



Curso de Bacharelado em Artes Visuais – Escultura

Karina Martins Wolff

Tijucas

Rio de Janeiro

2017



Curso de Bacharelado em Artes Visuais - Escultura

Karina Martins Wolff

Tijucas

Monografia para Graduação a ser submetida à
Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em
Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais

Prof^o Ana Cecília Mac Dowell
Orientadora

Rio de Janeiro
2017

Ficha Catalográfica

Martins Wolff, Karina

TIJUCAS / Karina Martins Wolff. - Rio de Janeiro, 2017.
50 p.

Monografia para Graduação a ser submetida à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais

1. Fronteira. 2. Identidade. I. Tijucas.

Karina Martins Wolff

ŕjucas

Monografia para GraduaçŁo a ser submetida Ł ComissŁo Examinadora do Curso de Bacharelado em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessŁrios Ł obtençŁo do grau de Bacharel em Artes Visuais - Escultura.

Data de AprovaçŁo: / /

Banca Examinadora:

Professora Ana CecÍlia MacDowell

Mestre, Arte e Tecnologia, Universidade de BrasÍlia,

Professora-assistente, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora Maria Elisa de MagalhŁes

PŁs-Doutora, Artes, Universidade Federal Fluminense,

Professora-adjunta, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Floriano AraÚjo

Doutor, Linguagens Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro,

Professor-assistente, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora Dinah de Oliveira

Coordenadora do Bacharelado em Artes Visuais - Escultura

Agradecimentos

O desenvolvimento de um trabalho com a complexidade de Tijucas foi alcançado graças ao apoio e ensinamentos de diversos professores responsáveis por meu amadurecimento como artista. Gostaria aqui de oferecer reconhecimento especial a alguns deles. À professora Yoko Nishio, uma de minhas iniciadoras ao universo artístico e cujos intermináveis exercícios me fizeram entender o valor e o potencial que se encerra nas experimentações, agradeço por explicitar como são as dificuldades e deficiências geralmente as maiores potencializadoras da força de um trabalho. Ao professor Milton Machado, agradeço em específico pela definição do que diferencia uma boa obra de arte de uma ruim, em duas frases que me acompanham em cada projeto: “Uma obra ruim é aquela diante da qual o espectador se coloca e exclama ‘Uau!’ para pouco depois se perguntar ‘Huh?’; já uma boa obra é aquela diante da qual o espectador se coloca e se pergunta ‘Huh?’, para pouco depois exclamar, ‘Uau!’”. Ao professor Fred Carvalho, que me instruiu na técnica de segurar um lápis corretamente; agradeço ainda pelo ensinamento de que é junto ao limite que os opostos se fazem mais intensos. À professora Cila Mac Dowell, a primeira a me receber após a mudança do curso de escultura e aquela que mudou para sempre minha consciência das artes, agradeço por me apresentar à possibilidade de associação entre arte e tecnologia, além de instigar minha curiosidade na área. Ao professor Floriano Romano, agradeço por me expandir as fronteiras da escultura e provar que o som também, apesar de invisível, possui materialidade e dimensões físicas capazes de serem modeladas. Devo também à professora Beatriz Pimenta a oportunidade de trabalhar como sua monitora na disciplina de vídeo arte, além da participação no projeto *Museu em Processo*, que tornou possível a visualização de trabalhos de diversos de alunos da Escola de Belas Artes; e à professora Michelle Sales, coordenadora do EBA MediaLab, pela parceria firmada com o LAB3D, graças a qual foi estabelecida uma importante ligação entre as áreas de artes e engenharia e através da qual pôde ser efetivamente desenvolvido o projeto TIJUCAS.

Um agradecimento especial deve ser feito ainda ao LAB3D e à professora Claudia Susie Camargo Rodrigues, que possibilitou a utilização da tecnologia de realidade aumentada na obra e particularmente ao bolsista Sergio Henriques M. B. Bento Antunes, responsável por toda a programação do aplicativo Tijucas.

Karina Martins Wolff
Tijucas

"(...) cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças,
uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares."

Italo Calvino

Resumo

Palavras-chave: Grande Tijuca, fronteira, identidade

A pesquisa apresentada tem como objetivo principal promover a discussão sobre o território conhecido como a “Grande Tijuca”, construindo um mapeamento artístico, afetivo e prático das fronteiras geográficas da área central da região: o bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Através do caminhar procurou-se traçar as relações fronteiriças subjetivas capazes de gerar marcações territoriais, fundamentando-se especialmente em relatos sonoros para determinar a urbe investigada. A partir da percepção de moradores e freqüentadores do local para a elaboração de um mapa de errâncias urbanas contendo diversos roteiros através do bairro até suas fronteiras com territórios vizinhos. O projeto Tijucas é uma proposta artística desenvolvida em parceria com o Laboratório de Realidade Virtual da COPPE, responsável pela programação do aplicativo de realidade aumentada a ser utilizado na metodologia prática da proposta artística Tijucas como forma de estimular a ocupação e exploração do território tijucano.

Abstract

Palavras-chave: Great Tijuca, boundary, identity

The research has as main objective to promote the discussion over the territory known as the Great Tijuca, building an artistic, affective and practical mapping of the geographical boundaries of the central area of the region: Tijuca neighborhood, at Rio de Janeiro. Throughout the walking it was sought to outline the subjective boundaries relations capable of generating territories marks, basing specially on the sonorous reports to determinate the investigated urban region. From the perception of local inhabitants and frequenters a mapping of wanderings was elaborated, contending multiples itineraries across the neighborhood until its boundaries with surroundings territories. The Tijucas Project is an artistic proposition developed in partnership with the Virtual Reality Laboratory of COPPE, responsible for programming the augmented reality application that will be used at the practical methodology of the artistic proposition Tijucas as a way of stimulate the occupation and exploration of Tijuca territory.

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Mapeamento sonoro do bairro da Tijuca, <i>Tijucas</i> , 2017	13
Figura 2 – Palavra “Tijucas” traduzida para gráfico sonoro	14
Figura 3 – Monumento: Praça Saens Peña, <i>Tijucas</i> , 2017	15
Figura 4 – Becky Cooper, <i>Mapping Manhattan: A Love and Sometimes Hate Story in maps by 75 New Yorkers</i> , 2013	17
Figura 5 – Bairros pertencentes à região da Grande Tijuca segundo dados da prefeitura, 2013	19
Figura 6 – Monumento: Praça da Bandeira, <i>Tijucas</i> , 2017	24
Figura 7 – Pavilhão da Tunísia - “FREESA”, <i>The Absence of Paths</i> , Veneza, 2017	25
Figura 8 – Pavilhão da Tunísia, <i>The Absence of Paths</i> , Veneza, 2017	26
Figura 9 – Hans Haacke, <i>Birthplace and Residence Profile</i> , Gallery-Goers', 1969	29
Figura 10 – Monumento: Bar e restaurante Fabianinha, <i>Tijucas</i> , 2017	33
Figura 11 – Lee Mingwei, <i>The Tourist</i> , 2001	36
Figura 12 – Daniel Belasco Rogers & Sophia New, <i>All Our Journeys in Berlin 2007 – 2013</i>	40
Figura 13 – Ricardo Basbaum, Diagrama (transatravessamento), 2002. 25ª Bienal de São Paulo.	42

Sumário

1	INTRODUÇÃO	12
2	A Tijuca como um espaço subjetivo em transformação	15
3	TIJUCAS	19
3.1	Fronteiras voláteis	19
3.2	A construção de uma identidade em comum	27
3.3	A importância do som na delimitação espacial	35
3.4	Reapropriação local através do caminhar	39
4	CONCLUSÃO	45
5	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49

1 Introdução

O projeto *Tijucas* é uma proposta de pesquisa artístico-geográfica que almeja promover uma discussão sobre o território conhecido como *Grande Tijuca*: suas fronteiras, bairrismo, vozes e caminhos. A região hoje denominada Grande Tijuca é um conglomerado de bairros vizinhos que tem na Tijuca (e mais especificamente na Saens Peña) seu núcleo aglutinador. O espaço era originalmente uma região pantanosa que, após uma série de obras de drenagem, passou a abrigar chácaras e sítios de classe alta. Graças a esta identificação como região nobre, o nome Tijuca acaba destacando-se das demais identidades locais, iniciando assim sua expansão e absorção dos espaços vizinhos. O trabalho de arte *Tijucas* parte da percepção de moradores e freqüentadores de tais territórios, servindo-se dos depoimentos colhidos para a elaboração de um mapa sonoro de errâncias urbanas, contendo diversos roteiros através do bairro até suas fronteiras com territórios vizinhos.

A demarcação territorial está entre uma das mais antigas práticas da humanidade, tendo na projeção da muralha seu maior símbolo material. A muralha, porém, não apenas delimita e segrega o “dentro” do “fora” e o “eu do “outro”, mas também origina um espaço neutro entre esses: o da própria fronteira; cuja essência de vazio ou plenitude está em constante questionamento. Tal divisa, por muitas vezes expande-se para ocupar outros territórios a sua volta, recolhendo-os sobre um só nome e confundindo os limites daqueles que o compõe. A gradual perda de identidade é um risco constante nestes casos, levando a natureza do indivíduo a assumir um caráter efêmero e questionável ainda que, de certa forma, consoante com a existência igualmente fluida para a qual aponta a progressiva realidade digital. Intervenções específicas, que trabalhem de modo a valorizar as identidades locais, surgem como alternativas para manter o vínculo entre habitantes e espaço; ainda melhor se tais iniciativas acolherem aos próprios transeuntes para sua consumação. Relatos locais possuem a força necessária para mapear

a região da forma mais precisa e fiel à realidade vivida, destacando tanto os percursos através dessa quanto os pontos-chave que a compõe. O ato de caminhar através deste mapa urbano pode ser assim entendido como uma afirmação territorial, uma evidência que constata não apenas a existência do indivíduo a partir do local que ocupa como também a presença do próprio espaço, garantido pelos passos que o constituem.

Território e pertencimento são duas noções próximas, mesmo complementares em alguns casos, e passíveis de serem apropriadas de diferentes formas. Ao longo do projeto *Tijucas* foram exploradas quatro destas possibilidades: as fronteiras, a identidade, o som e o caminhar; como forma de investigar o conjunto da Grande Tijuca e as manifestações de tais práticas em escala bairrista. Mas o que define os limites que norteiam os bairros? Como se manifestam os habitantes dos espaços “em transição”? E teria uma identidade local tão específica com idioma, costumes e cultura partilhados por todos os envolvidos; real pertinência - semelhante àquela que, internacionalmente, leva à construção de muralhas cada vez maiores e à rejeição de “forasteiros”?

Como forma de estimular a ocupação e exploração do território tijucano, gerou-se para a realização prática do projeto *Tijucas*, um aplicativo de realidade aumentada com programação computacional desenvolvida em parceria com o Laboratório de Realidade Virtual da COPPE. Esse aplicativo pode ser utilizado em todo o território da Tijuca e tem como função captar, por meio de GPS, as intervenções sonoras instaladas pela região e reproduzi-las através de um smartphone android. Por ser uma proposta sonora digital, a experiência estética não protagoniza a imagem, compreendendo que a arte contemporânea permite a utilização dos sentidos sem priorizar a experiência unicamente visual. Na imagem a seguir, apresenta-se o esquema gráfico elaborado a partir do mapeamento sonoro do bairro da Tijuca, permitindo a visualização dos pontos de interação auditiva.

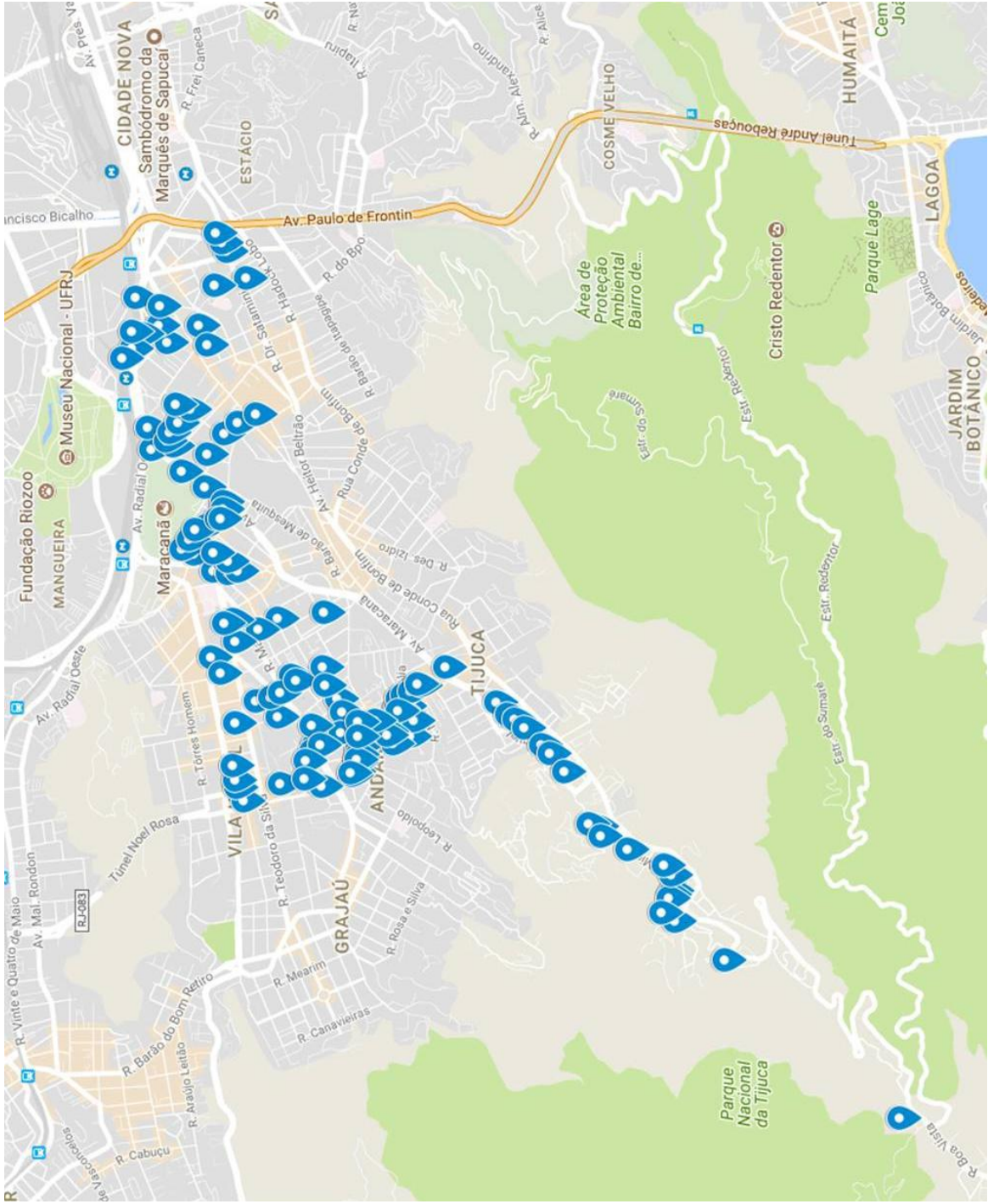


Figura 1 Mapeamento sonoro do bairro da Tijuca, TIJUCAS, 2017

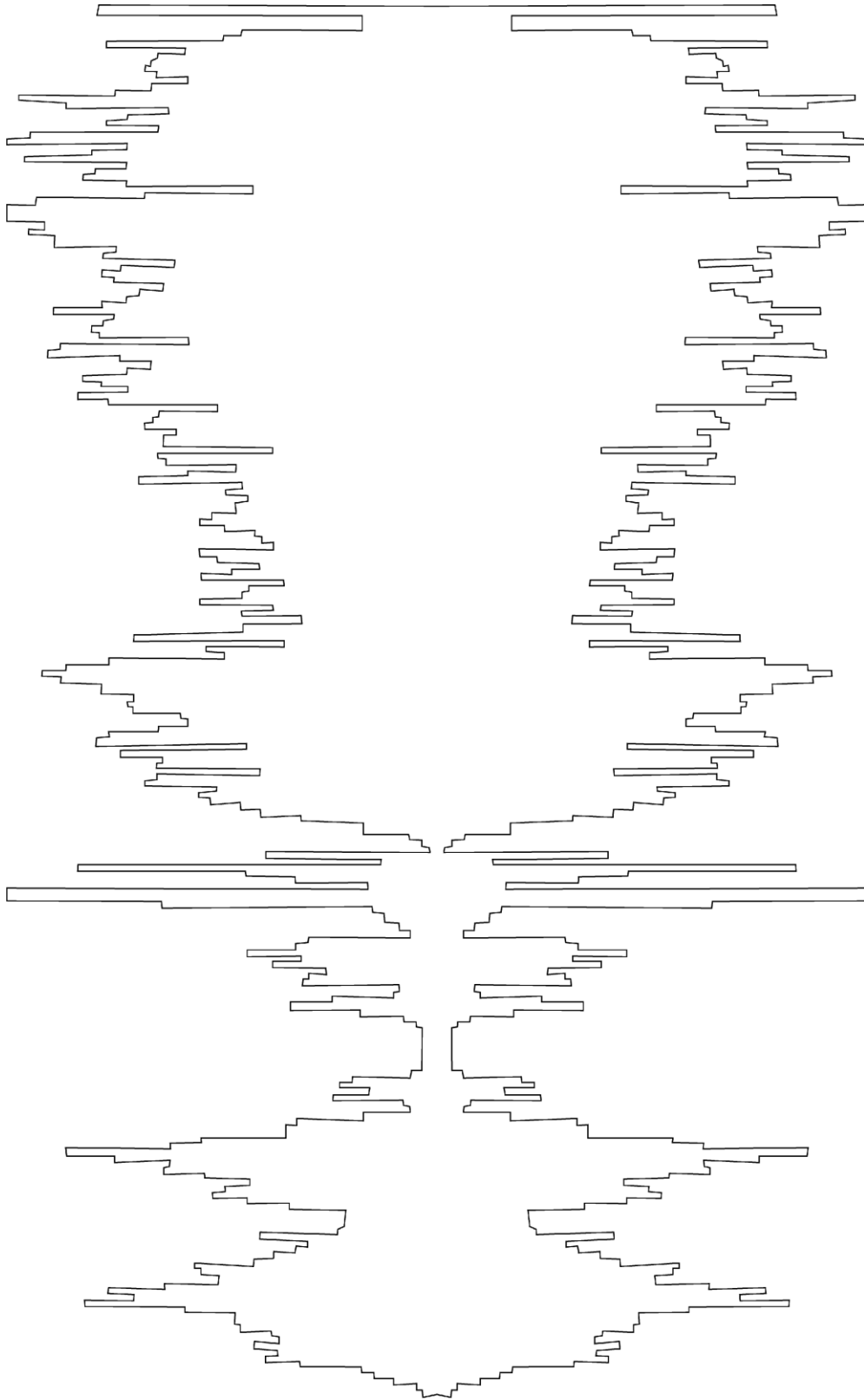


Figura 2 Palavra “Tijucas” traduzida para gráfico sonoro

2 A Tijuca como um espaço subjetivo em transformação

A Tijuca é um dos bairros mais antigos e tradicionais da cidade do Rio de Janeiro. Localizada na Zona Norte, em uma área de freqüentes alagadiços, a região deve seu nome justamente a esta paisagem geográfica. Derivada do tupi "ti yug" ("água podre"), a nomenclatura, entretanto, era utilizada para se referir não apenas ao território hoje ocupado pelo bairro, mas a diferentes extensões de terra que tinham como característica marcante o acúmulo freqüente de águas e formação de lama e pântanos. O termo "Tijuca" assim, se encontra presente na representação cartográfica desde os primeiros mapas da cidade, tendo igualmente sido adotado pelos colonizadores.

Após uma série de obras de drenagem e saneamento no início do século XX, a antiga região pantanosa começou a assumir a configuração que apresenta atualmente; incluindo o reconhecimento da área onde viria a se localizar o bairro da Tijuca, como região central - ocupando o território da descida do Maciço da Tijuca até a Saens Peña. Nas décadas de 40 e 50 a Tijuca já se estabelecia como subcentro carioca, rivalizando em importância com o novo bairro de Copacabana, que começava a se destacar no cenário da cidade. Seu núcleo, região até hoje reconhecida por sua grande concentração de comércio e serviços, consolida-se no entorno da Praça Saens Peña, tida como "coração da Tijuca" e principal pólo atrativo, não somente do público tijucano como também dos demais bairros próximos, que viriam compor a Grande Tijuca.



Figura 3 Monumento: Praça Saens Peña, TIJUCAS, 2017

A inauguração da ponte Presidente Costa e Silva (ponte Rio – Niterói) em 1974, fez com que a região metropolitana passasse a ser referida como *Grande Rio*, difundindo a utilização do termo “Grande” no Rio de Janeiro. A expressão está intimamente relacionado com os fenômenos de metropolização e unificação da malha urbana e pode ser utilizado tanto como delimitação de uma área de influência, quanto como referência a duas formas de gestão territorial: a unidade de gestão centralizada (que agrega a administração de vários territórios municipais em uma única) e a unidade de gestão descentralizada (na qual há uma valorização da relevância local, incentivada pela independência administrativa de um conjunto de bairros, tal qual ocorre na Grande Tijuca).

A cidade, foco do projeto artístico Tijucas aqui apresentado, possui na cultura ocidental uma mentalidade construtiva fundada no conjunto de superfícies e estruturas físicas, ressaltando soluções para a aparência das construções, sem levar em conta que boa parte daquilo que forma as cidades são os sistemas vivos que a constituem e dinamizam (formações biológicas). Para seus usuários, por exemplo, a cidade é muito mais do que uma superfície bonita, é uma zona de múltiplas teias e sistemas, determinada por um plano espaço-temporal cuja amplitude não pode ser contida a partir de um simples mapeamento de prédios, ruas ou monumentos.

Cidades podem ser centros dinâmicos, zonas de evolução freqüente, assim como as obras de arte interativas, que promovem transformações e trocas. E, assim como cidades oferecem gratificantes complexidades de prédios e ruas as quais explorar: caminhos que podem levar a surpresas, encantamentos, mistérios e beleza; motivando através destas apropriações poéticas, proposições artísticas capazes de dar visibilidade aos sonhos e realizações humanas.

Buscando afastar-se de tal visão superficial da cidade, a escritora e cartógrafa, Becky Cooper lançou o projeto, “Mapping Manhattan: A Love and Sometimes Hate Story in maps by 75 New Yorkers” (2013); um trabalho colaborativo que propôs a criação de um retrato da cidade baseado em experiências, memórias e impressões, subjetivas e pessoais. Para tal, Cooper cruzou a cidade de Manhattan de norte a sul distribuindo centenas de cópias de mapas em branco e solicitando a estranhos que mapeassem a **sua** Manhattan. O resultado deu-se por uma divertida e inusitada coletânea de mapas capazes de transmitir diversas percepções e histórias locais; evidenciando a organicidade do espaço urbano, que é igualmente refletida nas oscilações de seus habitantes (ou talvez sejam esses que se adéqüem ao fluxo citadino).



Figura 4 Becky Cooper, *Mapping Manhattan: A Love and Sometimes Hate Story in maps by 75 New Yorkers*, 2013

As urbes que não possuem outro papel que aquele de conjunto de representações, têm dificuldade em avançar e exercer suas funções corretamente; povoamentos urbanos funcionam melhor quando são construídos para empoderar seus moradores e satisfazer suas necessidades. E é na arte que tais aspirações urbanas encontram possibilidade de suporte. A arte interativa cria a oportunidade de envolvimento com o público e pode incentivar transeuntes e demais espectadores das urbes a navegarem através das camadas subjetivas de seu espaço e o re-mapearem.

Isso porque a arte mostra-se menos preocupada com representações e expressões e mais interessada em realizações ousadas e criativas. No projeto artístico Tijucas, há uma busca por humanizar a cidade e rerepresentá-la a seus habitantes como território delineado por eles próprios e formado pelo ideal subjetivo da comunidade: sua memória, desejos e consciência. Assim como o modelo de arte interativa, também o ambiente enriquecedor das cidades aqui, volta-se para os princípios da comunicação e conectividade; a obra traz, por meio de entrevistas e do uso da tecnologia de realidade aumentada, a interatividade e o vínculo entre os habitantes e seu espaço urbano, oferecendo a seu público a oportunidade de trocar, colaborar e participar do seu processo de evolução.

3 TIJUCAS

3. 1 Fronteiras voláteis

A palavra "conurbação" foi cunhada pelo biólogo, sociólogo, educador e urbanista escocês Patrick Geddes, no início do século XX; sendo usada para descrever o movimento de propagação da massa urbana, a tal dimensão, que leva à colisão das fronteiras de diferentes cidades, tornando-as um só corpo de limites difusos. Até o século XIX, a expansão das cidades era controlada pela limitação dos meios de transporte, mas as transformações acarretadas pela Revolução Industrial, levaram a um rápido desenvolvimento na área da locomoção, resultando em uma ampla expansão da estrada de ferro e um conseqüente adensamento urbano ao longo de sua extensão. A chegada das ferrovias elétricas, do automóvel e das rodovias, serviram como intensificador dessa tendência, difundindo o movimento de conurbação por toda parte. Segundo Lewis Mumford¹ a conurbação seria comparável a um exército desorganizado que, sem uma figura central a qual seguir, dispersa-se em todas as direções (MUMFORD, 1961, pág. 584). Segundo o autor, esse seria um movimento de barbárie e deveria ser controlado e corrigido com a implantação de um comando geral, além do reagrupamento espacial que subdividisse o território em comunidades menores e independentes, capazes de formarem uma união maior sem arriscar tornarem-se não-entidades e perder completamente de seus limites. Tal ideal, porém, encontra sérias dificuldades de se estabelecer em um sistema consumista como o que está em vigor nos dias atuais; isso porque, a conurbação é um processo estreitamente ligado ao consumismo: consumo de bens, de moda, da própria cidade que passa a ser consumível em um movimento antropofágico, absorvendo comunidades menores, reduzindo-as a nomes e locais que já existiram. Esse é o caso em ação no Rio de Janeiro, na região hoje conhecida como Grande Tijuca, um

¹ Lewis Mumford (1895 –1990) foi um historiador e filósofo americano especialmente reconhecido por seu estudo das cidades e arquitetura urbana.

conglomerado formado por oito bairros e diversos sub-bairros (ainda reconhecidos por muitos de seus habitantes) todos fundidos em maior ou menor escala ao bairro da Tijuca por um processo de conurbação que pouco a pouco absorve também suas identidades locais.

As fronteiras exatas do território da Grande Tijuca, assim como seus bairros constituintes são cercados de incertezas, recebendo diferentes versões dependendo do órgão ou indivíduo a quem se questione. Para o projeto artístico Tijucas, partiu-se do entendimento de composição da região como a extensão tomada pelos bairros Tijuca, Praça da Bandeira, Alto da Boa Vista, Grajaú, Andaraí, Maracanã e Vila Isabel; além das zonas dúbias dos territórios da Muda, Usina, Saens Peña e Aldeia Campista, detectadas nas divisas entre esses. O diálogo estabelecido com moradores e freqüentadores da região, porém, permitiu um mapeamento diferenciado do território e expôs informações contradizentes com a projeção inicial da área pesquisada, como a adição ainda do território do Rio Comprido, reconhecido como pertencente à área do centro da cidade de acordo com a prefeitura. Isso permitiu alcançar um novo grau de entendimento espacial, além de uma melhor compreensão do alcance de influência do nome "Tijuca" sobre os demais territórios.

Uma das maiores surpresas encontradas no decorrer da pesquisa foi a percepção de como se figuram os limites dos bairros Grajaú, Vila Isabel e Andaraí, três dos mais antigos do vale tijucano. O **Grajaú** foi a única região pertencente à Grande Tijuca que se manteve fora da zona de conurbação tijuicana. O fato talvez se dê por seu isolamento geográfico ou por seu entendimento como um "bairro nobre e familiar", uma vez que em seu início correspondia a um território estritamente residencial, com casas e edifícios de classe média-alta, que se mantém até hoje. Mesmo em seus loteamentos mais recentes, o espaço deu lugar à ruas de comunicação e vias expressas de acesso a outros bairros e comunidades; o que, ao contrário da esperada aproximação e abertura aos territórios vizinhos, assumiu a direção oposta, expandindo-lhe as fronteiras ao invés de reduzi-las; principalmente em direção ao bairro do Andaraí.

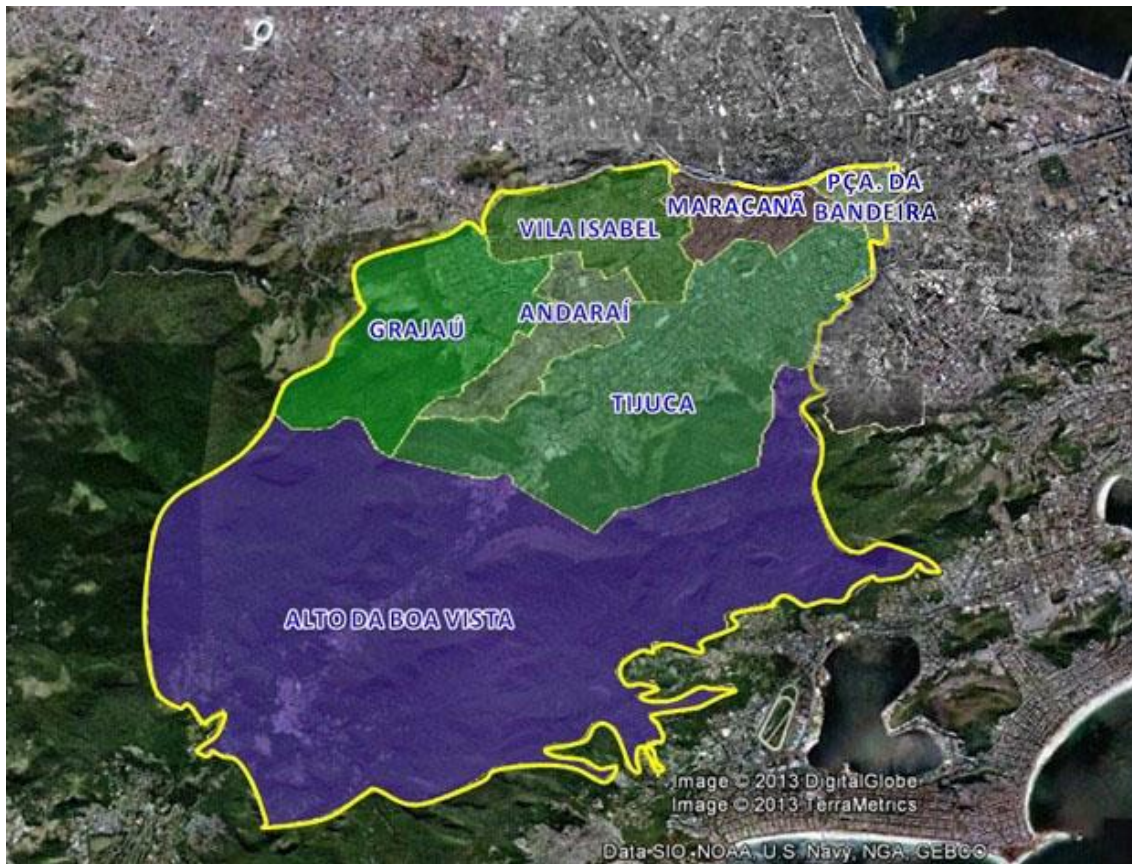


Figura 5 Bairros pertencentes à região da Grande Tijuca segundo dados da prefeitura, 2013

No famoso e tradicional bairro de **Vila Isabel**, conhecido por sua forte identidade e orgulho, a expectativa inicial levava à suposição de que seria este o local com maiores restrições à expansão tijuca, não só mantendo seu território, como expandindo suas fronteiras para tomar igualmente parte de seus vizinhos, Andaraí, Grajaú e Maracanã. Foi com surpresa porém, que se constatou a confusão de suas fronteiras pelos entrevistados; muitos dos quais consideravam que a Tijuca iria até as bordas do boulevard 28 de setembro, avenida central de Vila Isabel. Ao que pôde ser observado, a região, que teve desde cedo sua identidade pautada na alegria, boêmia e no samba; marcada em seu desenvolvimento pela contradição entre bairro elegante, charmoso e operário; tem perdido grande parte de seu encantamento e orgulho (em especial nos últimos anos) tanto por conta da crise econômica, quanto pela escalonação da violência local. O fechamento dos bares de rua, em especial alguns dos mais tradicionais do Rio, como o Petisco da Vila, que por anos serviu como principal reduto dos sambistas da cidade, foi descrito pelos entrevistados como um forte golpe à alma de Vila Isabel.

Já o atual território do **Andaraí** afigura como resquício de uma grande área que tomava toda a extensão de Inhaúma ao Rio Comprido e foi posteriormente subdividida em Andaraí Grande (Conde de Bonfim à Barão de Mesquita) e Andaraí Pequeno (planície dos arredores da Muda). Apesar de sua antiga grandiosidade, a região no presente é popularmente reconhecida como uma curta extensão da Rua Barão de Mesquita e algumas vias secundárias. Seu desmembramento, que deu origem a boa parte dos bairros hoje pertencentes à Grande Tijuca, é histórico e tem pouco a pouco extinguido seu nome, hoje já um tanto desconhecido fora da região. Em 1873, com a inauguração das primeiras linhas de bondes ligando a região ao centro da cidade, o Andaraí Grande passou a assumir um caráter misto que, tal como Vila Isabel, fez conviver uma classe média, (com recursos suficientes para deixar o centro, mas não para arcar com os terrenos valorizados da Glória, Botafogo ou Tijuca) e uma numerosa quantidade de vilas operárias. Diferentemente de Vila Isabel, entretanto, o Andaraí é, desde do seu início, reconhecido como bairro proletário (atrativo pela quantidade e qualidade de suas águas, sistema de transporte e preço relativamente baixo dos terrenos). Sua grande concentração fabril afastou-o de seus demais vizinhos residenciais e fortalece sua imagem operária, que permanece no imaginário popular mesmo após a migração das áreas industriais para fora da zona Norte. A imagem negativa do bairro levou seus moradores a um sentimento de vergonha e causou a redução progressiva do território conhecido como Andaraí, que perdeu parte de sua área para o Grajaú, Vila Isabel e Tijuca; sendo mesmo novos lançamentos imobiliários e pontos de referência locais anunciados e vendidos com nomes de bairros vizinhos, destacando-se, como exemplos, o Sesc Tijuca, o Shopping Iguatemi e a escola de Samba do Salgueiro.

Embora com história muito similar a do Andaraí, o fator que salvou a imagem da Tijuca de uma identidade operária e a permitiu crescer e valorizar-se a tal ponto de assumir posição central da Grande Tijuca, foi a valorização de seus sítios, chácaras e residências de classe média-alta; através dos quais construiu para si uma imagem de região nobre. O bairro favoreceu-se ainda de seu nome (usado como denominação geral para diversos locais alagadiços), alardeando atributos positivos específicos de diferentes regiões (muitas vezes nem mesmo

pertencentes à sua localidade específica) como características definidoras de todo o seu território: é o caso do ar puro e natureza do Alto da Boa Vista e da prosperidade e elegância da burguesia da Saens Peña. A esses, somam-se ainda seu intenso poder de atração como área de concentração de comércio, serviços, transportes e lazer (Saens Peña era conhecida como "Cinelândia da Tijuca", graças a sua abundância de cinemas); os quais serviram para enfatizar seu passado abastado, trazendo para o presente o orgulho e a imagem da Tijuca como um bairro "nobre" da zona norte.

Quanto aos demais bairros explorados pelo projeto artístico Tijucas, podem ser destacadas algumas características peculiares. Nos territórios ocupados pelo Maracanã, Praça da Bandeira e Rio Comprido, por exemplo, a influência tijuca, embora intensa e bem clara, tem seu avanço minado graças aos influentes símbolos que neles se encontram e que dão forma a seus espaços e identidades particulares. O Estádio Jornalista Mário Filho (Maracanã), a Bandeira do Brasil hasteada em meio a praça e o Elevado Engenheiro Freyssinet (viaduto Paulo de Frontin), são marcos de tamanha força que, por mais que a Tijuca já tenha ocupado toda a área até sua margem, onde a visão desses monumentos é possível, a expansão tijuca é contida. Atitude semelhante pode ser observada também no Alto da Boa Vista, onde, segundo habitantes, são as árvores e o frescor do clima que promovem a demarcação clara entre tudo aquilo que está no vale, daquilo que já pertence à montanha. Quanto aos sub-bairros, com exceção da região da Saens Peña, foi raro que fossem citados, mesmo por moradores.

Apesar do efeito de conurbação, observado tanto no conglomerado de bairros estudados quanto nas cidades contemporâneas, ter como principal característica a aproximação e dissolução das fronteiras (sua fusão); ao mesmo tempo parece ser justamente junto a tal frente de batalha o local onde as identidades e diferenciações se expõem de modo mais intenso. O território de delimitação, no qual ambos os lados devem lutar para manter seus limites já adquiridos é onde as distinções entre ambos se fazem mais marcantes, como forma de expor sua singularidade frente ao "outro".

Em “A invenção do cotidiano” (1990), Michel de Certeau² questiona-se sobre a quem pertenceria efetivamente à fronteira, este não-lugar limítrofe que se



Figura 6 Monumento: Praça da Bandeira, TIJUCAS, 2017

ergue como símbolo narrativo de intercâmbios e encontros. Para o autor, é justamente esta realidade de "borda", convertida pelo confronto constante em uma "terra de ninguém", que elevaria este suposto espaço vazio a local habitado; uma vez que o estrangeiro seria a única figura constante afirmada dentro da fronteira, para ambos os envolvidos.

A figura da muralha é reconhecida como personificação do conceito de fronteira, e elencada como uma das imagens mais fortes de ostentação e soberania que podem ser expostas por uma urbe. Projetadas inicialmente apenas como um símbolo de poder para cidades mais abastadas, a utilização

² Michel de Certeau (1925 –1986) foi um jesuíta e estudioso francês cujo trabalho combina história, psicanálise, filosofia e ciências humanas.

de muralhas converteu-se rapidamente em uma necessidade prática em tempos de guerra. Ao contrário do que se imagina, porém, embora certamente possua um papel de definição espacial, a muralha não impõe uma forma cimentada aos limites da cidade, mas, ao contrário, segue a expansão dessa, sobrepondo-se umas as outras, em arcos que buscam inutilmente manifestar a soberania sobre um limite volátil e selvagem. Da mesma forma, seu imperativo bélico serviu apenas a ampliar sua relevância simbólica, conferindo-lhe o poder de denominar tudo aquilo que se encontra em seu interior como "cidade" efetiva e tudo aquilo que lhe escapa como "subúrbio" ou "estrangeiro".

A instalação *The Absence of Paths*, apresentada pelo pavilhão da Tunísia na 57ª bienal de Veneza, teve como foco a migração humana e as freqüentes respostas protecionistas contra o advento de forasteiros, como a construção de muros (instinto medieval de ânsia pelo castelo) e aumento do controle nas fronteiras. A curadora Lina Lazaar, em parceria com a *Kamel Lazaar Foundation* e a empresa *Veridos GmbH* (responsável pela emissão de 65% dos documentos de identidade do mundo); propuseram a cada visitante, que se despidesse de sua bagagem geográfica e cultural, de modo a permitir a abolição das fronteiras nacionais.

Por meio de quiosques espalhados pela cidade, foi dada a oportunidade aos visitantes de emitir um passaporte universal ("Freesa"), elevando-os à condição de cidadãos do mundo, com permissão de livre circulação no globo terrestre. Porém, se a muralha é um símbolo (ou coletânea de símbolos) de poder e importância,

capaz de delimitar (enquanto é delimitada) aquilo que "está dentro" e é pertencente, daquilo que "está fora" e é estrangeiro; seu reconhecimento

Figura 7 Pavilhão da Tunísia, *The Absence of Paths*, Veneza, 2017



3. 2 A construção de uma identidade em comum

Até o século XVIII a sociedade como grupo provedor de um sentimento de pertencimento ia até a vizinhança adjacente; a proximidade e a familiaridade providas pelas aldeias ou pequenas vizinhanças garantiam que o local de cada um fosse bem definido e assim, não contestável. O súbito crescimento das cidades e o avanço nos meios de transporte levaram a uma perda do poder local e ao surgimento de um Estado-nação apto a garantir a ficção de pertencimento por nascimento e cuja função seria traçar e impor a fronteira entre o "Nós" e "Eles". A idéia de identidade desse modo, não surge de forma natural, mas é imposta aos cidadãos como uma obrigação, uma tarefa a ser resolvida para se verem livres de sua recém gerada crise de pertencimento. Afinal, como expõe Vilém Flusser³ em seu livro "Natural:mente" quando diz que o estrangeiro e estranho " (...) é quem afirma seu próprio ser no mundo que o cerca. Assim, dá sentido ao mundo , e de certa maneira o domina. Mas o domina tragicamente: não se integra." (FLUSSER, 2011, pág. 52).

A instauração da cidade e seu aparato são os responsáveis por definir um sistema hierárquico vertical, no qual a estrutura coletiva vigente até então nas aldeias é substituída pela figura do indivíduo e da personalidade, impondo a supremacia deste "eu" (um único ser - rei) sobre o "nós". Dois dos aspectos mais essenciais à noção de cidade estão no seu isolamento defensivo, que leva ao desenvolvimento de um sentimento de identificação comum e na reivindicação territorial; ambos estes aspectos, somados à criação de uma noção de individualidade excludente, serviriam para explicar o surgimento do sentimento ufanista, atitude que volta ao foco com os recentes movimentos nacionalistas que ganham força graças a crise migratória para a Europa. A identidade como nacionalidade se fortalece em nível diretamente proporcional ao crescimento da globalização e da incidência de guerras. A súbita necessidade de proteger-se do "outro" e bradar sobre as qualidades intrínsecas de um grupo em comum, entretanto, pode assumir um tom insidioso ao se

considerar a onda de milhares de migrantes e refugiados oriundos de locais que tiveram seus direitos supostamente assegurados à terra, cultura e mesmo à sua identidade nacional, violentamente contestados, sendo lançados em um limbo identitário. O ufanismo possui assim, uma conduta dúbia, engrandecendo a comunidade de ideias por um lado, ao mesmo tempo em que revela sua natureza precária e eternamente provisória, pelo outro. Esta ambigüidade, somada à crescente liberdade de autodefinição, leva concomitantemente a um fortalecimento da confiança individual (e de suas escolhas) e a uma erosão da soberania nacional. O Estado-nação passa a ter cada vez menos a oferecer (nem mesmo sendo capaz de garantir uma identidade nacional vitalícia) e quanto mais esse se deteriora, mais levanta questionamentos sobre si e sua autonomia. A identidade é assim, a priori, um conceito de contestação. Seu debate surge sistematicamente em meio a batalhas ou tensão, carecendo do tumulto para existir e afirmar-se, em meio à defesa contra sua dissolução ou fragmentação.

A identidade pode apresentar duas definições especiais, classificadas a partir do tipo de comunidade que a acolhe: a comunidade de vida ou a comunidade de ideais. A comunidade de vida ou de destino é aquela imposta normalmente logo ao nascimento e caracteriza um grupo de pessoas unidas pela mesma terra, história e cultura; sua noção de pertencimento é enraizada na convicção de destino e considerada absolutamente segura e imutável. A segunda comunidade, de ideais ou princípios, é marcada pela diversidade e, ao contrário da primeira, ancorada no princípio da escolha (e constante reafirmação dessa); ela é definida pela eleição de grupos de gostos e pensamentos semelhantes com os quais seja possível traçar um vínculo em comum. Por consequência da natureza de suas comunidades, torna-se claro por que a identidade, embora não seja um conceito sólido (mas negociável, mutável) e com características essenciais pautadas tanto na localidade e costume quanto em decisões particulares (e mesmo modos de agir); não tenha, por muito tempo, nem mesmo sido considerada como tema passível de discussão. A questão da identidade (questionamento sobre ela) só surge

³ Vilém Flusser (1920-1991) foi um filósofo tcheco-brasileiro especializado na teoria da comunicação e sua alteração com o advento da cultura digital.

recentemente, quando essa deixa de ser um plano de fundo ou uma realidade preexistente e passa a ser algo passível de ser inventado, construído e selecionado; ou seja, quando passa a ser exposta ao 2º tipo de comunidade. Sem este confronto entre as duas, a identidade torna-se uma questão desimportante, inerente à pessoa e, assim, não discutível. Um bom exemplo é o caso ocorrido na Polônia pouco antes da Segunda Guerra Mundial e descrito pelo sociólogo Zygmunt Bauman⁴ em seu livro "Identidade":

Pouco antes de a última guerra mundial irromper, realizou-se um censo na minha Polônia natal, então uma sociedade multiétnica. (...) Como seria previsível em um Estado moderno, os funcionários do censo foram, não obstante, treinados a esperar que para cada ser humano houvesse uma nação a que ele ou ela pertencesse. Foram instruídos a coletar informações sobre a autoidentificação nacional de todos os indivíduos do Estado polonês (...). Em cerca de um milhão de casos os funcionários falharam: os entrevistados simplesmente não entendiam o que era uma "nação" nem o que significava "ter uma nacionalidade" (...) eles se atinham teimosamente às únicas respostas que lhes faziam sentido: "somos daqui", "somos deste lugar", "pertencemos a este lugar". Por fim, os administradores do censo tiveram que se render e acrescentaram "pessoas do lugar" à lista oficial de nacionalidades.

(BAUMAN, 2004, pág. 23)

Outro censo, dessa vez na França (unificada há já dois séculos), mostrou que, para boa parte dos camponeses franceses o "território nacional" não possuía mais de 20 km de diâmetro, variando em 5 km para mais ou para menos. Esses dois casos provam que a relação espacial e o entendimento de pertencimento estão intimamente atrelados à apropriação que se tem de um

⁴ Zygmunt Bauman (1925 – 2017) foi um sociólogo polonês dedicado a temas como o consumismo, a globalização e as transformações nas relações humanas.

lugar e que a ampliação ou redução de suas fronteiras depende da disposição de seus habitantes de ocupá-lo. Ao longo das entrevistas realizadas nesta pesquisa no bairro da Tijuca, pôde ser observada uma noção semelhante por parte dos transeuntes, que afirmaram em sua maioria serem os principais fatores para se definir um “tjucano”: ter nascido no bairro, morar no bairro pelo período mínimo de alguns meses ou possuir um determinado nível de conhecimento sobre seu território. Uma moradora mais recente chegou a relatar que o momento em que passou a se considerar “tjucana” foi quando se viu capaz de indicar, pela primeira vez, uma direção a outra pessoa.

As transformações sofridas com o advento da informatização criaram impactos profundos na percepção e experimentação da realidade. Em busca de conceituar esta nova vivência, diversas teorias têm sido concebidas, tendo o presente projeto focado na comparação de duas dentre elas: a realidade líquida e a realidade úmida. Segundo é defendido por Zygmunt Bauman em seus trabalhos, a emergência de uma realidade líquida se dá graças ao definhamento dos limites antes responsáveis por separar os seres uns dos outros, o que os deixa cada vez mais predispostos à completa dissolução,



Figura 9 Hans Haacke, *Birthplace and Residence Profile*, Gallery-Goers', 1969

tornando-os permeáveis. O autor apresenta um mundo onde identidades e fronteiras estão sempre se deslocando, abandonando os valores fixos e imutáveis antes capazes de nos garantir uma sensação de segurança. Este panorama, porém, é desafiado pela proposição do artista Roy Ascott⁵, que apresenta em seu Manifesto Úmido a presença de uma realidade contemporânea não completamente líquida, mas úmida. Segundo Ascott, as modificações em nosso meio de vida, não levaram a um abandono completo do mundo biológico e suas rígidas delimitações, apenas as tornaram mais flexíveis, minando sua impassividade com a fluidez digital. Neste mundo apresentado pelo artista, convivem tanto a realidade biológica (realidade original), quanto o mundo virtual, telemático, podendo seu espaço ser entendido como local onde vida e tecnologia se misturam, ocasionando fronteiras permeáveis; mas ainda assim existentes e perceptíveis. O enraizamento das mídias informáticas, porém, ocasiona não apenas uma modificação de comportamento, mas estimula uma nova percepção da presença humana; que passa a habitar concomitantemente e com a mesma desenvoltura tanto o mundo real quanto o virtual. Indivíduo e interface se confundem enquanto o virtual aproxima-se cada vez mais da realidade original; o corpo passando a promover a conexão necessária para permitir a consciência e a experimentação de ambas. Além das já citadas alterações nas formas de ver, pensar e agir no mundo, a realidade úmida configura ainda uma mudança do próprio ser. A noção de indivíduo como ente composto por uma unidade plena torna-se contraditória em uma realidade de fronteiras difusas e permeáveis, onde a identidade cede para um ou outro lado a cada nova possibilidade, fazendo do “eu” um conjunto de vários seres. A partir de tal criatura, nem totalmente biológica, nem plenamente virtual, origina-se um espaço igualmente híbrido (mutuamente afetado pelo espaço que também o modela), onde o limite entre pixels - existência seca; e moléculas - existência úmida; se desfaz.

Os nomes próprios são outra forte característica identificada no universo da cidade, onde possuem um importante papel geográfico. São eles os

⁵ Roy Ascott (1934 -) é um artista britânico com trabalho voltado para a cibernética e telemática, focado no impacto das telecomunicações e comunicações digitais na consciência.

responsáveis pela criação de uma geografia de significados que ordena a superfície da cidade, dirige e altera os itinerários, oferecendo direções para serem seguidas. Os nomes próprios são capazes de mudar os status dos locais, podendo transformá-los em espaços de sociabilidade, residência, permanência ou mesmo não-lugares/locais de passagem (AUGÉ, 1994) ⁶. Ao longo do projeto Tijucas o itinerário seguido foi sendo definido por um catálogo de nomes próprios, composto por, desde os nomes dos bairros consubstanciados ou não à Tijuca, até a denominação de ruas, prédios e estabelecimentos simbólicos para a população (pontos de referência e poder) que, aliados à memória e lembranças alusivas aos espaços, criaram uma coletânea de lendas locais. Estas indicações, por sua vez, compõem um conjunto simbólico de histórias pessoais e banais - gestos desconsiderados como importantes no traçado urbano - mas que fazem parte e moldam a realidade tijuicana e são responsáveis pela teia invisível que liga os usuários de um local, conferindo-lhes uma identidade única.

"Estamos ligados à este lugar pelas lembranças... É pessoal, isso não interessaria a ninguém, mas enfim é isso que faz o espírito de um bairro" .
(CERTEAU, 1990, pág. 189)

O trabalho de arte Tijucas possui um forte caráter bairrista, podendo ser compreendido como uma proposição para "lugar-específico". Tal nomenclatura é utilizada pela curadora Miwon Kwon⁷ para designar obras artísticas que apresentam como característica mais importante, seu vínculo intrínseco a um local ou espaço específico. Uma obra de lugar-específico toma tal lugar e sua identidade física (comprimento, profundidade, textura, escala, iluminação, topografia) e cria objetos de arte que não apenas ocupam o espaço para o qual foram programados, mas também o influenciam conceitual e perceptualmente. A inseparabilidade física entre obra e ambiente de instalação expõe e recodifica convenções locais e instigou a presente pesquisa artístico-tecnológica acerca da poética da maleabilidade territorial, segundo percepções

⁶ Marc Augé é um etnólogo e antropólogo francês criador do termo "não-lugar" (lugares transitórios sem significado suficiente para serem *lugares*)

e definições individuais locais. Embora obras voltadas para o lugar manifestem inicialmente uma lógica inclinada à presença material, como anteparo que promove o vínculo com o espaço, tal presença não é exatamente imprescindível; é válido igualmente que o lugar não esteja atrelado a um espaço físico delimitado, mas definido por um processo ou um discurso interdisciplinar de modo a abordar tanto a relação com o local, quanto sua condição social, sua comunidade, etc. Na proposta artística Tijucas, a condição física do site (bairro da Tijuca) se mostrou tão importante quanto o sistema de relações socioculturais e narrativas que o permeiam - uma vez que foram as opiniões, histórias e experiências trocadas que acabaram por definir o território a ser explorado na obra. A perspectiva de uma arte não mais dependente do lugar, mas, ao invés, orientada para esse, acaba por incentivar operações envolvendo múltiplos locais, como é o caso da obra em discussão, onde o lugar-específico primário, o "bairro da Tijuca", passa a ser composto por uma série de lugares ("bairros da Tijuca") delineados por cada um dos entrevistados. Como explica Miwon Kwon, a "Arte *site-specific* pode levar à emergência de histórias reprimidas, prover apoio para maior visibilidade de grupos e assuntos marginalizados e iniciar a redescoberta de lugares "menores" até então ignorados pela cultura dominante." (KWON, 2002, pág. 180).



Figura 10 Monumento: Bar e restaurante Fabianinha, TIJUCAS, 2017

⁷ Miwon Kwon (1961 -) é curadora e educadora coreana-americana cujo trabalho é focado em

Ao longo da proposição prática da pesquisa, os lugares seguem uma narrativa nômade baseada em um itinerário ao longo de múltiplos espaços que devem ser explorados pelo espectador um após o outro, de modo a apreender a obra em sua totalidade e formar assim uma visão mais clara do lugar-específico geral (Tijuca). Este vínculo com o local (seja ele físico ou discursivo) estabelece uma correspondência imediata com o modelo de identificação por comunidade de vida. Por consequência, uma obra de lugar-específico, torna-se capaz de gerar um forte senso de identidade e pertencimento, tanto da obra à sua espacialidade quanto do espectador ao projeto artístico. Sua potência leva ao cultivo de uma individualidade local, ajudando a promover e valorizar distinções entre lugares diferentes. Isso pode ser observado mesmo na presença de múltiplos lugares-específicos, o que acarreta na criação de igual pluralidade de identidades líquidas: individualidades passíveis de serem transitadas indefinidamente, em eterna experimentação pelo anseio de uma identidade capaz de lhes satisfazer o desejo de segurança que converge à noção de pertencimento.

3. 3 A importância do som na delimitação espacial

A cidade parece um organismo vivo que nasce, cresce, subdivide-se e mesmo define em alguns casos, transformando-se incessantemente, indiferente da consciência que seus habitantes tenham de sua dinâmica; de modo que seria mais exato tratá-la no plural, mesmo ao referir a uma única urbe. Compostas por múltiplas operações diárias que as expandem para cada vez mais longe de seus territórios originais, a direção assumida pelas cidades é incerta, ainda que aponte provavelmente para uma conurbação capaz de obliterar todas as fronteiras e tornar da malha urbana um gigantesco labirinto sem saída. Segundo Mumford defende em seu livro "A cidade na história" (1961), a expansão desta urbe está sujeita ao sistema de comunicação coletivo, característica marcante que acompanhou o crescimento das cidades desde seu mais remoto início; o autor chega a definir o espaço urbano como um "receptáculo especial destinado a armazenar e transmitir mensagens" (Idem, 1961, pág. 114) com capacidade de oferecer maior facilitação no diálogo, graças à sua imposição de proximidade espacial. Também o filósofo Platão⁸ referia-se aos limites da cidade ideal como o número de habitantes a quem uma única voz conseguisse se dirigir e, apesar de rapidamente crescida para além do alcance das saudações entre seus habitantes, as cidades continuam como centro das redes de comunicação e suas dimensões ainda dependem (mesmo que parcialmente) da facilidade e alcance da transmissão de uma mensagem. Mumford exemplifica tal característica com a descrição de uma Londres medieval onde: "(...) ficar dentro do alcance dos sinos de Bow definia os limites da *city* de Londres; e, até que outros sistemas de comunicação em massa fossem inventados, no século XIX, estes se contavam entre os limites efetivos do crescimento urbano." (Mumford. pág. 76, 1961). Se as fronteiras de uma cidade como Londres assim podem ser definidas pelo som, também o podem as fronteiras de um bairro, se cercarmos esse como unidade menor de perímetro urbano, como foi feito na delimitação do objeto desta pesquisa.

O relato de rua possui duas formas principais de enunciação: a primeira é a partir da elaboração de um mapa, um recurso visual de observação que descreve suas partes componentes através de pontos-chave. A segunda é através do percurso, uma operação que descreve movimentos, direções e apropriações através da manipulação do espaço. Estas duas modalidades têm suas origens nas formas de traçado dos primeiros mapas trabalhados a partir da idade média. Enquanto estes pioneiros medievais prescreviam uma ação, fazendo do traçado um percurso ao qual se subentendia uma operação performática, onde locais eram citados apenas na intenção de demonstrar as etapas e a distância a serem vencidas; entre os séculos XV e XVIII o mapa passa a ganhar mais autonomia, fundando-se nos princípios da geometria e da descrição para tornar-se por fim um conjunto de lugares. Para os relatos contemporâneos, ambas as narrativas costumam ser utilizadas em conjunto, com o objetivo de fornecer uma noção mais completa do espaço. O percurso deste modo é pontuado de citações dos lugares que lhe dão forma (referências no mapa), indicando, caracterizando e limitando o longo do caminho.

"*The Tourist*" (2001), desenvolvido pelo artista taiwanês Lee Mingwei, é uma obra que exemplifica bem as duas formas de enunciação do relato. O trabalho parte de uma seleção de diferentes indivíduos aos quais ele solicita que o guiem por suas cidades; apresentando-as da forma que julgarem melhor. Os participantes assim conduzem-no por diferentes cenários, discursando tanto sobre pontos turísticos quanto pessoais (físicos e subjetivos) e esboçando juntos um mapa verbal de memórias e emoções.

A criação das referências espaciais necessárias para a identificação de outras



Figura 11 Lee Mingwei, *The Tourist*, 2001

realidades toma os sentidos da visão e audição como possíveis materiais construtivos. O desenvolvimento de tecnologias alternativas, como por exemplo, as realidades virtual e aumentada, explora a importância dos sentidos da visão e audição na programação de novas realidades, evidenciando que uma existência complexa pode ser concebida a partir da combinação de ambos os sentidos. A visão, entretanto, parece possuir a característica bem peculiar de repelir o indivíduo, pois exhibe o mundo a partir da ótica dos substantivos, como "outros" que não possuímos, donos de fronteiras que não podem ser cruzadas sem o risco de perder a própria identidade. Já a audição, destaca-se como sentido aglutinador e apresenta o mundo na forma de verbos, inferindo-se responsável por aproximar e ligar substantivos (sejam indivíduos, objetos ou lugares) e submergir o espectador no espaço e acontecimentos que vivencia. "O mundo ouvido é participado" (FLUSSER, 2011, pág. 115), penetra pelos poros e, por estar tão entranhado no ser, abstém-se da possibilidade de ser imaginado (uma vez que a imaginação, segundo Flusser, requer distanciamento); invisível, assim, reivindica no lugar da imagem o diálogo direto com o substantivo.

Segundo Michel de Certeau (1990), um lugar só existe enquanto for freqüentado, seja fisicamente ou através da memória daqueles que o experimentaram, e esta memória narrada é um meio de transporte coletivo, capaz de indicar uma seqüência escrita de passos. A experimentação de uma narrativa exporia assim uma geografia de ações capaz de conduzir o ouvinte através do mesmo exercício (memória) do usuário inicial, garantindo a perpetuação e fortalecimento do lugar em questão.

A audição surge assim como um dos primeiros e principais fatores orientadores de crescimento urbano e por tal importância foi escolhida como técnica a ser utilizada no projeto de arte aqui tratado. Denominada TIJUCAS, esta proposição artística tem como metodologia a transmissão de relatos colhidos em diversas localidades da Grande Tijuca; os diálogos travados com a população local foram responsáveis por gerar uma série de aproximadamente 120 gravações em áudio, cedidas pelos voluntários para compor a exposição sonora Tijucas, que utilizará da tecnologia de realidade aumentada para

estimular a ocupação e exploração do território tijucano, promovendo ainda uma delimitação sonora dos limites do bairro em questão (Tijuca). A apropriação dos relatos ao longo das fronteiras da tijuca possui desse modo, um duplo movimento que, ora exprime a consolidação e o alastramento do espaço entendido como Tijuca, ora garante a identidade e autonomia de seus bairros circundantes. De modo mais amplo, porém, foi possível observar que, embora casos de bairrismo latente tenham sido encontrados em algumas das entrevistas (principalmente em moradores mais antigos), muitos dos habitantes de bairros vizinhos, mesmo identificando seus espaços como regiões fora da área da Tijuca, afirmaram-se tijucanos.

3.4 Reapropriação local através do caminhar

A locomoção se apresenta como segunda característica relativa ao desenvolvimento das primeiras cidades. Em aldeias e pequenas cidades na França medieval não era raro que o plano urbano levasse em conta a distância de caminhada de ida e volta a um mesmo ponto. Tomando-se como padrão o centro mercantil (coração) da cidade; sua fronteira mais distante não deveria estar a mais de um dia de distância a pé - a cidade pertencia aos caminhantes. Com o desenvolvimento dos veículos sobre rodas, porém, e a crescente urgência por movimento surgida com o Renascimento, a cidade passa a ser planejada a partir de ruas e avenidas, relevando a organicidade das vizinhanças a segundo nível. O plano urbano não mais se constrói pensando nos bairros ou nas necessidades de seus transeuntes, mas em como atravessar o espaço da forma mais rápida e eficiente possível, muitas vezes cortando diversos bairros com uma única via e fragmentando-os; de tal maneira, a tornar seus contornos difusos e incompreensíveis, mesmo para seus habitantes. O espaço dedicado à vivência e sociabilização passa a ser aquele do território que se encontra entre as ruas (refugo); são tais vias agora as responsáveis por determinar a forma dos quarteirões, elevando-se assim à condição de principais parâmetros de localização espacial. Problemas surgidos a partir destas secções violentas em prol da travessia e não permanência nos espaços puderam ser constatados ao longo do trabalho na Tijuca e bairros adjacentes; onde, em vários casos, os entrevistados mostraram-se confusos quando confrontados com a pergunta sobre o nome do bairro em que se localizavam, respondendo que a única certeza que poderiam dar seria o nome da rua em que se encontravam. Apesar das transformações radicais no plano urbano terem impregnado mesmo a realidade da vizinhança, muitas das características das primeiras cidades medievais persistem e ainda podem ser observadas nas cidades contemporâneas, especialmente em bairros mais tradicionais, onde o perfil residencial tenha prevalecido (tal qual no caso da Tijuca). Como exemplo, tem-se a lógica organizacional, na qual todas as facilidades vitais encontram-se reunidas dentro de uma distância possível de

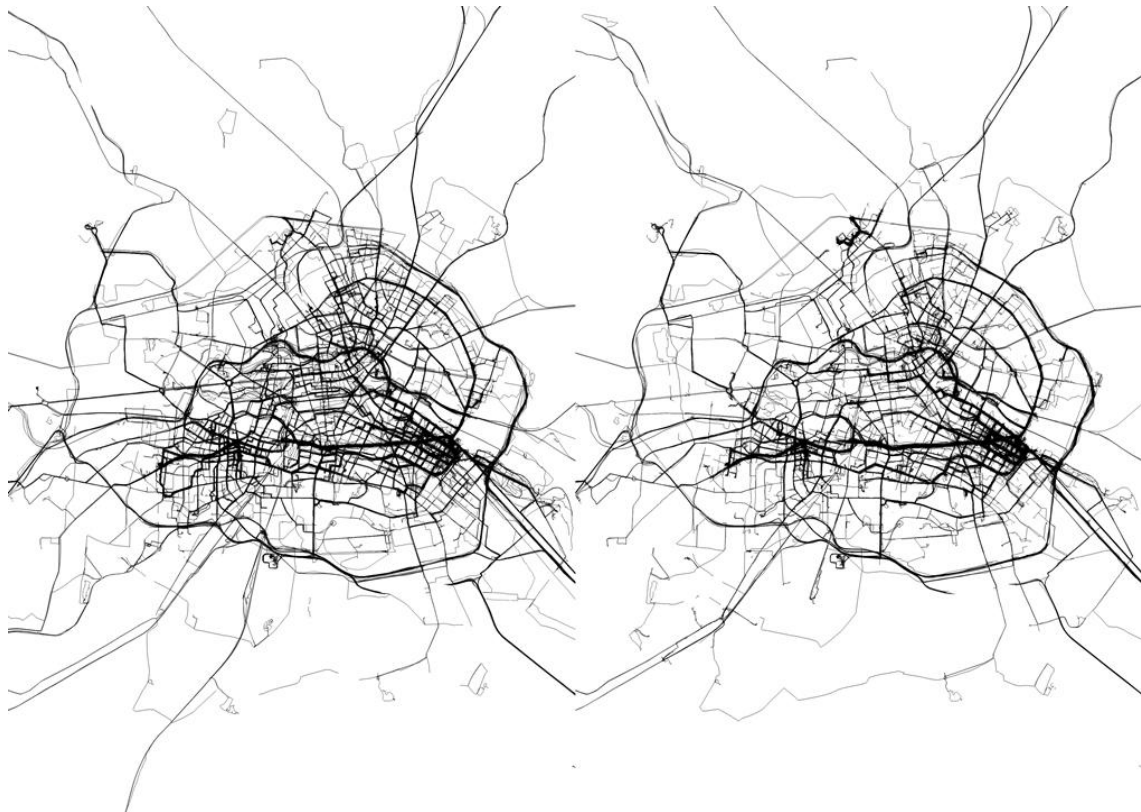


Figura 12 Daniel Belasco Rogers & Sophia New, *All Our Journeys in Berlin 2007 – 2013*

ser percorrida a pé, com ênfase especial para o centro gravitacional do bairro, em torno do qual orbitam moradores e visitantes e que passa a ser transferido da igreja medieval, para a praça moderna (local de encontro, convivência, troca de novidades, concentração de comércio, etc.), reforçando a inclinação local por uma escala do pedestre.

O caminhar é uma prática que permite os usuários se reapropriarem de um espaço organizado sócio-economicamente e inscreverem seus passos no mapa urbano, tornando-o um texto humano e plural, formado por infinitas individualidades. São estes praticantes da cidade os responsáveis por embutir o cotidiano de histórias e fragmentos de trajetórias e criar uma segunda cidade, metafórica e transmutante, por sobre a superfície da cidade visual e planejada. Neil Gaiman⁹ descreve em seu livro “Lugar nenhum” (1996) a cidade visual (denominada pelo autor de “cidade acima”) como sendo óbvia e redundante; presa na repetição infinita de seus padrões, que criam uma espiral entorpecente encobrendo às especificidades mais sensíveis da cidade

⁹ Neil Richard Gaiman (1960-) é um autor britânico de contos, romances, quadrinhos, graphic novels, e filmes.

metafórica (denominada de “cidade abaixo”) e tornando invisível o rico cortejo que lhe sustenta.

Os passos dos caminhantes assumem grande importância no modo de apreensão que se faz de um território, sendo responsáveis tanto pela assimilação tátil do lugar quanto por tecê-lo; como pode ser observado na obra "*All our journeys in Berlin 2007 - 2013*" do casal londrino, Daniel Belasco e Sophia New. Neste trabalho de arte, são apresentados todos os deslocamentos efetuados pela dupla durante o período de sete anos, traduzidos para a forma de desenho em uma prática espacial que utiliza do corpo e seu movimento para a criação de mapas reveladores (com a soma dos anos) das estruturas da cidade. O trabalho revela assim, de modo explícito, a importância dos pedestres e suas dinâmicas, para a transformação da cidade em algo real e como esses a espacializam e atualizam-na a todo instante com novas regras de circulação e criação de uma linguagem territorial de permissões urbanas descontínuas (atalhos, caminhos perigosos, etc). O mapa da proposta de Tijucas revela tanto o caminhar dos entrevistados quanto o da artista-pesquisadora, suas trajetórias transcritas no próprio espaço urbano convidando o espectador a refazer os passos dados, de modo a tornar visível tanto o resultado final da obra quanto as operações que a compuseram. O ato de caminhar transforma-se assim em um espaço de enunciação, não apenas do local ou do indivíduo caminhante, mas de seu movimento e intenção de locomoção. Indicadores de posição como *aqui, cá e lá*, tão utilizados pelos entrevistados como referência espacial, implicam um ato de caminhar, uma apropriação do lugar por um "eu" e sua intenção de relativizar sua posição, vinculando-a com um "outro". A prática do espaço configura-se em um "passar a ser um outro" e pode dessa forma ser igualmente entendida como um "estar ausente", uma "falta de lugar" que impele o "eu" à procura de si próprio e de uma noção de pertencimento.

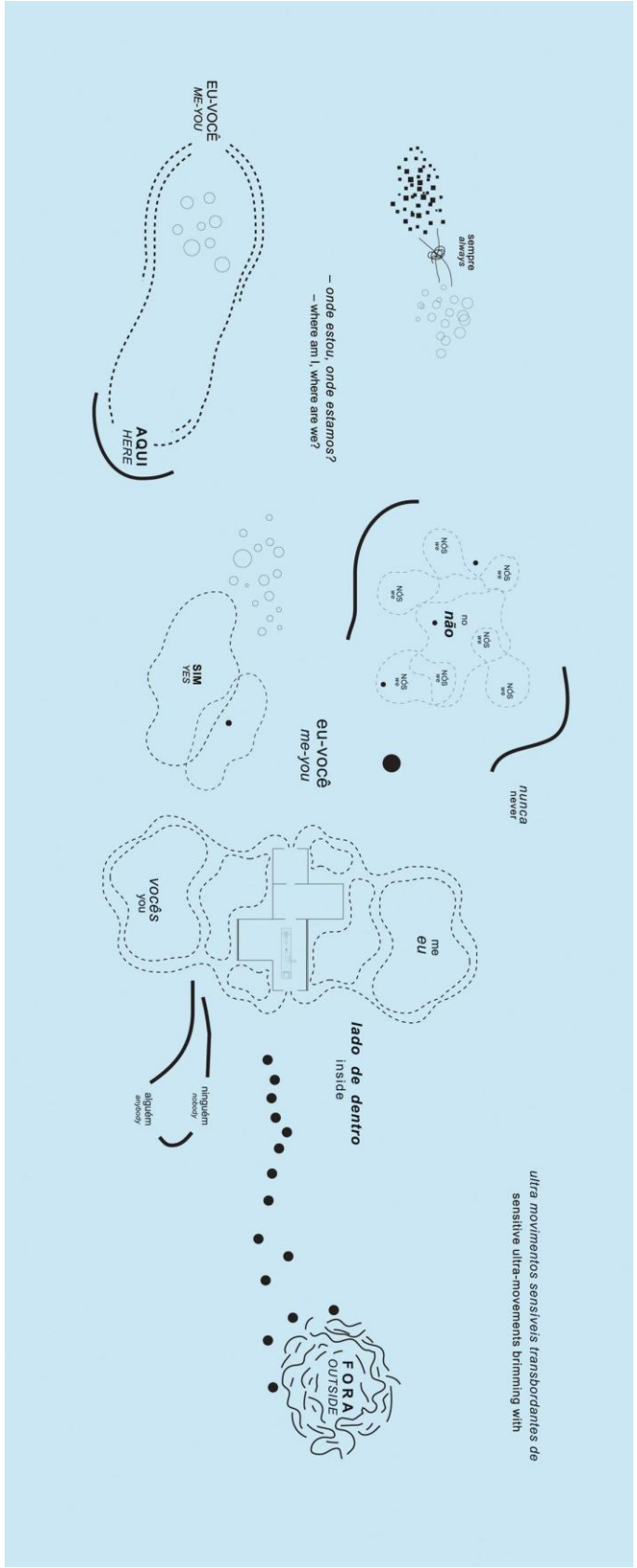


Figura 13 Ricardo Basbaum, Diagrama (transatravessamento), 2002. 25ª Bienal de São Paulo.

O exercício de deriva, como proposto por Guy Debord¹⁰ é uma técnica de caráter predominantemente urbano que visa renunciar, por um determinado intervalo de tempo, aos motivos para o deslocamento e à própria normalidade das práticas diárias em detrimento a um "deixar-se levar" pelo terreno e pelos possíveis encontros que ele ocasionar. Não se trata, porém, de um movimento puramente aleatório nem de uma viagem ou passeio, a deriva difere-se desses graças a influência que sofre dos atrativos e relevos psicogeográficos da cidade e que podem determinar ou alterar seu eixo. Ela permite também estabelecer os primeiros quadros das articulações psicogeográficas de uma cidade moderna, tais como o reconhecimento das unidades de ambiente e seus principais componentes, localização espacial e definição de seus eixos principais (ruas, avenidas, saídas, caminhos, etc.). O campo espacial de uma deriva pode assim ser mais ou menos vago dependendo da busca de estudo do terreno ou da revelação de resultados emocionalmente impactantes que venham a influenciar o seu arruar: embora, de modo geral, a deriva não tenha o costume de extrapolar os limites de uma grande cidade, levando geralmente em consideração suas zonas e divisões internas. A delimitação de um campo espacial segue como diretrizes mais importantes o estudo de mapas da região, o estabelecimento de bases para a deriva e o cálculo de direção e nível de penetração que se pretende.

Existem duas formas de exploração espacial por meio da deriva: a primeira é a exploração direta, na qual o andarilho dedica-se a uma busca urbanística psicogeográfica e a segunda, quando se opta por uma desorientação pessoal, caso no qual se faz necessária a intervenção de um terceiro responsável por guiar (através de diversos meios) a deriva em questão. Ricardo Basbaum em seus procedimentos investigativos através do discurso artístico, tanto imagético quanto textual, envolve elementos da urbanidade e da simbologia do espaço. Basbaum especula sobre os papéis do artista, curador, diretor e produtor no sistema artístico contemporâneo, reafirmando em sua praxis a preocupação com a valorização do processo artístico coletivo e sua participação em

¹⁰ Guy Louis Debord (1931 –1994) foi um teórico marxista, filósofo, cineasta, membro fundador da Internacional Situacionista.

proposições de deslocamento, utilizando-se de códigos textuais para desafiar as concepções predefinidas dos pronomes Eu-Você.

No projeto Tijucas foram utilizadas tanto de estratégias relativas à deriva particular quanto coletiva para a construção de um mapeamento artístico-psicogeográfico do bairro em questão. Embora a proposta do trabalho prático parta do princípio de uma exploração direta, com a deriva da artista-pesquisadora pelas ruas e caminhos próximos de possíveis áreas de fronteiras; os encontros aleatórios com outros caminhantes possuem a potência de alterar não apenas sua direção como também converter o modelo de exploração a uma semi-desorientação na qual a artista passa então a acompanhar e ser guiada pelos entrevistados através de seus trajetos e histórias.

A natureza (e aqui se refere a essa como figura espontânea - não necessariamente antítese daquilo fabricado ou alterado pelo homem, mas como algo que tenha seguido um caminho natural, não planejado ou orgânico), possui diversas formas de apreensão; sendo uma delas a interpretação da natureza como um mapa. Partindo de tal perspectiva, a paisagem evocaria em si, uma cartografia; sendo ela a nova responsável por orientar os seres nos mapas e sua função, adequar-se a esses. O projeto Tijucas promove tal movimento pendular do mapa, narrado por Flusser por meio de uma anedota do caminho que realiza o viajante ao sair da planície, subindo o vale até alcançar os cumes para depois retornar. O deslocamento da proposição artística inicia assim com a representação dos caminhos artificiais (mapa de ruas e prédios; pautado em números e posições estáticas para a definição governamental de fronteiras), passando para a paisagem como um mapa (talhada pelos transeuntes em suas derivas e descrita por suas memórias, captadas em áudio) e voltando novamente ao mapa como representação da paisagem (reinterpretação artístico-poética), embora traçado com base diferente daquela paisagem artificial de onde se partiu e sim focado agora na paisagem natural, recolhida através dos depoimentos locais.

4 Conclusão

Após o aprofundamento nesta pesquisa prático-teórica e tendo em vista as relações fronteiriças desenvolvidas a partir do conceito de conurbação, procurou-se investigar as configurações do bairro da Tijuca através da escuta de testemunhos locais para assim trazer a compreensão da Tijuca como um espaço subjetivo em transformação.

Ao tratar de fronteiras voláteis, a característica mais marcante observada no projeto de arte Tijucas foi a forma como a cidade se consome, confundindo os limites que a compõe e subdividem. O desenho das divisões entre os territórios é caracterizado por um conjunto de fatores que vão desde limites geográficos (rios, montanhas, florestas) e dados numéricos (CEP, IPTU) até o talvez mais importante dentre seus elementos, a memória afetiva, que liga acontecimentos pessoais aos espaços das ruas, casas e praças. O avanço da conurbação tijuicana mostrou estar em pleno crescimento. Sub-bairros tais como Muda, Usina e Aldeia Campista, embora ainda existentes, têm sua presença reconhecida na maior parte das vezes, apenas por moradores mais antigos; e mesmo outros territórios maiores e ainda influentes como Andaraí e Vila Isabel, caminham lentamente em direção ao restringimento de suas fronteiras e seu consecutivo esquecimento. A muralha, que deveria restringir e diferenciar o “eu” e o “outro”, é composta de diversos pontos de referência importantes, mas que, sobre controle da valorização imobiliária, confundem ainda mais os limites com suas afirmações errôneas de pertencimento espacial. A fronteira molda-se assim como um não lugar, habitado e almejado por ambos os lados e onde a identidade busca constante reafirmação.

A pesquisa artística pode trazer outras possibilidades de construção de uma identidade em comum, como no caso da prática de lugares-específicos, que estimulam especificidades locais, resgatando identidades e as valorizando de modo a impedir seu desaparecimento. A gradual perda de identidade, entretanto, se dá, assim como a imprecisão das fronteiras; graças a um

impulso já difundido de liquefação dos alicerces da sociedade. Os lugares predefinidos de cada sujeito não funcionam em um mundo globalizado de múltiplas permissões. Quando o indivíduo começa a se questionar sobre sua presença no mundo, afasta-se desse e torna-se algo diferente, que não pertence indubitavelmente a lugar algum. A cidade não é mais um território isolado pronto a defender seus habitantes e sua integridade das ameaças externas; ela não mais compreende do que deve proteger-se, deixando órfã a reivindicação territorial como suprema definidora do ser. Tal abandono causa desconforto e mesmo medo em seus habitantes, que tentam em desespero agarrar-se aos vínculos nacionalistas como se fossem esses, flutuadores, capazes de oferecer alguma estabilidade em um mundo líquido/úmido.

A importância do som na delimitação espacial pôde ser observada desde o início da pesquisa da proposta artística Tijucas, por ser o sistema de comunicação um dos principais fatores para o mapeamento urbano. A conurbação está ligada à globalização e essa, por sua vez, é a redução das distâncias de trocas, não apenas de produtos, mas principalmente de informações. O alcance da transmissão de informações (do qual o som destaca-se como meio primordial) define limites, e de sua velocidade de propagação resulta a aproximação das fronteiras, o que pode gerar por vezes uma desordem na clareza entre limites. Audição e visão são os sentidos base para construção de uma realidade. A audição em específico oferece uma compreensão do mundo pela lógica da forma verbal, aglutinando locais e sujeitos de modo a fazer do indivíduo um participante ativo em sua realidade. Seguindo tal lógica, uma memória narrada, como as que compõem o mapeamento sonoro de Tijucas; revela-se como um mapa de ações que conduz os passos do ouvinte.

A importância da reapropriação local através do ato de caminhar pode ser percebida quando analisado em contraparte ao controle do espaço urbano pelos veículos motorizados, que isolam por meio da velocidade tudo aquilo que é percurso - que se encontra no trajeto entre origem e destino. Às ruas e avenidas são dadas preferência em detrimento a calçadas e quarteirões; o

trânsito é mais importante do que a permanência. O caminhar abre espaço para a criação da cidade metafórica, aquela que contém as teias subjetivas que ligam espaços e indivíduos e que se encontra sobreposta à cidade visual. O deslocamento do andarilho é impelido por uma busca imperialista de tomar um espaço que não ocupa; fazer do outro um “eu”, afirmar sua identidade e avançar suas fronteiras; mas a cada vez que parte em busca do “outro”, abandona o espaço que ocupava, entregando-o para esse.

Diversas mudanças na configuração espacial foram citadas até aqui, tendo sido observadas ao longo da pesquisa no território tijucano. Uma região em específico, porém, manteve-se relativamente ilesa e fortemente enraizada no imaginário popular geral: a Saens Peña. “A Praça”, como é comumente referida por seus habitantes, mantém-se em grande parte intacta como centro aglutinador, graças à confluência de transportes, comércio e lazer que proporciona. Esses, entretanto, não servem para explicar totalmente porque regiões mais afastadas, como no caso do Grajaú e Alto da Boa Vista, ainda assim lhe seja dada preferência em detrimento a outros centros igualmente próximos. Pode-se inferir desse modo que talvez seja esta a característica em comum de maior relevância entre os bairros pertencentes à Grande Tijuca: sua predileção pela Saens Peña como núcleo gravitacional. Ser tijucano seria assim o reconhecimento pelo indivíduo da região da Saens Peña como pólo norteador de seu deslocamento; identificando os demais territórios a partir de sua relação com ela e delimitando-os como componentes da Grande Tijuca com base em sua distância de caminhada até a “Praça”.

Todas as fases de apropriação espacial que ocorreram em razão da pesquisa para este projeto foram absolutamente importantes para perceber os diferentes caminhos possíveis na exploração de um tema através da arte. A fluidez é uma realidade e, seja ela apenas úmida ou completamente líquida, já se encontra embrenhada nas mais variadas tentativas de delimitação e mesmo na noção de identidade, seja ela por opção ou pertencimento, particular ou pública.

O projeto Tijucas aponta metodologias potentes para serem usadas na transformação e compreensão do espaço urbano ao tencionar modelos cartográficos pré-estabelecidos. Com o aprofundamento no uso das mídias

locativas em processos artísticos, como a utilizada no aplicativo do trabalho Tijucas, a partir do conhecimento adquirido com essa experiência passa a ser possível explorar desdobramentos futuros, investigar outras possibilidades de uso tanto da mídia, quanto da pesquisa teórica; assim como expandir diferenças específicas ao propor-se remapear outros territórios.

5 Referências

- MUMFORD, Lewis. **A cidade na história:** suas origens, transformações e perspectivas. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- SANTOS, Alexandre Mello; LEITE, Márcia Pereira; FRANCA, Nahyda. **Quando memória e história se entrelaçam:** A trama dos espaços na Grande Tijuca. Rio de Janeiro: Ibase, 2003. 96 p.
- ASCOTT, Roy. **TELEMATIC EMBRACE:** VISIONARY THEORIES OF ART, TECHNOLOGY, AND CONSCIOUSNESS. Los Angeles: University Of California Press, 2003.
- FLUSSER, Vilém. **NATURAL:MENTE:** vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011. 164 p.
- DEBORD, Guy. **Teoria da Deriva.** Paris: Revista Internacional Situacionista, 1958.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1998.
- KWON, Miwon. **One place after another:** site-specific art and locational identity. Cambridge: The Mit Press, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis.** Rio de Janeiro: O Globo, 2003.
- GAIMAN, Neil. **Neverwhere.** Nova York: Harpertorch, 1997.

WEBSITES ACESSADOS

- ALDERSON, Rob. **IT'S NICE THAT**. Disponível em:
<<https://www.itsnicethat.com/articles/mapping-manhattan-becky-cooper>>.
Acesso em: 01 maio 2017.
- RONDINELLA, Italo (fotografia). **Archive of the 2017 Venice Biennale**. Disponível em:
<<http://cagrp.org/view/venice2017/index.php?id=15842>>. Acesso em: 17 out. 2017.
- SOLIGNO, Matilde (fotografia). **Droste Effect Mag**. Disponível em:
<<http://www.drosteeffectmag.com/walk-art-venice-biennale-2015/>>.
Acesso em: 22 jul. 2017.
- **Rice Gallery**. Disponível em: <<http://www.ricegallery.org/lee-mingwei/>>.
Acesso em: 06 out. 2017.
- **Map, media archive performance**. Disponível em:
<<http://www.perfomap.de/map5/belasco-new-the-drawing-of-our-lives-and-other-practices>>. Acesso em: 08 nov. 2017.
- BASBAUM, Ricardo. **Carbono, Natureza Ciência Arte**. Disponível em:
<<http://revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/>>. Acesso em: 08 dez. 2017.