



FABULAÇÃO COMO PROJETO

Germana Konrath¹
Paulo Edison Belo Reyes²

RESUMO

Objetivo: Em urbanismo a ideia de projetar não apenas o espaço, mas o tempo, é fundamental e transformadora, visto suas implicações para a maneira como pensamos e produzimos cidades. Neste sentido, o artigo busca explorar diferentes métodos de projeto em urbanismo a partir de uma matriz temporal.

Método e referencial teórico: Trazemos duas ações poéticas, desenvolvidas pelo artista contemporâneo Francis Alÿs, onde o conceito de fábula e de projeto se fazem presentes. A poética de Alÿs (empíria) é aqui discutida e atravessada por conceitos teóricos, oriundos de revisão bibliográfica, destacando-se a noção de direito à cidade, de Henri Lefebvre; o entendimento de utopia para Ernst Bloch e o de política para Jacques Rancière.

Resultados e conclusão: Os trabalhos de Alÿs tomam emprestado da literatura sua qualidade de adaptação. Relatos orais tanto podem intensificar e reiterar uma história quanto permitir que cada parte se acomode em novos contextos. Assim, as fábulas se moldam a cada situação onde são contadas, como nômades. A empíria abre possibilidades que atravessam literatura, artes visuais, filosofia e urbanismo.

Implicações da pesquisa: O texto potencializa um diálogo entre poética, estética, ética e política. Não se trata de uma metodologia para melhor finalizar ou apresentar projetos, outrossim um possível caminho por onde iniciar novos pensamentos e práticas projetuais para a cidade contemporânea.

Originalidade: O entendimento da fabulação como projeto, dentro de uma perspectiva mais ampla da prática projetual e seu impacto para o ambiente construído.

Palavras-chave: Fabulação, Projeto Urbano, Direito À Cidade, Francis Alÿs.

FABULATION AS DESIGN

ABSTRACT

Objective: In urban planning, the idea of designing not only space but also time is fundamental and transformative, given its implications for the way we think and produce cities. In this sense, the article seeks to explore different methods of urban design based on a temporal matrix.

Method and theoretical framework: We bring forth two poetic actions developed by the contemporary artist Francis Alÿs, where the concepts of fable and project are present. Alÿs's poetics (empiricism) are discussed here and intersected with theoretical concepts from a literature review, highlighting the notion of the right to the city from Henri Lefebvre, the understanding of utopia from Ernst Bloch, and the concept of politics from Jacques Rancière.

Results and conclusion: Alÿs's works borrow from literature their quality of adaptation. Oral accounts can both intensify and reiterate a story and allow each part to accommodate itself in new contexts. Thus, fables adapt to each situation where they are told, like nomads. Empiricism opens up possibilities that span literature, visual arts, philosophy, and urban planning.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil,
E-mail: germana.konrath@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1676-8199>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil,
E-mail: paulo.reyes@ufrgs.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0198-1800>



Implications of the research: The text enhances a dialogue between poetics, aesthetics, ethics, and politics. It is not a methodology for improving or presenting projects; rather, it is a possible path to initiate new thoughts and design practices for the contemporary city.

Originality: The understanding of fabulation as urban design within a broader perspective of design practice and its impact on the built environment.

Keywords: Fabulation, Urban Design, Right to the City, Francis Alÿs.

RGSA adota a Licença de Atribuição CC BY do Creative Commons (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



1 INTRODUÇÃO

Em urbanismo e, especificamente, em planejamento urbano, a ideia de projetar não apenas o espaço, mas o tempo – e com o tempo – é fundamental e essencialmente transformadora, visto suas implicações para a maneira como percebemos, produzimos, vivenciamos e registramos o ambiente urbano. Neste sentido, cabe explorar diferentes maneiras e métodos de enfrentar o projeto. Um deles, defendido neste artigo, é o entendimento de fabulação como projeto, dentro de uma visão mais ampla da prática projetual.

O texto parte de uma visão filosófica e poética para debater as distintas temporalidades do (e no) projeto urbano atual. Nesta investigação o projeto é estudado não como produto ou síntese, mas principalmente como exercício de problematização e de produção crítica e política de conhecimento no âmbito urbano. Alguns princípios norteiam a pesquisa da qual este artigo é extraído: a ideia de projeto como processo; o atravessamento entre teoria e prática para criar novas formas de pensar a cidade; a não segmentação entre campos disciplinares para uma melhor compreensão e criação de novas práticas urbanas – especialmente as contribuições de produções poéticas – e, finalmente, a visão política dos processos de projeto e de seu potencial transformador para o ambiente socioeconômico e cultural das cidades em que vivemos hoje.

Dentro dessa perspectiva, o artigo introduz a ideia de fabulação a partir de duas ações poéticas desenvolvidas pelo artista belga-mexicano, Francis Alÿs, como um convite à reflexão crítica sobre o tema. O primeiro trabalho a ser debatido chama-se *Quando la fe mueve montañas*, data de 2002 e foi realizado na cidade de Lima, Peru; o segundo, *Barrenderos*, é de 2004 e tomou lugar na Cidade do México. Espera-se que essas duas obras possam trazer um tipo de pensamento sobre o projeto que recupere uma dimensão mais aberta e menos determinista, incorporando o tempo e a narrativa ficcional como elementos constituintes do fazer projetual enquanto atualização e presentificação daquilo que está por vir em nossas cidades.

Este texto está fundamentado teoricamente em uma visão de projeto como processo aberto, como diferença, heterogeneidade e constituído por um porvir. A análise de duas ações artísticas aportará novas ramificações sobre o entendimento de fabulação na estrutura teórica inicial, principalmente no que diz respeito às suas formas de manifestar, representar e, acima de tudo, apresentar diferentes possibilidades, necessariamente múltiplas e dissensuais, no pensamento do projeto. Ou, como diria Jacques Rancière referindo-se ao regime estético das artes: “possíveis maneiras de fazer, formas de visibilidade, modos de pensabilidades, seus possíveis e seus modos de transformação.” (2009, p. 13).



2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A visão política sobre cidade deste artigo encontra-se fundamentada em três autores: Henri Lefebvre e sua concepção de direito à cidade; Ernst Bloch e sua compreensão de utopia e, finalmente, Jacques Rancière e seu entendimento sobre estética, política e partilha. O direito à cidade surge como um valor de experiência do espaço público e o conteúdo utópico será vinculado à capacidade de fabulação como potência de projeto. O projeto – seja ele arquitetônico ou urbano – neste caso, vem carregado de potência: potência lançadora do novo, do dissensual, do heterogêneo. A fábula surge aqui como criação de outros cenários possíveis, outros pensáveis e outros imagináveis em nossas cidades. O projeto como fabulação se opõe à ideia de *genius loci* e vem questionar a percepção de que um determinado lugar tenha uma vocação única e consensual a ser explorada pelo projeto. Para explorar essa hipótese, abordaremos as múltiplas possibilidades projetuais que se apresentam nas situações urbanas trabalhadas por meio das ações poéticas de Alÿs.

Henri Lefebvre, ao analisar o percurso histórico das cidades pós-industriais, passando pela sociedade dita de consumo, que ele reinterpreta como “sociedade burocrática de consumo dirigido”, argumenta que “o ser humano tem necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo de desperdiçá-las no jogo” (2008, p. 105). O autor ressalta que muito além das necessidades específicas, atendidas minimamente pelos equipamentos urbanos funcionais, persiste e sobressai uma necessidade não prevista no planejamento, ausente nos projetos, uma necessidade fundamental de atividade criadora, lúdica, geradora de obras de arte e de bens simbólicos, de imaginário e não apenas de bens materiais, objetivos e consumíveis.

Segundo Lefebvre, urbanistas, arquitetos, sociólogos e políticos não são capazes de criar relações sociais – no máximo, podem facilitar ou dificultar sua formulação. Essas relações, quando produzidas, se dão a partir da *praxis* cotidiana, sendo promovidas em nossos espaços-tempos de convívio, em nossa vida social, no espaço público. Lefebvre defende que o isolamento e a classificação do conhecimento em ciências parcelares não dão conta das necessidades da cidade e da vida urbana, cujos desdobramentos devem englobar possibilidades de encontros e de trocas não dirigidas pelo consumo, não arregimentadas pelo valor de mercado, mas sim por seu conjunto mais subjetivo. O autor acredita que o objeto da ciência chamada urbanismo – qual seja, a cidade – tampouco é um objeto determinado, estático. Ao contrário, envolve ao mesmo tempo o passado, o presente e o possível. Declara que a cidade é um objeto virtual.

É relevante para esta pesquisa sua colocação, que vincula *futuro* à ideia de *possibilidade* e a *cidade* à de *virtualidade* a ser atualizada constantemente. O autor sugere uma possível função para arquitetos, urbanistas e outros profissionais que normalmente são encarregados do planejamento das cidades, indicando que, individualmente ou em grupo, esses profissionais poderiam “limpar o caminho, propor, tentar, preparar formas e [...] inventariar a experiência obtida, tirar lições dos fracassos, ajudar o parto do possível através da maiêutica nutrida da ciência” (2008, p. 109). O autor sinaliza, assim, a esperança de um resgate por meio da arte que poderia se ocupar justamente desse porvir, em criações não apenas artísticas, mas urbanas, em escala social, transformando práticas diárias em formas de viver a cidade como obra de arte, de pertencimento à coisa urbana.

Aqui entra a produção artística de Alÿs, que joga em seus trabalhos com a ideia de fracasso, do mito de Sísifo³, minando a noção moralista de final feliz. Em distintas ações

³ Sísifo é um personagem mitológico grego condenado a empurrar uma pedra até o topo de uma montanha de forma cíclica e contínua. Toda vez que está prestes a atingir o cume, a rocha rola novamente para o sopé da montanha, num movimento repetido, movido por forças irresistíveis e invisíveis que tornam o trabalho e o esforço



poéticas, Alÿs ironiza o projeto de modernidade imposto aos países latino-americanos, que parecem estar sempre em busca de seu auge sem nunca atingi-lo, recaindo naquilo que muitos denominam fracasso ou mesmo absurdo. Essa ironia está presente em *La fe mueve montañas*, como veremos, e em tantos outros trabalhos do artista. Aqui cabe colocar as seguintes perguntas, a serem confrontadas com os trabalhos de Alÿs: que contribuição podemos apontar, do ponto de vista do projeto urbano, em ações artísticas cujo pano de fundo está atrelado à ideia de “fracasso” ou do “parto do possível” como prescreveu Lefebvre? Que possibilidades nos oferecem para mantermos vivo o significado de participação simbólica e política na urbe?

O pensamento de Lefebvre encontra intersecção com algumas das ideias de Bloch sobre o impulso utópico e o porvir. Bloch, filósofo alemão reconhecido por seu legado a respeito dos conceitos de utopia e esperança, trabalha com a ideia de *desiderium* (muito próxima às necessidades fundamentais descritas por Lefebvre) e resgata a complexidade que a aceção do termo utopia requer, fugindo de classificações restritivas e castradoras.

Tendo em vista a abrangência de interpretações a que o conceito de utopia foi submetido desde sua criação, em 1516, como título do livro de Thomas Morus, vale aqui reproduzir uma das definições de Bloch, para quem “a utopia não é algo fantasioso, simples produto da imaginação, mas possui uma base real, com funções abertas à reestruturação da sociedade, obrigando a militância do sujeito, engajado em mudanças concretas, visando à nova sociedade” (2005, v. 2, p. 36). Tal perspectiva difere de concepções usuais que identificam o impulso utópico com escapismo ou ausência de substrato real e que tendem a cair na armadilha do termo que, ao se desvincular da realidade circundante, deixa de se comprometer também com seu desdobrar no tempo, conectando-se magicamente a um amanhã ideal, numa esperança vaga e comodista, alienando o sujeito que justamente se quer mobilizar.

O filósofo usa as ideias de impulso utópico e de espera ativa como matrizes transformadoras para ultrapassar o que nos é apresentado como curso natural dos acontecimentos. Para ele, tratam-se de conceitos que devem ser operados de modo que a linearidade da narrativa histórica não se imponha como que por acaso. Baseado nas teorias marxistas, o autor afirma que muitas vezes a função da utopia é criar projeções em um “não-lugar” (*u-topos*), mas apenas para ultrapassarmos a obscuridade do instante que se impõe à nossa frente. Essa seria uma das possíveis funções de um projeto.

O impulso utópico não se identifica com o significado depreciativo daquilo que é infundado, irrefletido, mas sim com um sonhar diurno ou, ainda, sonhar para frente. Ao usar esses termos, o autor anuncia um estado de consciência, de visão e de projeção, defendendo que tal visão busca, exatamente, fugir do ponto cego que oculta o presente autêntico. Bloch, quando caracteriza a utopia, a identifica com um sentimento ativador, motivando as pessoas a tomarem parte do processo e não aceitarem os fatos como se vivêssemos em um palácio das fatalidades. Nas palavras do filósofo, “o homem é alguém que ainda tem muito pela frente. No seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente à frente, topando com limites que já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa” (2005, v. 1, p. 243). Trata-se, portanto, de um exercício coletivo de projeção rumo ao que pode vir a ser para além de possíveis bloqueios imediatos e circunstanciais que possam atrapalhar nossa visão projetual.

Sonhos diurnos são, portanto, antecipadores do possível, são proativos na satisfação de desejos e circulam naquilo que “nunca havia sido experimentado como presente” (BLOCH, 2005, v. 1, p. 116). Aqui vale perguntar se Alÿs, ao dizer que é movido por uma profunda incapacidade de compreender, está, de certa forma, produzindo fábulas artísticas a partir de impulsos utópicos. Bloch estimula essa elaboração rumo ao novo, que exige uma participação

de Sísifo vão. Alÿs evoca a narrativa grega em obras como *Rehearsal* e *Politics of rehearsal*, *The last Clown*, entre outras, além daquelas estudadas neste artigo.



real e individual, que emancipa o indivíduo tantas vezes capturado na esteira de clichês da nossa sociedade. Tal abordagem nos revela a potência do impulso utópico como força opositora à propaganda, às imagens pré-fabricadas, aos acordos da ordem estabelecida. Afinal, trata-se de um sentimento libertador, transgressor, muito potente como parte de um processo genuinamente criativo.

No livro *Numa dada situação*, de Alÿs, podemos ler, logo nas primeiras páginas, os seguintes dizeres “*The meaning of things is never stable. Anything can mean anything*”⁴. Essa ideia de não restrição é ainda reforçada pelo artista quando menciona que “os conceitos são atemporais. Abertos; portanto duradouros, contínuos. Que não podem ser ditos, que são apenas encenáveis.” (ALÿS, 2010, s.p.). É este tipo de entendimento sobre os conceitos, incluindo o de utopia e aquele de direito à cidade, que nos interessa neste artigo, que visa atualizar esses termos e concepções a partir das ações de Alÿs para extrapolar seu campo de atuação e propor, então, a fabulação como uma possível maneira de projetar em urbanismo.

Essa perspectiva de Bloch, em que a utopia é uma espécie de impulso de desejo no tempo presente, se alia com a noção de heterotopia em Foucault. Para Foucault heterotopia é um espaço outro: a materialização de outros tempos em espaços reais, por exemplo, que encontram sua atualização no presente. Heterotopias seriam espaços completamente alheios às regras e conformações que ditam todo o restante do sistema espacial onde se inserem, obedecendo a parâmetros “estrangeiros” ao seu meio, muitas vezes vinculados a heterocronias. Algumas heterotopias teriam surgido como lugares para abrigar momentos de crise biológica, como o início da puberdade, a gravidez, a velhice ou, mais contemporaneamente, crises de desvio comportamental como as prisões e os hospícios; outras, ainda, para comportar espaços onde o tempo não escoia seguindo a cronologia cotidiana (caso dos museus, cemitérios etc.). As heterotopias seriam, via de regra, sistemas isolados, não integrados à sociedade, cujas entradas e saídas são sempre controladas.

Simultaneamente, Foucault nos indica que existem heterotopias que parecem abertas, mas que, ao nelas adentrar, percebemos estar em uma ilusão.

É aí, sem dúvida, que encontramos o que de mais essencial existe nas heterotopias. Elas são a contestação de todos os outros espaços, uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: ou como nas casas de tolerância de que Aragon falava, criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto, desarranjado. (FOUCAULT, 2013, p. 28).

Aqui, vale resgatar a pergunta que Alÿs se autoimpõe: “é possível que uma intervenção artística traga verdadeiramente uma maneira imprevista de pensar, ou é mais uma questão de criar uma sensação de ‘falta de sentido’ que mostra o absurdo da situação?” (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 39, tradução nossa). Tanto Alÿs quanto Foucault apontam para aquelas ações que, ao criarem algo extremamente deslocado de seu contexto, acabam por demonstrar o absurdo ou a ilusão da própria realidade circundante em que estamos imersos a ponto de sequer percebê-las. A criação de utopias ou heterotopias surge, em primeiro lugar, como crítica àquelas situações presentes e que nos parecem inadequadas e indesejáveis. Esta foi, certamente, a intenção primordial de Morus ao escrever sobre a ilha de Utopia em oposição à sua Inglaterra (ainda feudal) do séc. XVI.

A partir desse legado teórico, propomos investigar, na produção artística de Alÿs, elementos que possam ser identificados com o impulso utópico (ou heterotópico). Lançamos as

⁴ Cujas tradução apresentada no livro é “O significado de coisas nunca é estável. Algo pode querer dizer algo”, mas a tradução que nos parece melhor expressar a ideia seria: “O significado das coisas nunca é estável. Qualquer coisa pode significar qualquer coisa”.



seguintes perguntas: os trabalhos de Alÿs estariam mais próximos da presença de uma espera ativa, de uma posição expectante (realmente utópica e mobilizadora) ou de projeções que nos mantenham em posição inerte, de falsa participação? Quais são as contribuições e desdobramentos das ações poéticas para quem entra em contato com elas e que se mantêm para além do discurso do artista?

As ações artísticas de Alÿs que veremos a seguir tem essa capacidade de provocar impulsos utópicos coletivamente, gerando pensamento político. Trata-se de uma sensibilidade colocada à serviço do comum, daquilo que Rancière nomearia de *partilha do sensível*, no sentido de compartilhar, mas também de evidenciar as diferenças e exclusões. Rancière defende que a estética é a base da política e que não se define como a teoria da arte e sim como um regime específico de identificação e pensamentos das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e os modos de reflexão de suas relações.

O filósofo nos fala acerca dos atos estéticos como provocadores e indutores de novas experiências de subjetividade política e define a “arte como testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento” (2009, p. 12). O autor defende, ainda, que o regime estético das artes é responsável por determinar possíveis – possíveis maneiras de fazer, modos de visibilidade e modos de pensabilidades – e seus modos de transformação. Tal perspectiva corrobora com nossa defesa da fabulação como projeto, visto suas múltiplas possibilidades narrativas, criadoras de potência para o projeto em suas mais distintas formas (de fazer, de se apresentar e, principalmente, de ser pensado).

Rancière parte da premissa de que todo ato é político e que antes de qualquer racionalidade existe uma sensibilidade. A estética, portanto, permearia todo processo político e a arte seria o campo mais afeito a esta exploração dos possíveis, da criação de contornos para aquilo que até então é inominável para o inteligível e para o racional, sendo uma antecipadora do que pode vir a ser e daquilo que a sensibilidade já intui. Alinha-se, portanto, à visão sobre porvir de Bloch quando comenta a necessidade social e política de projetos utópicos.

Rancière defende, aliás, a existência de duas formas de entendimento político: a primeira como uma construção pelo acordo e a segunda como um desenvolvimento baseado em dissensos. O autor coloca em xeque a noção de política como consenso e de que partimos todos de uma sensibilidade comum. Segundo ele “a estética e a política articulam-se ao dar visibilidade ao escondido, reconfigurando a divisão do sensível e tornando o dissenso evidente” (2012, p. 136). Aqui o filósofo abre a discussão sobre dissenso, indicando que não se trata apenas da falta de objetivos ou de afinidades compartilhados, mas sim de um passo anterior, em que os próprios dados da situação, os sujeitos envolvidos, as formas de inclusão ou exclusão, o que é sensível a uma situação, afinal, é passível de desacordo.

Ao cunhar o termo *partilha do sensível*, Rancière nos coloca frente à seguinte questão: o que é comum e o que é partilhado, no sentido de exclusão das experiências estéticas de uma comunidade? Quem é excluído pelo sistema (seja por não dispor de tempo, não estar no espaço em questão – a *pólis* – ou por não ter as ferramentas ou sequer a linguagem requerida)? Neste sentido, vale questionar se ações estéticas como as propostas por Alÿs que veremos a seguir seriam capazes de criar contornos e evidenciar dissensos ou mesmo suspender acordos? De que forma? E de que maneira estariam entremeadas as noções de política, de comum e de partilha do sensível nos trabalhos do artista?

3 METODOLOGIA

As ações poéticas de Alÿs são consideradas, dentro do contexto dessa pesquisa, como empiria. Tal empiria será debatida frente aos conceitos teóricos, por atravessamentos a partir de uma revisão bibliográfica exaustiva dos autores já mencionados e de seus conceitos principais, atualizados aqui a fim de torna-los operacionais ao estudo. A aproximação empírica



se dá, na maior parte dos casos, por fontes diretas (em primeira pessoa, a partir de experiências profissionais no campo das artes, em curadoria, gestão e produção cultural). A essa abordagem menos mediada são acrescentadas outras camadas, por meio de leitura da fortuna crítica do artista, tanto através de catálogos de exposições quanto livros produzidos pelo artista com curadores e parceiros intelectuais, que ajudam a contextualizar e aprofundar as ações poéticas aqui apresentadas.

Francis Alÿs nasceu Francis de Smedt na Antuérpia, em 1959. Formou-se arquiteto na Bélgica e, na primeira metade dos anos 1980, mudou-se para Veneza, a fim de desenvolver seu doutorado em Urbanismo. Durante sua vivência na Itália, Francis se deparou com a cidade de Palmanova, conhecida por seu desenho em formato de estrela típico de povoados militares fortificados. O local fora utilizado durante a República de Veneza (por volta de 1593) como entreposto de defesa. Ao estudar a cidade e pensar sobre possíveis intervenções no local, absolutamente isolado, cristalizado e desolador, Francis teve uma espécie de epifania: percebeu que, numa cidade como aquela, que ele classificou como uma utopia disfuncional, nenhum material deveria ser adicionado, fosse pela de arquitetura, pela arte ou pelo urbanismo. A apatia de seus habitantes nem a percepção externa sobre Palmanova seria verdadeiramente alterada por intervenções de soma, principalmente no presente. O que poderia ser transformador naquele local seria uma intervenção no passado ou, mais precisamente, na história da cidade. Assim, Francis criou uma fábula a ser enxertada na memória do lugar.

Dez anos mais tarde, em 1995, já estabelecido na Cidade do México, o artista criou o seguinte subtítulo para um de seus projetos, chamado *Fairy Tales*: “ao passo que as sociedades altamente racionais da Renascença sentiram a necessidade de criar utopias, nós de nossos tempos devemos criar fábulas”. Nesse projeto, Alÿs caminhou pela capital mexicana fazendo seu blusão se desfilar, de tal forma que em sua trajetória deixou um rastro atrás de si, formado por um fio de lã, enquanto sua roupa se desfazia. Criou assim sua fábula, aproximando-se de outras histórias sobre processos de reconhecimento e de perda (ou possibilidade de regresso), como o conto dos irmãos Grimm, *João e Maria*, ou o mito grego sobre o fio de Ariadne e o labirinto do Minotauro.

A ficção ocupa, desde cedo, um papel fundamental na trajetória de Alÿs e a criação de fábulas surge como uma possibilidade de intervenção urbana sob diferentes formas, por meio de distintas táticas de inserção e aplicação. Para Alÿs, a ficção não ocupa um espaço menor nem subordinado à realidade. Ao contrário, a realidade está necessariamente moldada por nossa imaginação e por nossa memória. Assim, o futuro pode ser alterado se intervirmos no passado, mas não nos fatos passados, outrossim nas narrativas sobre o passado, transformando-as. Uma fábula inserida na memória da cidade seria capaz de alterar, no presente, o *modus operandi* e a visão de seus habitantes a seu respeito.

Após finalizar o doutorado em Veneza, Francis muda-se para o México em 1986. Visando escapar do exército, opta por participar de um programa do governo belga de ajuda ao país, que tinha sido afetado drasticamente pelo terremoto de 1985. Trabalha como arquiteto no sul do México por alguns anos e, em 1989, se vê capturado pela imensa e caótica Cidade do México, onde passa a viver desde então. Francis de Smedt, arquiteto, torna-se Francis Alÿs, criando para si não apenas um novo nome, mas uma nova atividade. Passa a ser cada vez mais artista e, na medida de suas possibilidades, cada vez mais mexicano. Assim começa uma longa trajetória, marcada por deslocamentos tanto físicos quanto conceituais. Alÿs afasta-se dos padrões europeus de harmonia, ordenamento, higiene urbana e cultural, para mergulhar no desconhecido, plural e perturbador contexto mexicano, como o próprio artista comenta (ALÿS in FERGUSON, 2007).

Suas proposições iniciais são fortemente influenciadas pelo sentimento de não pertencimento, pela figura do estrangeiro, remetendo ao fato de Alÿs ser sempre o “Outro” na metrópole latino-americana que escolheu para viver. A esse respeito, o próprio artista sentencia



“os primeiros trabalhos – eu não os chamaria trabalhos – minhas primeiras imagens ou intervenções foram, em grande parte, uma reação à Cidade do México em si, meios para me situar nesta entidade urbana colossal” (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 8, tradução nossa). Alÿs parte não apenas da sua necessidade de identificação, ainda que por contraste, mas também observa como os demais habitantes da cidade criam “personagens” para esse fim, buscando se diferenciar e, ao mesmo tempo, situar-se na urbe. O artista entende a criação de identidade e de personagens urbanos como um desdobramento das fábulas e narrativas que tanto lhe interessam.

Para Alÿs, o que ocorre entre os corpos é mais relevante do que proposições autorais isoladas. O próprio artista é quem sentencia que “preferiria não começar pelo início ou pelo fim. Eu teria que trabalhar a partir de algum ponto no meio, porque é o ponto do meio, o entre, o espaço onde funciono melhor” (ALÿS in FERGUSON, 2007, p. 42, tradução nossa). Há também um claro posicionamento de Alÿs refratário ao imaginário moderno com suas premissas científicas, muitas vezes positivistas. As figuras do ensaio que nunca se torna apresentação e de projetos não teleológicos estão por trás de toda sua poética. Alÿs reforça uma posição de não trabalhar em busca de resultados ou da conclusão de suas proposições. É como se usasse a tautologia para refutar a teleologia.

Sua postura é a de lançar pequenos roteiros, geralmente apenas um enunciado claro e conciso, sem explicações ulteriores. Um enunciado que possa sobreviver, no entanto, a todas mutações possíveis e ganhar vida própria, a partir de colaborações e desdobramentos que venham a surgir. Dessa forma, cada projeto parte de um rápido roteiro ou de uma imagem única, mas o desenvolvimento de cada ação depende das interpretações daqueles que vão sendo incluídos no processo criativo, da concepção à execução ou no registro do trabalho. Algumas operações são orquestradas por Alÿs, mas abertas o suficiente para que sejam coordenadas pelo coletivo convidado a participar do projeto, numa estrutura rizomática e em constante transformação.

O processo aproxima-se daquilo que Reyes (2015) defende ao falar do projeto que não designa. Reyes enuncia que, ao contrário do design e do projeto que se fazem pelo traço imposto, de fora para dentro, criando bordas e, por conseguinte, exclusão, os processos de projeção que não designam seriam caminhos para uma forma de sustentabilidade. Um sopro utópico no pensamento de profissionais do urbanismo, por exemplo, ao se colocarem na posição de proponentes participantes, de provocadores de situações que se dão dinamicamente, criando as condições necessárias para que a forma resulte de tensões internas ao processo e não de um desenho feito *a priori*.

Dentro da trajetória de Alÿs selecionamos duas ações que nos parecem abordar melhor essa e as demais questões lançadas neste artigo. Partimos da intenção de adensar os pontos mais pertinentes para o urbanismo e os possíveis frutos dessa produção para o direito à cidade, através de impulsos utópicos identificados em tais práticas artísticas contemporâneas capazes de criar novos espaços comuns, de partilha da *pólis*. Buscamos, dessa forma, relacionar o fazer poéticos do artista com uma possível maneira de fazer projeto, a partir da ideia de fabulação.

3.1 Cuando la fe mueve montañas – Lima, 2002

Chegando a Ventanilla, uma paisagem se descortina entre montanhas, formada por dunas e campos áridos. O local, sem luz elétrica nem água encanada e com o ar mais poluído entre todas as capitais latino-americanas, poderia ser um cenário da série cinematográfica *Mad Max*, com sua carga distópica e pós-apocalíptica. Mas é um distrito de Lima, capital peruana: faz parte de sua periferia. Ali vivem mais de 70 mil pessoas no ano de 2002. É neste contexto que Alÿs propõe sua ação.

O artista cria um pequeno roteiro, uma espécie de fábula, convidando 500 voluntários entre moradores locais e estudantes universitários para se unirem, munidos de pás, para mover



uma duna, de aproximadamente 500 metros de diâmetro. A ideia é que, em linha, cada um ocupe seu metro de duna e desloque, com sua pá, a areia que estiver à sua frente. Todos em conjunto, num ritmo coletivo, exaustivo, sob o sol, durante todo o dia, avançam.

Ao anoitecer calcula-se que a intenção de mover a duna algumas polegadas para frente tenha sido atingida. No final do dia, nenhum centavo ganho, 500 voluntários cansados e uma duna de meio quilômetro de extensão que, em poucos segundos e ao sabor dos ventos, poderá recuar os dez centímetros avançados. Nenhum dos mais de 70 mil moradores foi realocado; ao contrário, seguem fazendo parte da população de 2.623.000 pessoas que vivem em favelas em Lima (o equivalente a 31% de sua população), em um de seus mais de 2 mil *pueblos jóvenes*, como são chamados esses povoados periféricos pelos peruanos. Alÿs e seus colaboradores, no entanto, pareciam realizados.

Alÿs joga com os paradoxos para abrir novas chaves de leitura para as realidades urbanas encontradas e, quiçá, criar novas realidades neste trabalho quixotesco encomendado pela Bienal de Lima ao artista alguns anos antes. O artista volta-se para a periferia, caminha em direção às bordas da cidade, chega aos limites do urbano. A partir de um novo ponto de vista, Alÿs sublinha essa tensão entre os extremos, essa dualidade quando a estruturação do sistema chega a seu máximo, causando efeitos opostos a seus objetivos. Ao falar do local que escolheu para realizar sua ação coletiva, Alÿs frisa a importância de Ventanilla como ícone de uma cidade convulsionada, de tensão política e socioeconômica, mas também cultural e urbana.

Segundo ele, “Lima foi empurrando essas dunas ao longo de décadas. Este constante alargamento das extremidades da cidade é o resultado de sua conversão inevitável em uma megalópole” (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 49): processo que naturalmente a faria exilar sua paisagem, nas palavras do artista. Assim as metrópoles latino-americanas converteram-se numa sobrecarga para si mesmas: cidades que pesam sobre os homens e sobre o solo. Como efeito reverso do prometido desenvolvimento, o progresso gera “esburacamentos” e esgarçamentos das malhas urbanas, vazios físicos e subjetivos. Imagens de leveza e de mobilidade, como a areia do deserto, surgem nesse cenário quase como miragens.

Vale lembrar que foi a partir da diferença percebida pelo artista no íterim que separou sua primeira de sua segunda visita à Lima, entre 2000 e 2002, que Alÿs vislumbrou os processos de gentrificação dos centros urbanos de maneira mais evidente, como nos conta o artista (2007). Em relação a esse movimento do proletariado e das camadas mais pobres na economia capitalista, Lefebvre disserta que a ideologia que traz consigo um urbanismo total, um sistema unitário a ser implementado através de uma estratégia global, é alimentada pela primazia da técnica em detrimento do fator humano, como ele o chama. Essa pretensão científica justificará os processos de criação de centros de poder e de suas periferias.

As periferias estariam assim orbitando esses centros, a partir de uma repartição ou distribuição dispersa, porém não aleatória; aparentemente caótica, mas resultante de forças de coação previstas e em alto grau pré-determinadas pelo sistema. Como Alÿs identificou: a matriz das cidades na América Latina parece ser a própria ausência de planejamento. Ao ver-se confrontado com essa realidade, o artista buscou produzir novos espaços comuns: nem planejamento urbano impositivo nem desurbanização niilista, algo novo, à altura do universo. Retomou assim, o sentido político de estética e de arte defendida por Lefebvre e Rancière.

Em Lima, Alÿs realiza novamente uma ação aparentemente sem sentido, um mover por mover-se e, dessa vez, o faz convocando centenas de pessoas. Transforma o desperdício em excesso. Excesso de força, participação, pontos de vista, afetos, alteridades e expectativas. Com sua poética quixotesca, Alÿs trabalha a partir de uma situação real para nela instituir um mundo, algo que ainda não está configurado ou ainda não é conhecido, mas que o artista instaura através de uma condição de possibilidade, fabulosa.

Ao envolver os voluntários e mover a duna alguns centímetros em Ventanilla, Alÿs descortina a falta de sentido daquela classificação imposta de miséria social. Não pretende



preencher esse vazio, que pode ser um esvaziamento das cidades, como entende Lefebvre, ou da ausência de significado de nossas rotinas e trabalhos, gerando uma agenda onde somos todos figurantes de nossas próprias vidas. Ou ainda a transformação de nosso tempo em um conceito vazio e alienante de trabalho doméstico ou periférico, que nos exclui da vida pública, como critica Rancière. O artista não substitui o vazio por imagens, não estetiza uma situação social e política através de uma obra de arte. Ao contrário, cria uma nova situação social a partir da experiência estética proposta – uma espécie de escultura social – e, através dela, desobstrui vias de possibilidades, permite canalizar as energias e esperanças para criar novas verdades e sentidos partilhados para aquele contexto.

Em *Cuando la fe mueve montañas*, Alÿs propõe a invenção coletiva de uma fábula que cria um vazio a partir de uma situação saturada ao extremo. Essa operação permite a geração de espaços inaugurais, espaços de jogo que o tornam habitável, justamente naqueles lugares onde o sistema gerou uma sobrecarga, tornando-os sufocantes. Ironicamente, o lugar chamado Ventanilla (janelinha/portinhola, em tradução informal para o português) parece não ter aberturas, estar soterrado entre dunas e montanhas, sobrar na cidade, que tenta escondê-lo e enterrá-lo. Alÿs e seu grupo arejam esse lugar, o tornam um espaço respirável. Os relatos diversificam a história, de tal modo que a memória se torna um antimuseu, justamente por não ser apreensível nem localizável. É essa a intenção de Alÿs quando busca criar suas fábulas; e se registra suas ações através de diferentes mídias, é para que esses relatos possam circular, alastrando seu raio de atuação para além dos tradicionais limites do meio artístico.

3.2 Barrenderos – Cidade do México, 2004

Todos os dias centenas de ambulantes e camelôs ocupam as ruas centrais da capital mexicana. Sua presença é massiva e suas práticas fazem parte de uma tradição de comércio de rua arraigada na cultura local. Todas as noites esses ambulantes e camelôs saem do centro, levando consigo seus carrinhos, barracas, tendas e produtos. Deixam porém resíduos, cascas, refugos atrás de si, como um testemunho de sua existência. Todas as madrugadas entram em ação os garis que transformam esses restos em limpeza, em ausência. Mais um dia começa, a cena se repete: presença-resíduo-limpeza-ausência. O ciclo é interrompido quando, numa noite, um convite é lançado aos varredores encontrados no caminho. A proposta, feita por Alÿs, é de que os garis se organizem em grupo e o grupo em uma linha, empurrando os restos com suas vassouras, formando um bloco de lixo único, grande e denso, até o ponto em que não mais consigam movê-lo.

Podemos pensar na proposta de Alÿs em relação ao direito à cidade a partir de uma leitura que aponta para os processos de expulsão do proletariado e de “biscates” da vida urbana e de seus centros de poder. Fica evidente, em *Barrenderos*, a falência das instituições governamentais, já no ano de 2004, em implementar seu projeto de “revitalização” do centro da capital mexicana iniciado na década de 1980. Mesmo processo que, no início do século XX, atendia por nomes como plano de melhoramentos, saneamento, higienização ou embelezamento urbano. Nomes que soam, no mínimo, como ironias frente à ação poética de Alÿs com seus varredores. Alÿs nos mostra o avesso desse projeto de “requalificação” urbana, através do acúmulo de lixo nas ruas do coração da cidade, atestando não apenas a presença dos que se pretendia excluir, mas de seus resíduos indesejáveis.

Em *Barrenderos* “forma-se uma linha, forma de representação que evoca uma coletividade e que, para Alÿs, parecia a forma mais efetiva de expressar a ideia fisicamente” (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 30). A ideia de linha se faz presente em grande parte dos projetos de Alÿs, tanto de maneira individual (como em suas caminhadas), quanto de maneira coletiva. São linhas que não traçam limites, ao contrário, muitas vezes elas justamente borram, subvertem esses limites, ou os deslocam para além. Tantas vezes são linhas de contorno que o artista traça



para tornar visível algo que até então não estava posto, não parecia revelado ou estava em latência, como uma iminência poética.

Aqui trata-se de uma linha dupla: primeiro uma alinhamento de corpos postos lado-a-lado com suas vassouras. A linha de garis forma uma segunda, de lixo. Quanto maior se torna a segunda linha, tanto mais difícil se torna para a primeira avançar, até o momento em que a segunda se converte em intransponível e seu volume supera o da primeira. Ao final, criatura torna-se maior do que criador, por assim dizer. O processo pode ser lido como uma alegoria ao próprio *modus operandi* de Alÿs, que em sua trajetória poética parece cada vez mais se deixar contaminar pelos colaboradores e processos que dispara.

A operação segue um roteiro inicialmente lançado pelo artista, mas passa a ser coordenada pelo próprio grupo: a partir de um certo ponto se perde a noção de sujeito ou hierarquia. Organiza-se uma partilha comum, um agenciamento coletivo que vai se conformando ao longo do processo. Ao final do vídeo que a registra, Alÿs comenta que a ação teve um desenrolar muito mais bonito do que ele tinha imaginado em seu projeto.

Barrenderos (assim como outro trabalho do artista chamado *Los siete niveles de la basura*) remete aos sucessivos ciclos (ou níveis) envolvidos no processo de produção-consumo-uso-descarte em cidades capitalistas consideradas subdesenvolvidas. Nelas, o próprio processo de descarte e coleta do lixo se dão de maneira bastante informal e dependem, muitas vezes, do trabalho de catadores de lixo. Em nenhum momento a postura de Alÿs ao investigar esses procedimentos soa moralista, menos ainda derrotista. Não se trata de uma obra-denúncia. Alÿs revela a tensão entre operações anônimas e sutis, realizadas pela população individualmente e ações estratégicas desempenhadas dentro de regras institucionalizadas, através de trabalhos que propõe outras formas de apropriação: do lixo, do espaço público, do tempo nas cidades.

Alÿs contribui para apontar dissensos presentes naquele cenário, ao criar um roteiro ficcional que depois se realiza no espaço público, expondo suas idiossincrasias e revelando sujeitos, usos e formas de expressão ocultas ou ainda não exploradas nesse *locus* político. Aqui a ficcionalidade é, como afirma Rancière, “a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação” (2009, p. 55). O artista gera com os garis e demais participantes da ação um modo de compartilhamento do sensível, em torno de mais uma de suas propostas absurdas, quixotescas; mas que revela-se extremamente política em sua beleza deslocada.

É desconcertante ver a alegria ou o sentimento de gratificação presente nos rostos e depoimentos colhidos tanto como parte da documentação de *Barrenderos* como de *Cuando la fe mueve montañas*. Desconcertante porque sabemos que o resultado prático da ação de Alÿs pouco tem a ver com a imagem continuamente perseguida de “final feliz”. É desafiador pensar como um trabalho extenuante que exige dedicação, tempo e força-física, além de uma participação sem que houvesse nenhum ganho material, possa ainda assim gerar uma sensação tão positiva ao resultar em uma montanha intransponível de lixo ou o deslocamento efêmero de algumas pulegadas de areia. Mas é exatamente disso que se tratam essas ações: em seus deslocamentos de montanhas existentes ou criadas, elas vão na contramão do final feliz da novela.

Segundo Bloch, esse final feliz feito de ilusão é facilmente capturável pelo capitalismo e, simultaneamente, fácil de absorver pela população, que se sente atraída por seu brilho e imagem de felicidade que não requer nenhuma mudança da realidade para ser alcançada. “Entretanto, ao cobrir de vergonha o otimismo indolente, o conhecimento não cobre de vergonha também a esperança urgente do final feliz. Pois essa esperança está fundada no impulso humano para a felicidade e dificilmente poderá ser destruída.” (BLOCH, 2005, v. 1, p. 430). O autor postula que basta que esse impulso seja dotado de clareza e de certa consciência (sonhos diurnos) para tornar-se o motor da sociedade e criar motivos de luta que mudam o transcurso monótono das narrativas dominantes.



Para o filósofo, esse impulso utópico já foi forte o bastante para criar, em diversos episódios históricos, paradoxos e proporcionar vitórias da alegria sobre a perversão. Parece ser esse o impulso a mover Alÿs e a criar essa sensação gratificante naqueles que se engajaram nos movimentos provocados em *Barrenderos* ou *Cuando la fe mueve montañas*. Segundo Lefebvre “não há dúvida nenhuma que o conhecimento da realidade urbana possa incidir sobre o possível (ou sobre as possibilidades) e não apenas sobre o acabado ou sobre o passado” (2008, p. 43).

Quando sai dos centros urbanos e caminha rumo à periferia, às bordas da cidade ou às margens de uma nação, Alÿs realiza na prática o que Lefebvre esboça em teoria, talvez de forma ainda mais provocadora, se é que faz sentido fazer tal comparação. Não se contenta em registrar, questionar ou problematizar o esvaziamento dos tradicionais núcleos da *pólis*, a gentrificação de seus centros, a periferização ou o banimento de parte da população da ágora urbana. Busca também ele, em sua trajetória poética, realizar o movimento contrário: ao invés de permanecer no centro reclamando a presença daqueles que foram excluídos vai ao seu encontro, incentiva a sua participação, criando novos espaços públicos, novos centros e possibilidades de inclusão na cidade, para além daqueles estabelecidos. Alÿs afirma que “não se mudou nada, mas se introduziu por algumas horas a possibilidade de mudança, para além do absurdo e futilidade do ato” (ALÿS; MEDINA, 2005, p. 105).

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Quando começou sua carreira artística, Alÿs partiu de pequenas intervenções em janelas de prédios, depois na rua, na praça central da cidade, até chegar ao limite do urbano e, finalmente, na fronteira entre terra e mar. Alÿs estava, aparentemente, ampliando seus territórios. Não se trata de um movimento linear para fora, num processo único e unidirecional. Alÿs segue reterritorializando, retornando e produzindo trabalhos mais “circunscritos” ao espaço urbano ao longo de toda sua carreira. É notável, contudo, a expansão do raio de atuação de seus projetos. Mais do que abranger territórios geográficos que vão cada vez mais em direção à periferia, esse movimento suscita perguntas quanto aos limites conceituais que delimitam o que é a cidade e o espaço público.

Acompanhamos o artista nesse movimento e passamos a perceber o espaço público urbano não apenas como a rua, a calçada, a praça constituída no centro da cidade: alargamos nossa concepção para abarcar o perímetro da megalópole com suas bordas indefinidas. Lançamo-nos rumo ao entendimento das dunas de areia, das praias, como espaços comuns. A cidade torna-se esse espaço-tempo onde a sociedade se projeta, tanto física como simbolicamente. Como escreve Lefebvre, a cidade “[...] é também um tempo, ou vários tempos, ritmos [...] a cidade como sendo o conjunto das diferenças entre as cidades.” (2008, p. 62).

Se Alÿs caminha rumo às fronteiras, nós o seguimos e levamos o conceito de cidade – do que é urbano – conosco, amparados no legado de Lefebvre. Muitas vezes, a cidade cresce também em movimentos de expansão radial, quase por círculos, a partir de seus antigos núcleos. A ideia de periferia é sempre relativa e, conforme a cidade avança, o que era fronteira pode se tornar periferia, o que era periferia se transforma frequentemente em centro e assim por diante. A megalópole altera as relações entre núcleo e margem, entre urbano e não urbano, adensamentos e dispersões.

Aqui vale insistir no segundo aspecto presente na descrição de Lefebvre, que encontra eco na produção poética de Alÿs: a cidade não é apenas o espaço, é também o tempo em que as ações sociais se projetam. Ao avançar no espaço físico urbano, movendo-se para fora de seu raio inicial em termos de ocupação temporal, o artista nos leva para um patamar além. Não somente dilatações ou ampliações radiais – a passagem do tempo para Alÿs parece ser infinitamente cíclica, adimensional. Ao passo que o território de suas ações pode estar se expandido gradualmente, a duração de seus trabalhos se mostra passível de repetição eterna,



mas uma repetição que a cada vez porta uma nova qualidade, a ponto de não poder ser medida nem somada em seus espaços e durações. Identificar o início e o fim das ações do artista torna-se, por conseguinte, um trabalho vão, sísifo. Os projetos conectam-se uns aos outros, gerando um universo contínuo e, simultaneamente, múltiplo, que muda de natureza a cada vez, como uma fábula ou conto do livro *As mil e uma noites*.

Podemos, inclusive, entender esse processo como parte de uma história acerca da utopia, que também precisa, de tempos em tempos, ter seu conceito e seus limites atualizados, recontextualizados. As ações de Alÿs, movidas por impulsos utópicos, desenvolvem-se na escala da cidade. O artista dialoga com a realidade circundante: parte do cotidiano, e não de uma imagem projetada num espaço-tempo longínquo como outrora. A estrutura de base se altera, a escala vai da utopia global à microutopia urbana e as perguntas se tornam outras: saímos de uma ênfase direcionada ao *que* habitar para um olhar sobre *como* habitar.

A contribuição de Alÿs, nesse panorama, pode ser sua maneira de habitar a cidade, colocando-se sempre no limiar: entre observação e participação, entre local e estrangeiro, entre trabalho e lazer, entre autor e espectador, entre central e periférico. O artista espacializa tanto a cidade quanto suas margens, seus vazios e desertos. Ao criar linhas com o fio de seu suéter, com rastros de gelo ou com voluntários, Alÿs nos recorda que os traçados político-geográficos são arbitrários em sua maioria e que será o uso ao longo do tempo a reforçar ou borrar essas linhas, como ocorrerá com aquelas produzidas pelo artista e seus colaboradores em seus percursos. Como podemos, em nossas práticas urbanas, cancelar ou ignorar a existência de linhas que visam controlar nossa circulação e nosso acesso? Quando ignora, transpõe ou atravessa limites, Alÿs não suprime as fronteiras, mas desfataliza sua existência, questiona sua perenidade e duração, permite uma atitude menos reverente frente aos limites impostos – na arte, na própria ideia de campos de conhecimento, nos limites do urbano e nas fronteiras nacionais. Talvez esse seja um caminho.

Alÿs opta, desde o começo de sua carreira, por projetos que se tornem fábulas. O artista privilegia o processo em relação ao produto final e, ao escolher por um meio de circulação de ideias calcado na oralidade, sublinha essa intenção não patrimonialista de suas ações. Ao escolher uma história alternativa – a da oralidade – Alÿs opta mais uma vez por uma história feita de carne e não de esqueletos. Boatos e rumores que passam de boca em boca compõem e refletem narrativas feitas de duração, de presentes que não museificam nem cristalizam, mas sim contextualizam e atualizam.

Ao adotar a fábula (ao estilo de Ésope) como primeira fonte de disseminação e de contaminação de seu trabalho, Alÿs quebra, por diferentes motivos, a lógica colonialista e possibilita uma partilha comum. O primeiro é a constatação de que todas as civilizações e todos os seres humanos são dotados de fala. Não há, nesse sentido, um alfabeto, escrita ou algo a ser apreendido – nenhum filtro é criado para se ter acesso a alguma informação. A única premissa dessa partilha é a capacidade comum da fala e da escuta. O segundo motivo parte justamente deste ponto: para que uma narrativa oral circule, o compartilhamento se faz necessário. As fábulas são transmitidas oralmente e requerem, portanto, uma troca. Ao contrário da escrita, que pode ser individual, a criação de histórias que se espalham por rumores é iminentemente coletiva e processual, sendo ativada toda vez em que é contada. Finalmente, ao passo que a escrita pressupõe ainda uma superfície sob a qual plasmar o texto, o som se propaga através de meios que estão ao nosso redor o tempo todo, como o ar ou a água.

Alÿs indica que sua trajetória pode ser lida como uma única narrativa que parte da invenção de linguagens, na qual cada trabalho é uma parte na composição da cidade que está mapeada e inventada continuamente. Aqui entendemos que a ficcionalização pode servir para criar um nome ou um sentido a algo que ainda não está posto. Algo existe em latência e, sendo invisível a nossos sentidos, escapa à racionalidade e se esconde quando buscamos iluminá-lo à luz da consciência. É disto que se trata, em última análise, a relação entre as ações poéticas de



Alÿs com a cidade: a possibilidade do artista criar cidades, fundar espaços, ressignificar cenários. Individual ou coletivamente, Alÿs gera situações escultóricas que moldam as relações entre diferentes agentes, em um exercício projetual dinâmico e transformador.

Alÿs cria, com diferentes pesos e recursos, narrativas com alto potencial simbólico e político, capazes de nos fazer, mesmo que momentaneamente, imaginar. São táticas para pensar utopicamente, desenhar mentalmente histórias, entrever narrativas e possibilidades a partir de plataformas postas no aqui e agora, como as cidades com seus espaços e tempos comuns. Quando faz apontamentos críticos de forma indireta, buscando recursos alegóricos, o artista torna possível uma aproximação inaugural a um determinado tema, como Morus fez a seu tempo.

Dito de outra forma, num mundo saturado de imagens e informações que visam reiterar discursos hegemônicos, as pequenas inserções imateriais de Alÿs nos permitem uma leitura menos protegida e menos carregada de certezas frente a suas ações e registros. Trata-se de uma produção menos capturável pelos sistemas de controle – cada vez mais impregnados em nossas relações com o mundo. A partir de enunciados curtos, desprovidos de moral declarada, ou por meio de desenhos simples – quase infantis –, Alÿs foge dos canais de comunicação padronizados e de bloqueios preparados socialmente, mas também daqueles individuais, com seus preconceitos tácitos. É como se o artista resgatasse a nossa capacidade de aproximação dessas imagens e mensagens sem tantos filtros prévios, de maneira mais porosa.

Com leveza, Alÿs aborda assuntos impregnados de lugares comuns e consensos forjados, como os dogmas do progresso, os processos de gentrificação urbana, a periferização e desurbanização das cidades atuais, bem como situações de conflito. O artista recorre a um imaginário lúdico, fugindo do vocabulário usual da mídia. Escapa, assim, de clichês e da espetacularização que muitas vezes acabam por amortecer os fatos, dado o acúmulo e a intensidade de imagens transmitidas e o uso recorrente de embalagens para rotular aqueles acontecimentos que não se encaixam nos padrões existentes. Esse jorro de informações que diariamente engolimos, sem sequer digerir, deixa pouco espaço para a reflexão crítica.

A partir de uma produção de experiências estéticas livres de significados decalcados, os projetos de Alÿs possibilitam outro tipo de aproximação às questões levantadas: desterritorializam as imagens e vocabulários presentes numa dada situação e, assim, desanestesiavam nossa percepção, criando pontes. Estamos diante de uma possível exploração do recurso da fábula, com seus personagens que despersonificam as situações, quitam os nomes, nos permitem encarar apenas o que existe por trás do véu de classificações prévias. É como se Alÿs conseguisse acessar um potencial crítico e subjetivo ao desviar dos simulacros e da gratuidade de imagens e discursos prontos, normativos e doutrinários. Suas ações retiram os conceitos da inércia, extraindo situações de uma banalidade e de uma violência forjadas sobre o consenso e nos lançam rumo a novos possíveis tempos-espaços e partilha.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente, os trabalhos de Alÿs tomam emprestado da literatura sua qualidade de adaptação. Relatos orais tanto podem intensificar e reiterar uma história quanto permitir que cada parte se acomode em novos contextos e seja atualizada a cada nova situação que se apresenta. Assim as fábulas se moldam a cada situação onde são contadas, como nômades. Não à toa, Michel de Certeau é mencionado pelo artista, cuja trajetória é marcada por aproximações entre as enunciações da fala e do pedestre, da gramática e do planejamento urbano. Os espaços de enunciação e de apropriação entre ambos são similares e auxiliam nas analogias propostas, abrindo o estudo para possibilidades que atravessam literatura, artes visuais, filosofia e urbanismo. O texto buscou manter em tensão e diálogo esses campos, que de alguma forma podem espelhar as relações entre poética, estética, ética e política.



Seria talvez essa a grande utopia de artistas contemporâneos como Alÿs: criar situações e esculturas sociais em que indivíduo e cidade estejam sendo moldados simultaneamente. Quando nos permitimos ser heterogêneos, mutáveis, quando percebemos que as transformações do mundo nos afetam em agenciamentos dinâmicos e constantes, damos um primeiro passo para esse entendimento de como a cidade pode vir a ser. No mínimo, nos tornamos mais permeáveis ao que pode surgir de novo no mundo e nos permitimos abordagens inaugurais sobre determinados cenários. Ou seja, não se trata de uma metodologia para melhor finalizar ou apresentar projetos, outrossim de um possível caminho por onde iniciar novos pensamentos e práticas projetuais.

REFERÊNCIAS

- ALÿS, Francis. **Numa dada situação/ In a given situation**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc. **Cuando la fe mueve montañas/ When Faith Moves Mountains**. Madri: Turner, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. V. 5. São Paulo: Editora 34, 1997. 5 v.
- _____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. V. 4. São Paulo: Editora 34, 1997. 5 v.
- FERGUSON, Russell; FISHER, Jean. MEDINA, Cuauhtémoc; **Francis Alÿs**. Londres: Phaidon, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico: as heterotopias**. São Paulo: N-1, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008.
- MORUS, Thomas. **A Utopia**. São Paulo: Ediouro, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- REYES, Paulo. **Projeto por cenários: o território em foco**. Porto Alegre: Sulina, 2015