



XV SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO
A Cidade, o Urbano, o Humano Rio de Janeiro, 18 a 21 de setembro de 2018

UM ARTISTA EM PRAÇA PÚBLICA

REPRESENTAÇÕES, SUBJETIVIDADES E SABERES SOBRE A CIDADE

GERMANA KONRATH – PROPUR/UFRGS
PAULO EDISON BELO REYES – PROPUR/UFRGS

RESUMO

No cruzamento entre a Cidade, o Urbano e o Humano, entre saberes artísticos e científicos, este texto se coloca, propondo a sobreposição de distintas forças atuantes sobre um determinado espaço público. O local, muito emblemático, é a *Plaza de la Constitución* (ou *el Zócalo*, como é popularmente conhecida): a maior e mais antiga praça situada no centro da Cidade do México. Este espaço urbano ganha novas camadas e dinâmicas por meio das ações poéticas do artista belga-mexicano, Francis Alÿs, que ali desenvolve parte de seu trabalho. O artigo apresenta quatro dessas ações, realizadas entre 1994 e 1999, e discute sua capacidade de tensionar as temporalidades em jogo nas situações criadas e de provocar pensamento crítico e político acerca das sociabilidades e identidades urbanas que ali se agenciam. O conjunto de intervenções artísticas de Alÿs será debatido através do legado teórico de Lefebvre e da noção de direito à cidade; de Rancière e da relação entre estética e política; de Deleuze e Guattari a respeito de agenciamentos e territorializações. Os autores ajudarão a estruturar uma matriz de análise e, assim, lançar possíveis leituras acerca das contribuições do artista e de suas ações para o espaço público, trabalhando a partir do contemporâneo para falar dos muitos tempos que compõe o agora.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea, Francis Alÿs, espaço público.

UN ARTISTA EN PLAZA PÚBLICA

RESUMEN

En el cruce entre la Ciudad, el Urbano y el Humano, entre saberes artísticos y científicos, este texto se plantea, proponiendo la superposición de distintas fuerzas actuantes sobre un determinado espacio público. El lugar, muy emblemático, es la Plaza de la Constitución (o el Zócalo, como es popularmente conocida): la mayor y más antigua plaza situada en el centro de la Ciudad de México (DF). Este espacio urbano recibe nuevas capas y dinámicas por medio de las acciones poéticas del artista belga-mexicano, Francis Alÿs, que allí desarrolla parte de su trabajo. El artículo presenta cuatro de esas acciones poéticas, realizadas entre 1994 y 1999, y discute su capacidad de poner en tensión las temporalidades en juego en las situaciones creadas y de provocar pensamiento crítico y político acerca de las sociabilidades e identidades urbanas que allí se agencian. El conjunto de intervenciones de Alÿs será debatido a través del legado teórico de Lefebvre y de la noción de derecho a la ciudad; de Rancière y de la relación entre estética y política; y de Deleuze y Guattari acerca de agenciamientos y territorializaciones. Los autores ayudarán a estructurar una matriz analítica de la poética de Alÿs y así impulsar lecturas sobre las contribuciones del artista y de sus acciones al espacio público, trabajando a partir del contemporáneo para hablar de los muchos tiempos que componen el ahora.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo; Francis Alÿs, espacio público.

1. UMA BASE COMUM

O artigo que aqui se apresenta é parte de uma pesquisa iniciada durante o mestrado e que tem desdobramentos nas investigações de doutorado atualmente em andamento. Trata de questões vinculadas às temporalidades urbanas, à noção de progresso, de modernidade e de funcionalidade da cidade, seus espaços públicos e rotinas. O texto aborda saberes sobre identidades urbanas e seus contextos históricos, por meio de quatro ações poéticas realizadas na Cidade do México. Os trabalhos, datados de 1994, 97 e 99 têm como ponto de partida (físico e simbólico) a *Plaza de la Constitución*, ou *Zócalo*: a mais tradicional praça mexicana cuja origem remonta às lendas de fundação do império asteca-mexica. Trata-se de quatro intervenções que marcam os primeiros anos da trajetória artística de Francis Alÿs.

Francis de Smedt (Antuérpia, 1959) é arquiteto formado na Bélgica e com doutorado em urbanismo realizado na Itália. Em 1986, viaja para o México, participando de um programa de ajuda governamental belga. Após três anos, se vê capturado e fascinado pela imensa e caótica Cidade do México, onde vive desde então. Torna-se Francis Alÿs, criando para si um novo nome e uma nova atividade. Passa a ser cada vez mais artista e, na medida de suas possibilidades, cada vez mais latino-americano. Estabelece seu ateliê na zona central da cidade e afasta-se dos padrões europeus de “ordenamento e higiene” urbana e cultural, para mergulhar no desconhecido, plural e perturbador contexto mexicano. Inicia assim sua trajetória, fortemente marcada pelo diálogo que trava com os espaços públicos, destacadamente *el Zócalo*.

O estudo aqui proposto visa analisar a forma como tais práticas artísticas podem sugerir modos dissonantes de pensar a Cidade e a ideia de projetar não apenas o espaço, mas o tempo. Trata-se de uma visão essencialmente transformadora, visto suas implicações para a maneira como percebemos, produzimos, vivenciamos e registramos o ambiente urbano. A partir do entendimento de cidade como espaço-tempo de projeção das ações sociais, não apenas como mapa, mas como teatro¹, vale realizar uma investigação acerca da variável tempo nas intervenções artísticas apresentadas, levando em consideração os processos sociais – além dos aspectos espaciais e geométricos – da urbe.

Nesta pesquisa, o projeto (tanto artístico quanto urbano) é estudado não como produto ou síntese, outrossim como exercício e processo. A partir de uma trajetória poética que opera pelo avesso da ideia de produtividade e questiona a noção importada de progresso em países latino-americanos, Alÿs aponta maneiras de fugir da linearidade dos discursos dominantes. O artista sugere novas possibilidades de compartilhamento e de participação política através de suas intervenções que tão pouco geram em termos de resultados materiais, escapando à lógica capitalista, e que tanto dizem sobre outras práticas de ocupação do tempo e do espaço urbano.

¹ Para Henri Lefebvre a cidade era o local de projeção da sociedade ou mesmo local do teatro espontâneo (2008: 62, 68, 133). Já Michel de Certeau (1994: 206) nos chama a atenção para o fato de que a própria denominação de *atlas* atendia originalmente pelo nome de *teatro*. Somente após a intervenção da geometria (inicialmente euclidiana e atualmente descritiva) é que o conjunto de mapas e a própria ideia de cartografia foram paulatinamente perdendo seu vínculo com as atuações, com a vida social que neles se registrava, deixando de ser teatro para se tornar apenas atlas. A visão da cidade como mapa e não mais como teatro ganha força a partir dessa perspectiva científica, de saber geográfico legível, de planejamento urbano panóptico que é confrontada por Certeau e por Lefebvre, já na segunda metade do século XX.

A fundamentação teórica que dará sustento à discussão parte de alguns conceitos-chave como: agenciamento territorial, de Deleuze e Guattari; a relação entre estética e política, postulada por Rancière e tem, como fundo comum, a noção de direito à cidade de Lefebvre. O estudo é baseado ainda em um entendimento sobre espaço público – ou espaço comum – amparada no legado de Certeau acerca do termo espacialização e de Rancière a respeito da *pólis* e de seus espaços de partilha.

Para o artigo, selecionamos quatro trabalhos em que Allys atua nesse espaço público de partilha – símbolo cívico da nação – marcado por agenciamentos territoriais tão históricos quanto atuais. A escolha pela posição geográfica da Praça da Constituição, aliás, remonta à Tríplice Aliança do Império Asteca, quando o território abrigava o centro político e religioso de México-Tenochtitlan, sua capital. Naquele local os astecas e mexicas construíram o Templo Mayor e o Palácio do imperador Motecuhzoma Xocoyotzin, após terem subjugado outros povos locais entre os séculos XIII e XVI. A cidade, fundada em 1325, possuía aproximadamente 300 mil habitantes em 1519, quando os primeiros europeus chegaram.

Segundo relatos da época, os espanhóis ficaram maravilhados com sua beleza e organização quando a viram pela primeira vez. Isso não impediu que Hernán Cortez a destruísse em 1521, ajudado pelos povos vencidos pelos astecas. A partir daquele ano, a cidade foi reconstruída, utilizando as bases e estruturas remanescentes. No sítio onde ficava o templo do deus sol e da guerra, foi erguida a Catedral do México, e o palácio de Montezuma tornou-se o Palácio do Virrey Hernán Cortez (atual Palácio Nacional).

Materializava-se, assim, a violenta imposição europeia sobre esse não menos violento Império Asteca. O local permaneceu sendo o centro de decisões religiosas e políticas, tanto durante o período colonial chamado de Nova Espanha, quanto após a independência mexicana em 1821, quando recebeu seu nome atual: Praça da Constituição. Ao longo de mais de cinco séculos, a praça foi palco de sucessivas instalações e remoções. Ali se construíram monumentos, jardins, circos, mercados, quiosques, coretos – futuramente demolidos ou retirados².

O nome popular da praça remonta, inclusive, a uma construção ali iniciada em 1843 e nunca levada a cabo. Naquele ano, celebrando a independência mexicana, se ergueu uma sólida base que receberia um monumento, que nunca chegou. Por muitos anos permaneceu a solitária plataforma central ou, como se diz em espanhol, *zócalo*. A partir de então, a praça, que já teve tantos nomes quanto reinados, passou a ser assim chamada pela população. Não apenas o nome prevaleceu, mas o aspecto de grande esplanada acabou por se consolidar. Desde 1950, o local abriga somente um grande mastro com a bandeira nacional, tendo se tornado um *zócalo* físico, uma corporificação semântica, abrigando as mais variadas agendas e atividades, formais e informais – como um alicerce, base, plataforma de conexões...

² Para um estudo mais aprofundado: SANTOS, E. N. **Deuses do México Indígena**: estudo comparativo entre narrativas espanholas e indígenas. São Paulo: Palas Athenas, 2002.

2. DE ONDE PARTEM ALGUMAS AÇÕES POÉTICAS

Turista – Cidade do México, 1994

Em uma manhã qualquer de março, mais um desses “dias úteis” em que todos são impelidos a suas agendas atribuladas, trabalhadores informais enfileiram-se em seus devidos lugares ao longo do gradil em frente à Catedral Metropolitana, na *Plaza de la Constitución*. Cada um porta uma identificação: encanador, gesseiro, pintor, marceneiro, hidráulico, eletricitista. No meio dessa linha, instala-se um *gringo* esguio, de óculos de sol, destoando do entorno. Escora-se nas grades do *Zócalo*, disputando espaço entre os demais, com uma placa indicativa à sua frente na qual se lê: turista.

Durante todo aquele dia, Alÿs se posiciona, oferecendo seus serviços a céu aberto. Entre os profissionais que se identificam com placas diminutas e domésticas – quase como se portassem crachás – o artista joga com seu *status* de estrangeiro. Sublinha as dissonâncias presentes na situação que são, para ele, parte de uma vivência iniciada por sua mudança de casa e de ocupação, mas também um processo coletivo e cotidiano de identificação na urbe.

“México D.F. é uma cidade que te obriga constantemente a responder à sua realidade, (...) a te reposicionar frente a essa entidade urbana desmesurada. Toda essa gente que não deixa de se reinventar: gente que um dia sente a necessidade de construir uma personalidade, uma identidade para afirmar seu sítio neste caos urbano” (ALÿS, 2006, p. 121).

O artista discorre sobre os processos de diferenciação e pertencimento, de agenciamentos territoriais na capital mexicana, onde escolheu morar. Nesse trabalho, diz estar ocupado com as seguintes questões: “até onde posso pertencer a este lugar? Quanto posso julgá-lo? Sou um participante ou apenas um observador?”³ (ALÿS in FERGUSON et al., 2007, p. 11, tradução nossa).

É como se Alÿs tivesse colocado uma peça de xadrez num jogo de damas ou vice-versa. Por um lado, o local é diariamente tomado por turistas de diversas partes do mundo, que ali fazem suas peregrinações previsíveis, entre monumentos e edifícios históricos, obedecendo à demanda por dar seu “visto” na lista de cartões postais da antiga México-Tenochtitlan. Seguindo o ritmo de excursões, bandeiras e guias, cada turista cumpre seu ritual de estrangeiro em visita. Por outro lado, ocupando quase os mesmos espaços públicos, trabalhadores locais diariamente recorrem àquele gradil, como uma vitrine em que produtos ou manequins foram substituídos por pessoas reais. Ali cada consumidor pode escolher levar um carpinteiro, pintor ou eletricitista. Mas, naquele dia, os papéis ficaram confusos: uma peça não fazia parte do jogo.

Um estrangeiro havia ultrapassado a linha e colocava a própria figura do turista como a de alguém que tem serviços a prestar. Quais seriam as habilidades de um turista para quem o contrata? O que acontece quando invertemos as regras do jogo? O mesmo espaço era palco de dois tipos de movimento distintos e de ocupações coexistentes, porém paralelas. Como o próprio artista declara, lhe interessa situar-se entre a observação e a participação, entre o trabalho e o lazer, entre o

estrangeiro e o nativo. Nesse tabuleiro feito de espaços públicos, nesse tempo disponibilizado e dentro desses limites conceituais, o que pode ser gerado nos cruzamentos, no *entre*?



Francis Alÿs, *Turista*, 1994. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: (FERGUSON et al., 2007, p.11).

Vivienda para todos – Cidade do México, 1994

Era domingo, dia das eleições federais mexicanas de 1994. Após um ano eleitoral conturbado, em meio a lutas armadas do Exército Zapatista de Liberação Nacional e uma forte crise econômica, foi anunciada a eleição de Ernesto Zedillo (PRI), sucessor do candidato assassinado durante a campanha. O ambiente era de desespero e incredulidade em possíveis mudanças. O medo da população parece ter falado mais alto e a opção pela manutenção do sistema soava como a única chance de estabilidade e de paz nacional, levando à perpetração do Partido Revolucionário Institucional⁴ no poder (desde 1930).

Uma das promessas de campanha mais presentes à época, não apenas do PRI, mas da maioria dos partidos, era a de habitação para a população necessitada. Simultaneamente, o número de moradores de rua aumentava e as políticas de modernização urbana davam início a um processo de gentrificação cada vez mais evidente, principalmente no centro da Cidade do México – ou Centro Histórico, como passou a ser chamado.

³ Texto original: “How far can I belong to this place? How much can I judge it? Am I a participant or just an observer?”

⁴ Para mais informações: CEVALLOS, D. **México**: El gobernante PRI cumple 69 años con poco que festejar. IPS Agencia de noticias. Fonte: <http://www.ipsnoticias.net/1998/03/mexico-el-gobernante-pri-cumple-69-anos-con-poco-que-festejar/>. Acesso em 15 abr. 2017.

Naquele 21 de agosto de 94, utilizando descartes de campanha, Alÿs cria uma precária tenda justamente na praça onde se situa, desde períodos pré-hispânicos, o centro de decisões do país. Estende sua barraca justamente em frente ao Palácio Nacional, a casa do poder que já abrigou parte do palácio de Moctezuma durante o Império Asteca; foi residência de Hernán Cortéz; casa dos virreys da coroa da Nova Espanha; sede dos três poderes durante os regimes republicanos e monárquicos; e lar de distintos presidentes após a independência mexicana em 1821 (Nova República).

Com sua barraca feita de lixo eleitoral e barbantes, o artista constrói um abrigo provisório. Ali se deita e permanece durante boa parte do dia, deixando-se ficar enquanto circulam à sua volta centenas de pessoas na praça. O que mantém a tenda “de pé” é o ar quente que sobe da estação de metrô *Zócalo* por onde transitam milhares de habitantes, sobre a qual Alÿs se posiciona. É o calor subterrâneo da cidade – esse bafo quente do porão – que garante a manutenção do abrigo, inflando-o, contrariando a força da gravidade e a gravidade da situação.



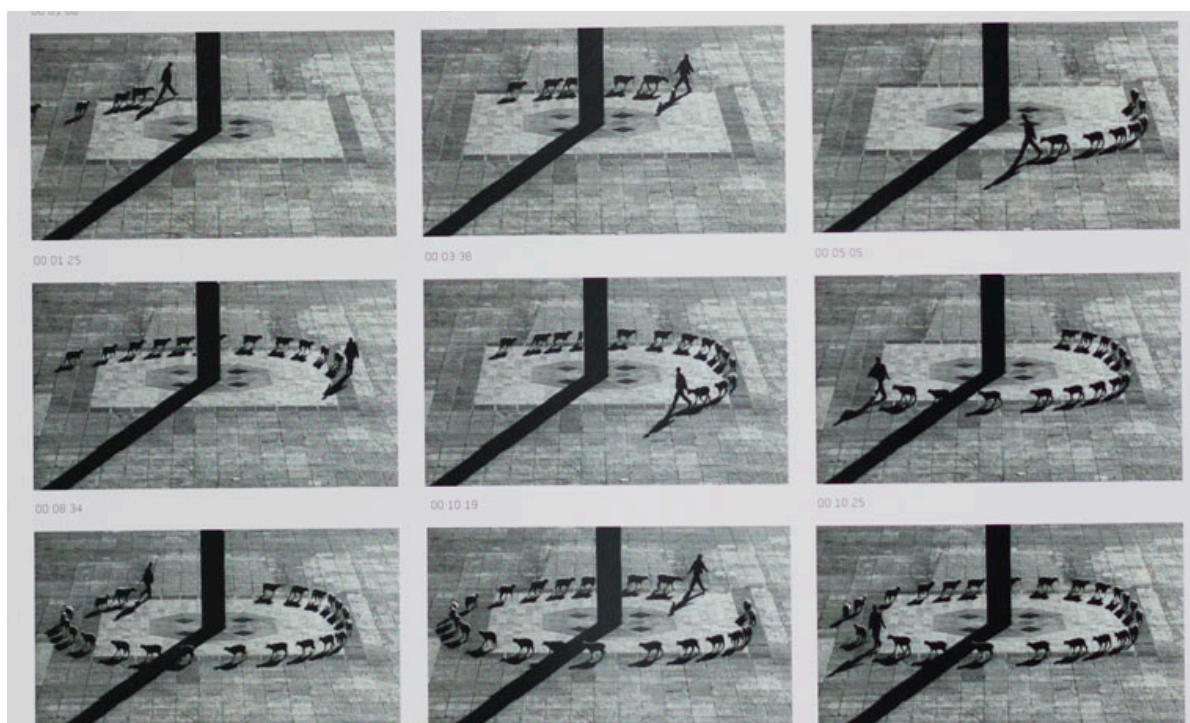
Francis Alÿs, *Vivienda para todos*, 1994. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: FERGUSON et al, 2007, p.88).

Cuentos patrióticos – Cidade do México, 1997

Em agosto de 1968, durante um período de forte crise política no México, acompanhando os movimentos mundiais como o maio de 68 francês e a Primavera de Praga, um sem número de burocratas e servidores do Estado é obrigado a se reunir na Praça da Constituição para acolher o governo mexicano. Ao invés de demonstrar seu apoio ao poder, como planejado, a classe de funcionários públicos dá as costas à tribuna oficial ali montada e começa a balir como ovelhas, organizando-se de forma espontânea e imprevista. A ação representa o apoio dos servidores aos estudantes que protestavam contra a política local, naquela mesma cidade e naquele ano, e torna-se conhecida como *Ceremonia de desagravio*. A manifestação termina sendo reprimida pelas forças

policiais do governo com um saldo de mais de 50 feridos, antecedendo, em algumas semanas, o famoso *Massacre de Tlatelolco*⁵.

Três décadas mais tarde, em 97, um pastor faz alusão a esse episódio nacional levando seu rebanho de ovelhas para formarem, uma a uma, um círculo em volta do mastro da bandeira mexicana. Ao som ritmado do sino da catedral, o pastor lidera a primeira ovelha, puxada por uma coleira. A ovelha o segue, girando em torno do pavilhão nacional situado no miolo do *Zócalo*. Ao terminar a primeira volta, mais uma ovelha junta-se à dupla. E assim sucessivamente, a cada nova órbita percorrida e ao soar das badaladas, até o momento em que as ovelhas são tantas a ponto de fecharem um anel e já não sabermos mais onde ele começa nem onde termina. Já não há um líder. Então o movimento se inverte: a cada volta, agora, uma ovelha abandona o rebanho. Uma a uma vão saindo de cena. Finalmente, a última delas deixa o círculo e é seguida por seu pastor, também conhecido como Francis Alÿs.



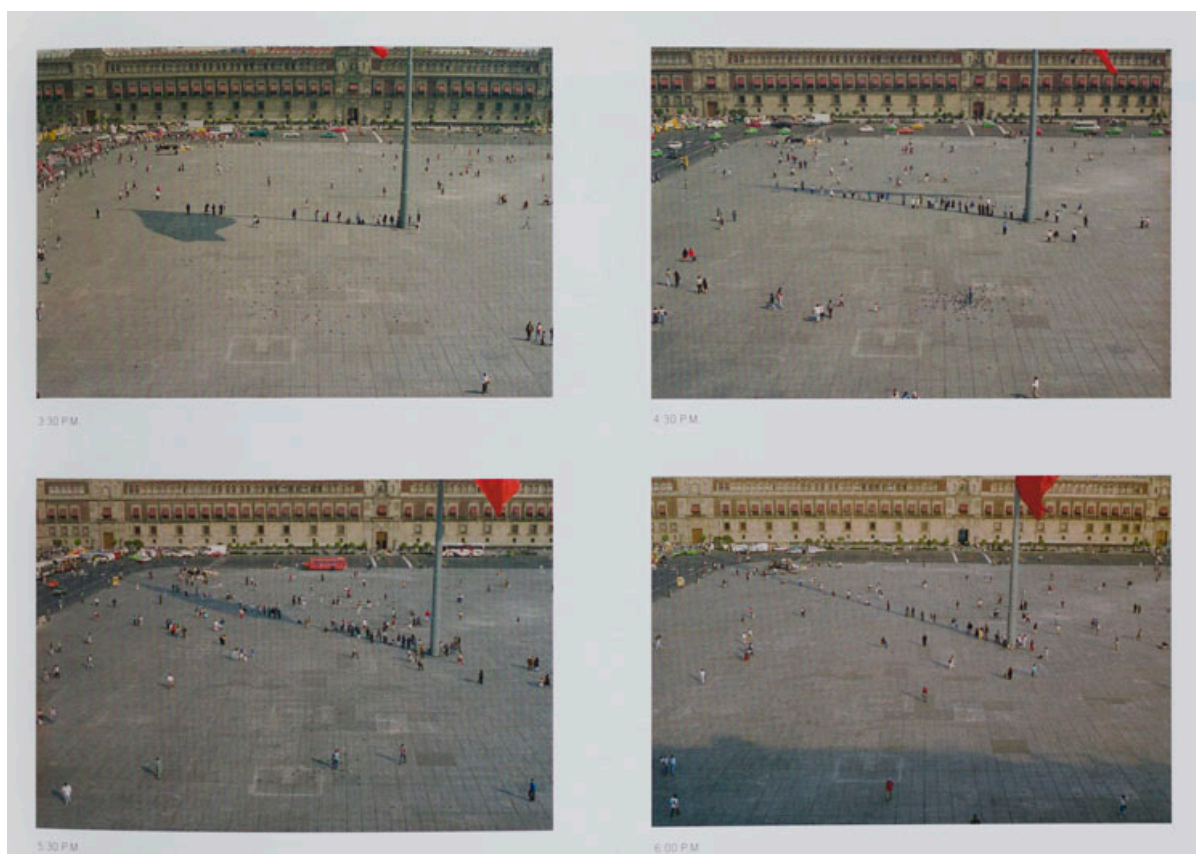
Francis Alÿs em colaboração com Rafael Ortega, *Cuentos patrióticos*, 1997. Stills de vídeo. Fonte: FERGUSON et al, 2007, p.12-13).

⁵ Ocorrido em 2/10/1968, o massacre foi também conhecido como Noite de Tlatelolco e teve lugar na *Plaza de las Tres Culturas*, na Cidade do México. O massacre representou a morte de centenas e o ferimento de outro inúmeros estudantes e trabalhadores – as somas variam conforme a fonte de informação, mas crescem a cada nova pesquisa, afastando-se sempre mais dos dados oficiais da época, que admitiam algumas dezenas de pessoas feridas ou assassinadas. Tratou-se da repressão policial de uma manifestação precedida por vários meses de instabilidade política, eco das manifestações e revoltas estudantis ocorridas em 1968 tanto no México quanto no mundo. Respondendo aos protestos estudantis, em setembro de 68 o então presidente havia ordenado ao exército nacional que ocupasse o campus da Universidade Nacional Autónoma do México. Naquela ocasião os estudantes já haviam sido espancados de forma indiscriminada. O uso da força e a violência da repressão contra os insurgentes chegaram a seu ápice em outubro, atendendo ao pedido de desmanche do movimento estudantil por parte do governo mexicano, apoiado por diversas organizações norte-americanas, como CIA e FBI. Para saber mais: PONIATOWSKA, E. **Massacre in Mexico**. Nova Iorque: Viking, 1975.

Zócalo – Cidade do México, 1999

O termo espanhol *Zócalo* tem vários usos e traduções⁶: alicerce, base, friso, rodapé, fundamento, *slot* para conexões de informática, suporte, estação base, plataforma submarina ou geológica e, finalmente, corresponde também ao apelido dado à Praça da Constituição. Não se sabe a quais sentidos Alÿs fez alusão ou a quais não fez ao chamar assim seu projeto. Constituído de uma série fotográfica, o trabalho registra diferentes formações lineares coletivas, realizadas pela população de maneira não intencional, ao longo de quase doze horas consecutivas, em torno do mastro da bandeira, no centro do *Zócalo*.

A documentação nos apresenta uma narrativa diária da capital mexicana, construída a partir de uma espécie de relógio solar orgânico. Formado por pessoas que, ao procurarem um abrigo do sol, posicionam-se à sombra do pavilhão nacional, cria-se um conjunto de desenhos inéditos, de linhas sucessivas em meio à praça: uma geometria viva numa coreografia quase ritualística.



Francis Alÿs em colaboração com Rafael Ortega, *Zócalo*, 1999. Série fotográfica. Fonte: FERGUSON et al, 2007, p.100-101).

⁶ *Zócalo* - nombre masculino: 1. Banda horizontal de madera, azulejos, tela, papel pintado etc., con que se adorna o protege la parte inferior de una pared, que puede levantar pocos centímetros o llegar a media altura. 2. Parte inferior de un edificio que sirve para elevar los basamentos o para nivelar el terreno cuando está inclinado. 3. Parte inferior de un pedestal donde asienta el fuste de la columna. 4. Plataforma geológica rígida en forma de penillanura, constituida por materiales antiguos, metamórficos y cristalinos; puede estar cubierta de sedimentos. 4. Plataforma submarina (zócalo continental). 5. Ranura o conexión de la placa base que se utiliza para instalar el procesador. 6. Dispositivo de conexión para componentes electrónicos. 7. Rodapié de texto. 8. Plaza de la Constitución, en ciudad de México. Fonte: <https://es.wikipedia.org/wiki/Zócalo>. Disponível em: 16 abr. 2017.

3. SOBRE AS QUAIS PAIRAM ALGUNS PENSAMENTOS E PALAVRAS

O Zócalo é trazido aqui como um ícone, representante do espaço público urbano por excelência. Sua história pode servir como alusão a outras similares que tiveram lugar nas capitais latino-americanas. É nesse espaço impregnado de simbologias, disputas políticas-territoriais, lutas por direitos e reconhecimento, que Alÿs desenvolve seu filme *Cuentos patrióticos*, sua série fotográfica *Zócalo* e suas ações poéticas *Turista* e *Vivienda para todos*. Nossa leitura analítica desses trabalhos será feita aos pares, seguindo a ordem cronológica de sua realização: primeiramente nos deteremos em *Turista* e *Vivienda* (1994) para, num segundo momento, concentrar o foco em *Cuentos* e *Zócalo* (1997-99).

Turista e Vivienda para todos

Alÿs adotou o bairro Centro como ponto de partida de seus trabalhos iniciais e ali instalou seu estúdio. O *Zócalo* tornou-se local de observação do artista, que, buscando se aproximar da cultura mexicana, deparou-se com diversos personagens urbanos que habitavam o local ou seus arredores, criando suas próprias funções e identidades, conforme Alÿs nos conta em sua entrevista à Russel Ferguson (ALÿS in FERGUSON et al, 2007).

Lefebvre nos ajuda a entender o particular interesse e a relevância desses centros urbanos e seus processos de transformação. Segundo ele, a manutenção de antigos núcleos deve-se a qualidades estéticas como a presença de monumentos e sedes institucionais de poder, mas também por se configurarem como espaços destinados originalmente a festas, desfiles, celebrações, jogos e passeios. Hoje tornando-se, por esses mesmos motivos, foco de interesse e produto de consumo para turistas. O autor atesta que tais centros “sobrevivem graças a este duplo papel: lugar de consumo e consumo do lugar” (2008, p. 20).

Percebemos as implicações trazidas pelo artista quando joga com a figura do turista exatamente nesse espaço, hoje muitas vezes apresentado superficialmente, transformado em produto cultural destituído de sua complexa simbologia. Não apenas a cidade é privada de seus espaços públicos consolidados e de suas funções políticas, mas, em paralelo, os tradicionais habitantes desses bairros, muitas vezes populares, são expurgados. A busca por uma valorização imobiliária avança de mãos dadas com a exploração de um tipo de turismo de viés capitalista e do discurso de “revitalização e embelezamento” dos centros urbanos.

Ainda sob esse aspecto, a credencial de turista portada por Alÿs opõe-se a dos trabalhadores ordinários presentes. Ironicamente, apesar de ocuparem a praça pública, aos trabalhadores o direito à cidade é cada vez mais restrito e condicionado. Espaços como do *Zócalo* são cada dia mais destinados aos turistas, a quem o sistema concede o direito de permanência desde que atrelado ao consumo. Processos de negação do direito à cidade, iniciados com as cidades pós-industriais e seus cinturões e subúrbios, são acentuados com políticas de gentrificação, impelindo massas populacionais à periferia, não apenas no sentido geográfico, mas cultural, relacionado à participação na urbe.

As figuras registradas por Alÿs em *Turista*, e a forma de representar os moradores de rua, em *Vivienda*, nos remetem à mobilidade tática dessa população que parece sobrar na superpopulosa

Cidade do México. Alÿs chama atenção para a existência efêmera dessas figuras no centro da cidade: os trabalhadores informais, camelôs, sem-teto e pedintes. Por diferentes razões e condicionantes (econômicos, sociais, culturais ou identitários), todos ali precisavam agenciar seu território, criar seu lugar na urbe mexicana, inclusive o artista. Sua atitude reforça uma tentativa, quase sempre frustrada, de estender as presenças, de prolongar essa duração.

O artista não apenas sublinha o movimento de resistência aos processos de gentrificação urbana, como aponta para a situação política dissensual, presente em ambas situações (*Turista* e *Vivienda*). Segundo Rancière, “o sem-teto abandona sua identidade consensual de excluído para se transformar na encarnação da contradição do espaço público: aquele que vive materialmente na rua e que, por esta mesma razão, está excluído do comum e da participação nas decisões sobre os assuntos comuns” (2005, p. 60).

Simultaneamente, na perspectiva do regime estético das artes proposto por Rancière, ao se colocar como “um trabalhador – o turista” Alÿs produz um ruído na cotidianidade mexicana. Manipula as formas de fazer, de dar visibilidade e, conseqüentemente, de produzir pensamento político que, já na sua base, é estético. O artista provoca uma leitura comparativa que evidencia o reducionismo da situação, onde uma pessoa é lida por sua função no sistema socioeconômico. Não apenas Alÿs destoa fenotipicamente dos que o cercam, mas sua função naquele local gera perturbação.

Alÿs desconcerta os acordos conceituais sobre função, trabalho, ocupação do tempo e do espaço na cidade. Rancière escreve que “o choque dos heterogêneos pretende aguçar ao mesmo tempo nossa percepção do jogo dos signos, nossa consciência da fragilidade dos procedimentos de leitura dos mesmos signos e o prazer que experimentamos ao jogar com o indeterminado” (2005, p. 47). Assim, ao portar um crachá identificando-se pelo signo “turista” e disponibilizando seus serviços como tal, o artista desorganiza uma situação aparentemente homogênea e estabelecida. Traz novos elementos que obrigam a uma reconfiguração e nova partilha entre os envolvidos: sejam eles os trabalhadores locais, aqueles que ali buscam sua mão-de-obra, os turistas ou os demais passantes que não tomariam parte naquela situação, mas que, a partir da intervenção artística, são convidados a fazê-lo.

Acerca dessa leitura, vale resgatar Deleuze e Guattari, para quem “o trabalho efetua uma operação generalizada de estriagem do espaço-tempo, uma sujeição da ação livre, uma anulação dos espaços lisos” (1997, p. 200). Poderia se dizer que Alÿs, deixando-se ficar sem objetivo no espaço público, está chamando atenção para o estriamento do tempo livre, hoje já absorvido pelas estruturas de lazer e estratégias de entretenimento que não permitem a existência de espaços não preenchidos em nossas vidas. Cada hora de nosso dia e cada metro de nossa cidade precisam se enquadrar em termos funcionais, serem passíveis de precificação, muitas vezes tendo o trabalho como referência, mesmo que seja por oposição (espaços-tempos de ócio, férias ou turismo). Como diriam os autores, “impor o modelo-trabalho a toda atividade, traduzir todo ato em trabalho possível ou virtual, disciplinar a ação livre, ou então (o que dá no mesmo) rejeitá-la como ‘lazer’” (1997, p. 200).

A partir de um primeiro movimento de alisamento gerado pelo trabalhadores informais e registrado pelo artista em *Turista*, uma nova situação se institui, criando suas próprias regras. Do ponto de vista do poder público municipal, aquele cenário soa como um desvio na configuração urbana, trazendo ao

espaço público funções para as quais não havia sido projetado. Mesmo nesse contexto de informalidade e possível desordem, basta uma aproximação mais detida para percebermos a formação de um pequeno “ecossistema” autorregulado. É nesse cenário de aparente equilíbrio que Alÿs realiza um novo agenciamento territorial, alisando novamente um espaço duplamente estriado (pelo sistema formal e pelo informal). Esse gesto nos remete à complementaridade e simultaneidade entre alisamento e estriamento, territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

Da mesma forma, em *Vivienda*, Alÿs alisa não apenas o espaço público onde instala sua tenda, mas também o discurso político habitacional. De maneira delicada e irreverente, embora profunda em sua crítica, desconstrói as estrias presentes nos cartazes e banners de propaganda política descartada, que ele reutiliza de modo a lhes conferir novos significados. O que será mais descartável? O que dura menos? A intervenção de Alÿs, as promessas políticas de campanha presidencial ou seu suporte material em lonas, plásticos e papel?

O artista parece carregar consigo e contaminar o meio com a crise identitária que caracteriza sua situação na metrópole mexicana naquele período. Afirma que, ao se colocar na praça, estava ao mesmo tempo denunciando e testando seu próprio *status* de estrangeiro, sem lugar. Ao utilizar a gramática local das placas que indicam habilidades em serviços domésticos para os transeuntes ou dormir na barraca, Alÿs cria o que Rancière considera ser o dissenso. Segundo o pensador, trata-se de uma desconexão que a arte tem a capacidade de provocar entre os fins sociais para os quais os objetos haviam sido inicialmente destinados e o sentido artístico novo que lhes é atribuído. Sua crítica vai além da superfície: em vez de portar um crachá de artista, por exemplo, Alÿs aprofunda questionamentos, inscrevendo-se como turista. Não se trata de tensionar o próprio campo e de refletir sobre a função do artista na sociedade – Alÿs questiona a própria noção de ocupação.

O artista disponibiliza seu dia e faz uso da cidade ao sabor do acaso ao se identificar como um morador de rua ou turista, deixando-se ficar ao longo de várias horas, habitando o espaço público. Coloca-se à mercê das intempéries e de quem quiser contratar seus “serviços”, gerando reações de surpresa e suspensão de certezas, corporificando perguntas: qual é sua função naquele local? O que pode ser considerado uma ocupação? Que elementos geram identidade na coisa pública? O que significa habitar a cidade?

O meio em que está inserido e a soma de sujeitos a ponto de seus trabalhos só fazerem sentido dentro de uma coletividade e contexto urbano é outro fator presente nesses e em outros projetos de Alÿs. Aspecto que nos remete tanto à transgressão ou ruptura da arte com seu campo, como à participação democrática e política potencializada por fatos estéticos. Nesse caso, o corpo do artista é um corpo político, que força sua entrada num sistema ao qual não pertence, criando uma narrativa absurda que acaba por abalar nossas convicções (tão frágeis quanto arraigadas) sobre os modos de produção e de consumo que envolvem os espaços públicos da cidade e as relações sociais nele tecidas.

Zócalo e Cuentos patrióticos

Lefebvre (2008) indica que o entendimento da cidade como objeto só é possível quando pensamos sua objetividade ou “objetualidade” como aquela da linguagem e não aquela de objetos manuseáveis, materiais, instrumentais. A visão da cidade como linguagem passa, portanto, por essa concepção de que a língua só existe no tempo e como prática social, com a participação de todos. Frisa ainda que nas cidades a única produção ou reprodução a ser considerada e valorizada não é aquela de objetos, mas sim a de seres humanos por seres humanos. Essa operação se faz presente tanto em *Zócalo*, quanto em *Cuentos patrióticos*. Ali a objetividade ou “objetualidade” da cidade foi trespassada pela linguagem das práticas sociais urbanas, a materialidade de esculturas ou edificações deu lugar aos movimentos citadinos que são perturbados, reproduzidos e registrados nos projetos de Alÿs.

Em outro trecho, Lefebvre disserta sobre a descaracterização dos espaços públicos cuja função seria a de dar suporte à vida urbana que, segundo o autor, “pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na Cidade” (2008, p. 22). Alÿs alerta para as tentativas do sistema de tornar subordinado, cordata e consensual o comportamento da população, resgatando em 1997 os eventos insurgentes ocorridos em 1968. A figura da ovelha funciona como alegoria dessa manipulação que visa massificar e achatar as heterogeneidades. E se as batalhas políticas são travadas nas ruas e praças da capital mexicana é porque o confronto entre os diferentes se faz necessário na garantia ao acesso e à apropriação da urbe por seus habitantes, no sentido amplo de política utilizado por Rancière e que nos remete à sua raiz grega *pólis*.

Nos dois trabalhos, Alÿs revela situações em que deixa de ser o protagonista ou líder de uma ação para tornar-se apenas mais um participante. Em *Zócalo*, se detém no registro do movimento solar e em *Cuentos*, apesar de inicialmente ser o guia do círculo, acaba por torna-se parte, confundir-se e finalmente passar a seguidor das ovelhas. É uma possível leitura para a expressão de Deleuze e Guattari que procuram apontar para esses processos de agenciamento onde não existe um sujeito, outrossim um corpo formado pela soma de muitos. O coletivo formaria assim uma organização sem hierarquia, um rizoma, onde não existe “a cabeça”. Em linguagem matemática seria $n-1$ (o conjunto formado pela coletividade “ n ” menos o sujeito individual “1”).

Quando Deleuze e Guattari nos apresentam à ideia de “agenciamento coletivo de enunciação”, estamos falando de expressividade, de um ritmo criado conjuntamente nos gestos de territorialização. O ritmo é uma enunciação do ato que se desenvolve a partir do agenciamento dos corpos que buscam seu lugar no espaço-tempo. Em Alÿs, percebemos este ritmo que transforma o conceito de território físico em processo, em ação marcada tanto pelo deslocamento da Terra em relação ao sol quanto pelas badaladas do sino da Catedral. A territorialização não apenas geográfica, mas que incorpora a dimensão temporal, de transformação a ele inerente.

O aspecto hipnótico e cíclico do filme que registra a ação, em *Cuentos*, nos remete ao hábito secular de “contar carneirinhos” como uma forma de deixar o tempo passar. De ocupar sem contar, de alisar as horas, visto que o número não importa, ele só existe enquanto mais uma marca no fluxo contínuo do tempo, que passa a ser pura duração. Será que Alÿs pretende apontar para um estado hipnótico,

de dormência da população latino-americana que se deixa subjugar naqueles anos (1997-99)? Seria uma alegoria aos nossos gestos mecânicos que nos mantêm em rotinas fiéis a traçados imaginários, seguindo líderes e regras que já nem sequer estão ali ou talvez uma homenagem à resistência mexicana manifestada em 68?

A crítica de arte britânica Laura Cumming vai na direção de identificar os trabalhos com uma comicidade obscura capturada pelo artista ao performar uma paródia a nossos comportamentos grupais como num rebanho. Contudo, declara: “outros o veem como um surrealismo tardio, um aceno para Buñuel, um sketch situacionista, uma sátira sobre o nacionalismo ou uma presunção filosófica. O que é certo é que o filme está aberto a todas essas interpretações e muito mais⁷” (CUMMING: 2010, tradução nossa). Novamente, a interpretação do trabalho mostra-se aberta, dissensual, assim como o episódio histórico ao qual faz alusão.

Para o curador mexicano Cuauhtémoc Medina, tanto em *Cuentos* quanto em *Zócalo*, Alÿs emoldura uma situação escultórica provocada pelos encontros sociais que se projetam no espaço público. A trajetória de Alÿs estaria flutuando entre registro e produção na busca por essa condensação entre crítica social ou denúncia política, por um lado, e exploração de formas de vida urbana alternativas por outro, abrindo espaço para práticas iminentes, não completamente capturáveis pelo mercado nem restritas ao campo da arte. Ainda nas palavras de Medina, o artista resiste com trabalhos como esse à ideia de desencantamento do espaço urbano, ao revelar novas funções e possibilidades de expressão que nele se desenvolvem. A partir de uma mudança de perspectiva, Alÿs nos aponta para outras formas de eventos sociais e políticos, coletivos, porém não programados, outros rituais da *pólis* contemporânea, desejos, medos e sonhos compartilhados. Essa inversão de olhar seria capaz de nos fazer ver que, independente da rapidez de sua duração ou de sua imaterialidade, tais ações são extremamente profícuas.

Alÿs revela que *Cuentos* foi um comentário justamente sobre a impressão de estagnação e de repetição em ciclos da história do México, através de aparatos políticos corruptos e disfuncionais, quase 30 anos após o episódio da *Ceremonia de desagravio* e do Massacre de Tlatelolco (ALÿS in FERGUSON et al, 2007). Nessa ocasião, o artista percebeu que através de performances, eventos e filmes poderia criar parábolas que dialogassem com as estruturas temporais encontradas no México, como uma forma de resistência ou, paradoxalmente, de resignação em relação ao dogma do progresso. Existe, inclusive, uma expressão em espanhol para esse tempo e essa atitude que inspiraram o artista: “el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciendolo”.

Rancière, quando fala do conceito de modernidade, assevera que trata-se de uma noção errônea que busca apreender e cristalizar as formas de ruptura, descontextualizá-las e torná-las autônomas, passíveis de isolamento (encapsulá-las). Esse processo serviria para assentá-las em um discurso linear, evolutivo no sentido dado por Hegel em termos filosóficos e reiterado por uma história da arte

⁷ Texto original: “Others see it as late-flowering surrealism, a nod to Buñuel, a situationist skit, a satire on nationalism or a philosophical conceit. What is certain is that the film is open to all these interpretations and more.” (CUMMING, Laura in <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/20/francis-aly-ernesto-neto-review>).

de matriz moderna e norte-americana. O autor opõe-se a essa postura e defende que “a temporalidade própria do regime estético das artes é a de uma copresença de temporalidades heterogêneas” (2005, p. 37). Ao criar uma ação hipnótica como em *Cuentos*, cuja temporalidade nos escapa, ou registrar o movimento circular que marca o tempo cíclico, porém sempre outro, em *Zócalo*, Alÿs nos brinda com possíveis atualizações práticas da ideia defendida pelo filósofo francês.

De forma simbólica, essas pessoas procuram a sombra do mastro para se protegerem da luminosidade ofuscante do sol que se impõe. A ação pode ser entendida, se assim quisermos, como uma alegoria a essas táticas cotidianas que fogem à vigilância do sistema tecnocrático e aos ideais modernos de visão panóptica. Seriam maneiras de se proteger e se esconder da luz implacável e do texto urbano pretensamente claro e transparente, sem pontos cegos nem obscurecimentos. Os cidadãos buscam as sombras que esse próprio sistema cria.

O fato desse movimento coletivo ser classificado como cego contrapõe à ideia de consciência ou mesmo de sonho diurno. Reforça o paradoxo existente nas ações de Alÿs que ao sublinham uma situação de aparente fracasso ou de inutilidade, enquanto apontam para aquilo que pode surgir de novo, de transformador, aquilo que dentro da circularidade dos movimentos nos faz seguir em movimento, e de alguma forma, avançar. Algo similar ao texto de Samuel Beckett, em *Worstward Ho*, inserido no livro de Alÿs *Numa dada situação*: “Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor” (BECKETT, 1983, apud ALÿS, 2010, s. p.).

0. QUE RESULTAM EM ZERO (?)

Na atual conjuntura brasileira, acreditamos que valha destacar os trechos mencionados da história mexicana ao qual o artista faz referência em seus trabalhos, assim como buscar entender os eventos que marcaram 1968 e que estão prestes a completar 50 anos. Ações assim, nos propõem repensar as noções de direito à cidade, de política e de dissenso. Trata-se de uma possível forma de atualizar esses conceitos e de investigar novas práticas urbanas e sentidos para nossos gestos dentro de um panorama político que parece se repetir ciclicamente, de forma quase anedótica, talvez dramática, mas potencialmente transformadora.

Turista, *Vivienda para todos*, *Zócalo* e *Cuentos patrióticos* nos falam da história dessa praça que condensa muito do que formou a cultura mexicana e a cultura latino-americana, tão debatida na produção de Alÿs. Uma sucessão de domínios e poderes que buscam sempre anular ou se sobrepor ao interior, sem respeito ou possibilidade de coexistência. A busca pelo aniquilamento é, contudo, contraditória, visto que cada novo governante tira proveito do legado material ou cultural daqueles que o precederam. São paradoxos como os encarnados pelo Palácio do Imperador e pelo Templo Mayor: edificações astecas-mexicas substituídas por espanholas, porém erguidas sobre os mesmos alicerces, os mesmos *zócalos*, das construções pré-hispânicas.

Em *Zócalo*, a população territorializa, a cada mudança de posição solar, uma nova linha da praça; em *Turista* os movimentos são realizados por agentes formais e informais, a lazer e a trabalho; em *Cuentos* tensionamentos políticos são simbolizados em suas diferentes escalas (individuais,

coletivas, sociais, urbanas, nacionais e mundiais); já em *Vivienda* o jogo é travado tanto entre cidadãos em deslocamento quanto aqueles que ali permanecem, resistindo às forças de expulsão, agarrando-se ao solo árido, porém ainda disponível da praça. Os agenciamentos variam a cada ação poética, remetendo às inúmeras possibilidades de movimento e atuação política que uma esplanada, uma praça pública pode ajudar a promover: esse aparente vazio que caracteriza o *Zócalo* e faz jus a seus tantos significados linguísticos.

Em um certo sentido, o vazio torna-se um zero, como se o resultado da soma de tantas territorializações—desterritorializações—reterritorializações, acabasse por se anular. E se o zero pode ter uma conotação pejorativa, vale aqui operarmos pelo pensamento inverso. Ou seja, o zero ou o vazio como uma possibilidade de começo de universo, como a plataforma a partir da onde tudo será iminência. Ali onde os sucessivos governos, planejadores urbanos e arquitetos acabaram desistindo de intervir, com suas construções e objetos perenes, a população funda seus espaços, os torna habitáveis e identitários. Alÿs aponta para a beleza dessa dança de corpos anônimos que diariamente marcam a passagem do tempo, num ritmo próprio, criando suas dinâmicas de deslocamentos e invenções.

O registro dessa espécie de relógio solar vivo de *Zócalo* ou marcada pelas badaladas do sino e pela entrada das ovelhas em *Cuentos* nos remete às possibilidades renovadas a cada novo despertar, para aquilo que ainda é auroral no mundo. O vazio surge então como uma suspensão dos domínios formais, após tantos séculos de tentativas de imposição e de colonização, uma espécie de “entrega dos pontos”, de desistência por parte da estratégia, após tantas falências, em ocupar aquela ágora de forma definitiva. Uma desconstrução positiva, que sublinha a fragilidade dos sistemas impostos, não orgânicos nem absorvidos pela população que, contra toda a força física, arquitetônica e política, contra toda imposição e opressão, rebela-se. Cria seus próprios desenhos e espaços de enfrentamento, como fizeram os estudantes e os servidores públicos em 1968 e como seguem fazendo diariamente os cidadãos mexicanos ao recusar chamar a praça por seu nome oficial.

REFERÊNCIAS

ALÿS, F; MEDINA, C. **Diez cuadras alrededor del estudio/ Walking Distance From the Studio**. Cidade do México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. V.4 e V.5. São Paulo: Editora 34, 1997. 5 v.

FERGUSON, R. et al. **Francis Alÿs**. Londres: Phaidon, 2007.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5 ed. São Paulo: Centauro, 2008.

RANCIÈRE, J. **Sobre Políticas Estéticas**. Barcelona: MACBA/UAB, 2005.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

Site oficial do artista (com vídeos dos trabalhos na íntegra): <http://www.francisalys.com>