



Arquitetura entre plano, truque e finta: estratégias de hackeamento espacial a partir da obra “Inserções em circuitos ideológicos” de Cildo Meireles

Architecture between plan, trick and feint: spatial hacking strategies based on Cildo Meireles’ work “Insertions in ideological circuits”

Arquitectura entre plan, truco y finta: estrategias de hacking espacial a partir del trabajo de Cildo Meireles “Inserciones en circuitos ideológicos”

CAPILLÉ, Cauê¹

CRUZ, Mariana²

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
cauecapille@fau.ufrj.br
ORCID ID: 0000-0003-1204-4206

²Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
mariana.souza@fau.ufrj.br
ORCID ID: 0000-0002-3294-7210

Recebido em 31/05/2022 Aceito em 25/08/2022



Resumo

Nesse artigo, argumentamos que uma conciliação racional pelo 'plano' é apenas um modo de atuação arquitetônica, isto é, há ao menos outros dois modos que podem ser considerados ao projetar: tanto o 'truque' dissimulado que dissocia declaração de operação; quanto a 'finta' que abertamente declara sua oposição, mas que ginga marginalmente como forma de desvia-la e vence-la. Além disso, defendemos que embora sejamos treinados majoritariamente para projetar por planos, os contextos e desafios urbanos contemporâneos têm nos exigido saber atuar por truques e fintas – especialmente nas condições políticas do Sul Global. Esse artigo pretende, portanto, auxiliar na construção teórica dessas duas outras maneiras de projetar. Para isso, revisa a proposta teórica de Keller Easterling sobre 'hackeamento espacial' e propõe que a obra de Cildo Meireles "Inserções em circuitos ideológicos" pode ser considerada como importante referência político/estética para o truque e a finta arquitetônicos, pois oferece lições para uma construção teórica sobre a diferença entre ambas.

Palavras-Chave: Projeto de arquitetura, Hacker, Estratégia Política

Abstract

In this article, we argue that a rational compromise by the 'plan' is just one mode of architectural action, that is, there are at least two other modes that can be considered when designing: either the covert 'trick' that decouples statement from operation; as for the 'feint' that openly declares its opposition, but that sways marginally as a way of deflecting it and winning it. Furthermore, we argue that although we are mostly trained to design by plans, contemporary urban contexts and challenges have required us to know how to act by tricks and feints – especially in the political conditions of the Global South. This article intends, therefore, to assist in the theoretical construction of these two other ways of designing. To do so, it reviews Keller Easterling's theoretical proposal on 'spatial hacking' and proposes that Cildo Meireles' work "Insertions in ideological circuits" can be considered an important political/aesthetic reference for architectural trickery and feint, as it offers lessons for a theoretical construction on the difference between the two.

Key-Words: Architectural project, Hacker, Political strategy

Resumen

En este artículo, argumentamos que un compromiso racional por parte del 'plan' es solo un modo de acción arquitectónica, es decir, hay al menos otros dos modos que se pueden considerar al diseñar: el 'truco' encubierto que desvincula la declaración de operación; en cuanto a la 'finta' que declara abiertamente su oposición, pero que se balancea marginalmente como una forma de desviarla y ganarla. Además, argumentamos que aunque en su mayoría estamos capacitados para diseñar según los planes, los contextos y desafíos urbanos contemporáneos nos han requerido saber cómo actuar mediante trucos y fintas, especialmente en las condiciones políticas del Sur Global. Este artículo pretende, por lo tanto, ayudar en la construcción teórica de estas otras dos formas de diseñar. Para ello, revisa la propuesta teórica de Keller Easterling sobre el 'hacking espacial' y propone que la obra de Cildo Meireles "Inserciones en circuitos ideológicos" puede ser considerada un referente político/estético importante para el engaño y la finta arquitectónica, ya que ofrece lecciones para una teoría construcción sobre la diferencia entre los dos.

Palabras clave: Diseño Arquitectónico, Hacker, Estrategia Política

1. Projeto como plano, truque e finta

Em ‘A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica’, Walter Benjamin (1987 (1935)) propõe, como metáfora para problematizar a diferença entre o cinegrafista e o pintor, dois arquétipos para a cura de um enfermo: o do mágico e o do cirurgião. Descreve Benjamin:

O mágico deposita as mãos sobre um doente para curá-lo (...) [e] preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário acontece com o cirurgião. Ele diminui muito a sua relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do mágico (...), o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele, pela operação. (BENJAMIN, 1987, p. 187, grifo nosso (1935))

Em outras palavras, enquanto a magia implica na clareza do enfrentamento somada à crença na clarividência e autoridade do mágico, a operação consiste simultaneamente em inserir as mãos no corpo do paciente e não diretamente lhe fazer face: não existe face a face e o cirurgião opera em silêncio. No texto, Benjamin associa o mágico à pintura e o cirurgião ao cinema. A pintura atua magicamente de forma aberta com o(a) espectador(a) (se manifesta e induz uma recepção ótica da realidade); enquanto o cinema atua de forma escondida (desaparece através da sequência de imagens e distorções dos aparelhos de gravação e montagem, que permitem uma recepção tátil pela visão). Benjamin situa a arquitetura entre esses dois pólos. O espaço arquitetônico atua como mágico, ao estabelecer representações óticas (visuais) e, simultaneamente, como cirurgião ao organizar hábitos táteis dos seus usuários.

Benjamin trata no texto fundamentalmente da atuação da obra sobre espectadores. Isto é, embora discorra sobre o processo de produção artística – o título, inclusive sintetiza justamente o problema da reprodução em série e mecanizada de obras – esses arquétipos (mágico e cirurgião) dizem mais respeito ao resultado do processo de produção, que à postura dos produtores. Em verdade, se considerarmos o próprio texto de Benjamin, poderíamos afirmar que, em relação ao processo de criação, há uma inversão: a postura arquetípica do pintor é próxima ao cirurgião (uma operação tátil entre autor e obra, que poderíamos até dizer ‘invisível’ enquanto no processo de produção); e a postura arquetípica do realizador é próxima ao mágico (uma coordenação e montagem ótica que segue um plano de trabalho claro e eficiente, bem como a autoridade da voz de direção). Dito de outro modo, ninguém ‘toca’ no filme enquanto é produzido (ele só será tátil na sua recepção), apenas o realizador o ‘enxerga’; ao mesmo tempo que o pintor não ‘vê’ a pintura enquanto a produz (ela só será visível na sua recepção), ele apenas a ‘toca’. Cabe ressaltar, de todo modo, que, como argumenta Buck-Morss (1991, p. 249), essa inversão não é problemática para Benjamin: sua obra justamente procura a “imagem dialética” que emerge entre “magia e positivismo”.

Podemos dizer que a *produção* de arquitetura se situa novamente entre esses dois arquétipos: arquitetas(os) são simultaneamente mágicas(os) e cirurgiãs(os). Isto porque a produção de arquitetura não somente implica em planejamento (mágico, ótico, aberto) e canteiro (cirurgião, tátil, escondido), mas também porque projetar implica frequentemente no confronto declarado (mágico) e racional (cirurgião) entre plano e realidade: o *plano* abertamente explica como a arquitetura resolverá os problemas dessa realidade. Dito de outra forma, o projeto arquitetônico normalmente pretende conciliar racionalmente magia e operação, detalhando francamente sua cirurgia ‘face-a-face’.

Nesse texto, argumentamos que essa ‘conciliação racional’ pelo ‘plano’ é apenas um modo de atuação arquitetônica, isto é, há ao menos outros dois modos que podem ser considerados ao projetar: tanto o ‘truque’ dissimulado que dissocia declaração de operação; quanto a ‘finta’ que abertamente declara sua oposição, mas que ginga marginalmente como forma de desvia-la e

vencê-la. Além disso, defendemos que embora sejamos treinados majoritariamente para projetar por planos, os contextos e desafios urbanos contemporâneos têm nos exigido saber atuar por truques e fintas – especialmente nas condições políticas do Sul Global. Esse artigo pretende, portanto, auxiliar na construção teórica dessas duas outras maneiras de projetar. Para isso, revisa a proposta teórica de Keller Easterling sobre ‘hackeamento espacial’ e propõe que a obra de Cildo Meireles “Inserções em circuitos ideológicos” pode ser considerada como importante referência político/estética para o truque e a finta arquitetônicos, pois oferece lições para uma construção teórica sobre a diferença entre ambas.

2. O truque do hackeamento em arquitetura

Em uma série de publicações recentes, a arquiteta Keller Easterling (2012, 2014, 2017, 2019, 2021) tem defendido uma estratégia de projeto fundamental para o campo da arquitetura e urbanismo: o ‘hackeamento’. Easterling argumenta que, diante dos desafios da urbanização contemporânea, grande parte dos autores propõe uma transformação e sublimação total (2017, p. 265). Entretanto, para ela, esse confronto absoluto tende a reforçar os “grandes *bullies*” e “*superbugs*” globais (governos autoritários, grandes empresas multinacionais, urbanizações do capitalismo financeiro global) que se aproveitam da abertura e ingenuidade dos idealismos urbanos e, através de um “jogo sujo” mantêm suas lógicas e funcionamentos (2014, p. 213, 2017, p. 265, 2021, p. 135). Assim, ao invés de resolver os problemas fundamentais, o enfrentamento direto e declarado tende a agravar os desafios mais urgentes da urbanização contemporânea (urbanizações precárias, perdas de direitos humanos em larga escala, autoritarismos espaciais, etc.) (2014, p. 212). Easterling argumenta que isso ocorre porque o que tem maior impacto não é o conteúdo da oposição, mas a ação de se opor (2021, p. 36). Além disso, para ela, a luta através de uma oposição apenas alimenta o combustível fundamental desses “grandes *bullies*” e “*superbugs*”: a violência (2021, p. 7).

Em contrapartida, Easterling propõe *operar de forma dissimulada* e argumenta que o ativista espacial “não precisa enfrentar todas as ervas daninhas do campo, mas, sem anunciar-se, alterar a química do solo”¹ (2014, p. 214), nem esperar climas políticos favoráveis (2021, p. 81). Easterling chama essa prática de *hackeamento espacial*: uma estratégia que envolve conhecer o sistema e grampeá-lo para que produza efeitos diferentes dos seus originais. Ela argumenta que *opor* e *hackear* são práticas complementares (2019, p. 243), mas que a segunda implica em “técnicas não ortodoxas que são menos heróicas, menos automaticamente opositoras, mais efetivas e malandras”² (2014, p. 213). *Opor* propõe que o projeto político deve se concentrar no contraponto que se separa da realidade como é dada. *Hackear* propõe que o projeto político deve se concentrar em transformar os mesmos elementos da realidade dada, misturando dissimuladamente revolução e manutenção.

Em sua obra principal, o livro “*Extrastatecraft: The power of infrastructure space*” (2014) – ensaiado no artigo “*We will be making active form*” (2012), resumido no capítulo “*Split screen*” (2017) e continuado no livro “*Medium design: knowing how to work on the world*” (2021) – Easterling desenvolve sua tese de forma mais aprofundada e completa, propondo que o espaço das infraestruturas oferece importantes lições para a prática do hackeamento. Para ela, as infraestruturas se tornaram, no lugar da legislação ou diplomacia, a principal linguagem de transformação urbana em escala global (2012, p. 59, 2017, p. 267): se tornaram finalmente o principal guarda-chuva para toda ação “extra estatal”³ (2014, p. 15).

Easterling defende que as infraestruturas têm tanto “intenções declaradas”, como “disposições formais”; e frequentemente os “efeitos políticos mais importantes das infraestruturas permanecem não declarados nas retóricas que as argumentam”⁴ (2014, p. 71). Para ela, infraestruturas são feitas de

¹ Tradução livre do original em inglês.

² Tradução livre do original em inglês.

³ Easterling (2014, p. 15, 2017, p. 267) explica que por “*extrastatecraft*” nomeia toda ação de governança fora do, em complemento ao, em parceria com e em competição contra o Estado.

⁴ Tradução livre do original em inglês.



“disposições imanentes”, que “acobertam formas de poder” em “suas dobras” (2014, p. 71–73): “disposição permanece como um potencial ou tendência latente que está presente mesmo na ausência do evento em si” (2014, p. 83). Ela argumenta que as disposições das infraestruturas – o que fazem, ao invés do que dizem que fazem – aparecem mais claramente se consideramos a maneira pela qual atuam no espaço, suas “formas ativas” ao invés de suas “formas-objeto”. As formas ativas não precisam estar em movimento de atuação, pois a mera presença já induz esse “temperamento”, essa disposição (2012, p. 61, 2014, p. 72, 2021, p. 27). Ela propõe quatro maneiras fundamentais para essa atuação – a “multiplicação”, a “interrupção”, a “topologia” e a “interação”. A “multiplicação” se refere à condição serial de certas infraestruturas (automóveis, fórmulas de condomínio fechado, shopping ou centros comerciais, etc.), na qual alterar um ‘código’ da reprodução serial tem um impacto em uma imensa ‘população’ de espaços e práticas. A “interrupção” se refere à função de ‘portão’ ou ‘ponte’ de algumas infraestruturas (estações de transporte, subestações de energia elétrica ou de tratamento de água, pontes, etc.), ou seja, sua possibilidade de ‘apagar’ ou ‘acender’ partes de um sistema, definindo horários, ritmos, fluxos, etc.. A “topologia” se refere à condição de rede de certas infraestruturas (rodovias, ferrovias e outras linhas de transporte, cabeamento de energia, tubulações de água ou esgoto, etc.), nas quais toda uma hierarquia topológica implica em mais ou menos acessibilidades, mais ou menos fluxos. Por fim, a “interação” se refere à condição de mero código regulamentador de certas infraestruturas (programas de computador, sistemas legais, sistemas de automatização, etc.), capazes de definir regras espaciais a partir de programações não-espaciais. Essas formas ativas se tornam “tanto os marcadores de uma disposição, quanto os meios para afiná-la ou alterá-la” (2014, p. 214). Um exemplo que utiliza é a fórmula repetida (multiplicada) da zona franca, como infraestrutura da aceleração de produção do capitalismo financeiro global. Easterling propõe que um “ativista espacial”, ao invés de opor à uma ou outra zona por conta de sua miríade de restrições de direitos trabalhistas, ambientais e legais, poderia aproveitar a imensa potência multiplicadora das zonas para que produzam grandes efeitos globais que revertam essas restrições de direitos. Para isso, é preciso saber redesenhar suas lógicas de repetição, seus parâmetros multiplicadores. Outro exemplo que apresenta é a capacidade de “interrupção” de estações de trânsito, que implica em uma possibilidade de articular toda uma economia e cultura regional ao longo do tempo (2021, p. 77–81). Easterling conclui então que “hackear (...) é engajar o poder político da disposição do espaço das infraestruturas” (2014, p. 214).

Embora o argumento de Easterling para essa mudança estratégica seja convincente, implicando potencialmente em uma renovada consideração do poder político do espaço arquitetônico⁵, ainda não é claro como essa atitude altera práticas convencionais de projeto. Quais as etapas fundamentais de ação de um “hacker espacial”? Além disso, apesar de reconhecer que não há uma fórmula genérica que atravesse o mundo inteiro, mas, sim, uma maneira de agir (EASTERLING, 2021, p. 59), não é evidente como a prática de hackeamento se adequa a diferentes contextos. Em particular, de que forma podemos compreender essa estratégia dissimulada no contexto brasileiro? Que referências próprias da condição urbana brasileira transformam essa maneira de agir? Propomos neste texto que a obra de Cildo Meireles “Inserções em circuitos ideológicos” pode contribuir para enfrentarmos essas questões, pois não somente pode ser considerada como importante referência político/estética para a estratégia do hackeamento, mas também oferece importantes caminhos para uma prática de hackeamento espacial e arquitetônico no contexto urbano brasileiro.

3. Inserções e o coletivo *ready-made*

A obra “Inserções em circuitos ideológicos”, de Cildo Meireles, foi elaborada para a exposição coletiva “Information” no MoMA (Nova York), em 1970. Ela se constituiu de dois projetos – “Projeto cédula” e do “Projeto Coca-Cola” – nos quais, respectivamente, Cildo gravou textos em notas de cruzeiro e em garrafas de vidro retornáveis de Coca-Cola. As mensagens gravadas produzem uma contrainformação em relação ao seu suporte: nas cédulas, que valem a abstração de riqueza definida pelo estado e

⁵ Sobre esse potencial, ver por exemplo o argumento de Oyarzun (2015, p. 60).



simbolizam o poder do dinheiro, Cildo escreveu mensagens de cunho político revolucionário, como “Quem matou Herzog?”, em plena ditadura militar. Do mesmo modo, nas garrafas de Coca-Cola, que marcam simbolicamente uma cultura de consumo ‘americanizada’ e capitalista, escreveu mensagens como “Yankees go home”, bem como instruções para transformar a garrafa em um coquetel molotov.

Através dessas “Inserções”, Cildo provocou uma renovada leitura da obra “Fountain” (Fonte) de Marcel Duchamp, rejeitada a ser exposta na mesma Nova York, 53 anos antes (figura 1). O mictório deitado, um ‘*ready-made*’, isto é, um “objeto do cotidiano elevado à dignidade de uma obra de arte pelo ato de escolha do artista”⁶ (DUCHAMP, 1938) como nas palavras do próprio Duchamp, promoveria “uma forma de negar a possibilidade de definir arte”⁷ (SEITZ, 1961, p. 46). No texto-manifesto que acompanha a obra “Inserções em circuitos ideológicos”, Cildo faz referência a Duchamp, argumentando que ao invés de simplesmente levar os *ready-mades* aos espaços de arte, é fundamental “sujar as mãos” nos processos “sujos” de fora do museu e intervir artisticamente no cotidiano real (MEIRELES, 2006 [1970]). Desse modo, conclui Cildo, que ao invés de produzirmos uma intervenção estética (com os *ready-mades*), produzimos uma ação política com as “Inserções”.

⁶ Tradução livre do original em francês.

⁷ Tradução livre do original em inglês.

Figura 1: *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp (artista), Alfred Stieglitz (fotógrafo). A obra foi rejeitada na exposição original e foi em seguida fotografada e exposta na revista “The blind man” (1917).



Fonte: Domínio Público, via Wikimedia Commons.

De fato, a posição do contexto da obra se torna uma diferença fundamental entre as inserções e os *ready-mades*. Nos *ready-mades*, embora o objeto permaneça com sua ‘aura’ original, o contexto é alterado (do cotidiano para o museu)⁸. Os *ready-mades* são nesse sentido como uma ‘colagem’ (*assemblage*), na qual o objeto real, ao invés de sua representação, é fundamental para o “realismo extremo” da obra, atuando de forma poética em um processo no qual “materiais físicos e suas partes são transmutados para um novo amálgama que simultaneamente transcende e inclui suas partes” (SEITZ, 1961, p. 83). Há uma transfiguração (DANTO, 1981) simbólica e poética entre o sentido original do objeto (“mera coisa real”) e seu novo sentido estético (“arte”). Aliás, como argumenta Buck-Morss (1991) ao revisar Bürger (1984), na arte *avant-garde* do início do século XX, justamente o que fica em jogo é simultaneamente a manipulação subjetiva (narrativa poética e política) do *significado* desses

⁸ Inclusive, para Cohen (COHEN apud DANTO, 1981, p. 93), esta é a ação fundamental da obra: o trabalho é menos o mictório em si e, mais, o gesto de o posicionar no museu.



objetos, bem como a justaposição de objetos “magicamente dotados de significados por conta própria” (BUCK-MORSS, 1991, p. 227). Sem nos aprofundarmos demasiadamente, é interessante ressaltar a dimensão política dessa manipulação artística de alteração de contexto. Leonidio (2020, p. 375) argumenta que essa prática de nomear algo como arte se assemelha ao que Austin (1962) chama de “enunciado performativo”, no qual, diferente de um “enunciado constatativo” (ou seja, que meramente observa o mundo tal qual é), a ação de pronunciar serve de instrumento para a consumação de uma intenção (da pessoa que pronuncia). Assim, apoiando-se no argumento de De Duve (1996) que a obra “Fontain” de Duchamp substitui a expressão característica de um regime estético kantiano “isto é belo” pela expressão “isto é arte”, Leonidio sublinha não somente que a primeira é constatativa e a segunda, performativa, mas também que:

(...) se em Kant a experiência do belo pressupõe a existência de uma coletividade fundada num *sensus communis* estético – comunidade que se institui na e pela experiência transcendental e incomunicável do belo –, em Duchamp o fenômeno artístico se dá em um contexto definido por relações – circunstanciais, instáveis – de poder. (2020, p. 376)

Em contrapartida, nas Inserções, o sentido original (e sua condição de ‘mera coisa real’) do objeto é fundamentalmente mantido: a obra depende de uma não-transcendência poética do sentido original dos objetos. Dito de outra forma, uma alteração do sentido e função original dos objetos das inserções ‘mata’ a própria obra: a garrafa precisa continuar atuando para distribuição de refrigerante e a nota atuando como dinheiro. Nesse sentido, é importante salientar que, ao ‘performar’ certos objetos em arte mantendo-os como parte do cotidiano, Cildo distribui a faculdade de ‘performance’ aos espectadores (agora co-artistas) da obra: suas instruções abrem um *meio* para qualquer um performar no cotidiano.

Essa intenção política de Cildo fica ainda mais clara ao situarmos as “Inserções em circuitos ideológicos” dentro de um contexto de obras que também propuseram atuações diretas na realidade encontrada. Em seu livro “Arte-Veículo” (2015), Maia apresenta um panorama sobre essa prática⁹ no contexto artístico brasileiro de 1968 ao início dos anos 70. Artistas como Cildo Meireles, Antônio Manuel, Paulo Bruscky entre outros colocaram em xeque as fronteiras entre arte e ativismo, crítica e entretenimento, objeto ordinário e obra de arte, performance e ação política. Em particular, a dificuldade de atuação artística de caráter crítico durante o regime militar no Brasil, principalmente a partir da vigência do Ato Institucional Nº 5, motivou práticas de desvio da censura. Segundo Maia, artistas encontraram nos veículos de comunicação um espaço alternativo de sobrevivência para experimentos criativos tais como “Inserções em Jornais” (1970) de Cildo Meireles, a série “Clandestinas” (1973), “0 a 24 horas” de Antônio Manuel e “Anistia” (1979) do coletivo 3Nós3. Essas experiências tinham por objetivo comum alcançar um público amplo, ilimitado e diverso, aspecto diferente dos ambientes das mostras de arte da época. Entretanto, devido à repressão, era necessário negociar constantemente com as corporações de imprensa e com suas alianças oficiais para encontrar brechas e viabilizar a impressão dos jornais com as alterações realizadas pelos artistas. Assim, a capacidade de invisibilidade foi logo questionada por Cildo e seu desejo de encontrar um terreno completamente livre da censura o levou às mercadorias e ao papel moeda. Embora o grande público tivesse sido alcançado e o ambiente da arte questionado, Cildo considerou urgente usar “mecanismos que existem dentro da sociedade e que são à prova de censura” (MEIRELES apud MAIA, 2015, p. 138). Desse modo – e como desenvolveremos mais adiante –, as “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola e Projeto Cédula” (bem como a obra “Inserções em circuitos

⁹ Uma ação que pode ser considerada como primeira a utilizar o *modus operandi* de um canal coletivo para se infiltrar no cotidiano foi realizada em 1938, na véspera do *Halloween* nos Estados Unidos, na qual Orson Welles levou ao ar uma versão radiofônica de “Guerra dos Mundos” através de uma transmissão pela influente rede CBS (Columbia Broadcasting System). Na ação, o artista interrompe a programação musical da estação de rádio para noticiar uma suposta invasão alienígena. O rádio era o principal meio de comunicação da época, condutor de entretenimento e jornalismo para a população diariamente. Era comum a interrupção de sua programação usual para reportagens extraordinárias e urgentes. O tom jornalístico utilizado por Welles na dramatização estava dentro desses padrões narrativos e resultou numa enorme comoção coletiva pelos Estados Unidos.



antropológicos”) abrem um novo canal não somente cotidiano, mas aberto a ser editado e manipulado pelo público em geral.

Esse cotidiano real (‘fora do museu’) em Cildo não constitui, entretanto, uma esfera pública. Como Wisnik (2017) argumenta, Cildo atua marginalmente, clandestinamente, dentro do circuito de consumo existente. Escapa, assim, tanto “da armadilha de se procurar fundar uma esfera pública no Brasil por meio da arte” (2017, p. 108), quanto do espaço baldio ou ‘recusado’ da favela (como na obra de Helio Oiticica). Wisnik completa que:

(...) evitando qualquer solução miserabilista ou pretensamente edificante, o trabalho desloca, inteligentemente, a noção de público para a ideia de circuito e de meio circulante, no qual a produção de valor se torna um valor paradoxal. (2017, p. 108)

Em outras palavras, para Cildo, esse ‘fora do museu’ não pode ser idealizado a priori: deve ser o circuito *encontrado*, com toda a ‘sujeira’ que constitui a sua realidade. Em síntese, “Inserções” nos provoca a aceitar o *modus operandi* desse ‘coletivo encontrado’¹⁰, intervindo de forma parasita de dentro de suas regras, como um ‘*hacker*’ *avant la lettre*. Para essa prática de inserção profanadora, é fundamental portanto três etapas: primeiro, uma aceitação pragmática do sistema coletivo encontrado; segundo, uma mera descrição capaz de revelar as regras encontradas do sistema; e terceiro, intervir com ações que simultaneamente mantêm as regras e transformam o sistema coletivo.

4. Aprendendo com o objeto

Antes de atuar em cada objeto, Cildo deve aprender sobre como funcionam e sobre suas regras de circulação. O “projeto Coca-Cola” (figura 2) é bastante didático nesse sentido: compreender tanto a circulação da garrafa, quanto sobre o material de suporte (vidro) se tornam aspectos fundamentais. A garrafa de Coca-Cola é vendida cheia e, por conta do líquido escuro dentro, permite um contraste para a leitura dos elementos em branco gravados no vidro transparente. Uma vez vazia, a leitura dos elementos em branco se torna muito difícil, quase impossível. Essas garrafas vazias – e ilegíveis – retornam à fábrica, que as lava e reenche. Qualquer nova informação em branco adicionada com a garrafa vazia será muito dificilmente percebida no processo industrializado de recirculação do refrigerante. Uma nova mensagem só será percebida por quem mexer na mesma garrafa novamente, um novo usuário que não tem a função de ‘censurar’ o conteúdo (como poderíamos esperar caso a fábrica perceba a mensagem¹¹). Assim, uma possível mensagem contra o sistema vigente é divulgada pelo próprio sistema¹².

¹⁰ Federico Morais (2017, p. 168–170) elabora que, em geral, a arte de Cildo se inicia pela observação do cotidiano e da sociedade, em busca de regras não escritas que se escondem atrás das aparências, a fim de produzir um “trabalho criador [que] expressa essa vivência simultaneamente física, material e intelectual do mundo” (2017, p. 170).

¹¹ Cabe comentar que as fábricas de Coca-Cola foram obrigadas a parar em duas ocasiões, por conta das garrafas de Cildo.

¹² Nesse sentido, Guy Brett (2017) sublinha a potência particular do “Projeto Cédula”, uma vez que fazia uma pergunta direta que era “tão incômoda ao regime quanto ameaçadora para uma população amedrontada” (Herkenhoff apud. BRETT, 2017, p. 177). Conclui Brett que as notas que indagavam sobre o assassinato e tortura do jornalista Vladimir Herzog “circularam muito rapidamente, já que as pessoas não podiam nem conservar o dinheiro nem destruí-lo” (2017, p. 177).

Figura 2: Inserções em Circuitos Ideológicos, Projeto Coca-Cola. (1970) Cildo Meireles.



Fonte: MoMA, Nova Iorque. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/293092>, acessado em 31/05/2022

Para aprender com o objeto, é preciso uma desnaturalização do olhar, que facilmente se acostuma em nomear o mundo com os nomes já conhecidos¹³. ‘Dar nomes novos’ é uma prática fundamentalmente surrealista e aprofundada por Benjamin para a produção de imagens dialéticas (BUCK-MORSS, 1991). Frequentemente, quando não se encontra um nome possível para o que se vê, surgem os neologismos no formato ‘não-___’ (p.ex. ‘não-lugar’, ‘não-cidade’, etc). Esse ‘neologismo negativista’ se torna ainda mais crítico em condições urbanas como as brasileiras, que frequentemente são feitas quase exclusivamente de ‘não-urbanidades’, isto é, de urbanidades que escapam a conceitos já predefinidos de cidade, arquitetura, etc.. Apenas negar o encontrado não é suficiente para compreender culturas que fogem ao status quo hegemônico, emergindo das margens dos grandes centros globais. É necessário deslocar o ponto de vista para produzir uma relação positiva com o objeto.

Uma série de estratégias permitem essa desnaturalização do olhar no campo da arquitetura e urbanismo. Embora não nos seja possível, tal qual Duchamp fez com o mictório, rotacionar a cidade e posicioná-la deitada em uma galeria a fim de que seja vista fantasticamente como “um buda” ou “como as pernas das mulheres de Cézanne” (NORTON, 1917), podemos reposicionar nosso olhar e colecionar os elementos da cidade de forma a ‘fantasticamente’ lhes atribuir uma nova narrativa.

Em seu livro, “O interior da história” (2013 [1990]), Marina Waisman propõe um deslocamento radical do ponto de vista colonial para permitir situar a produção arquitetônica na América Latina em um

¹³ Como ensaia Ronaldo Brito, a obra de Cildo convida a “torcer as palavras, torná-las entes fluidos, maleáveis de sentido e figuração (...)” (2017, p. 162).



contexto que possibilite sua compreensão. Isso porque, ao analisar realidades periféricas a partir da escala de valores hegemônica (principalmente europeia e norte-americana), tudo se torna um ‘não-centro’, como nos ‘neologismos negativistas’. Desse modo, a América Latina é sempre vista como uma versão atrofiada, atrasada e mal feita da origem (norte) central. Waisman argumenta pela revisão crítica de valores centrais e dominantes e propõe a definição de outros – marginais e populares – que permitem a construção de uma leitura propriamente latino-americana da arquitetura na América Latina.

Por exemplo, aprofundando sobre a arquitetura argentina, Waisman recusa a periodização tradicional pautada por critérios estilísticos europeus e revela a importância fundamental das condições sociais, políticas e econômicas na produção arquitetônica do seu contexto (WAISMAN, 2013, p. 60–62). Dessa forma, os edifícios são identificados não mais por tipos estilísticos, mas como resposta direta às exigências locais, o que possibilita uma organização íntegra da historiografia arquitetônica argentina.

Esse processo, o qual Waisman nomeia como “descentramentos”, visibiliza a centralidade intrínseca de cada cultura em relação a si mesma (2013, p. 96). Para isso, o estudo tipológico enquanto *instrumento* é apresentado pela autora como uma importante ferramenta de análise para o entendimento da circunstância local, em seus mais diversos aspectos. O objeto analisado deve ser reconhecido a partir do seu funcionamento e de suas relações ao longo da história para informar possibilidades de transformação. A partir dessa leitura tipológica instrumental, seria então possível uma renovação estrutural para a historiografia argentina. A leitura da realidade mostra-se possível a partir de uma racionalidade típica, principalmente quando sensível e original à sua própria história, agindo como afirmação e construção de um mundo cultural sobre modelo próprio.

Essa atitude se assemelha ao que Enrique Walker (2018) chama de registros do ordinário: maneiras de aprender com experiências ainda ‘sem parentesco’. Em uma série de entrevistas com Rem Koolhaas, Denise Scott Brown e Yoshiharu Tsukamoto, Walker argumenta sobre a potência em colecionar e refletir sobre os artefatos da cidade tidos como banais e cotidianos. Ele sugere que essa abordagem frequentemente desvenda elementos arquitetônicos e urbanos aparentemente ‘ordinários’ como ‘extraordinários’, ou seja, que existem lições sensivelmente invisíveis operadas por esses objetos com grande eficiência cotidiana na sociedade. Por exemplo, essa ação implica em reconhecer e capturar a potência visual da *strip* de Las Vegas (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 1977), a cultura de congestão dos arranha-céus de Nova York (KOOLHAAS, 1994), a lógica aditiva e customizada das arquiteturas minúsculas japonesas (TSUKAMOTO, 2002), o pragmatismo funcionalista dos edifícios banais de Tokyo (KAIJIMA; KURODA; TSUKAMOTO, 2006), ou mesmo as performances metropolitanas de arquiteturas do Rio de Janeiro (LASSANCE; VARELLA; CAPILLÉ, 2012) e as operações projetuais das arquiteturas-paisagem de Brasília (LASSANCE et al., 2021), para citarmos inclusive trabalhos que buscaram uma atitude semelhante em contextos brasileiros.

Para Walker (2018, p. 25), esses trabalhos não são como uma ‘pesquisa’, que implicaria em uma visão sem julgamento arbitrário da realidade e a formulação de uma teoria ‘cientificamente aceita’. Estas investigações se aproximam mais de uma prática literária na qual a construção de um ‘julgamento’ arbitrário, isto é, de um sistema de valores, é apenas adiada para um segundo momento. Esse ‘julgamento adiado’ transforma esses trabalhos em ‘manifestos retroativos’, ou seja, manifestos que são precedidos por evidências e, não, o contrário (WALKER et al., 2018, p. 94). Assim, o fundamental dessa prática literária é a construção de uma narrativa que permita desvendar lições a partir da coleção de objetos encontrados – mesmo se esses objetos depois se transformem em outras realidades (WALKER et al., 2018, p. 23). Essas narrativas permitem a emergência de novas tipologias arquitetônicas, organizadas a partir das lógicas internas da realidade encontrada. Por exemplo, embora ‘elevadores’ ou ‘escadas-rolantes’ sejam categorias não-tradicionais da arquitetura, se tornam elementos fundamentais de leitura do espaço na obra de Koolhaas. Diferente de uma leitura que negaria esses elementos (imaginemos um termo como ‘não-escada’, que defina tudo que escape de uma nomenclatura de tipos de circulação vertical), a coleção positiva desses elementos permite



compreender seus limites e potenciais típicos – e aplicá-los em projetos arquitetônicos.

Em síntese, podemos dizer que as “Inserções” iniciam por um processo de ‘descentramento’ – no qual a realidade coletiva tal qual encontrada é não somente ‘aceita’ pragmaticamente, mas principalmente sustentada como forma engajada de atuação marginal (a partir das margens) – e continuam na ‘tipologia instrumental’ que permite colecionar lições e potenciais típicos emergentes, que podem, por sua vez, ser aproveitados positivamente em projeto.

Nesse sentido, é importante considerar uma das críticas fundamentais de Waisman (2013, p. 92–97): reconhecer a ‘localidade e história descentrada’ dessas arquiteturas – e suas lições emergentes – não implica, em seguida, necessariamente em uma preservação regionalista pela “resistência”. Pelo contrário, para Waisman, é fundamental uma “divergência” através de projeto, isto é, “desenvolver, a partir daquilo que se é, aquilo que se pode chegar a ser”, afinal “(...) a partir das margens, tudo é – ou deveria ser – projeto” (2013, p. 98). Em outras palavras, a leitura da racionalidade típica do espaço permite uma subsequente racionalidade tipológica (ou generativa) em projeto¹⁴. Assim, novas questões emergem: Como projetar a arquitetura a partir desses parâmetros? Que lições surgem? Ainda mais pertinente para contexto brasileiro, vale questionar: quantas lições permanecem invisíveis pelo glaucoma das tipologias arquitetônicas e urbanas importadas de fora de nosso contexto?

5. Máxima manutenção e máxima transformação

Uma terceira lição fundamental da obra de Cildo se refere ao fato, já brevemente mencionado, que as ‘inserções’ não podem alterar as regras e linguagens internas desse contexto encontrado. O sistema precisa continuar funcionando para que a ação contrária a ele possa circular. As ‘inserções’ buscam, aliás, tender para o máximo de manutenção de todas as características típicas dessa realidade encontrada, ao mesmo tempo que buscam o máximo de transformação do sentido político dessa realidade. Essa terceira lição se desdobra em duas: a coletivização indeterminada e a posição política do autor.

As inserções se originam na esfera individual e privada (Cildo em seu atelier, por exemplo) e depois se movem em direção a uma espacialidade enormemente alargada (o circuito de circulação da garrafa). Esses objetos adquirem, assim, o potencial de serem vistos por um coletivo de pessoas. Sobretudo, numa dinâmica de multiplicação, em que a operação de inserir mensagens pode ser realizada por qualquer um, a qualquer momento sem que a instância reguladora a censure, esse potencial adquire uma dimensão profundamente revolucionária e imprevisível. De fato, Cildo abre um novo canal de comunicação direta entre pessoas (um novo ‘meio’ entre elas), disponível como um recurso livre e colateral do circuito de consumo vigente. Cildo inclusive defendeu em inúmeras ocasiões que essa potência é parte intrínseca da obra “inserções” e de outros trabalhos seus, categorizados pelo autor como *fenômenos* (MORAIS; MEIRELES, 2009, p. 221; OBRIST; MEIRELES, 2018, p. 411)¹⁵. Assim, como elabora Moraes (2017, p. 174):

As inserções radicalizam o conceito de participação do público na obra de arte, uma das questões fulcrais do neoconcretismo carioca. Ora, nos Bichos de Lygia Clark ou Bólides de [Hélio] Oiticica, a participação se dava a partir de uma obra criada pelo artista, o espectador na condição de cocriador. Com as Inserções, Cildo abre mão da própria autoria, fornecendo instruções precisas de como realizar o decalque nas garrafas de Coca-Cola, o carimbo sobre o papel-moeda, a

¹⁴ Fazemos referência aqui à diferenciação proposta por Sam Jacoby (2015) sobre racionalidade típica e racionalidade tipológica, que aprofundamos mais adiante.

¹⁵ Quando entrevistado por Frederico Moraes (2009), Cildo Meireles declara “Prefiro imaginar que algumas das minhas obras possam ser realizadas por qualquer pessoa, a qualquer hora, em qualquer lugar”. O ‘coletivo encontrado’ é para Cildo um terreno de ação comum. A partir do entendimento do objeto, ele encontra uma maneira de inserção/manipulação possível de ser executada por outros. Existe um convite a participação que reforça a capacidade de transformação.



fabricação artesanal de moedas¹⁶ para uso nos telefones públicos. É o anticopyright.

Podemos então imaginar um ‘garraço’ de mensagens escritas por toda uma população – imensamente visível e anônima pelo método-meio das inserções. Ao mesmo tempo, devemos não romantizar esse potencial e acreditar que todas as mensagens concordariam com Cildo: há tanto a incerteza da participação, bem como a da posição de cada autor anônimo. É possível que aconteçam reações contrárias à posição de Cildo: ações reacionárias que também se aproveitam da garrafa para se expressar¹⁷.

Essa incerteza, no entanto, não reduz a força política dessa ação de Cildo¹⁸. Muito pelo contrário: como argumenta Easterling (2021, p. 39, 136–137), uma disposição é “mais robusta e confiável justamente (...) porque é latente, em desdobramento, indeterminada e ambiental” (2021, p. 39). Para Easterling, essa flexibilidade permite uma sequência de ações que podem entrar em jogo ao longo do tempo: uma estratégia mais lenta, mas possivelmente mais sustentável justamente por se infiltrar nas lógicas que pretende transformar (EASTERLING, 2021, p. 136).

Entretanto, enquanto a ideia de máxima manutenção das regras vigentes é clara na proposta de hackeamento de Easterling, suas propostas de transformação (política, econômica, cultural, ambiental, etc.) divergem em um ponto importante em relação à obra “Inserções” de Cildo. Os ‘hackeamentos’ que Easterling sugere geralmente passam pela manutenção da *incerteza* do resultado do projeto (ponto comum entre Easterling e Cildo), bem como a *ocultação* da posição política do projetista-hacker (ponto em que divergem). Desse modo, é interessante inclusive ressaltar a revisão que Easterling (2021, p. 25–40) faz sobre o seu próprio uso do termo ‘disposição’, reconhecendo que se associa às ideias de ‘dispositivo’ ou ‘aparato’ (baseando-se na obra de Foucault (1975)) e ‘*affordance*’ (baseando-se na obra de Gibson (2015 [1979])) e se difere da ideia de ‘predisposição’ (como na obra de Bourdieu (1972)): enquanto os dois primeiros implicam em indeterminações e ambiguidades latentes, o terceiro implica em uma tendência previsível de uma ação ainda não executada (EASTERLING, 2021, p. 34). Easterling defende (2021, p. 137), assim, que o ativista espacial não apresente jamais sua posição política, pois isso pode criar mais obstáculos, ao invés de provocar mudanças reais.

Cildo difere deste ponto (OBRIST; MEIRELES, 2018, p. 414)¹⁹. Embora as “Inserções” apostem em uma disposição incerta ao longo do tempo (especialmente quando coletivizada)²⁰, a posição dele como autor é declarada e profundamente politizada. Cildo determina sua própria ação, politizando e provocando uma reação do outro. Não há somente uma abertura do *meio* (mídia, ‘*medium*’ e ‘*milieu*’) para ser editado coletivamente: há uma garrafa com instruções de como se tornar uma bomba.

Podemos dizer, então, que as “Inserções” se aproximam mais da ideia de ‘divergência’ que Waisman defende. Isto é, promovem que, uma vez aceitos de forma pragmática e engajada, bem como entendidos a partir de seus potenciais típicos e limites de transformação, os elementos da realidade encontrada formam a linguagem fundamental de ação. A obra de Cildo mostra que falar a língua do

¹⁶ Referência à obra “Inserções em circuitos antropológicos: Token” de 1971, na qual Cildo ensina a fabricar fichas de telefone público com argila e um molde.

¹⁷ Frederico Morais (2017, p. 171) elabora que, em “Inserções em circuitos ideológicos”, Cildo atua como um “artista guerrilheiro”, onde sua arte produz “emboscadas” tanto para, quanto dos espectadores.

¹⁸ Embora Cildo recuse uma rotulação de sua obra como “arte política” (MORAIS, 2017, p. 172), diversas leituras de seu trabalho têm valorizado seu potencial político (p. ex. ANJOS, 2017; OBRIST; MEIRELES, 2018; ROLNIK, 2017; WISNIK, 2017).

¹⁹ Em entrevista para Hans Ulrich Obrist, Cildo comenta que “(...)esse trabalho (inserções) tem muito significado para mim. Expressa, naturalmente, uma posição política definida. H.U.O: Infiltração política? CM: Sim, e ainda acho que esse é o caminho para entrar em ação, como em Inserções. É um bom método, que consiste em encontrar uma falha em um sistema existente e usá-la para propagar contrainformação” (2018, p. 414).

²⁰ Nessa mesma entrevista a Obrist, quando falava sobre inserções, Cildo declara: “Eu me interessei muito pelo ‘princípio da incerteza’ de Heisenberg, que de certo modo, fornece uma demonstração científica da natureza ilusória da objetividade.” (2018, p. 411–412)

sistema corrente – um ‘administrês’²¹ – não é suficiente, é preciso saber se posicionar e agir diante do sistema, mesmo que de forma marginal.

Para o campo da arquitetura e projeto urbano, esse entendimento do ‘coletivo encontrado’ como contexto para um ‘projeto de divergência’, isto é, que simultaneamente o mantém e o transforma, torna o argumento de Waisman (2013, p. 102–105) sobre o valor prático da tipologia arquitetônica ainda mais pertinente. Para ela, tipologia tem tanto uma dimensão ontológica (tipo como princípio da arquitetura) e epistemológica de leitura da arquitetura (uma racionalidade sobre o que é típico); quanto uma dimensão instrumental de projeto de arquitetura (uma racionalidade para *transformar* o que é típico)²². Essa dimensão instrumental da tipologia permite uma ação profundamente crítica e politizada²³, pois é preciso não somente compreender a realidade encontrada (típica) do contexto, mas também assumir uma posição que defende *um* possível (e, não, ‘qualquer’, ‘oculto’ ou ‘indeterminado’) futuro para essa realidade. Em outras palavras, essa síntese a partir da manutenção do que a realidade encontrada é atualmente (e toda sua ‘sujeira’ típica) e sua transformação para um futuro desejado produz uma ‘forma dialética visível’²⁴ com profundo poder político. Sem entrarmos demasiadamente nesse assunto, vale apenas ressaltar que a maneira de intervir tipológica deve variar de contexto para contexto, como argumenta Waisman (2013, p. 107), por exemplo criticando uma aplicação direta da obra de Aldo Rossi no contexto latino-americano.

6. Ativismo espacial por truques e fintas arquitetônicos

Easterling argumenta que “ter a resposta certa não é suficiente em um mundo com negadores do aquecimento global e Donald Trump para se contentar”, pois “inovações razoáveis podem ser facilmente manobradas por políticas não razoáveis” (2017, p. 265). Em outras palavras, o *plano* que abertamente busca conciliar confronto declarado mágico e operação racional cirurgiã pode acabar sendo manipulado a tal ponto que jamais chega a se concretizar. Easterling critica uma postura “utópica [que] muitas vezes imagina um momento transcendente e singular de mudança, uma reforma abrangente ou uma obra-prima comovente”, pois “o mundo nunca parece adotar os esquemas utópicos dos planejadores”, sendo por isso frequentemente “retratado como um triste erro ou falta de pureza” (2014, p. 231–232). Ao invés disso, Easterling argumenta que a prática do hackeamento não valoriza a pureza da declaração conciliadora. Muito pelo contrário, o hacker opera justamente a partir da impura e dissimulada dissociação entre magia e operação: no *truque*, os gestos querem mostrar uma coisa, mas a ação em si esconde uma outra.

Essa postura é ainda mais fundamental em situações onde a oposição declarada e conciliadora implica em martírio. A censura implantada pela ditadura militar brasileira (1964-1984) a partir de 1967 impediu a liberdade de expressão de todos os veículos de imprensa, artistas e ativistas. Desempenhava um papel fundamental para manutenção do regime ao silenciar posições contrárias. Assim, quando Cildo atuou pelas ‘inserções’, conseguiu desviar da censura, escondido pelo próprio sistema de circulação e opor-se ao sistema²⁵. Nesse sentido, há uma diferença importante entre o hackeamento de Easterling e as inserções de Cildo: distinta do ‘truque’ do hackeamento, que dissimuladamente dissocia declaração de operação, a ‘finta’ das inserções declara sua oposição

²¹ Easterling (2014, p. 19) argumenta que a produção do espaço contemporâneo fala uma linguagem das infraestruturas – um “administrês” (“*managementese*”) – que controla o espaço a partir de “selos de qualidade”, nos quais as ideias de projeto ‘certo’ e ‘errado’ ganham ares de quantificação técnica e de um contrato com garantias de sucesso.

²² Essas duas polaridades do uso de tipologia em arquitetura de fato marcam diferentes linhas de estudos e práticas ao longo dos últimos séculos (JACOBY, 2007, 2015): uma de ‘racionalidade típica’, que refere-se às maneiras pelas quais o ambiente construído pode ser lido (por exemplo, em Quatremère de Quincy, Aldo Rossi e Rem Koolhaas); e uma ‘racionalidade tipológica’, que refere-se à prática de experimentação de potenciais variações formais de um determinado problema formal (por exemplo em Jean-Nicolas-Louis Durand, Le Corbusier e Peter Eisenman).

²³ Essa síntese dialética se assemelha em alguns aspectos à proposta de ‘tipologia crítica’ de Manfredo Tafuri (1980).

²⁴ Fazemos referência aqui ao conceito de Susan Buck-Morss (1991) de “imagem dialética”, que envolve a síntese *visível* de dimensões críticas do mundo e da história.

²⁵ Sueli Rolnik (2017, p. 200) defende que a obra de Cildo oferece “condições para superar a cisão entre micro e macropolítica que se reproduz na cisão entre as figuras clássicas do artista e do militante.”



(como o mágico), mas ginga marginalmente como forma de desvia-la (como o cirurgião) e vence-la.

Considerando a grande complexidade dos desafios das urbanidades contemporâneas do Sul Global, é preciso considerar o altíssimo custo do ‘enfrentamento’ utópico do planejamento. Essa revisão não significa necessariamente acobertar ou, pior ainda, romantizar as situações vigentes. Implica, em verdade, em considerar uma estratégia que aproveite, recicle e reaja *a partir* da realidade encontrada. A partir de um processo de descentramento e coleção da realidade coletiva encontrada, emergem potenciais típicos que podem ser aproveitados positivamente em projeto.

Assim, através da manipulação dos elementos dessa realidade e suas variações pelo ‘truque do hackeamento’ e pela ‘finta da inserção’, acreditamos ser possível uma mudança profunda das condições precárias e desiguais de nossas realidades urbanas, mesmo que de forma dissimulada: isto é, sem o alto custo de enfrentamento e com benefício da agilidade, flexibilidade e reuso. Em uma pesquisa em andamento, desenvolvemos de forma mais aprofundada sobre as estratégias de ‘truque de hackeamento’ e ‘finta de inserção’ no contexto das infraestruturas de mobilidade urbana, que implica tanto em revisar modelos vigentes, quanto métodos de ensino de projeto, bem como propor novos projetos para contextos críticos (CAPILLÉ; GONÇALVES; SOVERAL, 2021; CAPILLÉ; SOVERAL, 2019; CAPILLÉ; SOVERAL; MACIEL, 2020; CAPILLÉ; SOVERAL; PEREIRA, 2020). Em resumo, consideramos que as arquiteturas das infraestruturas de mobilidade do Rio de Janeiro conformam um espaço coletivo obrigatório onde uma população de milhões se vê como um coletivo em seu cotidiano: são, assim, um ‘coletivo encontrado’ na metrópole com grande potencial político. Há uma enorme lacuna na compreensão da arquitetura desta condição – e muitas vezes planejadores, arquitetos e governos usam receitas prontas de ‘boa urbanidade’ na intenção de transformá-la. Através de uma ‘pesquisa por projeto’ (*research by design*) defendemos ser preciso agir a partir da condição atual, entendendo tipologicamente e aprendendo de seus elementos fundamentais, para então, mantendo-os, divergir de seu funcionamento em projeto, a fim de fortalecer um *comum* urbano cotidiano e potencialmente revolucionário.

7. Agradecimentos

Agradecemos aos apoios de pesquisa (recebidos por Cauê Capillé) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (Universal); da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ (ARC); da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES (PrInt); da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (ALV); e do Urban Studies Foundation (Fellowship). Agradecemos inclusive à UFRJ pela Bolsa PIBIC (recebida por Mariana Cruz). Agradecemos, por fim, aos comentários das(os) pares que revisaram às cegas e das editoras da Paranoá, os quais contribuíram para a precisão dos argumentos que defendemos nesse texto.

8. Referências

ANJOS, M. DOS. Babel. In: MATOS, D.; WISNIK, G. (Eds.). . Cildo: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu, 2017. p. 185–191.

AUSTIN, J. L. How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. London: Oxford University Press, 1962.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura - Obras escolhidas volume 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165–198.

BOURDIEU, P. Esquisse d’une théorie de la pratique - Précédée de trois études d’ethnologie kabyle. Genève: Librairie Droz, 1972.



- BRETT, G. Cinco abordagens. In: MATOS, D.; WISNIK, G. (Eds.). . Cildo: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu, 2017. p. 176–180.
- BRITO, R. Frequência imodulada. In: MATOS, D.; WISNIK, G. (Eds.). . Cildo: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu, 2017. p. 162–164.
- BUCK-MORSS, S. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge and London: The MIT Press, 1991.
- BÜRGER, P. Theory of the avant-garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- CAPILLÉ, C.; GONÇALVES, L.; SOVERAL, T. Coletivo das infraestruturas em dependência, desencantamento e desvio. *V!rus*, v. 22, 2021.
- CAPILLÉ, C.; SOVERAL, T. (EDS.). Interruptores, multiplicadores e estimuladores comuns: 10 projetos para São João de Meriti. Rio de Janeiro: Editora FAU UFRJ, 2019.
- CAPILLÉ, C.; SOVERAL, T.; MACIEL, M. (EDS.). Interruptores, multiplicadores e estimuladores comuns: 14 projetos para São João de Meriti. Rio de Janeiro: Editora FAU UFRJ, 2020.
- CAPILLÉ, C.; SOVERAL, T.; PEREIRA, A. Articuladores Ordinários: Tipologia arquitetônica das infraestruturas de trânsito metropolitano. XII SIIU - Seminario Intenacional de Investigación en Urbanismo. Anais...São Paulo, Lisboa: UPC - Universitat Politecnica de Catalunya, 2020
- DANTO, A. C. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981.
- DE DUVE, T. Kant after Duchamp. Cambridge and London: The MIT Press, 1996.
- DUCHAMP, M. Ready-made. In: BRETON, A.; ÉLUARD, P. (Eds.). . Dictionnaire abrégé du surréalisme. Paris: Galerie des Beaux-Arts, 1938.
- DUCHAMP, M.; STIEGLITZ, A. Fountain. *The blind man*, v. 2, p. 4–6, 1917.
- EASTERLING, K. We will be making active form. *Architectural Design*, v. 82, n. 5, p. 58–63, 2012.
- EASTERLING, K. Extrastatecraft: The power of infrastructure space. London: Verso, 2014.
- EASTERLING, K. Split screen. In: RUBY, I.; RUBY, A. (Eds.). . Infrastructure space. Berlin: Holcim Foundation (Ruby Press), 2017. p. 264–272.
- EASTERLING, K. Replicating. In: ALTBURG, A.; MENEGUETTI, M.; KOZLOWSKI, G. (Eds.). . 8 Reações para o depois / 8 reactions for afterwards. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019. p. 230–263.
- EASTERLING, K. Medium Design: Knowing How to Work on the World London, New York Verso, , 2021.
- FOUCAULT, M. Surveiller et punir: naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.
- GIBSON, J. J. The ecological approach to visual perception. New York and London: Psychology Press, Taylor & Francis Group, 2015.
- JACOBY, S. What's your type? In: LEE, C. C. M.; JACOBY, S. (Eds.). . Typological Formations: renewable types and the city. London: AA Publications, 2007. p. 148–157.
- JACOBY, S. Typal and typological reasoning: A diagrammatic practice of architecture. *Journal of Architecture*, v. 20, n. 6, p. 938–961, 2015.
- KAIJIMA, M.; KURODA, J.; TSUKAMOTO, Y. Made in Tokyo. Tokyo: Kajima Institute Publishing, 2006.



- KOOLHAAS, R. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York: The Monacelli Press, 1994.
- LASSANCE, G. et al. *Cidade pós-compacta: estratégias de projeto a partir de Brasília*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2021.
- LASSANCE, G.; VARELLA, P.; CAPILLÉ, C. *Rio Metropolitano: guia para uma arquitetura / Metropolitan Rio: guide for an architecture*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2012.
- LEONIDIO, O. *Mundos de ação: arte e arquitetura depois da política*. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 14, n. 26, p. 366–440, 2020.
- MAIA, A. M. *Arte veiculo intervencoes na midia de massa brasileira*. Recife: Aplicação, 2015.
- MEIRELES, C. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Eds.). *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 264–265.
- MORAIS, F. *A arte como trabalho sedutor da contrainformação industrial, cultural e ideológica*. In: MATOS, D.; WISNIK, G. (Eds.). *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 168–177.
- MORAIS, F.; MEIRELES, C. *Linguagem material*. In: SCOVINO, F. (Ed.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 214–233.
- NORTON, L. *Buddha of the Bathroom*. *The blind man*, n. 2, p. 5–6, 1917.
- OBRIST, H. U.; MEIRELES, C. *Cildo Meireles*. In: *Entrevistas Brasileiras vol. 1*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 409–436.
- OYARZUN, L. J. *Common Spatialities: The Production of the Multitude*. *Footprint*, p. 51–68, 2015.
- ROLNIK, S. *Desvio para o inominável*. In: MATOS, D.; WISNIK, G. (Eds.). *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 197–201.
- SEITZ, W. *The art of assemblage*. New York: The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, 1961.
- TAFURI, M. *Operative Criticism*. In: *Theories and History of Architecture*. New York: Harper & Row, 1980. p. 141–170.
- TSUKAMOTO, Y. *Pet Architecture Guide Book*. Tokyo: World Photo Press, 2002.
- VENTURI, R.; SCOTT BROWN, D.; IZENOUR, S. *Learning from Las Vegas*. Revised ed ed. Cambridge and London: The MIT Press, 1977.
- WAISMAN, M. *O Interior da história: Historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. Tradução Anita Di Marco. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- WALKER, E. et al. *The Ordinary: Recordings*. New York: Columbia University Press, 2018.
- WISNIK, G. T. *Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil*. *ARS (São Paulo)*, v. 15, n. 30, p. 95–110, 2017.



Cauê Capillé

Cauê Capillé é professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU UFRJ) e no Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB FAU UFRJ), onde integra o grupo de pesquisa Urbanismo, Crítica e Arquitetura (UrCA). Arquiteto e urbanista pela FAU UFRJ (2011); PhD em Arquitetura pela Bartlett UCL (2016); Pós-Doutorado FAPERJ Nota 10 no PROURB FAU UFRJ (2017-18); Urban Studies Foundation Fellow na ENSA Paris Malaquais (2021-22); Pesquisador Visitante no Royal College of Art (2021-22). Sua pesquisa e ensino abordam sobre a relação entre projeto arquitetônico, teorias políticas e urbanas e condições urbanas comuns. Seus trabalhos, projetos e orientações receberam prêmios e foram expostos em diferentes ocasiões, incluindo: Bienal Iberoamericana; Bienal de Arquitetura de São Paulo; e RIBA President's Awards for Research. Co-autor de “Rio Metropolitano: guia para uma arquitetura” (2013) e “Cidade Pós-Compacta: Estratégias de projeto a partir de Brasília” (2021).

Contribuição de autoria: Concepção; Curadoria de dados; Análise; Coleta de dados; Metodologia; Software; Supervisão; Validação; Visualização; Redação – rascunho original; Redação - revisão e edição.

Mariana Cruz

Mariana Cruz é graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU UFRJ). Desde 2019 participa da pesquisa "Arquitetura do estado de trânsito" no grupo de pesquisa Urbanismo, Crítica e Arquitetura (UrCA) no PROURB FAU UFRJ, onde é bolsista PIBIC-UFRJ desde 2020. Atualmente compõe a equipe do escritório Bernardes Arquitetura, além de colaborar desde 2020, no escritório Atelier de Arquitetura e Desenho Urbano.

Contribuição de autoria: Concepção; Curadoria de dados; Análise; Coleta de dados; Metodologia; Software; Supervisão; Validação; Visualização; Redação – rascunho original; Redação - revisão e edição.

Como citar: CAPILLÉ, C.; CRUZ, M.. Arquitetura entre plano, truque e finta: estratégias de hackeamento espacial a partir da obra “Inserções em circuitos ideológicos” de Cildo Meireles. Revista Paranoá.n.33, jul/dez 2022. DOI 10.18830/issn.1679-0944.n.33.2022.09

Editores responsáveis: Luciana Saboia e Maria do Carmo de Lima Bezerra.

Assistente editorial responsável: Pedro Braule