

Ecomuseu Urbano: Tensão Superficial

Urban Ecomuseum: Surface Tension

Ecomuseo Urbano: Tensión Superficial

Cláudia Vicari Zanatta

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: claudia.zanatta@ufrgs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1312-6203>

Osvaldo (Vado) Vergara Borges

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: vadovergara@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-9153-5456>

RESUMO

O presente artigo aborda o tríptico “Tensão Superficial”, cujas partes constituintes são *O rio*, *O jardim* e *A floresta*, um trabalho processual do *Ecomuseu Urbano*, iniciado em Porto Alegre, em 2021. A escrita parte de um exercício de anamnese, realizado pela perspectiva dos artistas propositores, para analisar as etapas metodológicas de “Tensão Superficial” – desmontagem, espera e movimento, manutenção – e lançar o olhar para a cidade contemporânea ao refletir sobre suas dinâmicas, o tempo, sua memória. No texto, são tramaados os referenciais teóricos com as relações entre as diferentes ações, configurações espaciais, temporalidades e materialidades propostas para investigar como essas se manifestam na proposição poética, a partir das percepções oriundas de deslocamentos dos artistas no espaço público.

Palavras-chave: *ecomuseu; cidade; experiência; memória; tempo.*

ABSTRACT

This article discusses the triptych “Surface Tension”, whose constituent parts are The River, The Garden and The Forest, a procedural work by the Urban Ecomuseum, which began in Porto Alegre, 2021. The writing starts from an anamnesis exercise, carried out from the perspective of the proposing artists, to analyze the methodological stages of “Surface Tension” – Disassembly, Waiting and Movement, Maintenance – and to look at the contemporary city by reflecting on its dynamics, time and memory. The text weaves together the theoretical references with the relationships between the different actions, spatial configurations, temporalities and materialities proposed to investigate how these

manifests themselves in the poetic proposition, based on the perceptions derived from the artists' movements in the public space.

Keywords: *ecomuseum; city; experience; memory; time.*

RESUMEN

Este artículo trata del tríptico "Tensión Superficial", cuyas partes constituyentes son El Río, El Jardín y El Bosque, obra procesual del Ecomuseo Urbano, iniciada en Porto Alegre, 2021. El escrito parte de un ejercicio de anamnesis, realizado desde la perspectiva de los artistas proponentes, para analizar las etapas metodológicas de "Tensión Superficial" – Desmontaje, Espera y Movimiento, Mantenimiento – y mirar la ciudad contemporánea reflexionando sobre su dinámica, el tiempo y la memoria. El texto entrelaza las referencias teóricas con las relaciones entre las diferentes acciones, configuraciones espaciales, temporalidades y materialidades propuestas para investigar cómo éstas se manifiestan en la propuesta poética, a partir de las percepciones derivadas de los desplazamientos de los artistas en el espacio público.

Palabras clave: *ecomuseo; ciudad; experiencia; memoria; tiempo.*

Data de submissão: 05/11/2023

Data de aprovação: 23/10/2024

Introdução

Ecomuseu Urbano se constitui como experiência em arte contemporânea iniciada em 2021, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Denominada como incursão existencial por Cláudia Zanatta e Vado Vergara, artistas propositores, o *Ecomuseu Urbano* tem se manifestado por meio de instalações, audiovisual, escritos, ações artísticas, plantios, entre outras atividades que ocorrem em espaços públicos ou privados. No presente artigo, abordaremos um trabalho processual do *Ecomuseu Urbano*, que está em andamento, o tríptico "Tensão Superficial", cujas partes constituintes são *O rio, O jardim e A floresta*.



Figura 1: Imagem noturna da Praça da Alfândega, Porto Alegre, 2023. Acervo Ecomuseu Urbano.

A instalação *O rio* ocorreu em uma galeria na Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, e relacionou imagem e palavra, aproximando técnicas e tecnologias de diferentes temporalidades, a partir de uma cidade marcada por um leito de água doce poluída cujas margens continuamente vêm buscar um terreno que lhes foi tomado. Como desdobramento de *O rio*, temos *O jardim*, instalação em espaço a céu aberto, também na Casa de Cultura Mário Quintana. Ao público, não é permitido entrar em *O jardim*, sendo que sua observação ocorre através das vidraças das janelas fechadas e porta cadeada que protegem o local. O espaço é vigiado por câmeras de segurança que registram *O jardim* como imagem imemorial de controle, expulsão, afastamento e degredo, mas também de algo que brota, viceja e pulsa. Concomitante ao *O rio* e ao *O jardim*, vem sendo realizada *A floresta*, na Praça da Alfândega (Fig. 1), localizada no centro da cidade. *A floresta* se constitui pelo plantio de espécies arbóreas nativas e exóticas e de pássaros encontrados mortos, aos quais foram vinculados, até o momento, o nome das escritoras brasileiras Hilda Hilst, Adélia Prado e Cecília Meireles. *A floresta* lentamente cresce na dinâmica da cidade que não lhe favorece, em meio ao que é instável, mas mediado pelo controle.

Neste texto, realizaremos um exercício de escavação na memória, revisitando a origem do *Ecomuseu Urbano* para elaborarmos uma escrita acerca do processo poético de “Tensão Superficial”, modelando uma reflexão ao tramar nossas inquietações com os referenciais teóricos, a partir da perspectiva benjaminiana de narrativa:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa, a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. É uma inclinação dos narradores começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, isso quando não atribuem essa história, simplesmente a uma vivência própria (Benjamin, 2016, p. 221).

Neste percurso, ao refletirmos sobre as etapas metodológicas de “Tensão Superficial” – desmontagem, espera e movimento, manutenção – lançamos o olhar para a cidade contemporânea para pensarmos suas dinâmicas, o tempo, sua memória, e observar como tais temas se manifestam nas proposições artísticas do tríptico a partir das diferentes ações, configurações espaciais e materialidades propostas. “Quando não repetimos simples opiniões, mas queremos compreender o que nós próprios dizemos e habitualmente pensamos, caímos imediatamente num remoinho de questões” (Heidegger, 2018, p. 65). Como “Tensão Superficial” nos leva a pensar sobre nossa relação com a cidade, com o seu e o nosso tempo, sobre a memória desses tempos, em um processo artístico que estamos percorrendo em meio ao que se regista no agora? O que nos é permitido ver a partir dos argumentos que entrelaçaremos, oriundos do mundo turvo das ideias, ainda vagas e imprecisas, das vivências mutáveis de nossas e outras experiências que atravessam uma proposição em arte, entre o que se oculta e o que se mostra, enquanto processo poético que se desenvolve lentamente, em um tempo ambíguo, que devora a todos enquanto nos escapa? Como narrar um processo artístico aberto, com as ferramentas técnicas e conceituais que temos até o momento, no qual o pensamento seria a própria entrega poética?

Estamos, pois na caminhada lateralizada, inquieta, que se aplica na *multiplicação da potência*, e não na sua diminuição. No final de cada raciocínio, o objetivo é que as possibilidades de continuação desse raciocínio aumentem, nunca que diminuam. *Depois de tu pensares, eu tenho mais armas para continuar a pensar*, eis um facto que deve merecer agradecimento. Se o pensamento vai até o fim, acaba, impõe a sua

autoridade, não deixa espaço para contradições, para discussões, para *insultos intelectuais*, então estamos no âmbito dos métodos definitivos, aqueles que impõem a última palavra (*fini*) sobre um assunto (Tavares, 2021, p. 27-28).

Ecomuseu Urbano: a origem

Ao longo do centro de Porto Alegre, no período de dois anos, realizamos, diariamente, caminhadas que trouxeram conversas e inquietações que movimentaram o pensamento. Nessas caminhadas, fomos atravessados por dois encontros – um pássaro morto e o plantio de uma árvore. O pássaro encontrado morto, aplastado no asfalto, foi recolhido com uma sacola plástica de supermercado e levado para casa. Ato esse, impensado, que redundou na convivência com o animal, sem premeditar que recolhê-lo levaria ao início de um processo artístico. Da varrição da luz em um *scanner*, sobre o vidro higienizado do aparelho, da mistura entre o pássaro morto e outros elementos – arame, abraçadeira de nylon (fita *Hellerman*), sisal e manta asfáltica – e invólucros de bens de consumo – plástico bolha, lona e sacola –, surgiu uma relação entre luz e sombra. O animal foi objetificado, manipulado e reduzido a uma coisa representada em imagem. Dessa imagem, brotou o desassossego diante do ser coisificado. Concomitante ao encontro com o pássaro morto, realizamos o plantio de uma árvore, *Caneleira ferrugem* sp., como ação artística em uma praça do centro da cidade,¹ com a participação de moradores do entorno do local; entre a copa do vegetal que se expande sobre o solo e a raiz que se espalha embaixo da terra, percebemos outra relação entre luz e sombra. O pássaro encontrado morto e objetificado foi plantado ao pé da árvore. “O fato de que toda criação só possa ocorrer ao preço de uma contrapartida destrutiva é uma lei fundamental da vida. Ela não contradiz a vida, antes, torna-a possível”, sublinha Catherine Malabou (2014, p. 11), em seu livro *Ontologia do acidente*.

[...] Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.
O que não parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera.
(Prado, 1999, p. 19).

Aí nasce o *Ecomuseu Urbano*, da possibilidade da renovação de ciclos apartada de uma visão positivada – mais distante ainda do aspecto abordado em diferentes religiões sobre essa renovação – e, sim, trazendo uma aproximação a ciclos biológicos que ocorrem na relação entre claridade e escurecimento, do que se percebe na visibilidade de um voo e sua consequente queda, e do que enraíza, do

que progressiva, lenta e silenciosamente se decompõe e degrada na sombra. Do crescimento ao que murcha e envelhece, do que envelhece ao que morre, enquanto “nunca nada está morto”, uma coisa alimenta a outra se alimentando da outra, e, nesse devorar distanciado de uma perspectiva de parasitismo, evidencia esse ciclo como uma condição natural de uma coisa estar sendo, como metamorfose, eterna e ininterrupta, também a outra.

Ao longo dos meses subsequentes, as caminhadas na cidade se tornaram caldo de cultivo para o pensamento, à medida em que continuaram a acontecer junto a novos plantios e eventuais encontros com pássaros mortos. Observamos que as relações entre ações e encontros não se manifestaram de forma isolada, passando a constituir uma experiência que se faz no tempo. O *Ecomuseu Urbano* como incursão existencial é um conjunto de experiências, e

[...] fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. “Fazer” não diz aqui de maneira alguma que nós mesmos produzimos e operacionalizamos a experiência. Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula (Heidegger, 2003, p. 121).

Se a experiência em Heidegger é algo que nos derruba, que nos acontece, que sofremos, lemos em Bataille (2020, p. 34) que ela é “lugar de extravio, de não-sentido”, que não nos leva além dela própria.

Quis que a experiência conduzisse aonde ela mesmo levasse, não levá-la a algum fim dado de antemão e digo logo que ela não leva a porto algum (mas a um lugar de extravio, de não-sentido). Quis que o não-saber fosse seu princípio [...] Mas essa experiência, nascida do não-saber, nele permanece decididamente. Não é inefável, não a traímos falando dela, mas nas questões do saber ela furtá ao espírito até mesmo as respostas que ele ainda tinha. A experiência nada revela e não pode fundar a crença nem partir dela (Bataille, 2020, p. 33-34).

Ecomuseu Urbano como incursão existencial é um conjunto de experiências em *continuum* feito de fragmentos de existência que se iniciam e se encerram, que trazem percepções como vislumbres na escuridão e luz por frestas, e que, no instante fugidio em que lampejam, logo escapam. Ele se faz na tensão com a cidade, no choque do tempo dos habitantes de hoje com a memória dos tempos que pulsam do seu subsolo, como pensamento que se renova e se manifesta em ações e materialidades que se desdobram, também elas pensamento que continuamente se modifica.

Considerando as reflexões acima – o *Ecomuseu Urbano* experienciado como *continuum* feito de materialidades que se manifestam como lampejos de luz e sombra –, retomamos a indagação com que iniciamos nossa escrita para escavar as partes do tríptico de “Tensão Superficial”. Como “Tensão Superficial” nos leva a pensar sobre cidade, sobre o tempo da cidade e o nosso tempo e sobre a memória de um processo artístico de um caminho que se está percorrendo em meio ao que se registra no agora?

“Tensão Superficial”: desmontagem

Em uma das inúmeras caminhadas em via pública, uma cabeça de peixe se apresentou no concreto. O chão, ao ser concretado em certo momento histórico, encobriu uma grande porção de terra, que originariamente aterrou parte de um rio, e que serve hoje como um caminho entre vários a serem escolhidos. Partindo-se do pressuposto de que se pode ir e vir nas possibilidades que se apresentam, caminhos podem ser seguidos ou refutados. Caso nos questionemos o porquê caminhamos no local que escolhemos percorrer, se manifestarão limites políticos, sociais, geográficos, arquitetônicos e, outros quaisquer provenientes das motivações e desejos de cada indivíduo. Nesta urbe, na qual o processo de colonização foi iniciado pelo rio, a própria cidade que por ali foi expandida, também o colonizou. Muito tempo depois, como consequência de um processo originado como narrativa épica de povoamento, o rio invadiu a cidade. Hoje, resta um muro que separa o rio da cidade, e a cidade que separa pessoas deste rio (Borges, 2023, p. 85).

O encontro com uma cabeça de peixe seco no asfalto se fez como acontecimento, “Convém lembrar que um acontecimento supõe a surpresa, a exposição, o inantecipável [...]” (Derrida, 2012, p. 231), fresta do habitual, em um dos percursos realizados às margens do rio. O peixe foi recolhido e escaneado junto com uma manta asfáltica, virando a imagem da capa de 12 livros. Em cada volume constituído por 364 páginas em branco, ausentes de palavra, foi colocada dentro de um envelope a imagem do pássaro morto impressa sobre papel semente. Em uma galeria forrada com plástico bolha, como proposição de montagem, os livros foram dispostos abertos, em pé, no chão, formando dois círculos, um dentro do outro. Em uma das diagonais do espaço expositivo, foi disposto um monitor de 50 polegadas, deitado no chão, no qual rodava em *loop* a imagem de um ruído magnético retirado de uma fita *Video Home System* (VHS) dos arquivos pessoais dos artistas propositores. Na outra diagonal do espaço expositivo, foi colocado outro monitor com um vídeo exibindo diferentes palavras em *loop*, cujo reflexo interferia em uma imagem fixa, em dimensão igual à dos monitores, na qual estava impressa a mesma imagem do pássaro morto que se encontrava dentro dos envelopes. Pela ação da umidade, as imagens do pássaro morto, espontanea-

mente, ao longo do tempo, saíram dos envelopes fechados e se revelaram aos visitantes (Fig.2). De um livro com páginas em branco, surgiu a possibilidade da experiência não mediada por palavras e, do vídeo das palavras no monitor como linguagem em movimento contínuo, veio a possibilidade de experiência como conversa infinita (Blanchot, 2010). Da imagem realizada por um *scanner* à imagem do ruído magnético VHS, propusemos um contraste entre diferentes temporalidades, que se manifestou no uso de tecnologias obsoletas em um mundo regido por tecnologia de ponta. Essa instalação denominamos de *O rio*.

Ao longo de seis meses, o trabalho foi se alterando pela visitação do público e, em decorrência do impacto do tempo, a proposição original foi paulatinamente se desorganizando, sendo desarrumada pelos visitantes que ali transitaram. A partir da escuta das relações que se estabeleceram entre trabalho, espaço expositivo e visitação, optamos em não voltar à configuração original da instalação, a qual foi adotando uma nova estrutura. Mediante essa decisão, durante o período de um mês, iniciamos a etapa de desmontagem.



Figura 2: Imagem de detalhe de *O rio*. Livros com imagens de pássaro morto saindo do envelope. Galeria Radamés Gnatalli. Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, 2023. Acervo *Ecomuseu Urbano*.

Na desmontagem, os elementos que compunham a instalação foram pouco a pouco retirados da galeria – os dois monitores com vídeo, as esferas de metal, o plástico bolha e a imagem fixa –, propondo outras visualidades para quem experienciava a ação. Nesse momento foram introduzidos 12 vasos cerâmicos que, em espera para ir para *O Jardim*, passaram a conviver com os livros.

A introdução de um vaso de argila é um marco na história da Antiguidade. O aparecimento dos primeiros recipientes define uma fase crucial da evolução humana. Os pequenos grupos que inventam recipientes para conservar água ou reservas de alimento organizam de uma nova maneira o espaço que os rodeia, e a transformação é irreversível. Não será mais possível voltar atrás (Tonelli, 2023, p. 28-29).

O físico Guido Tonelli chama a atenção para o vaso de argila como artefato capaz de conservar e guardar o excedente de suprimentos. Todavia, um vaso armazena também memória (memória do conhecimento técnico que o permite existir como vaso e que é passada de geração em geração, memória de uma sociedade que se fixa em um dado território, como também memória de um tempo armazenado na própria matéria, pois a cerâmica, devido às suas características físico-químicas, ainda hoje é um dos marcadores mais utilizados na datação do tempo). Como técnica ancestral, o vaso é um repositório de experiências atávicas, espécie de banco de dados constituinte de uma memória técnica de boa parte de nossa trajetória como civilização e barbárie. “No princípio era o barro, e não a pedra, mas lá já estava o sonho [...]” (Pesavento, 2002, p. 7). A cerâmica – *terra queimada* – é um processo técnico que acompanha a história da humanidade, na manufatura de uma figura representativa da fertilidade em uma pequena *vénus de Willendorf*, no registro por hieróglifos em tabuletas de argila, constituindo a escrita como uma linguagem, na matéria da construção das cidades ou, atualmente, na produção industrial em série de um vaso. A cerâmica nos conta de um tempo imemorial, do qual temos apenas vestígios, e fala também do que perdura e convive na época da aceleração, pois é usada como componente semicondutor de sistemas elétricos atuais. Uma materialidade densa, opaca e cristalizada, que existe na duração e contraponto a materialidades fugazes e efêmeras em que surgimento e desenvolvimento são já declínio e obsolescência.

A velocidade sempre crescente das inovações técnicas, científicas e culturais gera quantidades cada vez maiores de produtos que já nascem praticamente obsoletos, contraindo objetivamente a expansão cronológica do que pode ser considerado o (afiado qual gume) presente em uma dada época (Huyssen, 2000, p. 27).

Na proposição do uso de tecnologias ultrapassadas em *O rio* – do ruído magnético VHS à imagem realizada por um *scanner* – como contraste ao mundo contemporâneo regido por tecnologias de ponta, as quais, no seu lançamento, já são obsolescência programada, propusemos que, no espaço expositivo, pudesse ocorrer a aproximação dessas e outras temporalidades (livros e vasos). Em *O rio*, os visitantes, ao circularem no espaço expositivo, munidos com seus telefones celulares com câmeras de alta tecnologia, por uma dinâmica contemporânea, em sua ânsia de tudo arquivar, muitas vezes, abdicam da experiência – experiência entendida aqui como atravessamento, no sentido heideggeriano –, optando pelo registro. A ânsia de produzir o registro não só impacta na impossibilidade da experiência, mas também, à medida em que esse registro se faz de modo recorrente, ele produz um arquivo que delega à própria tecnologia a função de armazenamento da memória.² Em seu texto *A exteriorização da memória como perda do saber*, Bernard Stiegler indica que o armazenamento da memória na era hiperindustrial tende a ocorrer predominantemente em repositórios externos (tecnológicos), denominando os aparatos tecnológicos como *mnemotecnologias*.³ A exteriorização da memória nas *mnemotecnologias* implicaria, segundo Stiegler (2009, p. 25), em uma modificação da nossa relação com os saberes.

Nós exteriorizamos na aparelhagem mnemotecnológica contemporânea, cada vez mais, funções cognitivas, e perdemos correlativamente, cada vez mais, saberes que se encontram delegados aos aparelhos e aos serviços que os agenciam, os controlam, os formalizam, os modelam, mas talvez nos destruam, pois esses saberes, que nos escapam, parecem induzir a uma obsolescência do homem que se encontra cada vez mais desarmado e como que esvaziado do seu interior.

No espaço expositivo, o livro em branco passível de escrita e compartilhamento de saberes configura a possibilidade de experiência como potência de acontecimento. O livro em branco, como suporte do pensamento, árvore que se metamorfoseia em página, se apresenta como abertura, latência da possibilidade de escrita. Como espaço em branco, ele se faz como fresta para o saber através do não-sabido, no sentido proposto por Bataille. Da desmontagem, passamos à espera e movimento.

[...] Entre a verdade e os infernos
Dez passos de claridade
Dez passos de escuridão...
(Hilst, 2017, p. 86)

“Tensão Superficial”: espera e movimento

Ainda na galeria, junto aos vasos e livros, outros materiais foram introduzidos – terra, pratos de cerâmica e adubo, permanecendo no local até a desocupação definitiva do espaço. Após seis meses, os livros foram retirados da galeria e as imagens impressas em papel semente ficaram aguardando a chegada da primavera para serem plantadas. Os vasos foram levados para um terraço a céu aberto, inacessível ao público.

Na produção dos vasos cerâmicos utilizamos argila, nas cores branca e tabaco, específica para queima em alta temperatura. Para a feitura dos vasos menores, produzimos um molde de gesso que permitiu a replicação dos 12 recipientes. A partir dessa replicação, a qual possibilitou a padronização das peças, passamos a interferir na matéria de cada vaso, usando como “ferramenta” uma pequena esfera de argila expandida, que foi posteriormente também incorporada na instalação. O gesto da mão humana tensionou ao máximo os limites da plasticidade do material, explorando a modelagem pela via da destruição, que, ao deformar a argila, trouxe uma singularidade a cada vaso. É nesta relação do gesto com a elasticidade da matéria que o vaso deformado se configura como único ou, em um termo de Bataille (2018 p. 147), adquiriria a característica *informe*, “um termo que serve para desclassificar, exigindo que cada coisa tenha sua forma”. O recipiente permanece como vaso, mas a forma agora já é outra, única, individual e distante do que era.

E ainda, será realmente o mesmo indivíduo? Essas mudanças, insensíveis ou bruscas, na relação que caracteriza um corpo, nós a constatamos também no seu poder de ser afetado, como se poder e relação gozassem de uma margem, de um limite, dentro do qual se formam e se deformam (Deleuze, 1968, p. 201 *apud* Malabou, 2014, p. 36).

Os vasos, após lenta secagem natural, foram queimados em alta temperatura; entregues ao escuro e calor do forno, sua matéria argilosa elástica se tornou cerâmica, em um processo sem volta, no qual o resultado se fez como *acidente*. Nos termos de Catherine Malabou (2014, p. 13), “Rasgão vital e desvio ameaçador que abre uma outra via, inesperada, imprevisível e sombria”. No final do processo de queima, a matéria cerâmica está cristalizada, quase petrificada, impossibilitada de modelagem, por perder a característica elástica que lhe permitiria retornar à sua forma anterior.

O termo ‘elasticidade’ será realmente conveniente? Um material ‘elástico’ se caracteriza por sua capacidade de voltar à sua forma inicial, sem mudança. A mudança descrita aqui, pelo contrário, é irreversível, o retorno à forma inicial é impossível. É da palavra ‘plasticidade’ que precisamos [...] (Malabou, 2014, p. 36).

Tanto os vasos quanto os pratos foram modelados, queimados e vitrificados. Todos os pratos, após a queima de vitrificação, passaram por uma queima artesanal, com serragem. “Nossos possíveis plásticos, na realidade jamais terminam” (Malabou, 2014, p. 15). No terraço, primeiramente instalamos os vasos cerâmicos com terra. A seguir, inserimos dois tipos de pratos cerâmicos de dimensões diferentes. Na instalação, sobre cada prato de tamanho menor foram colocadas duas esferas metálicas, as quais foram pouco a pouco oxidando. Durante o processo de montagem (o qual perdura até o momento), foi colocado, no centro do local, um grande vaso cerâmico vitrificado em alta temperatura, revestido internamente com juta e preenchido com terra. Os outros 12 vasos que estavam em *O rio* foram organizados em torno do vaso grande, formando um relógio de sol. No terraço, ao redor do vaso grande e, circunscrito ao perímetro circular no qual os vasos cerâmicos menores foram organizados, também foram inseridos 100 quilos (kg) de pedra brita nº1 e 100 kg de cerâmica expandida para fazermos um solo. Concreto. A nova instalação para o público passou a ser visualizada apenas através dos vidros de janelas e porta cadeados. Tanto para a montagem da instalação, quanto a cada vez que necessitamos realizar sua manutenção, a porta nos é aberta pelos seguranças da instituição. Essa instalação denominamos de *O jardim*.

Você quer segurança? Abra mão de sua liberdade, ou pelo menos de boa parte dela. Você quer poder confiar? Não confie em ninguém de fora da comunidade. Você quer entendimento mútuo? Não fale com estranhos, nem fale línguas estrangeiras. Você quer essa sensação aconchegante de lar? Ponha alarmes em sua porta e câmeras de tevê no acesso. Você quer proteção? Não acolha estranhos e abstenha-se de agir de modo esquisito ou de ter pensamentos bizarros. Você quer aconchego? Não chegue perto da janela, e jamais a abra. O nó da questão é que se você seguir esse conselho e mantiver as janelas fechadas, o ambiente logo ficará abafado e, no limite, opressivo (Bauman, 2022, p. 11-12).

Em *O jardim*, a vigilância é ininterrupta, seja realizada pelos seguranças, pelas câmeras da instituição, ou, até mesmo, pelos visitantes, com seus dispositivos móveis. “O smartphone se revela como um informante eficiente, que nos submete a uma vigilância duradoura” (Han, 2022, p. 16). Nesse espaço, mais do que o olhar e o fruir, há o vigiar. Não há tempo para a contemplação, ou, se

há contemplação, ela ocorre mediada pelas vidraças da porta e das janelas cadeadas, dos visores dos celulares dos visitantes que instantaneamente registram e compartilham sobretudo a evidência de que estiveram no local.



Figura 3: Imagem de detalhe de *O jardim*. Plantio da *Cordia trichotoma* em lua crescente. Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, 2023. Acervo *Ecomuseu Urbano*.

Em *O jardim*, foi aguardada a lua crescente para a realização do plantio de uma muda de espécie nativa do RS, *Cordia trichotoma* (Fig. 3), no vaso cerâmico maior. Essa muda ficará se desenvolvendo no vaso até adquirir o tamanho adequado para ser plantada definitivamente no espaço público, como parte de *A floresta*.

Após três meses de espera pela primavera, rasgamos em pequenos pedaços as imagens de pássaros mortos impressas em papel semente (Fig. 4) que estavam dentro dos envelopes nos livros de *O rio*. A fibra do papel era invólucro para as sementes de margarida (*Bellis perennis*) que plantamos em seis vasos da instalação, junto a sementes de outras espécies de margaridas (*Dimorphotheca sinuata* e *Leucanthemum maximum*). Pela destruição da imagem do pássaro morto, picada em fragmentos e colocada sob a terra, as plantas começaram a brotar do escuro. As flores que vingam (Zanatta, 2013) ainda são o pássaro morto objetificado. Nos outros vasos em que não plantamos, confiadas ao acaso, plantas inesperadas foram ocupando a terra ao longo dos dias, a partir da polinização realizada por pássaros e pelo vento. As diferentes espécies, tanto a árvore quanto as flores e outros vegetais, passaram a se misturar na instalação e a conviver no decurso dos dias.



Figura 4: Imagem de detalhe de *O jardim*. Plantio da imagem impressa em papel semente na entrada da primavera. Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, 2023. Acervo Ecomuseu Urbano.

Concomitante a essa instalação, iniciamos, no espaço público, *A floresta* com o plantio de três mudas de *Jacaranda mimosifolia* na praça da Alfândega, local da realização anual da Feira do Livro de Porto Alegre. A partir disso, inicia-se a etapa da manutenção.



Figura 5: Imagem da instalação *O jardim*, na Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, 2023. Acervo Ecomuseu Urbano.

“Tensão Superficial”: manutenção

Há, no Sul do Brasil, períodos estritos indicados para a realização de plantios no espaço urbano, de maio a novembro, no qual as chuvas são mais frequentes e o calor menos intenso. Tal fator determina o momento em que os plantios serão realizados, pois o próprio ambiente, devido às condições climáticas intrínsecas a cada estação, possibilita que uma muda de árvore tenha melhores condições de se desenvolver. Mesmo realizando os plantios, seja das mudas de *A floresta* ou de cada flor na estação mais adequada, em *O jardim*, todas as espécies demandarão cuidados únicos. Durante o período de manutenção, surgem necessidades cotidianas, como a rega, a qual precisa ser intensificada no verão devido às altas temperaturas – cinco litros diários para cada muda de árvore nos seis primeiros meses – e outras necessidades eventuais dos mais diversos âmbitos: um galho quebrado que precisa de impermeabilização para que fungos não se instalem, colocação de um cano de plástico para evitar que formigas cortadeiras devorem folhas, adubação com Nitrogênio, Fósforo e Potássio (NPK) em estações específicas, um tutor de madeira danificado que faz a sustentação da muda e precisa ser trocado, entre outras necessidades. Essa manutenção que se desenvolve ao longo do tempo é diferente em cada um dos espaços em que o tríptico ocorre. *O jardim*, enquanto dinâmica de espaço protegido, está sob controle. Já *A floresta*, que acontece em uma praça, mesmo sendo vigiada, está sujeita às dinâmicas inerentes do espaço público. “Uma praça é um lugar de conflito”, relata-nos, em uma conversa informal, Ayres Cerutti, prefeito da praça da Alfândega.⁴

A floresta está sendo implantada na praça da Alfândega, centro histórico da cidade, local conhecido por recepcionar, desde 1954, a Feira do Livro de Porto Alegre e abrigar muitas espécies de *Jacaranda mimosifolia*. Mediante projeto paisagístico, tais espécies foram introduzidas e, desde então, povoam o imaginário da cidade com a coloração roxa de sua floração, a qual ocorre nos meses de outubro/novembro, mesmo período do evento literário. Na Alfândega,⁵ em meio aos Jacarandás e outras espécies, na qual patrimônio natural e cultural se confundem, encontramos também vários monumentos de arte pública, dentre eles, o do general Manuel Osório, instalado em 1933, e o *Monumento à literatura brasileira*, escultura em bronze realizada pelo escultor Xico Stockinger em parceria com Eloisa Tregnago, representando os escritores Mário Quintana e Carlos Drummond de Andrade, colocado no local em 2001. *A floresta*, portanto, cresce entre diferentes tempos, conceções e materialidades.

[...] Aquilo que ontem cantava
já não canta.
Morreu de uma flor na boca:
não do espinho na garganta
(Meireles, 2013, p. 111)

A cada muda de *A floresta* colocada no solo é plantado junto um pássaro morto, marcador de tempo que nos encontra em deslocamentos no espaço público; é esse encontro que nos indica uma possibilidade de plantio. Nesta relação entre árvore e pássaro, é vinculada a cada muda de árvore o nome de escritoras/es. Nesses primeiros plantios de *A floresta*, cada uma das espécies arbóreas – mudas de *Jacaranda mimosifolia* – foram nomeadas de Hilda, Adélia, Cecília – Hilda Hilst, Adélia Prado, Cecília Meireles (Fig. 7). Em *A floresta*, o trabalho se faz em um processo que está em desenvolvimento, uma muda de *Jacaranda micrantha* aguarda seu tempo para implantar Clarice Lispector, ou Mário Cesariny, ou Kafka, ou Caio Fernando Abreu, latências de viveiro em esperas de futuros plantios, que trazem escritoras/es nacionais e de outros contextos geográficos, mesclando árvores nativas e exóticas, que passam a coexistir e se misturar na polinização, habitando um solo literário no qual as árvores renovam ciclos, talvez como páginas em branco que, por meio da escrita, dão suporte ao pensamento.



Figura 6: Imagem de *A floresta*. Plantio de Cecília Meirelles, árvore e pássaro. Praça da Alfândega, Porto Alegre, 2023. Acervo Ecomuseu Urbano.

Do caminhar sobre um solo em que habitam tempos sobrepostos e embaralhados e do olhar fixo na cidade, plantio, supressão e poda, à cogitação de que entes vivos possam ser dotados de direitos e memória, brotam as sementes que colocam o pensamento em movimento (Amaral; Borges; Zanatta, 2023, p. 136).

Uma árvore plantada define muito em relação a um espaço público, assim como sua supressão transforma a memória de espaços de socialização. A árvore se caracteriza por ter uma duração distinta do ciclo vital das pessoas e, assim, pode testemunhar e costurar diferentes tempos históricos. A manutenção da memória na *A floresta*, na Praça da Alfândega, solo profícuo à literatura e à socialização comunitária, também é possibilidade de trazer a rememoração de um bioma específico, atrair avifauna e produzir microclimas salutares em épocas de constante devastação e exploração, na qual a supressão de um indivíduo arbóreo pode trazer um esquecimento de memória afetiva coletiva, e também de lembranças pessoais, promovendo um apagamento histórico que prepara o terreno para a especulação imobiliária, em um modelo de cidade como negócio. Giselle Beiguelman salienta a força das plantas (2019, p. 70), no livro *Memórias da amnésia e políticas do esquecimento*:

A rebeldia, a força e a exuberância da vegetação têm uma potência que engole as pedras, corrói o concreto, infiltra-se, toma os espaços e subjuga o que estiver à sua volta. Aqui prevalece um estado de beleza convulsiva, uma tensão permanente entre a natureza e a técnica, uma batalha úmida, macia, violenta e vigorosa.



Figura 7: Imagem de *A floresta*. Árvores Hilda Hilst, Adélia Prado e Cecília Meireles (da direita à esquerda), em meio às barracas da Feira do Livro de Porto Alegre. Praça da Alfândega. Porto Alegre, 2023. Acervo Ecomuseu Urbano.

“Tensão Superficial” na cidade

“As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e que todas as coisas escondam uma outra coisa” (Calvino, 1990, p. 44). Na cidade, embaixo, soterradas, raízes se desenvolvem se entremeando aos canos, cabos e fibras óticas que constituem o que se entende no contemporâneo por civilização. Em cima, sobre o solo, somos olhados por câmeras e vemos algumas poucas copas de árvores em meio aos fios de luz e edifícios que sombreiam fluxos e relações que se dão na velocidade da transferência de dados.

A cidade é um acúmulo de tempos em um ambiente de grande diversidade, ordens, regamentos, organização e de confusão de camadas umas sobre as outras que pulsam e que deixam rastros; mesmo na terra arrasada, alguma memória, resquício, resta. A história das cidades é feita de construção e de muitos apagamentos por supressão, por substituição, na qual vestígios se (nos) confundem em extratos de tempos simultâneos.⁶ Alguma memória subsiste na velocidade da substituição de uma ideia de cidade por outra, em verdades que ditam tempo e espaço no qual existimos como podemos, como conseguimos, no qual nos estendemos, nos retraímos e nos erodimos. Na cidade, em meio a todo aparato tecnológico, de vez em quando, tropeçamos em cacos cerâmicos, vemos as árvores em crescimento aberto ao olharmos para cima, há cascas grossas nos troncos, feridas nos troncos que cicatrizam devagar, há vestígios de tempo nos anéis circulares que se formam dentro dos caules em tocos de plantas suprimidas, rugas que se aprofundam em nossa face, moscas pousando sobre o que se decompõe, há o brilho da teia de aranha em contato com a luz sobre a terra queimada, há metal que oxida em pó pela umidade que se deposita sobre as coisas que estão conosco há milênios, há imagens mentais, lembranças imprecisas do que segue a ser caminhado, há coisas por achar, há muito a perder. Nesse tempo da duração, o que degrada é simultâneo ao que brota e “a memória aparecerá, cada vez mais, como uma realidade vaga, fragmentada e incompleta; o passado será concebido como ‘reconstruído’ e organizado sobre a base de uma coerência imaginária” (Rossi, 2010, p. 96).

Podia reconstituir todos os sonhos, todos os entresonhos. Duas ou três vezes tinha reconstruído um dia inteiro; não tinha duvidado nunca, mas cada reconstituição tinha exigido um dia inteiro. Disse-me: *Eu sozinho tenho mais lembranças que terão*

tido todos os homens desde que o mundo é mundo. E também: *Meu sonho é como a vigília de vocês.* E ainda, por volta do amanhecer: *Minha memória, senhor, é como um monte de lixo* (Borges, 2020, p. 105).

Profusão de camadas sempre vigiadas em tempo real por satélites e câmeras que tudo registram desde cima, indicando configurações de espaços, determinando e propondo comportamentos. Tais aparatos apontam também para *O jardim*, *A floresta* e *O rio*. Essa vigilância que se faz como norma é a tônica da lógica do contemporâneo. Tal modelo de cidade, que se baseia em soluções tecnológicas que trazem a vigilância como proposição de liberdade, a cada vez que se aproxima da ideia de experimento a ser replicado, afasta-nos da ideia de experiência.

Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade. [...] Se o experimento é repetível, a experiência é irrepetível. Sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é pretidível e predizível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até o objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar, para o que não se pode “pré-ver” nem “pré-dizer” (Larrosa, 2020, p. 34).

No contemporâneo, a cidade como experimento neoliberal vinculado à lógica *smart*⁷ vai impor uma ordem, apresentando uma aceleração como única solução na ideia de urbanidade comum a todos. Esse tempo determina o espaço que cada indivíduo irá ocupar e trilhar na urbe. O tempo do calendário, regrado e organizado, “a flecha do tempo”. Mas qual seria o tempo ao qual nos submetemos? 24 horas/7 dias, em consumo, seja neste espaço físico ou no virtual, o qual propõe a cidade apenas como mais outro espaço de consumo. É nesse tempo, ao qual estamos sujeitos, que “Tensão Superficial” ocorre como processo em que cada ação ou materialidade tem uma temporalidade que lhe caracteriza. Há ciclos nos processos (o lento crescimento das árvores, da brotação das sementes, os ciclos da lua e do sol e a força das intempéries, seja pela chuva que rega ou pela enchente que vem reivindicar outra vez a porção de terra que a cidade, enquanto processo de colonização tomou do rio). Há elementos que são comparativamente mais estáticos e estão relacionados à duração (a argila transformada em vaso cerâmico, pode permanecer intacta por milhares de anos). Há também o tempo lento da decomposição da carne de um pássaro morto. Há esperas no deslocamento, no repouso, no caminhar e no claudicar. Há espera da primavera e da lua crescente para que ocorra o plantio da muda de árvore em *O jardim*. Esperas que, em outros

momentos, eram condições dos próprios processos técnicos vinculados aos seus respectivos contextos históricos e, hoje, ocorrem em meio a velocidades que inauguram nossa época. Não estamos propondo um tempo outro, nem velocidades de aceleração ou desaceleração, nem saudosismos nem progressos, nem evoluções ou transcendências. Estamos em meio, entre um acidente e outro, caminhando. Talvez como Travis, interpretado pelo ator Harry Dean Stanton, no início do filme *Paris, Texas*, de Wim Wenders, em uma espécie de deslocamento sem rumo aparente, por horas a fio, em um clima de aridez, nas paisagens desérticas de um horizonte niilista, destituído de um passado que se fez em esquecimento de memórias, com um olhar atento ao entorno e, ao mesmo tempo perdido, à deriva de si.

Incorre-se no risco de não se dar conta de que já começámos [sic.] a ser absorvidos por esse processo de aviltamento generalizado, tornando-nos, lenta, mas seguramente, cada vez mais incapazes de ver aquilo que, enquanto nova época do *não-saber*, aí surge como *energia claudicante da sorte*, por exemplo, a de Thelonious Monk – na condição de encontrar armas, pianos, afinações, regulações, reparações, preparações e outros instrumentos (Stiegler, 2018, p. 142).

Essa escrita é o que se tem até o momento, enquanto caráter processual de uma proposição poética que se desenvolve como organismo vivo com duração indefinida, em meio à ordem neoliberal de uma cidade que se modifica a todo instante. Relembramos que esse artigo se constitui como um exercício de memória, de anamnese feita pelos próprios artistas enquanto propositores do trabalho, no qual a possibilidade de narrar os processos, só se faz por meio do registro de alguns de seus vestígios. Narramos o que conservamos a partir do que esquecemos. "A memória faz que os dados caibam em esquemas conceituais, reconfigura sempre o passado tendo por base as exigências do presente" (Rossi, 2010, p. 28). Os acontecimentos e acidentes seguem a nos inquietar, perturbar. Nesse percurso que trilhamos, a narração, ao mesmo tempo em que ocorre, apresenta-se também como impossibilidade no sentido de que não há como recuperar uma experiência, algo singular e irrepetível.

De onde, então, e por onde entraram em minha memória? Não o sei. Aprendi-as dando crédito à inteligência de outros, mas as reconheci em minha alma e aproveiei-as como verdadeiras; confiei-as a meu espírito como em depósito, de onde poderei tirá-las de onde quiser. Ali estavam, pois, antes mesmo que eu as aprendesse, porém não na memória. E onde estavam então? E, por que, ao serem nomeadas, eu as reconheci e disse "É assim mesmo, é verdade", senão porque já estavam em minha memória, mas tão escondidas e tão sepultadas em tão secretos abismos, se alguém não as arrancasse dali com suas perguntas, talvez eu nem pudesse concebê-las (Agostinho, 2020, p. 64-65).

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. **Confissões**. V. 2. Rio de Janeiro: Petra, 2020.
- AMARAL, Lilian; BORGES, Osvaldo Vergara; ZANATTA, Cláudia. Ecomuseu Urbano: incursão existencial de um pensamento infinito em percurso. **Zenodo**. v. 15, p. 131-148, fev. 2024. Disponível em: <https://zenodo.org/records/10644540>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de método de meditação e postscriptum 1953. Suma ateológica. V. I. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BATAILLE, Georges. **Documents**: Georges Bataille. Desterro. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. V. 1: a palavra plural. São Paulo: Editora Escuta, 2010.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia**: políticas do esquecimento. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BORGES, Osvaldo Vergara. **Cavalo-Palavra**: da ideia do absurdo à sensação de fracasso. 2023. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. [S.l.]: Companhia das Letras, 1990.
- DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados: Acontecimento e Experiências Limites**, Brasília, v. 21, n. 33, p. 231-251, set. 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/issue/view/1790>. Acesso em: 03 nov. 2023
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. **Que é uma coisa?** Lisboa: Edições 70, 2018.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2018.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MALABOU, Catherine. **Ontologia do acidente**: ensaio sobre a plasticidade destrutiva. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

MEIRELES, Cecília. **Antologia poética**. São Paulo: Global, 2013.

MOROZOV, Evgeny; BRIA, Francesca. **A cidade inteligente**: tecnologias urbanas e democracia. São Paulo: Ubu, 2019.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. França/Alemanha. 1984. 35mm. 147min.

PESAVENTO, Sandra. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Editora Siciliano, 1999.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Unesp, 2010.

STIEGLER, Bernard. **Anamnésia e hipomnésia**: Platão, primeiro pensador do proletariado. São Paulo, v.7, n. 13, p. 23-41, jun 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3059>. Acesso em: 03 nov. 2023

STIEGLER, Bernard. **Da miséria simbólica**: 1. A era hiperindustrial. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TONELLI, Guido. **Tempo**: o sonho de matar Chronos. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2023.

ZANATTA, Cláudia,. **Malas-hierbas**: análisis de una poética personal em arte participativo. Orientadora: Mau Monlón Pradas/Maria Ivone dos Santos. 2013. 481 p. Tese em Arte Publico, Universidad Politécnica de Valencia, Espanha, en co-tutela com o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2013.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 O plantio da *Caneleira ferrugem* fez parte de uma exposição coletiva de arte contemporânea denominada *Museu baldio*, ocorrida em junho de 2021, na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, RS, com curadoria de Marcelo Chardosin.
- 2 Para Ivan Izquierdo o conceito de memória, “[...] significa aquisição, formação, conservação e evocação de informações. A aquisição é também chamada de aprendizado ou aprendizagem: só se ‘grava’ aquilo que foi aprendido. A evocação é também chamada de evocação, lembrança, recuperação. Só lembramos aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido. [...] Não podemos fazer aquilo que não sabemos, nem comunicar nada que desconheçamos, isto é, nada que não esteja em nossa memória” (Izquierdo, 2018, p. 1).
- 3 Bernard Stiegler, em seu livro *Da miséria simbólica. I. a era hiperindustrial*, define o que são *mnemotecnologias* “[...] no século XIX as *mnemotecnologias* surgem pela primeira vez: tecnologias e já não simples técnicas, são produtos industriais e máquinas que abrem a era do audiovisual (fotografia e fonografia, cinema e rádio, televisão), depois, no século XX, tecnologias de cálculo (herdeiras da mecanografia de Hollerith), de maneira que o mnemo-tecnológico se transforma no *próprio suporte da vida industrial* e fica integralmente submetido aos imperativos da divisão mundial e maquinica do trabalho, da riqueza e dos papéis – *a fortiori*, quando, por via da digitalização generalizada, as tecnologias da informação e as tecnologias da comunicação acabam por integrar-se, contexto hoje também designado por ‘capitalismo cultural’ ou ‘capitalismo cognitivo’” (Stiegler, 2018, p. 27).
- 4 A função de Prefeito da Praça foi criada em 2021, com o principal objetivo de auxiliar a prefeitura no cuidado e manutenção das praças da cidade. Atualmente, Porto Alegre tem 11 Parques Urbanizados e 688 Praças. Fonte: <https://prefeitura.poa.br/carta-de-servicos/prefeito-da-praca>.
- 5 Para maiores informações sobre a história da praça da Alfândega, consultar:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Praca_da_Alfandega.pdf.
- 6 “A história do Brasil traz tanto o extermínio da memória como o apagamento do outro, ambos os apagamentos inscritos nas suas páginas desde os primórdios da colonização. A catequese foi seu gesto inaugural, impondo a incorporação forçada à cultura católica dominante. E como não lembrar que a escravização de negros africanos começava, em teoria, por um ritual de esquecimento? Ainda que na prática não se tenha efetivado, como atestam as várias rebeliões pela liberdade, pretendia-se desvincular os escravizados de seu passado. Assim, conta-se que, antes de embarcar para o Brasil, sempre à noite, para que não pudesse memorizar o caminho, os escravizados eram obrigados a dar voltas em torno de uma árvore para que se esquecessem de suas raízes: sua terra, sua identidade, as formas dos lugares” (Beiguelman, 2019, p. 216).
- 7 Para Evgeny Morozov e Francesa Bria “[...] ‘smart’ se refere a qualquer tecnologia avançada a ser implementada em cidades com objetivo de otimizar o uso de seus recursos, produzir novas riquezas, mudar o comportamento dos usuários ou promover novos tipo de ganho no que se refere, por exemplo, à flexibilidade, segurança e sustentabilidade – ganhos que decorrem essencialmente do ciclo de retroalimentação inerente à implementação e ao uso de dispositivos inteligentes providos de conectividade, sensores e / ou telas” (Morozov; Bria, 2019, p. 20-21).