

Come (or not) to Venice?

Laura Burocco

Introdução.



Fig. 1. Laura Burocco, Estação ferroviária Venezia Santa Lucia, 2015.

Veneza é uma das mais belas cidades do mundo, cujo destino parece ser o de se tornar um parque de diversões, ou, na melhor das hipóteses, um museu a céu aberto. Previsões alertam que, até 2030, a cidade poderá não ter mais residentes, seja por causa do envelhecimento destes, seja pelo seu abandono por parte dos jovens que se mudam para “o continente”. Este êxodo é o resultado do processo de industrialização química e naval da terra firme e do desenvolvimento de uma economia que concentra todos os investimentos no setor econômico do turismo, deixando os serviços básicos aos moradores – hospitais, correios, feiras de rua – de lado. A cidade, que recebe todos os anos cerca de 27 milhões de visitantes¹, vem transformando áreas ou mesmo prédios – onde até

poucos anos atrás a vida seguia seu curso habitual – em lugares dominados pelos serviços e infraestruturas do turismo de massa, esquecendo as necessidades do dia a dia das pessoas que, dentro deste parque de diversões, tentam viver.

YEAR	VENETIAN PEOPLE	TOURISTS IN VENICE
1950	175000	385000
1960	145000	690000
1970	112000	946000
1980	95000	1170000
1990	78000	1250000
2000	66000	1500000
2010	59621	2250000
2030 (?)	0 (?)	4000000 (?)

Fig. 2. Servizio Statistica e Ricerca, página web do Comune di Venezia, 2015,
<http://cometovenice.tumblr.com>

Veneza representa um caso espetacular e dramático de um fenômeno comum a várias cidades turísticas do mundo: a cidade se torna uma mercadoria através de acordos entre público e privado para a compra-venda de territórios cidadãos, ou de prédios até então considerados patrimônio público², e seu espaço público se torna o cenário para a venda de mercadorias que reproduzem ao infinito a sua imagem (os postais, as miniaturas, os vários *souvenirs*, os passeios turísticos, as máscaras e os vidros de Murano vendidos como “artesanais” e produzidos na China). O resultado desse fenômeno é a exploração predatória da cidade (por parte de todos) através da utilização de políticas urbanas (parcerias público-privadas) sempre mais comuns e sempre menos

transparentes e de estratégias de marketing tendenciosas que sobrepõem o interesse privado dos investidores ao interesse público dos habitantes, ou seja, o valor de troca pelo valor de uso³. Na alta temporada do verão, cada dia até oito grandes navios de cruzeiro chegam à cidade derramando nela cerca de 30 mil pessoas para visitas de poucas horas, que, além de gerar um grave impacto ambiental em relação à erosão das margens e dos fundos dos canais, trazem apenas um irrisório benefício econômico à comunidade local. Os verdadeiros beneficiários destas visitas-relâmpago são os operadores turísticos que as organizam, frequentemente agências que não têm base na cidade, ou multinacionais do turismo estrangeiras.⁴



Fig. 3. Manifesto “Appello No Grandi Navi”, calle em Veneza, 2014 fonte: <http://www.globalproject.info>

Estes são apenas os aspectos mais pragmáticos da situação de decadência que a cidade vivencia, ao quais podem se acrescentar observações sobre os efeitos da promoção deste tipo de turismo na cidade e nos seus habitantes. Trata-se de um turismo que acaba consumindo a cidade e sua relação com os seus residentes de forma predatória. De um lado, os turistas mal veem a cidade (ou provavelmente o fazem apenas depois de voltarem às suas próprias casas, através das fotos tiradas de forma bulímica⁵). De outro lado, os próprios residentes sentem uma profunda dificuldade em estabelecer uma relação

clara com a cidade, por causa da convivência contínua com uma comunidade “de passagem”. A experiência do lugar acaba sendo diluída pela obsessão com a reprodução da imagem, o que tem efeitos sobre todos, residentes ou turistas. Em relação ao turismo, o caso dos grandes navios que percorrem o *Bacino de San Marco*, possibilitando ver e levar para casa fotos da praça, mesmo sem colocar os pés nela, serve como um exemplo desta relação grotesca. Este fenômeno de turismo de massa e exploração da cidade, apesar de não ser peculiaridade apenas de Veneza, acaba aqui aparecendo de forma mais marcante devido às características únicas da cidade.

Veneza, “a cidade mais romântica do mundo, o objetivo de todos os europeus, o sonho de todos os americanos, o desejo de todos os japoneses”⁶, é um labirinto por formação urbanística, não tem um centro histórico porque a cidade em si é um centro histórico, uma exceção a todos os parâmetros urbanos de mobilidade, tempo e som aos quais estamos acostumados.⁷ Por todas estas razões, e para o interesse dos agentes do turismo em explorar esta “alteridade” de Veneza, o distanciamento das pessoas que nela passam (os turistas) com a cidade acontece com mais facilidade, tornando mais natural esquecer a existência de uma vida comum, cotidiana, dos próprios venezianos⁸.



Fig. 4. Laura Burocco, *Turistas*, Piazza San Marco, Veneza, 2015

O projeto Come to Venice.

Come to Venice é um documentário de Benedetta Panisson e faz parte de um projeto mais amplo sobre Veneza realizado pela mesma artista junto ao curador Amerigo Nutolo. Benedetta, nascida em Veneza, há alguns anos mora fora da cidade; Amerigo, ao contrário, não nasceu em Veneza, mas lá reside há cerca de 10 anos, trabalhando como curador de projetos de arte pública e participando de diferentes organizações e fundações cívicas públicas e privadas ativas no tecido urbano da cidade. Trata-se de um documentário de 20 minutos, no qual simples perguntas como “O que mais gosta?”, “O que menos gosta?”, “O que representa para você a água alta?”, “O que há em excesso em Veneza?”, “O que te faz falta em Veneza?”, são respondidas por cerca de 30 pessoas (homens, mulheres e crianças) de várias idades e extratos sociais, mas que compartilham o fato de serem moradores da cidade. O documentário – definido pela autora como um “documentário artístico, não de inquérito nem antropológico: simplesmente humano” – é um *work in progress* realizado por uma pessoa que nasceu em Veneza e dedicado às pessoas que em Veneza resistem e que, com a cidade, mantêm uma relação íntima, de amor, a ponto de, como acontece aos amantes, perderam a objetividade. Esta incapacidade dos residentes de Veneza de tomarem uma posição com relação à própria cidade (incapacidade que se reflete na artista também), determina uma ambiguidade que caracteriza todo o projeto. As entrevistas, gravadas em espaços particulares escolhidos pessoalmente por cada entrevistado, apresentam as pessoas encapuzadas, dessa forma protegendo-os não apenas da invasão da câmera, mas também lhes permitindo dar vazão às suas vozes mais íntimas, no anonimato do próprio rosto coberto. As respostas, simples e diretas como as perguntas, permitem criar uma voz coletiva que desenha um “autorretrato” da cidade pelos seus próprios habitantes. Faz fundo sonoro às entrevistas o antigo som da sirene que até poucos anos atrás alertava os moradores (e os visitantes que conheciam o seu significado) da chegada da água alta. A sirene aparece aqui como uma memória coletiva, já que há alguns anos a administração pública decidiu mudar o seu som (por causa da “excessiva ansiedade” que provoca), explicitando uma vontade pública direcionada a tornar tudo sempre mais leve, mais aceitável, mais vendável. Fecha o documentário o som dos sinos da Igreja da *Piazza San Marco*, dando um tom liberatório e de esperança a uma comunidade descrita como sofrida pelas pessoas que deixam o seu testemunho no documentário.



Fig. 5. Frame de imagem do documentário *Come to Venice*. Fonte: <http://cometovenice.tumblr.com>

O documentário representa apenas o último capítulo de um conjunto de cinco óperas que definiram o conteúdo do projeto *Come to Venice*, dedicado à cidade e iniciado em 2007. Constituem o projeto uma série de 15 desenhos em tinta preta sobre papel, em formato 20 cm x 30 cm, representando pontes interrompidas de Veneza; uma instalação constituída por uma série de 40 álbuns fotográficos em preto e branco, representando moradores anônimos, expostos em cima de uma mesa num formato 10 cm x 15 cm; uma vídeo performance de um minuto e 50 segundos em *loop*; o documentário de vinte minutos já descrito e uma performance constituída por uma fotografia da sirene eletromecânica que indicava a chegada da água alta, acionada pelo *Centro Maree* em um momento sem qualquer perigo iminente, apenas como um convite aos *veneziani*⁹ para que não tenham medo. O documentário encontra um antecedente na performance da artista realizada pela exposição coletiva *Re:public Refusés! La risposta è pubblica*, onde 100 artistas não selecionados por uma exposição coletiva da *Fondazione Bevilacqua La Masa*¹⁰ decidiram mostrar seus próprios trabalhos de forma autônoma e pública, submetendo-os ao juízo dos espectadores, expertos ou não. Dentro desta exposição, Benedetta Panisson apresenta uma obra intitulada *Don't come to Venice!*, um vídeo em *loop* no qual a artista se mostra com o rosto encoberto e vomitando água limpa. Na frente do vídeo, impressa no chão, a imagem de Veneza como um peixe¹¹ preso em uma espiral de arame; ao fundo, o som da sirene, recorrente em todos os trabalhos da artista.



Fig. 6. Imagens do Projeto *Don't Come to Venice* – Fonte: Dossier Projeto



Fig. 7. Imagens do Projeto *Don't Come to Venice* – Fonte: Dossier Projeto

De certa forma, esta primeira negação por parte de uma instituição pública representa uma antecipação do que curiosamente se tornará uma característica peculiar do projeto *Come To Venice*: a vontade por parte das entidades públicas e privadas de Veneza de obscurecer a obra, quase uma tentativa de lhe apagar a existência. Os percursos do curador e da artista na procura de um espaço dentro da cidade para apresentar a obra ao seu próprio público natural, os *veneziani*, poderiam por si mesmos representar um trabalho de arte e são um convite à reflexão não apenas sobre Veneza, seus administradores e cidadãos, mas também sobre o papel da obra de arte diante de processos urbanos vividos por várias cidades ao redor do mundo.

A busca de um diálogo íntimo com a cidade.

O documentário já passou por alguns festivais nacionais (Amantea Film Festival, Calábria) e internacionais (Sarajevo Winter Festival – Bósnia e Herzegovina; Videolica Festival – Varna, Bulgária; e International Film Festival – San Francisco, USA) e foi apresentado tanto na Itália (Cinema Beltrade, Milão; Cinema Eden, Bréscia) como em sessões internacionais (The Spectacle Theatre, Brooklyn-NY; Istituto Italiano di Cultura, San Francisco). Foi também convidado a integrar o *Contingent Movements Archive*, um projeto de Husberg Hanna e Laura McLean apresentado no pavilhão nacional das Maldivas durante a 55ª Bienal Internacional de Artes Visuais em Veneza¹², tematizando o desaparecimento iminente das ilhas Maldivas e de suas comunidades. Também foi selecionado para participar da exposição “*S’adpter a l’Anthropocene*”, com curadoria da UNESCO e da COAL – *Coalition pour l’art et le developpement durable* na *Maison de l’UNESCO* em Paris, dentro do programa da “*Journée mondiale de la philosophie 2013*”¹³ e ganhou (em casa) o prêmio de Jornalismo Internacional do Istituto Veneto per Venezia (Istituto Veneto de Ciências, Letras e Artes de Veneza). Foi a primeira vez que o prêmio – dedicado a trabalhos jornalísticos que se destacaram por terem tratado com cuidado os temas da natureza e do destino da cidade – foi atribuído a uma obra de arte visual. Na ocasião da entrega do prêmio, o curador do projeto declarou: “Depois de anos de um lento trabalho que levou à produção de um ciclo de obras sobre as relações delicadas e sobre a fragilidade violenta de Veneza, estamos felizes de poder apresentar o trabalho no lugar em que teve origem.”¹⁴ A partir deste reconhecimento em setembro de 2014, o trabalho vem procurando ocasiões para ser apresentado ao seu público natural: os *veneziani*. Mas, por cerca de um ano, estas ocasiões foram repetidamente negadas tanto por parte dos maiores

interlocutores institucionais e como pela prefeitura de Veneza. Foi a persistência que possibilitou as numerosas apresentações informais, privadas, fora do âmbito institucional, driblando a censura e dando ao trabalho uma dimensão performativa. Através do esforço de Nutolo e Panisson, *Come to Venice* torna-se um sujeito ativo, criador de situações de confiança e troca diretas e deixando emergir, aos poucos, o objetivo do trabalho, que não é o de levantar a população num confronto contra o inimigo (as instituições), mas o de esclarecer a comunidade a ela mesmo. É neste momento que o *Forum Futuro Arsenale* aceita mostrar o trabalho no *Arsenale* e a associação *FAI Giovani Veneza* (Fundo Ambiental Italiano pelos Jovens) promove a sua apresentação nos espaços expositivos da histórica loja da Olivetti em Piazza San Marco.

O que incomoda? Quem está sendo incomodado? Em relação ao que torna o documentário incômodo, a resposta é simples: existe um desconforto dos representantes públicos em mostrar o mal-estar das pessoas entrevistadas com respeito à forma como a cidade está sendo administrada. Sobre quem está se sentido incomodado, a resposta é mais complexa, porque *Come to Venice* incomoda não apenas os representantes públicos, mas também os *veneziani*, que podem ver, em suas falas, o reflexo de seu próprio oportunismo, da própria incapacidade de preservar e contextualizar a própria cidade. O documentário não quer ser um ato de protesto ou de denúncia (pelo menos não tão direto e definido), mas quer mostrar como a cidade, enquanto artefato comunicacional complexo, é constituída por múltiplas relações, fragmentadas e conflituosas. Várias declarações de Benedetta Panisson e Amerigo Nutolo¹⁵ em falas públicas, assim como as palavras de alguns dos entrevistados, denunciam um certo mal-estar na comunidade, gerado por sua própria incapacidade de se definir como comunidade e por se manter passiva, condescendente. Por isso a página do *website* do projeto fecha com uma série de perguntas que não são direcionadas aos representantes públicos, mas, sim, à comunidade, de forma quase desafiadora. (Fig. 8)

No recebimento do prêmio de jornalismo *Istituto Veneto*, a artista descreve o projeto como: “Uma luta voltada à remoção da faixa sobre os olhos de todos aqueles que não entendem a urgência de resgatar esse monumento da humanidade, salvando nós mesmos da mercantilização da nossa sociedade.” A frase pode ser lida como um convite ao mundo, já que Veneza é um monumento da humanidade, assim como aos *veneziani*, que aparecem no vídeo entrevistados de olhos vendados, por serem eles os artífices tanto de seus próprios destinos como daquele da cidade. Da mesma forma, uma das últimas frases

escolhidas pelo documentário faz referencia à “culpa dos venezianos, de nós venezianos”, ressoando como um *mea culpa* da própria comunidade.

Imagem *website Come To Venice*: (tradução livre)

Quantos homens ainda existem em Veneza?
Quantos são rebeldes?

Quantas mulheres ainda existem em Veneza?
Quantas são rebeldes?

Quantas crianças ainda existem em Veneza?
Quantas são rebeldes?

Quantos bichos ainda existem em Veneza?
Quantos são rebeldes?

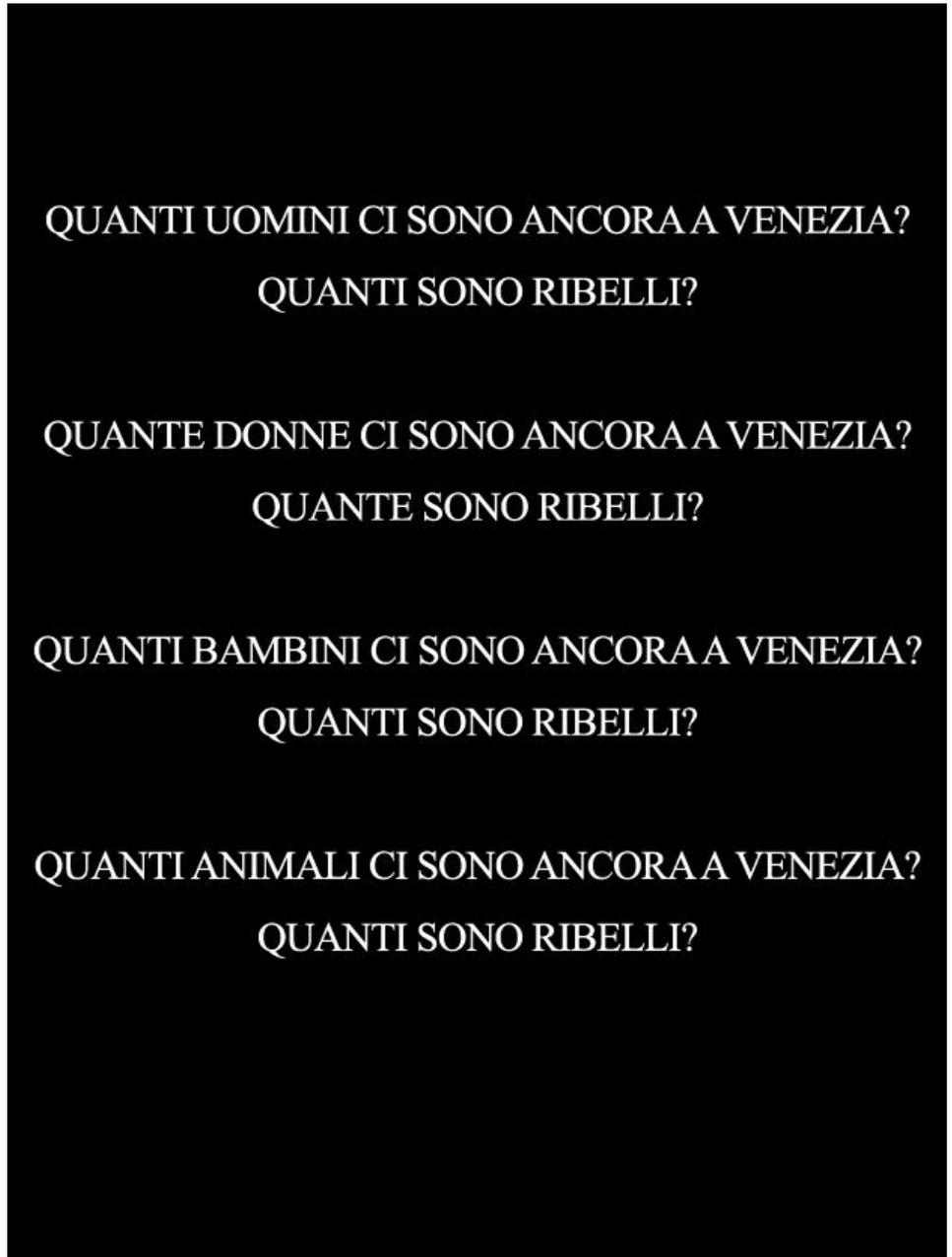


Fig. 8. Imagens do Projeto *Don't Come to Venice* – Fonte: Dossier QUANTI UOMINI www.cometovenice

Do ponto de vista do papel da arte em processos urbanos, durante o seminário “*Narration and communities: building communities for making citizenship*” realizado na Università di Modena e Reggio Emilia, a artista abre a apresentação explicitando a própria

posição sobre a comunicação e como cada projeto utiliza os *media* que precisa para conseguir os fins que deseja – os quais, no caso de *Come to Venice*, declara serem de ordem comunicacional. A artista escolhe um trabalho de vídeo no qual se declara mais interessada em colocar perguntas do que em formular respostas (apesar de estar entre os entrevistados) e resalta várias vezes a base ambígua do projeto (sobre a posição dela, dos entrevistados, do papel da comunicação). Desde o começo, afirma a própria dificuldade de se colocar dentro do projeto, por não ser um “etnógrafo objetivo”, mas, sim, alguém afetivamente envolvido. Os *veneziani* (e a cidade) aparecem entre uma posição de tristeza – pela perda da própria identidade ligada ao desaparecimento da comunidade – e uma posição de felicidade – devido ao alívio da obrigação de ter que se encaixar dentro de um rótulo que diria o que significa ser *veneziani*. A artista chega a definir a comunidade veneziana como uma “comunidade excessiva”, emotivamente extrema. Dentro do valor comunicacional e performativo de *Come to Venice*, a artista leva algumas questões ao debate: “Que tipo de realidade está sendo comunicada? Qual é o meu papel de observador de uma comunidade que está se perdendo? Estou apoiando o fortalecimento de uma comunidade? Ou apenas reproduzindo o seu estereótipo, duplicando o seu próprio desaparecimento?”¹⁶ Por outro lado, Amerigo Nutolo, curador do projeto, amplia a problemática não apenas à relação entre artista e obra, mas também à ação performativa da arte dentro dos territórios, especialmente nos casos de arte pública, que – por definição – exige uma relação com o espaço público assim como com os órgãos públicos que o administram. Na fala do curador: “A ambiguidade se transfere também às relações que implicam a produção de um trabalho de arte pública. Não é apenas a ambiguidade do trabalho, da relação do artista com a obra ou com a comunidade, mas trata-se da ambiguidade de como se gerenciam as relações públicas e humanas até chegar à apresentação de um trabalho em que a comunidade se reconheça, e a partir do qual podem se ativar processos de mudança. É uma relação complicada entre poder, arte e representatividade.”¹⁷

Análise.

Veneza, cidade turística internacional por excelência, pode ser usada como símbolo do que acontece a um espaço urbano espoliado de qualquer valor humano para tornar-se puro negócio e cujo valor afetivo acaba sendo manipulado para os mais diferentes interesses.

Se “a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados”¹⁸, a forma como Veneza vem sendo tratada torna ela um corpo doente, ou, segundo alguns, um corpo morto. O projeto *Come to Venice* aponta para questões como identidade e pertencimento, história e memória, tempo e corpo na cidade, através de um olhar afinado à especificidade da cidade, e levanta observações sobre a relação entre poder e ação performativa da arte dentro dos territórios.

A evolução das cidades pode ser dividida em três períodos: monumento, máquina e rede. As relações que na cidade monumento se criam são sempre de tipo coletivo, orientadas à realização, na Terra, de um mundo que encontra correspondência entre aquele dado por Deus e aquele produzido pelos homens. É na cidade monumento que, a partir de relações sociais de proximidade, surgiu a *polis*, uma organização social constituída por cidadãos livres que discutiam e elaboravam as leis relativas à cidade. A partir do século XIX, com a revolução industrial, as relações sociais passam a segundo plano, a cidade torna-se um novo dispositivo de mobilização de forças, os quais acabam constituindo uma diferente organização social e proporcionando uma nova forma de viver. Surge o urbanismo e o debate sobre o espaço urbano adquire uma dimensão política que lida com questões espaciais, estéticas e de uso. Pode-se dizer que a revolução industrial acaba com a cidade monumento e cria a cidade máquina, um dispositivo de produção e de comunicação que modifica todas as relações sociais nela existentes. A cidade deixa de depender de relações pessoais de parentesco e solidariedade e começa a se organizar na base de relações técnicas de tipo individualista e utilitário¹⁹, refletindo esta mudança no próprio território urbano. Mas, se o tipo de relação social que se instaura entre os habitantes define a cidade como um produto da natureza humana ou como um produto dependente da natureza mecânica, que tipo de produto é Veneza? Que tipo de comunidade se cria numa cidade em que parte da população é estável e a outra está em mudança contínua? Existe uma comunidade em Veneza? Que laços sociais e valores compartilhados criam-se nela?

Veneza é uma cidade anômala, uma vanguarda do que será definido anos depois como cidade global, estratégica dentro dos mercados internacionais, produtora de serviços, desde sempre uma cidade voltada ao capital. Mesmo assim, continua reproduzindo uma visão nostálgica, de um passado romântico e de uma humanidade que, na verdade, parece que nunca lhe pertenceu. Veneza era, e continua sendo, uma cidade de comércio e acumulação, de desejo e consumo, mas que, talvez por causa do seu tempo

lento, vem sendo representada de forma mais humana. Esta dupla natureza, interesseira e humana, determina múltiplas dificuldades no gerenciamento das relações com e na cidade, seja por parte de quem nela vive, seja por parte de quem a toma como próprio objeto de trabalho. *Come to Venice* quer questionar o papel da auto-representação de uma cidade dentro das próprias dinâmicas de transformação, sejam produtivas ou relacionais.

O elemento da mobilidade exige, em Veneza, uma interpretação própria, a começar pela óbvia constatação de que o símbolo da modernidade, o (auto)(móvel), não existe na cidade. A introdução da automóvel no século XX muda o som, o espaço e o cheiro das cidades, introduzindo novos elementos à paisagem urbana. Mas, em Veneza, preserva-se uma experiência urbana que em parte se perdeu no mundo moderno: o caminhar. Nas falas dos entrevistados, por várias vezes estas características do caminhar, do olhar, do silêncio, são valorizadas como algo único e sentimental. A máquina Veneza não está completamente montada. Dentro do frenesi do tempo da cidade, as relações humanas, especialmente ao nível do olhar, acabam se perdendo, mas, de acordo com uma das entrevistas do documentário, a troca de olhares ainda existe em Veneza e chega até a incluir os “externos” à cidade, os turistas que fogem à homologação vendida por eles e que acabam se perdendo na cidade. Veneza é um labirinto e, como tal, a orientação nela é muito complexa para quem vem de fora. Por isso é muito típico ver e escutar pessoas de fora pedindo informações aos nativos. Acaba que, devido à dificuldade de ler um mapa da cidade, e à quase impossibilidade de conseguir indicações através dos navegadores tecnológicos, as pessoas voltem ao antigo recurso da palavra, da pergunta por uma informação. Há alguns elementos interessantes neste contínuo pedido de ajuda. Quem pergunta acaba desenvolvendo uns parâmetros improvisados para definir quem hipoteticamente seria a pessoa apta a responder. Quem responde, os *veneziani*, surpreendentemente desenvolveram uma tolerância extrema, quase apática, a este fluxo quase contínuo de pedidos de indicações. Cria-se um contato entre desconhecidos – os “de fora” e os “de dentro” – atípico nas cidades.



Fig. 9. Laura Burocco, Veneza, 2015

O ato de caminhar cria também uma diferente relação com o tempo. Simmel²⁰ define dois tempos diferentes nas cidades grandes e pequenas. Na cidade grande, o tempo é objetivo, cumulativo, baseado no indivíduo, no progresso e na pressa. As relações humanas são ordenadas segundo esquemas temporais fixos, suprassubjetivos (compro no mercado mais barato). O controle do tempo é direcionado a controlar impulsos irracionais do indivíduo sem que este possa perceber (por exemplo, o horário de trabalho), e para fins utilitários (“tempo é dinheiro”). Na cidade pequena, o tempo é circular, cíclico, das pessoas, baseado nas tradições, nos hábitos, nas relações pessoais (compro no mercado aonde tenho uma relação de proximidade afetiva com o vendedor). O tempo não é imóvel, mas a repetitividade leva à percepção de que nada acontece. A dimensão temporal assume importância tanto quanto a dimensão estritamente espacial. Ambigualmente, Veneza define relações de espaço e tempo que são próprias de uma cidade pequena e relações humanas mais similares àquelas das grandes cidades: racionais, utilitárias, de acumulação. Ao analisar o ensaio de Simmel sobre Veneza (1907), Fortunato ressalta como o autor considera a cidade um objeto estético e, especialmente no caso de Veneza, levanta a questão sobre “o maior ou menor grau de aproximação e similitude destas cidades antigas face à metrópole da viragem do século. Se invertermos os termos da questão, devemos nos perguntar até que ponto esta metrópole industrial, ela própria o palco da modernidade, se

sujeita a uma análise estética, seria ou não capaz de nos atrair como as cidades antigas de Simmel, máxime a artificial Veneza.”²¹

Todos estas duplicidades, natureza humana ou mecânica, proximidade ou distância, tempo circular ou cumulativo, acabam influenciando a forma de gerenciamento político da cidade e contribuem para fazer de Veneza um objeto de difícil entendimento e trabalho. Neste sentido, explicam-se as angústias apresentadas pela artista na conferência “*Narration and communities: building communities for making citizenship*” sobre as ambiguidades da posição dela e dos entrevistados, e entre o papel comunicacional do trabalho e a recepção conflituosa do projeto na cidade. Contrariamente, a alta receptividade do projeto em lugares distantes (numerosas foram as apresentações no exterior e em outras cidades italianas) evidencia a última das etapas de evolução das cidades: Veneza é uma cidade rede capaz, até na sua passividade, de tecer uma trama que vai além de sua dimensão geográfica e territorial.

A perda do sentimento de comunidade denunciada pela artista e pelo curador do projeto *Come to Venice* pode ser explicada pelo uso do conceito de “não-lugar” de Marc Augé, assim como daquele de “cadáver da cidade”, descrito por Agamben num ensaio intitulado “Da utilidade e dos inconvenientes de viver entre espectros”. Augé define o não-lugar como “um espaço que não se pode definir como identitário, relacional ou histórico”, porque, em sua visão, a “super-modernidade, contrariamente à modernidade de Baudelaire que mantém os lugares da memória, não integra em si os lugares antigos.”²² Aplicando esta visão à Veneza, a cidade se torna um não-lugar destinado a se “desintegrar”, porque incapaz de integrar a sua própria história e memória (que, em Veneza, corresponde à sua existência mesma²³), o que tem consequências nas relações e na definição da identidade e de pertencimento das pessoas que nela moram. Na hora que Veneza se torna ela mesma uma mercadoria a ser vendida ou o cenário das várias mercadorias que a representam a serem vendidas, o seu valor de uso – que representa o valor afetivo e define a unicidade do lugar em relação à pessoa – cessa de existir para dar espaço exclusivamente ao seu valor de troca quantificado em um valor pecuniário.²⁴ Segundo Ezra Park, “o dinheiro é o principal artifício pelo qual os valores são racionalizados e os sentimentos substituídos pelos interesses. E justamente porque não temos nenhuma atitude sentimental, racional ou pessoal por nosso dinheiro, fazemos dele um meio de troca valioso”²⁵, da mesma forma Veneza perde qualquer valor sentimental e se torna uma moeda a ser trocada com o melhor oferente. O que parece ser a causa do

incômodo causado pelo projeto *Come to Venice* em Veneza é o fato de que os sentimentos que ligam as pessoas à cidade vêm sendo substituídos pelos interesses econômicos não apenas de quem age externamente mas também pelo ditos “nativos”. A consequência mais visível disso é o enfraquecimento do sentimento de pertencimento. As relações se tornam impessoais porque são principalmente direcionadas pelo dinheiro e pela competição; dificilmente, neste contexto, resta espaço para a solidariedade ou a colaboração. A solidariedade e a empatia não são sentimentos naturais nos seres humanos,²⁶ mas devem ser estimuladas através da compaixão ou da indignação, que, no caso de Veneza, não parecem ser proporcionais ao tamanho do fracasso da gerência da cidade, esta entendida como *res publica* (coisa pública). O projeto *Come to Venice* pode ser visto como uma tentativa de reforçar uma linguagem inclusiva que nos permita ver o outro (apesar de os entrevistados estarem de olhos vendados) e criar sentimentos de solidariedade que encontrem fundamento na indignação comum dos “amantes da cidade” contra o seu assassinato. Apesar da morte de Veneza estar sendo anunciada há muito tempo²⁷, em nossa contemporaneidade ela assume aspectos ainda mais grotescos nas mãos de “de prefeitos, arquitetos ou ministros que – segundo Tafuri – tiveram (e continuam tendo) a indecência de embelezar e vender o cadáver.”²⁸ Segundo Kierkegaard, “o ato de recordar um morto é o ato de amor mais desinteressado”, mas, diz Agamben, “o morto é um dos objetos de amor mais exigentes em relação ao qual estamos sempre desarmados, em fuga e distraídos. Somente deste modo se pode explicar a falta de amor dos *veneziani* por sua cidade. Não sabem nem podem amá-la, porque amar uma morta é difícil. É mais simples fingir que está viva, cobrindo os seus membros delicados e exangues com disfarces e maquiagens, para poder exhibi-los aos turistas mediante pagamento.”²⁹

Outro elemento que parece contribuir para enfraquecer as relações entre a cidade e os seus próprios cidadãos é o apagamento da história promovido e criticado na formulação do modelo de “cidade genérica” por Rem Koolhaas³⁰ e na definição de “sociedade de espetáculo” por Guy Debord. Segundo Koolhaas, a cidade genérica é uma cidade aonde o espaço suplanta o tempo, chegando até a questionar a necessidade da permanência, na cidade, de espaços considerados históricos. A cidade genérica é uma cidade sem história, onde o tempo é acelerado.³¹ Esta cidade criada a partir do nada (ela não tem fundamentos porque não tem história) se torna, segundo Dario Gentili, “uma cidade sem lugar, cuja forma é objeto constante de transformação. É esta mesma forma que se torna objeto regulador do lugar e da sua identidade coletiva.”³² Resta saber se esta continua transformação acontece de forma natural, ou se, pelo contrário, não é o resultado

de um discurso utilizado pelos investidores, que, através de iniciativas autoritárias, chegam de forma messiânica a devolver-lhes identidade e vida. O resultado é a domesticação da identidade coletiva dos habitantes, ou mesmo, segundo Settis, a perda de dignidade.³³

Da mesma forma, o espectador anestesiado da “sociedade do espetáculo” de Debord se torna sinônimo do cidadão contemporâneo: “o espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva, que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência”³⁴. Neste ponto reside o fundamento da reiterada censura por parte da prefeitura de Veneza à exibição pública de *Come to Venice*. Assim como na cidade genérica de Koolhaas, também na sociedade do espetáculo Debord ressalta os ataques à história em favor do poder: “Quem vende a novidade tem todo o interesse em fazer desaparecer o meio de aferi-la. O fim da história é um agradável repouso para todo poder presente.”³⁵ É a garantia absoluta de todos os seus empreendimentos. A oposição entre mundo-cidade x cidade-mundo é paralela à oposição sistema x história e tem consequências nos âmbitos da estética, da arte e da arquitetura. Novas ferramentas, como o “pau de *selfie*”, recentemente transformada em moda global, mudam a forma como as pessoas reproduzem a própria experiência da viagem. Se antes as pessoas tiravam fotos de lugares que não tinham capacidade de ver, agora elas tiram fotos delas mesmos em lugares quem não sabem ver. O espectador se torna o espetáculo, o lugar se torna o não-lugar, o homem se torna o não-homem perdido na aparência, no individualismo e na velocidade e, por isso até, incapaz de se ver. Diz Augé: “Durante a viagem, tem lugares em que o indivíduo se coloca como espectador sem que a natureza do espetáculo o interesse realmente. Nestes momentos, a condição de espectador constitui o essencial do espetáculo, como se, no final, o espectador na posição do espectador fosse o espetáculo em si. O espaço do viajante se torna o arquétipo do não-lugar.”³⁶ (tradução livre). O projeto *Come to Venice* pretende, com a própria reflexão, se contrapor a este fenômeno de esvaziamento de significado do lugar e da história. Paradoxalmente em uma cidade onde os cidadãos falam repetidamente da própria desaparecimento – a qual remete à própria “desaparecimento” dos turistas se fotografando descrita anteriormente –, o projeto lhes devolve uma imagem deles mesmos e da relação que eles criaram com Veneza.



Fig. 10. Alexandre Gwaz, Veneza , 2015

No mundo da super-modernidade, é preciso aprender a repensar e a observar o espaço para que não nos tornemos fantasmas de nós mesmos assim como Veneza se torna o fantasma dela.³⁷ Neste sentido, é preciso que o turismo não se reduza a mais uma manifestação de consumismo, mas se torne um momento de libertação pessoal e de encontro social de troca, de multiculturalismo, de reconhecimento e afirmação da diversidade. No entanto, o turismo predatório que domina Veneza não valoriza nem o multiculturalismo, que sempre caracterizou a cidade, nem a sua história. Neste contexto, o cerco invencível dos grandes navios é apenas o culminar teatral e simbólico da morte de Veneza, e o êxodo dos residentes, apenas o resultado deste turismo monocultural, contraempreendedor e anticultural.

Come to Venice surge sem a intenção de enfrentar as questões urbanas que Veneza levanta; seu desejo é o de tratar do corpo de relações que a cidade cria. Surge da necessidade de reconhecimento de si próprio (da artista) e das relações que dizem respeito a um lugar (Veneza) e acaba levantando diferentes níveis de dificuldades. A problemática se aplica não apenas à relação entre artista e obra, ou entre artista e residentes, ou dos residentes entre si, mas também na relação complicada entre poder, arte e representatividade que envolve o confronto de diferentes – e muitas vezes inconciliáveis – visões e valores dos múltiplos atores sociais. Além de reconhecer a

existência de sentimentos contrastantes entre a tristeza (de perder a comunidade) e o alívio (de se livrar de uma história pré-construída, definida a partir de uma estereotipada representação da cidade), o projeto revela a consciência da própria artista quanto à ambiguidade de sua figura (originária da cidade; afetivamente envolvida; reprodutora de uma certa codificação da cidade) e, para concluir, cria um empasse com o sistema público da arte.

Conclusões

Perspectivas desafiadoras sobre a questão urbana, além das esferas acadêmicas, têm surgido nos últimos anos através do trabalho de artistas e profissionais da cultura. Estas práticas, que acabam se envolvendo na concepção e na espacialidade da vida urbana, criam um diálogo entre o ativismo político e a experiência urbana dos autores (artistas) e procuram outras formas de comunicar as problemáticas urbanas que pretendem abordar.

O papel que a arte pública deveria cumprir seria aquele de dar visibilidade aos conflitos próprios de processos de transformação urbana; contudo, frequentemente estes conflitos são negados ou apagados através da camuflagem de trabalhos de arte pública, em geral usados como um antídoto “pacificador”.³⁸ As relações entre artistas, curadores, instituições e os artífices destes processos, sejam eles públicos ou privados, se complica sempre mais, a ponto de comprometer a liberdade do artista e do curador e favorecer a cumplicidade de instituições de arte e cultura. Este é um fenômeno que vem se difundindo ao redor do mundo: a competitividade pelo reconhecimento e pela entrada no circuito global influencia de formas parecidas investidores e representantes públicos, assim como os próprios artistas. Os investidores sabem que a intervenção “artística” ajuda a mudar a imagem e o contexto do território. Às vezes os artistas acabam sendo complacentes com esta situação.³⁹ Não é o caso do projeto *Come to Venice*, que, ao contrário, mostra a sua força no próprio incômodo que a obra cria. O documentário, feito por uma pessoa que em Veneza nasceu e dedicado às pessoas que em Veneza resistem, adquire potência exatamente na sua admissão de subjetividade. O não afastamento de seu objeto estético, restituindo-lhe o valor de uso que torna os lugares únicos (*não-não-lugares*). O afastamento não se refere exclusivamente a uma proximidade física, mas vai além, chegando a tocar os sentimentos das pessoas.

Come to Venice convida as pessoas a se perderem dentro da dissonante polifonia de Veneza, dando-lhes permissão de se sentirem indignadas. Neste sentido, o trabalho é um convite para que as pessoas aprendam a se apropriar de Veneza de forma mais pessoal, criando uma resistência ao modelo de cidade genérica que, como evidenciado por seu criador mesmo, tem uma gênese não democrática.⁴⁰ “Não saber se orientar em uma cidade não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde numa floresta, é coisa que se deve aprender a fazer.”⁴¹ Esse desejo de querer “perder-se na cidade traduz-se como condição para realizar a metodologia da comunicação urbana e, dentro do trabalho *Come to Venice*, é o ponto de partida para a compreensão do fenômeno comunicacional da cidade definido pelo entrecruzamento de diversas vozes co-presentes nas ruas, avenidas, lojas, shopping centers, centros culturais e outros espaços da comunicação urbana”.⁴²

Se novas práticas artísticas mostram, de um lado, um grande potencial para abrir um diálogo entre arte e ação política e representam um forte convite para percorrer novas formas de comunicar a experiência urbana, por outro lado nem sempre parecem lidar de frente com as teorias urbanas. Este artigo pretende contribuir para reforçar formas de diálogo entre práticas artísticas, que usam o espaço urbano e os conflitos presentes nele como objeto estético, e a teoria urbana, acreditando fortemente na potencialidade de um crescente diálogo entre as duas áreas como fonte inspiradora de novas formas de se olhar a cidade.

Bibliografia

AGAMBEM, G., “Da utilidade e dos inconvenientes de viver entre espectros” em *Nudez*, Belo Horizonte: Autentica, pp. 65, 2014.

ARENDR, H., *La banalità del male*, Milano: Feltrinelli, 2014

AUGE', M., *Non Luoghi*, Eléuthera, 2009.

BARRY SLATER, J., ILLES, A. *No Room to Move: Radical Art and the Regenerate City*, Revista Mute, 2009.

BENJAMIN, W., *Immagini di città*. Torino: Einaudi, 1971.

CANEVACCI, M., *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

- DA MATTA, R., *A casa e a Rua*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- DEBORD, G., *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.
- DE CERTEAU, M., *L'Invenzione del Quotidiano*, Roma: Edizioni Lavoro, 2001.
- EZRA PARK, R., A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano, em *O Fenômeno Urbano*, Otavio Guilherme velho (org.), Zahar Editores, 1979.
- FILONI, M., Rem Koolhaas e la città genérica, *Il Manifesto-Cultura*, 2013. Disponível online em: <http://ilmanifesto.info/singapore-di-rem-koolhaas-la-citta-generica-da-aggiustare/>
- FORTUNATO, C., *Simmel - a Estética e a Cidade*, São Paulo: Annablume, 2011.
- KOOLHAAS, R., Ritratto di una metropoli Potemkin... o trent'anni di tabula rasa, prefácio à edição italiana de *Singapore Songlines*, Manfredo di Robilant Quodlibet Editores: Macerata, 2010
- LEFEBVRE, H., *The production of space*. New York: Blackwell, 1991.
- MONTANARI, T., *Città d'Arte in vendita: L'emporio Italia*, 2013. Disponível em italiano em: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/Venezia-grandi-navi/>
- ORTALLI, G., *Venezia, una città?* Collana Occhi Aperti su Venezia, Venezia: Corte del Fontego Editore, 2015.
- PINDER, D., Urban Interventions: Art, Politics and Pedagogy, *International Journal of Urban and Regional Research*. Volume 32, Issue 3, 2008.
- RUSKIN, J., *Le pietre di Venezia*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1998.
- RESENDE RIBEIRO, C., A ideologia genérica ou a crítica da crítica de Rem Koolhaas, *Arquitextos Sao Paulo*, ano 11, n. 121.03, *Vitruvius*, 2010. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3444>
- SETTIS, S., *Se Venezia Muore*, Torino: Einaudi, 2014.
- SHARP, J., POLLOCK, V., PADDISON, R., 'Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration.' *Urban Studies*, vol. 42, 2005.
- SIMMEL, G., A Metrópole e a Vida Mental, em *O Fenômeno Urbano*, Guilherme Velho (org.), Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1979, pp. 11-25.
- SOMMA P., *Benettown*, Collana Occhi Aperti su Venezia, Venezia: Corte del Fontego Editore. 1991.

Websites

Come to Venice <http://cometovenice.tumblr.com>

FB page <https://www.facebook.com/cometovenice?fref=ts>

<http://vimeo.com/111578992> (vídeo privado);

Documentário *Teorema Venezia* de Andreas Pichler (<http://venedigprinzip.de>)

Servizio Statistica e Ricerca, pagina web do Comune di Venezia disponível online:
<http://www.comune.Venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/4055>

Documentos particulares:

Come to Venice dossiê

Correspondência particular entre o curador e representantes de órgãos públicos da cidade de Veneza;

Troca de e-mails entre o autor e o curador (Rio de Janeiro, Veneza ano 2015)

1 Segundo o último censo (2010), Veneza conta com 59 mil residentes estáveis, o mesmo número existente após a grande praga de 1438, e recebe anualmente 27 milhões de turistas “mordi e fuggi” (como se definiria, em italiano, os “turistas-relâmpago”).

2 A esse respeito, tornou-se emblemática a aquisição e a transformação do antigo prédio dos correios em uma megastore da Benetton. Veja-se Somma, 2011.

3 Lefebvre, 1991, define o valor de troca como o valor comercial que permite a troca de mercadorias e o valor de uso como o valor afetivo que torna os bens únicos.

4 Em uma série de entrevistas apresentadas pelo documentário *Teorema Venezia*, de Andreas Pichler (<http://venedigprinzip.de>), Roberto Perocchio, responsável administrativo da Venezia Terminal Passeggeri S.p.A., afirma que o número de pessoas que chegaram ao porto de Veneza em 2014 foi de 1 milhão e 600 mil e que a previsão para 2015 era de 1 milhão e 800 mil. Os navios que entram em Veneza chegam a ter um comprimento de até 140 metros, levando cerca de 8.000 pessoas cada um. Em outra entrevista do documentário, Jan van der Borg, professor associado do departamento de ciências econômicas da universidade Ca' Foscari de Veneza, explica como o lucro gerado pelo turismo (cerca de 15 bilhões de euros por ano) tem, localmente, um benefício mínimo, acabando quase inteiramente nas mãos de atores externos, sejam

multinacionais ou investidores não locais: o produto gerado dos impostos a ser investido na manutenção do produto Veneza é mínimo, ao contrário da exploração, que é máxima. Esta situação determina um déficit dos recursos direcionados à manutenção do patrimônio público, assim como ao fornecimento de serviços utilizados por todos (residentes e turistas), como transporte, polícia, coleta do lixo e gastos com manutenção básica, os quais, no caso de Veneza, exigem um grande investimento. Em junho de 2014 foi apresentada a proposta de se introduzir uma taxa ao turismo, a qual ainda está em fase de definição.

5 Em uma série de entrevistas realizadas pelo documentário *Teorema Venezia*, de Andreas Pichler (<http://venedigprinzip.de>), alguns gondolieri (homens que dirigem as gôndolas – típicos barcos a remo) definem estes turistas como “turistas take away”.

6 Assim como descrita na apresentação do documentário *Teorema Venezia* no site do Berlimale.

7 A primeira experiência urbana que se vivencia chegando em Veneza é que as ruas somem para dar espaço a canais; as pessoas não tomam ônibus, mas barcos (vaporetto); caminham quilômetros entre uma calle e um campo; a correspondência, a ambulância, assim como o carro funerário, chegam de barco, e esta mobilidade peculiar acaba influenciando o tempo e o som da cidade.

8 Para aprofundar a ideia de espaço, veja-se Lefebvre, 1991 (espaço percebido, concebido e vivido); De Certeau, 2001 (espaço como lugar praticado, ou seja, um cruzamento de mobilidade).

9 Veneziani é o nome das pessoas originárias e residentes em Veneza.

10 A Fondazione Bevilacqua La Masa é uma organização que promove a arte contemporânea e jovens artistas em Veneza. <http://www.bevilacqualamasa.it/intro>.

11 A imagem cartográfica de Veneza lembra a silhueta de um peixe.

12 Para mais informações: <http://www.contingentmovementsarchive.com>

13 Para mais informações: <http://www.projetcoal.org/coal/en/le-prix-coal-art-et-environnement/>

14 Amerigo Nutolo, declaração que acompanha o reconhecimento do prêmio <http://cometovenice.tumblr.com>

15 Os vídeos dessas falas estão disponíveis em italiano no website Come to Venice: <http://cometovenice.tumblr.com>

16 Fala de Benedetta Panison no seminário “Narration and communities: building communities for making citizenship” realizado na Università di Modena e Reggio Emilia. O seminário é o segundo de um ciclo de encontros realizados pelo European Centre for Living Technology da Università Cà Foscari de Veneza. Os outros dois seminários foram: “Designing a more sustainable Europe: Stories for Change and Innovation”, realizado na Università degli Studi Cà Foscari de Veneza, e o último, de encerramento, “Narratives for change: the united power of people, stories and technology to induce change”, realizado no Bozar, Palais des Beaux-Arts, em Bruxelas.

17 Fala de Amerigo Nutolo no mesmo seminário na Università di Modena, citado na nota anterior.

18 Ezra Park, 1979.

19 Da Matta, 1997.

20 Simmel, 1979, pp. 11-25.

21 Fortunato, 2011

22 Augé, 2009

23 Sobre a centralidade do passado, veja-se Ortalli, 2015; Settis, 2014.

24 Lefebvre, 1991.

25 Ezra Park, 1979.

26 Arendt, 2014.

27 Montanari, 2013; Ruskin, 1998; Settis, 2014.

28 Manfredi Tafuri, fala dele citada em Agamben, 2014, pp. 61.

29 Agamben, 2014, pp. 65.

30 Para avaliar o pensamento de Koolhaas – assim como diz Cláudio Rezende Ribeiro, 2010, “Vale a pena ressaltar que a cidade genérica é antes de tudo um conceito formulado por um arquiteto que a produz. Talvez esta seja a chave de se compreender a teoria de Koolhaas.”

31 Koolhaas chega a fazer ironia, dizendo que “os estudiosos da história da cidade genérica não precisam de uma pá, mas de passagens de avião”. Em Resende Ribeiro, 2010.

32 Dario Gentili, citado em Filoni, 2013.

33 Settis, 2014.

34 Debord, 2013.

35 Debord, 2013.

36 Augé, 2009.

37 Agamben, 2014.

38 Barry Slater e Iles, 2009.

39 Sharp, Pollock, Paddison, 2005

40 Veja-se Rem Koolhaas Singapore Songlines Ritratto di una metropoli Potemkin... o trent'anni di tabula rasa, 2010

41 Benjamin, 1971

42 Canevacci, 2004