

## O Museu é o Mundo: Intervenção na Cidade e Estranhamento do Cotidiano nos Fluxos Urbanos

Revista Rosa dos Ventos

4(IV) 599-608, out-dez, 2012

© O(s) Autor(es) 2012

ISSN: 2178-9061

Associada ao:

Programa de Mestrado em Turismo

Hospedada em:

<http://ucs.br/revistarosadosventos>



*Lucienne Jung de Campos*<sup>1</sup>

### RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre intervenção artística na cidade. Problematisa a questão dos fixos e fluxos urbanos através do conceito de estranhamento. A noção de estranhamento é deslocada da estética, re teorizada pela psicanálise e pelo turismo. O dispositivo teórico-analítico é o da análise do discurso que contempla a ideia de sujeito estruturado na linguagem e interpelado pela ideologia na desigualdade da sociedade de classes. O que se coloca na cidade não é o que é visto, mas como é visto, distanciando-se da concepção positivista que tenta fixar um significado para a linguagem/obra. É antagônico à ideia de turismo de massa espetacularizado e consumista. As bases teóricas que sustentam tais políticas públicas propõem a articulação, mesmo que tensas de experiências locais e globais entre moradores e visitantes. Opõe-se à produção de entretenimento artificial, só para turistas, busca ampliar o conceito de hospitalidade via heterogeneidade e desconstrução dos espaços urbanos.

### ABSTRACT

The Museum is the World: Intervention in the City and Strangeness of Everyday Life in Urban Streams - This paper is based on an artistic intervention in the city. It discusses the issue of urban fixed and flows through the concept of strangeness. The notion of strangeness is shifted from aesthetics, redefined by psychoanalysis and tourism. The theoretical and analytical device is the speech analysis that contemplates the idea of a language structured subject who is challenged by the ideology at a class society's inequality. What

**Palavras-chave:** Turismo.

Psicanálise. Arte. Cidade. Fluxos

Análise do Discurso.

**Keywords:** Tourism.

Psychoanalysis. Art. City. Flows.

Speech Analysis.

<sup>1</sup> Doutor. Professor da Universidade de Caxias Do Sul, Brasil. E-mail: [ljungdecampos@gmail.com](mailto:ljungdecampos@gmail.com)

stands out in the city is not what it is seen, but how it is seen, moving away from the positivist idea that tries to fix a meaning for language/work. The idea of a grand and consumerist mass tourism is antagonistic. The theoretical bases, that support these public policies, propose the joint, even being tense, regarding local and global experiences among residents and visitors. They are opposed to the artificial production of entertainment, only for tourists, seeking to expand the concept of hospitality through heterogeneity and deconstruction of urban spaces.

### SITUANDO FRONTEIRAS

Este artigo aborda a interface entre a Análise do Discurso (AD), a Arte e o Turismo. Trata da intervenção artístico-cultural na cidade. A obra é tomada como um texto que funciona na cidade e na história. O texto é a unidade do discurso, especificidade de linguagem como mediação necessária entre o sujeito e a realidade social. Um meio que o sujeito encontra de significar e se significar, pois o trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana. Orlandi (1999, p.15) afirma que o discurso é essa mediação, que torna possível tanto a “permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que vive”.

A obra trabalhada neste artigo é *Cem Terra*, de Tunga. Tunga é um dos poucos artistas contemporâneos a ocupar o hall principal do Louvre, em Paris, com uma monumental instalação pouco convencional para um museu dos mais tradicionais, conhecido por suas obras clássicas. Convidado pela organização do Ano do Brasil na França, ele expôs na controvertida pirâmide de vidro, à entrada do museu, uma gigantesca instalação intitulada *À Luz de Dois Mundos*. Apresentou um conjunto de caveiras negras e de caveiras banhadas a ouro, utilizou outros materiais como ferro e bronze. Tunga mobiliza uma releitura da história da colonização, referindo-se às descobertas do Novo Mundo. Convidado pelo Instituto Itaú Cultural para propor uma obra a ser instalada na Avenida Paulista, em São Paulo-SP, Tunga trabalha com uma intervenção na cidade, constituída por cem *office-boys*, numa instauração que ele chamará de *Cem Terra*.

Na interlocução aqui proposta, o conceito de Turismo é aquele trabalhado por Gastal e Moesch (2007), as quais consideram que ele envolve não só o visitante, mas também o habitante, que busca estabelecer uma relação de ressignificação com o lugar onde mora, constrói práticas culturais e assume posições políticas no espaço cotidiano coletivo. Distancia-se do turismo de massa voltado para o espetáculo, opondo-se a uma produção de entretenimento comercial só para turistas.

### SOBRE O DISPOSITIVO TEÓRICO DE ANÁLISE EM INTERFACES

O dispositivo teórico-analítico de investigação é o da Análise do Discurso dita francesa, um projeto de Michel Pêcheux, construído entre 1969 e 1975. Pêcheux, então pesquisador do CNRS no Laboratório de Psicologia Social, buscava refletir sobre o lugar do sujeito na História, propondo uma análise a partir da linguagem, bastante influenciado por Canguilhem e

Althusser. Nascida na contracultura, a Análise do Discurso desafia as estruturas, ocupa um novo território, re teoriza conceitos de outras disciplinas e provoca ruptura com a linguística, sua área de origem.

Nesta abordagem, o discurso não é fala. Para Pêcheux (1969[1997], p.82), o discurso é “efeito de sentido entre interlocutores”. O sentido é intervalar, enquanto efeito entre o interlocutor ‘A’ e o interlocutor ‘B’, sempre implicado no contexto sócio histórico. A Análise do Discurso, enquanto disciplina de interface/entremeio exige a criação de outro corpo teórico-analítico, que se inscreva na articulação de três regiões do conhecimento: a linguística não positivista, o materialismo histórico e a psicanálise (PÊCHEUX, 1975[1997]). No campo da linguística, a Análise do Discurso trabalha com a linguagem que se constitui na opacidade e na não transparência. Centra-se nas formulações irremediavelmente equívocas da linguagem e da comunicação, considera a linguagem como processo. A Análise do Discurso vai se preocupar em descrever os funcionamentos responsáveis pela produção de sentidos. Quanto ao materialismo histórico, a AD trabalha com um ‘real da História’, que não pode ser apreendido pelo sujeito que faz a História. Para o analista do discurso não interessa o rastreamento de dados históricos em um texto, com datas e personagens, mas a compreensão de como os sentidos são produzidos na história que é documentada, narrada, fotografada. A conjunção linguagem-história é o que os estudos discursivos chamam de forma material, não abstrata para produzir sentido.

Na articulação com a psicanálise, o *sujeito* da Análise do Discurso é o sujeito do inconsciente estruturado na linguagem (LACAN, 1998), por oposição ao sujeito centrado da razão. Fora do arcabouço desenvolvimentista biopsíquico, o sujeito sofre por conta de sua pouca consistência e a forma que ele encontra para lidar com essa vulnerabilidade é entregar-se às alienações identificatórias. Assim, o eu é lançado para sempre numa linha de ficção, independente do sucesso das sínteses identificatórias que possa produzir, num estado de permanente discordância com a ideia de si mesmo. Necessita identificar-se para existir. O *assujeitamento*, portanto, é a condição do sujeito. Essa existência só é possível num lugar de interstício, que oscila entre a ideia de ‘autonomia’ e a ideia de ‘servidão’ ao Outro (‘Outro’ da cultura, da ideologia). Na ‘servidão’ é a ausência de palavras o que se impõe ao sujeito. Na perspectiva da ‘autonomia’, ele pode falar do seu desejo de se fazer segundo o Outro e pelo Outro, inscrevendo-se, assim, como sujeito-falante. A impossibilidade de *ser* do sujeito, o faz enfrentar sua existência duplamente exposto ao Outro: Esse Outro como simbólico que impõe o desejo e como o único capaz de responder a esse desejo. Assim, a sujeição é inerente ao fato da estrutura do sujeito falante, ou seja, não existe a independência suposta entre o sujeito e o contexto sócio histórico. A linguagem é a comunicação de um saber, por isso, ela coloca a questão da verdade para o inconsciente, que é o lugar de onde ela se origina.

O sujeito teórico da AD é o sujeito do inconsciente estruturado na linguagem, das *formações imaginárias*, em cujo discurso aparece as condições de sua produção. É a partir do conceito lacaniano de imaginário que Pêcheux (1969[1997]) define as *formações imaginárias* que resultam de processos discursivos anteriores, através da antecipação das relações de força e sentido. O lugar do qual o sujeito fala, é falado ou cria, determina as relações de força no discurso, enquanto as relações de sentido pressupõem que não existe discurso que não se relacione com outros. O elemento determinante do sentido no discurso é a ideologia. A ideologia está materialmente relacionada ao inconsciente. O sujeito discursivo é atravessado pelo inconsciente e interpelado pela ideologia. Nesta linha, pode-se pensar que o ato criativo é ao mesmo tempo um desdobramento do desejo e uma manifestação política que inscreve socialmente o sujeito.

Mesmo com toda a heterogeneidade e contiguidade de que se constitui o campo da Análise do Discurso, ainda assim, propõem-se duas outras interfaces, outras duas fronteiras: com a Arte e com o Turismo, para estabelecer nova vizinhança. A arte não é apenas uma teoria das formas, mas também uma teoria da história, como nos explicou Walter Benjamin (1992), que se constitui num meio de reflexão sobre a sociedade a partir de seu presente e voltada para ele, sem a ilusão positivista de se poder penetrar no passado 'tal como ocorreu'. Em diálogo, o conceito de Turismo, nesta interface, é aquele trabalhado por Gastal e Moesch (2007), envolve o habitante que estabelece uma relação não automatizada com o lugar onde mora, assume práticas culturais e políticas. Vivencia práticas sociais, no seu tempo rotineiro, dentro de sua cidade, de forma não rotineira, como referem as autoras:

A cidadania, se associada ao Turismo, encaminharia outras possibilidade de construção do sujeito histórico, aquele em condições de se expressar e de se apropriar das suas circunstancias espaciais e temporais, seja como sujeito histórico urbano, seja como sujeito histórico planetário. A contribuição do Turismo viria na contramão dos meios de comunicação que levam a um encolhimento da esfera pública, permitindo justamente que as pessoas voltem a freqüentá-la, reaprendendo e ali exercitar sua voz (GASTAL; MOESCH, 2007, p. 56).

Ao aproximar os campos da Análise do Discurso, da Arte e do Turismo, não se trata de sincretismo teórico, mas de apropriação, deslocamento e reterorização de conceitos. Também não se trata de interdisciplinaridade, pois a proposta é trabalhar no choque entre as disciplinas que estão em interface, ocupando-se das contradições existentes entre elas. Trata-se de uma *estranha intimidade*, conforme alerta Leandro Ferreira (2005, p. 213):

A zona de fronteira é, assim, um espaço tenso, instável, contraditório... e fecundo. Quem nele habita, desfruta de uma amplidão de horizontes e de uma maior ilusão de liberdade; liberdade ilusória, porque implica, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, um espaço a ser compartilhado com o outro, o estrangeiro.

Nesta aproximação entre as fronteiras teóricas da Arte, do Turismo e da Análise do Discurso, é que a obra *Cem Terra* (1990), de Tunga faz trabalhar o sentido. A arte também é olhar face a face com a desigualdade do mundo e denunciar a infidelidade aos ideais civilizatórios da humanidade. Duchamp, ao comentar sobre o que é uma obra de arte, diz que é algo que "o artista começa e o espectador termina", segundo o que documentou Calvin Tomkins, seu biógrafo (TOMKINS, 2004, p. 437). Esse ponto de vista se aproxima da noção de discurso de Pêcheux, em que a obra pode ser pensada como *um efeito de sentidos entre interlocutores*. Levando em conta o sujeito na sua história, consideram-se os processos e as condições de produção da linguagem responsáveis pelo estabelecimento das relações de força no interior do discurso, para estabelecer o sentido. As condições de produção fazem parte da exterioridade e se relacionam ao contexto sócio-histórico-ideológico na sua extensão mais abrangente. Nessa imbricação, busca-se uma reflexão sobre a maneira como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na linguagem. Portanto, a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade do discurso é a linguagem na relação obra-discurso-ideologia.

### O MUSEU É O MUNDO: A INTERVENÇÃO NA CIDADE

O 'museu é o mundo' é uma expressão atribuída a Hélio Oiticica, artista brasileiro que na década de 1960, coloca uma proposta a que ele chama de 'antiarte por excelência': o *Parangolé*. O *Parangolé* pode se apresentar como tenda, capa e estandarte, feitos para serem vestidos e movimentados pelo corpo a partir da dança, que só mostra seus tons, cores, formas, texturas e grafismos a partir dos movimentos de alguém, que o vista. Por isso, é considerada uma escultura móvel em espaço público. É na dinâmica do cotidiano e da arte que se alimenta da vitalidade das ruas, que se dá a aproximação entre Oiticica e Tunga. No presente caso, a obra *Cem Terra* (ver fig.1), que ele classifica como 'instauração'. Tunga considera o termo 'instalação' banalizado e esvaziado, daí preferir nomear como 'instauração', que para ele significa 'inaugurar um fenômeno'<sup>2</sup>. Abaixo, foto da instauração:

Figura 1 – *Cem Terra*



Fonte: Campos (2010, p.21)

A instauração *Cem Terra* é composta de 100 *office-boys*, que ocuparam um quarteirão da avenida Paulista, em São Paulo-SP, para a comemoração do Dia da Escultura. Na ótica de Tunga, tratava-se de comemorar o dia da 'ex-cultura', pois conceitos como esses já estariam ultrapassados para a arte: "Sou radicalmente contra colocar uma escultura em via pública e obrigar os passantes a engolir aquilo. É uma forma autoritária de criar um diálogo com a arte. Então, propus colocar outros passantes" (BIEN'ART, 2006, p. 20).

Esta posição de Tunga flexiona as noções de fluxos e fixos propostos por Gastal e Moesch (2007), que reconhecem a tensão inerente ao homogêneo-fragmentado, no território urbano, que acentua marcas na cidade, no fato de ela constituir-se por fixos – praças, edifícios, monumentos. Para as autoras, o sujeito que entendeu os fixos da cidade precisa apropriar-se também dos fluxos. Por fluxos compreende-se a própria situação de sujeito em trânsito. O que

<sup>2</sup> Entrevista concedida pelo artista à Revista *Bien'Art* n.15. Anoll, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

não é somente mobilidade física no território, mas mobilidade cultural em outras expressões, onde se dá o fluxo de ideias e o de olhares:

As pessoas, moradoras ou usuárias das cidades, fazem parte dos fluxos que percorrem esses espaços. Colocar os moradores das cidades em movimento – assumindo sua condição de fluxos – para fora de suas práticas rotineiras será uma prática a ser incentivada, num mundo marcado pelos novos nomadismos. Este movimento irá transformar as pessoas em turistas, que irão, no deslocamento, apropriar-se com maior competência dos espaços e situações, num novo exercício de cidadania (GASTAL; MOESCH, 2007, p. 59-60).

Na interface que está sendo proposta da Arte com o Turismo e a Análise do Discurso, enquanto dispositivo teórico-analítico, a instauração de Tunga adquire sentido, não tanto pelo seu conteúdo, mas pelo seu funcionamento com a cidade, com os sujeitos e com a história. Busca-se examinar este funcionamento através dos conceitos de ‘condições de produção’ e ‘interdiscurso’. Orlandi (1999) assinala que as ‘condições de produção’ compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso, na forma como a ela mobiliza, afirma as condições de produção. As condições de produção em sentido estrito são as circunstâncias de enunciação; consideradas em sentido amplo, as condições de produção pressupõem o contexto sócio-histórico-ideológico.

A circunstância da enunciação da obra *Cem Terra* é o contexto imediato do território urbano: a ocupação de um quarteirão da avenida Paulista, os cem *office-boys* acampados, o Dia da Escultura e o fato da obra ser uma ‘instauração’ e não uma instalação, escultura ou pintura. O contexto amplo é o que traz para a consideração dos efeitos de sentidos, elementos que derivam da forma como a nossa sociedade organiza a distribuição dos espaços de trabalho, dos lugares de passagem, da forma de utilização desses espaços públicos e dos lugares que as pessoas ocupam nesses espaços sociais. Conseqüentemente, do acesso às riquezas materiais e aos bens simbólicos, colocando em jogo trabalho-remuneração, sentido-significado do trabalho, distribuição de riquezas, divisão dos homens nas relações de força e dominação no campo da sociedade na história. A obra *Cem Terra* liga à memória do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST) e remete ao interdiscurso. O *interdiscurso* é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Entra a história, a produção de acontecimentos que significa a maneira como o MST está associado ao comunismo, à esquerda, segundo um imaginário que afeta os sujeitos em suas posições políticas.

A memória, quando é trazida para a relação com o discurso, é tratada como ‘interdiscurso’. A memória discursiva, o saber discursivo é o que torna possível todo dizer que retorna sob a forma do já-dito, sustentando aquilo que está sendo dito. O ‘interdiscurso’ disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. A observação do ‘interdiscurso’ nos permite remeter a uma filiação de dizeres, a uma memória, e a identificá-lo em sua historicidade, mostrando seus compromissos políticos e ideológicos. Há uma relação entre o já-dito/já visto e o que está sendo dito/visto, trata-se do cruzamento do ‘interdiscurso’ e do ‘intradiscurso’, entre a constituição do sentido e sua formulação. Assim, tudo o que já se disse sobre os *Sem Terra*, reforma agrária, invasão, ocupação, trabalho volta a significar na obra de Tunga. A obra em si é uma ‘ocupação’ ou uma ‘invasão’ segundo a ‘formação discursiva’ do passante que olha. A formação discursiva (FD) é uma matriz de sentido que se recorta do ‘interdiscurso’ e indica uma determinada formação ideológica. Uma FD é definida a partir do interdiscurso e entre formações discursivas distintas, que podem estabelecer relações de oposição ou de aliança.

Os cem homens, jovens de profissão *office-boys* que estão ali, ocupando a Avenida Paulista em carne e osso, se oferecem como material resistente para a deposição de sentido. Forçam um deslizamento de sentido sobre o trabalho e sobre quem trabalha. A começar pelos chapéus que portam: não são capacetes para motocicletas, parecem capacetes de pedreiros, mas como são feitos de tecido se parecem também com bonés de camelôs. O sentido desliza para outros '100 sem terra' marginalizados, anônimos, numerados, classificados, desassentados, desestabilizados pela urgência da nossa sociedade de consumo, noutra forma qualquer de trabalho precário (CAMPOS, 2010).

Para Suely Rolnik (2000), a ideia era desestabilizar o horário de expediente para colocar em cena essas figuras coadjuvantes do sistema produtivo vigente:

Dispositivo singular [a instauração] que, com sagacidade e humor, instala-se no âmago da ambigüidade do capitalismo contemporâneo, e de dentro dele problematiza e negocia com sua nova modalidade de relação com a cultura. Estratégia que mantém viva a função político-poética da arte e impede que o vetor perverso do capitalismo tome conta da cena, reduzindo a arte à mera fonte de mais-valia, esvaziando-a por completo de sua função (ROLNIK, 2000, p.5).

Esta política específica de separação entre arte e vida, é uma questão que atravessa a história da arte e que se coloca mais uma vez para a arte contemporânea, na emergência da utopia de religá-las. Transcendendo as fronteiras da arte, recoloca-se hoje, em outros termos, também para o Turismo. Gastal e Moesch (2007) sustentam que é preciso definir políticas públicas que se distanciem do turismo de massa espetacularizado e consumista nos processos de gestão das localidades. As bases teóricas que sustentam estas políticas propõem a articulação de experiências locais e globais entre cidadãos e visitantes, opondo-se a uma produção de entretenimento artificial, só para turistas.

Nesta proposta, visitantes e visitados não são meros espectadores, ao contrário, busca-se o encontro entre ambos, no sentido de ampliar a hospitalidade. Com esta concepção de turismo focado no desenvolvimento das bases locais, com ênfase na cidadania, a própria comunidade poderá colocar limites espaciais de interação com o visitante, garantindo trocas simbólicas: "Não se pode conceber o turismo, portanto, a partir de setores que o compõe de forma isolada: hotelaria, agências de viagem, transportes, cidadãos, espaços rurais, restaurantes [...]" (GASTAL; MOESCH, 2007, p. 47). Por esta ótica, o turismo é visto como um bem comum e a experiência turística se dá no espaço, no serviço, na cultura e na tensão entre trabalhadores, empreendedores e turistas. Envolve diferentes classes sociais no tratamento das dimensões culturais, ambientais e político-institucionais.

Porém, Yvonne Guerrier (2000) não deixa esquecer que o setor da hospitalidade oferece grande número de empregos que muitas vezes são pouco qualificados, temporários, sazonais ou em horários de trabalho que invadem a vida familiar e social, ocorrendo em feriados e fins de semana. Além disso, costumam ser mal remunerados. O trabalho em hotéis e restaurantes está muitas vezes associado ao trabalho doméstico e ao servilismo. Envolve limpar e arrumar para os outros e o estigma de 'trabalho sujo' está associado a esta atividade. Nestas condições, a 'indústria' da hospitalidade emprega um elevado contingente de mulheres, trabalhadoras de classes sociais desfavorecidas. Além da segregação de gênero, também existe a segregação étnica nesses espaços de trabalho, com a participação mais elevada de trabalhadoras negras em serviços gerais de cozinha. É a miséria material e social de muitos, explorada para o lucro de poucos.

Esses trabalhadores, assim, como os protagonistas que Tunga convoca para compor suas instalações, são aqueles que ficam fora do campo de visibilidade. É importante indagar o que acontece na arte e no cenário da cidade com essas figuras que “tornam-se personagens de si mesmos”, afirma Rolnik (2000, p.6). Os *office boys* transitam pela avenida durante todo o horário do expediente, pois “são eles os mensageiros não-eletrônicos entre os escritórios de luxo das corporações que substituíram as mansões dos barões do café, e entre a elegante avenida e outras áreas da cidade” (*Idem*). É importante salientar que estes personagens apresentam na obra uma forma de ‘fazer o território’ no modo de produção capitalista escancarando sua faceta perversa:

No entanto, é como se não pertencessem à paisagem oficial, a qual se interpõe entre o olho e a realidade, como um filtro que impede de enxergá-los e os transforma em ‘sem-terra’. Quando Tunga leva uma centena deles a ocupar um quarteirão inteiro da avenida, o que se instaura ali é uma terra que eles criam a seu modo, com a cultura de seus gestos, suas marmitas, as redes onde descansam seus corpos nordestinos, sua facilidade em montar barraca em qualquer lugar a qualquer hora, habituados que estão a nomadizar pela cidade. É a instauração desse mundo que se fará aqui obra de arte. O nada daquelas vidas supostamente inexistentes reanima-se, sai do limbo e volta a pulsar (ROLNIK, 2000, p.7).

A arte opera uma disjunção no ritmo da grande cidade, altera a cartografia da avenida Paulista, muda a paisagem. Tunga que se diz poeta e não artista, afirma: “Toda visão poética é necessariamente política. É preciso tornar vigente o pensamento poético no campo social. É um mundo efetivo e transformador. É preciso levar a poesia a sério” (BIEN’ART, 2006, p. 20). Criam-se no tecido urbano novos textos, pois a obra expõe a cidade dividida em classes, onde o domínio ideológico instala-se e “os espaços urbanos alimentam-se da fragmentação, colocando-se em tensão com os processos de homogeneização incentivados pela globalização das tecnologias e do sistema econômico, em especial nas cidades maiores” (GASTAL; MOESCH, 2007, p. 59). A arte de Oiticica e de Tunga liga-se à participação integral do público, do visitante ou do transeunte e, nela a cultura popular não está ao lado da cultura de elite, mas em seu interior, mesmo que para provocá-la e a ela resistir. Para ambos, a arte é pública, não acreditam na burocracia das máquinas e estão no empenho de demolir.

#### **A INTERVENÇÃO NA CIDADE: O ESTRANHO FAMILIAR**

Gastal e Moesch (2007), afirmam que ‘estranhar’ o conhecido pressupõe uma destruição da ordem estabelecida e sistematizada na cidade, que permite atentar para outros acontecimentos simultâneos no mesmo espaço. A destruição da ordem dada seria capaz de produzir um afastamento da cidade como espaço cotidiano rotineiro e ao qual se está habituado. Não é possível ler o que não se consegue estranhar. Essa distancia estratégica entre o usuário leitor e seu espaço diário na cidade permite-lhe ler, ver e descobrir (GASTAL, MOESCH, 2007, p.60).

O tema do ‘estranho’ é tratado por Freud (1919[1976], p.277) como pertencente às ‘qualidades do sentir’, relacionado “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Freud tem a preocupação em compreender a etimologia da palavra alemã ‘unheimlich’ e faz relação direta com ‘heimlich’, cujo significado

está ligado ao lar. ‘Unheimlich’ pode ser entendido como a negação do familiar, mas que precisa do familiar para se instalar como sentido. O ‘unheimlich’ contém o ‘heimlich’.

Para explicar a situação de estranheza e familiaridade, Freud (1919[1976]) utiliza-se como exemplo, alguém que é pego de surpresa por um nevoeiro subindo uma montanha, e não encontra o caminho. A cada tentativa para reencontrar o caminho habitual, a pessoa retorna por muitas vezes a um mesmo ponto, que pode ser identificado por algum marco específico. Ou a pessoa pode tatear numa sala escura, procurando a saída ou o interruptor e esbarrar, várias vezes, no mesmo móvel. Além desses exemplos, Freud resolve contar uma aventura dele mesmo:

Em certa tarde quente de verão, caminhava eu pelas ruas desertas de uma cidade provinciana da Itália, quando me encontrei num quarteirão sobre cujo caráter não poderia ficar em dúvida por muito tempo. Só se viam mulheres pintadas nas janelas das pequenas casas, e apressei-me a deixar a estreita rua na esquina seguinte. Mas, depois de haver vagado algum tempo sem perguntar o caminho, encontrei-me subitamente de volta à mesma rua, onde a minha presença começava agora a despertar atenção. Afastei-me apressadamente uma vez mais, apenas para chegar, por meio de outro *détour*, à mesma rua pela terceira vez. Agora, no entanto, sobreveio-me uma sensação que só posso descrever como estranha, e alegrei-me bastante por encontrar-me de volta à *piazza* que deixara pouco antes sem quaisquer outras viagens de descoberta (Freud 1919[1976], p.296)].

A experiência de Freud pode suscitar várias interpretações nesta relação com ‘o estranho familiar’, inclusive uma interlocução com os fixos e os fluxos de Gastal e Moesch (2007), onde a *piazza* funciona como um fixo tranquilizador e familiar:

Para o cidadão turista, os fixos que compõem a cidade deixam de ser desconhecidos. O território torna-se familiar e, nele e com ele, constrói-se relação de pertencimento e identificação, pois se passa a compartilhar seus códigos e, de posse dos mesmos, a situar a própria subjetividade em relação aos fixos presentes no urbano (GASTAL; MOESCH, 2007, p.60).

Por oposição à rua das prostitutas, que ganha a dinâmica de fluxo desestabilizador. E pressupõe uma quebra da ordem dada e sistematizada na cidade, impõe-se a presença dos espaços heterogêneos. As prostitutas são essas personagens vulneráveis, que se colocam nas margens, nos lugares de passagem – nas esquinas, nas janelas, nas portas. Neste limítrofe, lugar de limbo, que faz com que Freud retorne, involuntariamente, três vezes, e que dá testemunho do desejo não admitido. É o recalco que faz retorno à consciência. Demonstração de ambiguidade do estranho: “*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolveu na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, *unheimlich*” (FREUD, 1919 [1976]). No diálogo com os *office-boys*, de Tunga e a rua das prostitutas, de Freud, a relação entre trabalho e prostituição se aproxima num estranho familiar na sociedade de consumo atual: a prostituição adquire o status de trabalho, ao mesmo tempo em que o trabalho se torna prostituição. Neste sentido, as duas experiências que forçam o olhar parecem recobrir a dimensão aurática da imagem em Benjamin (1990), onde tudo aquilo que olhamos também nos olha. E nesta relação se dá uma reação. Benjamin dá a entender que o fim da aura é marcado no momento da história em que as massas urbanas ficam tão densas que as pessoas — *os passantes* — não devolvem mais o olhar que lhe é dirigido.

É neste sentido que a obra luta. É essa luta corporal da obra entre a ideologia e o desejo que interessa analisar sob o dispositivo teórico da Análise do Discurso em interlocução com o Turismo. Desestabilizando os fixos e desviando os fluxos, a arte desafia a legibilidade da

cidade. E os *Cem Terra* de Tunga são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam – dos que passam apressados – a convicção.

#### REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, W. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

CAMPOS, L. J. (2010). *Imagens à Deriva: Interloquções entre a Arte, a Psicanálise e a Análise do Discurso*. Tese de doutorado não publicada. Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, 2010.

FREUD, S. O Estranho (1919[1976]). In: *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

GASTAL, S; MOESCH, M. *Turismo, políticas públicas e cidadania*. São Paulo, 2007.

GUERRIER, Y. *Comportamento organizacional em hotéis e restaurantes: uma perspectiva internacional*. São Paulo: Editora Futura, 2000.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu (1966). In: ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

LEANDRO FERREIRA, M. C. O quadro atual da análise de discurso no Brasil, um breve preâmbulo. In: INDURSKY, F.; LEANDRO FERREIRA, M. C. (orgs.). *Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Claraluz, 2005.

ORLANDI, E. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-1969) In: GADET, F.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: UNICAMP, 1997a.

PÊCHEUX, M; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975) In: GADET, F.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp, 1997.

ROLNIK, S. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer... Conferência apresentada em *The Deleuzian Age*, Californian College of Arts and Crafts (São Francisco, 2000) e em *It is Happening Elsewhere: Indiscipline*, Bruxelles/Brussels 2000, European City of Culture of year 2000 (Bruxelas, 2000).

TOMKINS, C. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.