RESISTÊNCIAS URBANAS

AÇÕES POÉTICAS, FRONTEIRAS POLÍTICAS
AS VOZES DE MOVIMENTOS E COLETIVOS
NA DISPUTA PELA CIDADE

RESISTÊNCIAS URBANAS: AÇÕES POÉTICAS, FRONTEIRAS POLÍTICAS |
As vozes de movimentos e coletivos na disputa pela cidade

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de Concentração: Design e Arquitetura
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Régis Moreira Martins

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

e-mail da autora: mirellepk@gmail.com

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do autor e anuência do orientador. O original se encontra disponível na sede do programa.

São Paulo, 27 de junho de 2017.

K78r Koelzer, Mirelle Papaléo
Resistências urbanas: ações poéticas, fronteiras políticas.
As vozes de movimentos e coletivos na disputa pela cidade /
Mirelle Papaléo Koelzer. -- São Paulo, 2017.
161 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Design e
Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: Sérgio Régis Moreira Martins

1.Arte – Brasil 2.Política urbana 3.Cidades 4.Espaço
público 5.Intervenção urbana 6.Coletivos I.Título

CDU 7

Nome: KOELZER, Mirelle Papaléo

Título: Resistências Urbanas: ações poéticas, fronteiras políticas.
As vozes de movimentos e coletivos na disputa pela cidade.

Aprovada em:

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências na área de Concentração Design e Arquitetura.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Régis Moreira Martins
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Orientador)

Prof.(a) Dr.(a)
Instituição

Prof.(a) Dr.(a)
Instituição

Para São Paulo, cidade polifônica.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de alguma forma contribuíram para o desenvolvimento desse trabalho.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

Ao Felipe Bueno pelo projeto gráfico, e por estar sempre perto. Obrigada pela paciência, carinho e companheirismo.

Ao Osnildo Adão Wan-Dall Junior pela revisão bibliográfica, pela amizade e pelo incentivo.

Ao professor Sérgio Régis Moreira Martins, o Serginho, pela carinhosa acolhida nessa jornada.

Aos professores Guilherme Wisnik e Giselle Beiguelman, pelas preciosas contribuições na banca de qualificação, que certamente nortearam o rumo desta pesquisa. E pelos textos entusiasmantes.

Ao amigo Luiz Felipe Brandão, que me encorajou a dar o primeiro passo.

Às amigas que a FAU USP me deu, Natalia Marques e Leilane Rigatto.

Aos amigos que perto ou longe torceram e acompanharam: Isis, Leônidas, Renata, Dudy, Wisliana, Luana, Renato, Vinny.

À minha família, em especial à minha mãe, Tânia Papaleo, por todo amor, paciência e torcida, e minhas irmãs Tizziana, Maureen, Andrezza e Larissa.

“Acreditei que a rua era capaz de provocar pontos de viragem na minha vida, a rua, com a sua inquietude e troca de olhares, era o meu verdadeiro elemento: lá, como em nenhum outro lugar, eu recebi os ventos da eventualidade.”

Andre Breton, *Les pas perdus*.

KOELZER, Mirelle Papaléo. Resistências Urbanas: ações poéticas, fronteiras políticas. As vozes de movimentos e coletivos na disputa pela cidade. 2017. 161 p. Dissertação (Mestrado em Ciências) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017

RESUMO

A presente pesquisa analisa ações de movimentos e coletivos atuantes no Brasil, evidenciando práticas que questionam problemáticas urbanas e propõem modos alternativos para a vida nas cidades. O estudo investiga a potência crítica e a capacidade disruptiva de ações e intervenções urbanas realizadas em diferentes cidades do Brasil, propondo a existência de um olhar comum entre elas, que questiona os padrões estigmatizados da cidade global mediados pelo discurso repressivo do capitalismo neoliberal.

Essas práticas se configuram como um gesto de enfrentamento e resistência, que articulam micropolíticas na cidade e propõem novas possibilidades para a vida urbana. Instauram-se, por meio dessas ações, novos olhares sobre a cidade, trazendo, além da dimensão do direito de uso e participação, a extensão do direito ao prazer e ao lúdico na experiência de cidade. Defendendo desde pautas pontuais a agendas mais abertas, os movimentos e coletivos aqui apresentados representam diferentes vozes e olhares, políticos e poéticos, que articulam uma rede de afetos na cidade e tomam a potência de resistências urbanas.

Palavras-chave: intervenção urbana; arte e política; cidades; espaços públicos; coletivos.

ABSTRACT

The following research analyses actions from ongoing movements and collectives in Brazil, focusing on practises which question urban problems and propose alternative ways to look at urban living. The study investigates the critical power and the disruptive capability of actions which took place after the turn of the 20th century in different cities in Brazil, proposing the existence of a common thought pattern between them, questioning the stigmatized standards of the global city, mediated by the repressive speech of neoliberal capitalism.

These practises configure themselves as a gesture of resistance, which articulate micropolitics in the city and proposes new possibilities to urban life. It establishes, by means of these actions, new ways to look upon a city, bringing beside the right to use and participate, the extension to the right of pleasure and leisure in the urban experience. Defending and speaking out from punctual issues to wide agendas, the movements and collectives presented here represent different voices who articulate a network of affections and gather the power of urban resistances.

Keywords: urban intervention; art and politics; cities; public spaces; collectives.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. A DIMENSÃO DO OLHAR	24
1.1 O caleidoscópio de Cortázar e a <i>otra mirada</i>	24
1.2 Uncanny: o estranhamente familiar como um outro modo de olhar	29
1.3 Manifestações do <i>uncanny</i> no espaço urbano	37
1.4 O corpo é o motor da obra: o <i>uncanny</i> no contexto brasileiro	43
2. A DIMENSÃO DA RUA	58
2.1 A arte ocupando a rua	58
2.2 Os coletivos nos anos 70: o corpo e as experiências estéticas na cidade	73
2.3 A descontinuidade dos coletivos no Brasil	88
3. A DIMENSÃO DA CIDADE	92
3.1 A cidade vai às ruas	92
3.2 É a questão urbana!	100
3.3 O movimento #OcupeEstelita e o direito à cidade	106
3.4 O centrão vai virar mar: A Praia da Estação	116
3.5 A cidade do <i>Homo ludens</i>	131

“As nossas cidades de hoje são verdadeiros pandemônios e vivem em constante desequilíbrio. O homem de hoje gasta as suas energias inutilmente devido ao organismo doentio da cidade. A cidade cansa o homem, destruindo a sua energia vital. O homem da cidade de hoje não aproveita a sua capacidade de produção, não pode aproveitar, porque o organismo burguês desorganizado tudo faz para aniquilar no homem o gosto pela vida, o entusiasmo de produzir coisas, o desejo de mudar.”¹

Assim escreveu Flávio de Carvalho em seu manifesto *A cidade do homem nu*, apresentado no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo, na cidade do Rio de Janeiro em 1930.

No texto, o arquiteto e artista antropofágico critica a produção das cidades regida sob os padrões estigmatizados de uma sociedade clássica, cristã e patriarcal, e fundamentada em noções de propriedade e do capital.

Passados mais de oitenta anos da sua publicação, o texto ainda se faz bastante lúcido e pertinente à discussão sobre a cidade do século XXI, que, pautada pelo discurso repressivo do capitalismo neoliberal, condiciona seus habitantes a um modo de vida mediado por projetos urbanos homogeneizadores, promotores da espetacularização da vida urbana.

Orientada por uma estratégia mercantilizadora dos espaços, a cidade contemporânea é alvo de um processo de pacificação de seus espaços públicos, em que a negação dos conflitos e dissensos - característicos da esfera pública - resultam no empobrecimento da experiência urbana.²

Na contramão do processo de apaziguamento dos espaços públicos e o consequente anestesiamiento da vida urbana, coexistem na cidade forças que podem ser interpretadas como “micropoderes sensíveis com possibilidade de ação política crítica [...] ou seja, uma resistência não pensada como uma simples oposição binária, mas sim

como uma coexistência não pacificada de diferenças [...]”.³

A presente pesquisa parte do interesse em estudar essas forças que se colocam como micro-resistências na cidade espetacularizada e assumem os espaços públicos como espaços de afetividades, territórios do encontro e do confronto.

Interpreta-se que essas micro-resistências tomam corpo em ações de movimentos e coletivos que utilizam o espaço urbano para questionar consensos estabelecidos e retomar a vida pública nas cidades, instaurando um momento reflexivo para o pensar e experimentar a metrópole.

O trabalho constitui-se numa investigação sobre a potência crítica e a capacidade disruptiva dessas ações em diferentes cidades do Brasil, propondo a existência de um olhar problematizador comum na experiência do espaço urbano.

A pesquisa se estrutura em três eixos conceituais, que abordam a dimensão do olhar, a dimensão da rua e a dimensão da cidade, que metodologicamente dividem os três capítulos desta dissertação.

O Capítulo 1 apresenta uma reflexão sobre o olhar. Parte-se da obra de Julio Cortázar, *Prosa do Observatório*, interpretando-a como um ensaio sobre os diferentes modos de ver e apreender o mundo. A operação de resignificação do olhar sugerida por Cortázar em *Prosa do Observatório* é aqui associada ao procedimento do caleidoscópio, e se relaciona com um lugar de experiência do estranhamente familiar (*uncanny*), conceito teorizado por Freud que permeará toda a pesquisa como norte analítico das ações e intervenções apresentadas. As manifestações do *uncanny* no espaço urbano são apresentadas como as primeiras experiências urbanas, resgatando-se brevemente as figuras do *flâneur*, dos surrealistas e dos situacionistas e as experiências das flanâncias, deambulações e derivas. No Brasil, essa operação será realizada primeiramente por Flávio de Carvalho em suas *Experiências*, que vai influenciar uma série de artistas na década de 1960 a expandirem os limites e suportes da arte para experimentações do corpo.

O Capítulo 2 discute a dimensão da rua, resgatando o contexto sócio-político

1 CARVALHO, Flávio de. *A cidade do homem nu*. Original de 1930. Urbânia 4. Disponível em <<http://urbania4.org/2012/03/03/a-cidade-do-homem-nu/>>. Acesso em: 04 mar 2017.

2 JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

da década de 1970, marcado pela forte censura e repressão da ditadura militar. A situação política do país vai incidir diretamente na produção artística brasileira, representando um importante momento em que a arte se desinstitucionaliza e ocupa o espaço urbano, fomentando o surgimento de grupos que vão se organizar sob a forma de coletivos. Esses grupos propõem intervenções urbanas que se colocam na fronteira entre ações poéticas e políticas, evidenciando a experiência do corpo como determinante para a criação de tensões na cidade. Destacam-se nesse período as ações de coletivos atuantes na cidade de São Paulo, entre eles os grupos 3Nós3, Viajou sem passaporte e Manga Rosa.

Finalmente, o Capítulo 3 aborda a dimensão da cidade e a mudança de paradigma ocorrida na virada do século XX para o século XXI, que vai traçar um novo panorama para as relações sócio-políticas mundiais. Recuperam-se fatos históricos como a explosão de movimentos anti-sistêmicos e a articulação de grupos libertários pelo mundo, que vão culminar na retomada da rua enquanto espaço legítimo de manifestação e luta pelos direitos dos cidadãos. No Brasil, a virada de século representa também a retomada dos coletivos e movimentos sociais, ressaltando-se o fato de que esses grupos vão aderir em suas ações pautas estreitamente relacionadas às questões urbanas. A cidade é colocada em debate por meio de ações que se configuram como um gesto de enfrentamento político e resistência urbana.

Articulando micropolíticas urbanas, essas práticas instauram um olhar-outro sobre a cidade, trazendo, além da dimensão do uso, a extensão do prazer e do lúdico na experiência de cidade. Defendendo de pautas pontuais a agendas mais abertas, os artistas e coletivos aqui apresentados representam vozes que articulam uma rede de afetos⁴ na cidade.

Utilizando diferentes abordagens, por meio de mensagens e obras carregadas de significações e senso crítico, as ações analisadas quebram barreiras entre formalidade

e informalidade, estabelecendo diálogos imediatos com a cidade, operados por um discurso de crítica que revela novas estéticas de manifestação, uso e ocupação da cidade.

⁴ Conceito teorizado por Spinoza para indicar um estado da alma ou sentimento. “O termo afeto (affectus) exprime a transição (transitio) de um estado a outro, tanto no corpo afetado, como no corpo afetante. Essa transição pode ser benéfica ou maléfica para o corpo afetado, o que se define pelo aumento, no primeiro caso, ou diminuição, no segundo, da potência de agir do corpo. Mas os afetos, apesar de serem ideias – já que as afecções (affectio) são modificações que ocorrem no corpo e na mente –, não devem ser entendidos como representações de objeto, pois exprimem as transições de potência entre um estado e outro. Os afetos são, portanto, potência em processo de variação; ser afetado é passar a uma perfeição maior (alegria) ou menor (tristeza) do que a do estado anterior. Essa transição, além de não envolver necessariamente a consciência da mesma, exprime a variação da potência de agir do corpo.” MARQUES, Mariana Ribeiro. Afeto e sensorialidade no pensamento de B. Espinosa, S. Freud e D. W. 2012, 135 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012, p. 15.

CAPÍTULO 1

A DIMENSÃO DO OLHAR

“[...] para ver o mundo e apreendê-lo como paradoxo, é preciso romper nossa familiaridade com ele, e porque essa ruptura só pode ensinar-nos o brotamento imotivado do mundo.”¹

1.1 O CALEIDOSCÓPIO E A OUTRA MIRADA DE CORTÁZAR

O princípio do caleidoscópio será adotado como o ponto de partida para uma reflexão sobre o homem e seus modos de ver o mundo. Instrumento óptico designado a desagregar, deslocar e reordenar imagens do real a fim de gerar outras imagens, o caleidoscópio opera com a resignificação de uma situação original em busca de novas situações.

Essa mesma operação de resignificação é realizada pelo escritor Julio Cortázar no livro *Prosa do Observatório*. Publicado em 1972, *Prosa do Observatório* é uma espécie de ensaio-narrativa que apresenta um olhar problematizador, uma outra mirada (conforme expressão utilizada pelo próprio autor) sobre o homem e sua relação com o mundo. Esse olhar questiona determinadas situações do real e se utiliza da mesma lógica de procedimento do caleidoscópio para, a partir da realidade captada, gerar novas possibilidades e novos modos de viver.

Em *Prosa do Observatório* Cortázar discorre sobre o encantamento do sultão indiano Jai Singh por astros e estrelas, contrapondo-o ao interesse científico de um grupo de ictiólogos por enguias - do qual Cortázar tomou conhecimento por meio da leitura de um artigo publicado no jornal *Le Monde*.

No livro, o escritor versa sobre o misticismo das estrelas e as novas descobertas científicas a respeito das enguias, até que esses elementos de natureza tão díspar (estrelas e enguias, misticismo e ciência) encontram um ponto de intersecção: em determinado momento, o mar das enguias se torna o reflexo do céu das estrelas; “enguias que nas estrelas encontram a razão de seus ciclos, estrelas que como enguias migram pelo céu dos astrônomos”.²

Ao sugerir esse cruzamento de olhares, Cortázar apresenta um exercício de re-visão: de olhar para si mesmo e encontrar-se no outro por meio da resignificação da própria imagem.

O autor vai ainda realizar uma série de reflexões sobre o homem e sua necessidade de mudar, utilizando como lugar para essas experiências algumas cidades indianas (entre elas Jaipur e Delhi) onde Jai Singh, o sultão indiano, constrói suntuosos observatórios astronômicos³ como símbolos arquitetônicos da reconstrução dessas cidades e da mudança do modo de viver.

Sobre sua construção, Cortázar, que conheceu os observatórios pessoalmente em uma viagem à Índia em 1968, escreve:

“De Jai Singh presume-se que tenha mandado construir os observatórios com o elegante desencanto de uma decadência que já nada podia esperar das conquistas militares, nem sequer talvez dos serranhos onde seus antepassados tinham preferido um céu de estrelas tépidas num tempo de aromas e músicas; harém do alto ar, um espaço inconquistável estendia o desejo do sultão no limite das rampas de mármore; suas noites de pavões brancos de longínquas labaredas nas aldeias, seu olhar e suas máquinas organizando o frio caos violeta e verde e tigre; medir, computar, entender, ser parte, entrar, morrer menos pobre, opor-se corpo a corpo à incompreensibilidade tachonada, arrancar-lhe um retalho da venda, cravar nela no pior dos casos a flecha da hipótese, a antecipação do eclipse, arrebanhar nos punhos da mente as rédeas dessa multidão de cavalos cintilantes e hostis.”⁴

Para Mônica Fagundes, pesquisadora e crítica das obras de Julio Cortázar, os observatórios significaram para o autor:

“O testemunho preservado do ideal de um homem que, condenado a assistir ao declínio do império de seus antepassados, líder enfraquecido de uma era sem glórias, soube extrair da crise e do ocaso a que fora relegado um impulso de renovação, e erguer, entre os escombros do seu reino, o projeto de uma nova ordem de mundo. O pequeno poder que lhe restava, Jai Singh usou para criar cidades (é de sua autoria o plano urbanístico de Jaipur), e construir observatórios que constituem um plano autêntico de arquitetura

(Doutor em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 20.
³ Construídos no século XVIII (entre 1720 e 1735), os observatórios eram instrumentos astronômicos que se baseavam na observação a olho nu dos astros e de suas órbitas. Já não utilizados para tal fim quando visitados por Cortázar durante uma viagem que realizou à Índia em 1968, os observatórios fascinaram o escritor por sua imponente e enigmática arquitetura, que ele tratou de registrar em fotografias que ilustram o livro. Algumas dessas fotografias são apresentadas nas páginas 27 e 28.
⁴ CORTÁZAR, Julio. Op. cit., p. 49-55.

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 10.

² FAGUNDES, Mônica Genelhu. Desastrosa maquinaria do desejo: a Prosa del observatorio de Julio Cortázar. 2008. 315 f. il. Tese

cósmica, proto-paisagem de um universo reordenado. Monumentos do desastre e do desejo que Cortázar lê e preserva, como memória e como utopia, em sua *Prosa do Observatório*.”⁵

Ao relacionar os observatórios como símbolos do desejo e de utopia, Cortázar novamente realiza um exercício de inversão do olhar, pois modifica o lugar desses monumentos arquitetônicos: de objetos utilizados para observação, sua finalidade primeira, em objetos observados, que se transformam na expressão de um novo modo de viver.

Dessa forma, a inserção dos observatórios nas cidades de Jai Singh pode ser interpretada como uma operação ressignificadora do espaço (que também pode ser associada ao procedimento caleidoscópico descrito anteriormente): identificada uma situação de crise e decadência, lançou-se um novo olhar sobre a realidade e operou-se no sentido de ressignificar os espaços e a vida urbana a partir da inserção de novos elementos numa realidade já conhecida e decadente.

Esses novos elementos (os observatórios) instauram uma relação de estranhamento no cotidiano familiar dessas cidades, propondo uma série de visões dos objetos e lugares por meio de um olhar que nunca é fixo:

“[...] criam um espaço que é, a um só tempo, científico e pragmático, mas também religioso, artístico e lúdico, como se o propósito matemático dos artefatos do sultão cedesse em meio a uma paisagem algo fantástico de escadas que não levam a lugar algum, curvas interrompidas, formas geométricas livres, arabescos, que lembra um misterioso labirinto, o templo de uma religião desconhecida, um cenário cubista ou um estranho parque de diversões.”⁶

Assim, ao ressignificar a experiência do espaço urbano relacionando elementos familiares e conhecidos com a estranheza do contexto, os observatórios de Jai Singh se relacionam com um lugar de experiência do estranhamento familiar (*uncanny*), conceito teorizado principalmente por Sigmund Freud, que será apresentado nesta pesquisa como o norte analítico de operações da arte no espaço urbano.

5 FAGUNDES, Mônica Genelhu. Desastrosa maquinaria do desejo: a prosa do observatório de Julio Cortázar. São Paulo: Porto de Idéias, 2009, p. 21.

6 FAGUNDES, Mônica Genelhu. Op. cit., p. 15.

1.2 *UNCANNY*: O ESTRANHAMENTE FAMILIAR COMO UM OUTRO MODO DE OLHAR

Apesar de apresentado pela primeira vez em 1906 no ensaio do psiquiatra Ernst Jentsch - *On the Psychology of the Uncanny*⁷ -, o conceito do estranhamente familiar, *unheimlich* (termo original) ou *uncanny* (conforme traduzido para o inglês) ficou conhecido por meio dos textos de Sigmund Freud, a partir da publicação do ensaio *Das Unheimlich*, escrito em 1919 e traduzido para o português como *A Inquietante Estranheza*.

O ensaio se baseava principalmente nos contos de E.T.A. Hoffmann e Edgar Allan Poe, cujos temas tratavam do contraste entre ambientes familiares e seguros e o pavor de sua invasão por presenças alheias, que supostamente levariam a uma sensação de insegurança e ansiedade.

Sumariamente, o *unheimlich* ou *uncanny* é um conceito que se refere ao sobrenatural, algo de fantástico que repentinamente emerge dentro de uma realidade e ocasiona o fenômeno do sinistro. Freud afirmava que a operação do *uncanny* se encontra nas coisas familiares, mas que de repente mostram-se desfamiliares, perturbadoramente estranhas. Para o autor, o *uncanny* seria algo que deveria ter permanecido dissimulado, escondido e esquecido, mas que reaparece em determinada situação ou condição.⁸

O *uncanny* envolve, ainda, o processo de retorno a algo familiar que se tornou estranho pelo mecanismo de repressão:

“Trata-se de uma redescoberta de algo familiar que foi anteriormente reprimido, o inquietante reconhecimento da presença de uma ausência. A combinação entre o conhecido e o familiar com o estranho vem à tona no *unheimlich*”.⁹

7 JENTSCH, Ernst. On the psychology of the uncanny. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, v. 8, n. 22, 1906, p. 203-205.

8 FREUD, Sigmund. *O Inquietante* (1919). In: *História de uma neurose infantil* (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, vol. 14)

9 NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica* (1965-1995). Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 617.

Dessa forma, o *uncanny* seria o grande momento de revelação do reprimido, atribuindo ao ato de “estranhar o familiar” uma dimensão extremamente subversiva e disruptiva ao fraturar ou interromper o curso normal de algo cotidiano.

A partir do texto de Freud, o *uncanny* foi estudado e aplicado em diferentes áreas além da psicanálise. Publicado em plena sintonia com o surgimento do surrealismo, o *uncanny* influenciou uma série de artistas desse movimento, que utilizaram dessa operação em seus trabalhos como forma de revelar o reprimido e subverter os padrões da sociedade burguesa.

Para André Breton, um dos mentores do surrealismo, a grande temática do movimento, que nasceu a partir do projeto dadaísta, questionava as obscuras profundezas da gênese humana e do inconsciente, daquilo que está escondido no ser humano e que na sua representação seria revelado. Essa definição encontra fundamentos no conceito do *uncanny* na ideia daquilo que está escondido e reprimido e repentinamente é revelado.

Hal Foster, em seu livro *Compulsive Beauty* (1995), aponta o *uncanny* como conceito implícito em toda a concepção teórica do surrealismo:

“Se há um conceito que compreende o surrealismo, deve ser contemporâneo com este, imanente ao seu campo; e é, em parte, a historicidade deste conceito que me interessa aqui. Eu acredito que este conceito seja o *uncanny* (...).”¹⁰

Para Foster, o conceito de *uncanny* é subjacente nas principais concepções do surrealismo: o *uncanny* não seria algo a ser lido ou percebido diretamente, mas um conceito presente nas entrelinhas do pensamento e da obra dos artistas desse período.

“O estranho para Freud envolve o retorno de um fenômeno familiar (imagem ou objeto, pessoa ou evento) que se tornou estranho por ação de repressão. Esse retorno do reprimido deixa o sujeito ansioso e o fenômeno, ambíguo, e essa ambigüidade ansiosa produz os primeiros efeitos do estranho: (1) uma indistinção entre o real e o imaginado, o que é basicamente o objetivo do surrealismo, tal como o define Breton em dois manifestos; (2) uma confusão entre o animado e o inanimado, o que é

exemplificado em figuras de cera, bonecas, manequins e autômatos, todas imagens cruciais no repertório surrealista; e (3) uma usurpação do referente pelo signo ou da realidade física pela realidade psíquica, e aqui de novo o surreal é freqüentemente vivenciado, especialmente por Breton e Dalí, como um eclipse do referencial pelo que o simboliza, ou pela escravidão do sujeito em relação a um signo ou a um sintoma, e o efeito disso é com freqüência aquele mesmo do *uncanny*: ansiedade.”¹¹

Assim, para Foster, o *uncanny* seria a grande chave para o entendimento do surrealismo. O autor afirma ainda que os surrealistas não se baseavam apenas no retorno do reprimido, mas também na busca por redirecionar esse retorno para fins críticos.

Dessa forma, na leitura do repertório surrealista, o retorno do reprimido refere-se a um retorno que produz o efeito do estranhamento, rompendo normas estéticas e a ordem social. Nesse viés podemos citar como exemplo a série *Poupées (Bonecas)* do artista alemão Hans Bellmer.

Criadas em 1930, *Poupées* foi uma série composta por bonecas em tamanho real que apresentavam corpos articulados que podiam ser desmembrados e reagrupados de diversas maneiras, gerando novas associações que fugiam da interpretação tradicional do corpo humano. Bellmer pretendia dissolver a integridade do corpo e se posicionar criticamente frente ao regime nazista instaurado na época. Representadas em formas mutantes e em poses bastante provocativas, as bonecas de Bellmer questionavam o problema do corpo na sociedade e repudiavam a estética fascista do corpo-idealizado, então proeminente na Alemanha.

A fotografia foi o meio escolhido pelo artista para divulgação do trabalho. De forte impacto visual, as imagens apresentavam cenas do cotidiano representadas por corpos não familiares, numa fusão entre o conhecido e o inusitado, cujo resultado

10 Tradução nossa, destaque original: “If there is a concept that comprehends surrealism, it must be contemporary with it, immanent to its field; and it is partly the historicity of this concept that concerns me here. I believe this concept to be the uncanny [...]”. FOSTER, Hal. *Compulsive beauty*. Cambridge: MIT Press, 1995, p. XVII.

11 “As is well known, the uncanny for Freud involves the return of a familiar phenomenon (image or object, person or event) made strange by repression. This return of the repressed renders the subject anxious and the phenomenon ambiguous, and this anxious ambiguity produces the primary effects of the uncanny: (1) an indistinction between the real and the imagined, which is the basic aim of surrealism as defined in both manifestoes of Breton; (2) a confusion between the animate and the inanimate, as exemplified in wax figures, dolls, mannequins, and automatons, all crucial images in the surrealist repertoire; and (3) a usurpation of the referent by the sign or of physical reality by psychic reality, and here again the surreal is often experienced, especially by Breton and Dalí, as an eclipse of the referential by the symbolic, or as an enthrallment of a subject to a sign or a symptom, and its effect is often that of the uncanny: anxiety.” FOSTER, Hal. *Ibidem*, p. 7.

imagens:
3,4. fotografia da série *Poupées*, Hans Bellmer, 1930

era o estranhamento imediato do observador. Como num sonho surrealista, o efeito desejado era o de revelar o inconsciente e desestabilizar as expectativas. ‘Não se tratava apenas de questionar a ‘realidade’, mas também de questionar a forma pela qual ela era normalmente representada’’.¹²

Em dezembro de 1934 o trabalho de Bellmer foi conhecido na França por meio da publicação de suas fotos na revista surrealista *Minotaure*, ensaio que recebeu o título *Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée* (*Variações sobre a montagem de uma menina desarticulada*).

“A boneca representava o oposto do corpo geometrizado, confinado numa forma definitiva, circunscrito a limites e medidas. Num processo permanente de permutação dos membros e órgãos, manipulando-os em complexas combinações, os devaneios anatômicos de Bellmer buscavam fazer coincidir a imagem real e a imagem virtual de um corpo, reunindo numa só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação. Ao afirmar a primazia do corpo do desejo sobre o corpo natural, o artista colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, conferindo autonomia aos pedaços, para que cada qual pudesse, segundo suas palavras, ‘viver triunfalmente sua própria vida.’”¹³

O reconhecimento de um corpo real - no que diz respeito à sua estrutura corpórea, estruturado de forma completamente irreal, ou mesmo surreal, disposto em situações ou ambientes cotidianos provocavam um jogo de ambivalências entre o conhecido e o estranho. A essa característica vinculamos o conceito do *uncanny*, que Bellmer utiliza criticamente em sua obra para romper e questionar padrões estigmatizados do corpo.

Outro exemplo da aplicação do *uncanny* em obras surrealistas é a instalação *Object*, da artista Meret Oppenheim, executada em 1936. Conhecida como uma obra ícone do surrealismo, *Object* apresenta uma xícara, um pires e uma colher recobertos em pele natural de gazela.

Em *Object*, Oppenheim se apropria de objetos do cotidiano doméstico e os recontextualiza esteticamente, transformando o conhecido e familiar ato de tomar chá em uma nova experiência conceitual, de grande impacto visual e tátil. Ao associar objetos industriais à pele animal, a artista distorce o sentido comum dos objetos apropriados, evocando associações inesperadas e criando pequenas perturbações que subvertem tanto o aspecto cotidiano dos objetos utilitários como o caráter previsível de seus materiais.

O estranhamento provocado pelo deslocamento das duas realidades ocasiona o fenômeno do sinistro, que está vinculado ao conceito do *uncanny* e ao princípio surrealista que reúne:

“[...] ao mesmo tempo o familiar e o desconhecido: familiar, em razão do estilo minuciosamente realista que permite ao espectador o reconhecimento dos objetos apresentados; desconhecidos, por causa da estranheza dos contextos em que eles aparecem.”¹⁴

¹² FER, Briony. Surrealismo, mito e psicanálise. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul (Org.) Realismo, racionalismo, surrealismo. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 172

¹³ MORAES, Eliane Robert. Os devaneios anatômicos de Hans Bellmer. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Org.). Leituras do sexo. São Paulo: Annablume, 2006, p. 26.

¹⁴ BRADLEY, Fiona. Surrealismo. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 34.

1.3 MANIFESTAÇÕES DO *UNCANNY* NO ESPAÇO URBANO

“(…) A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações... Ora, a rua é muito mais do que isso a rua é um fator de vida das cidades, a rua tem alma! (...) A rua faz as celebridades e as revoltas, a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça (...) Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flanar.”¹⁵

Os surrealistas também aplicaram o conceito do *uncanny* em suas experiências no espaço urbano, ações que foram denominadas *deambulações urbanas*.

Para o antropólogo James Clifford, as *deambulações urbanas* podem ser definidas como ações de surrealismo etnográfico, devido à postura etnográfica com que os artistas desse movimento realizavam suas práticas urbanas. Nas palavras do autor:

“Estou me referindo a uma predisposição cultural mais geral, que atravessa a antropologia moderna e que esta ciência partilha com a arte e a escrita do século XX. O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais ele incluía uma certa Paris. Sua atitude, embora comparável àquela do pesquisador de campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho. O contraste é de fato gerado por um jogo contínuo entre o familiar e o estranho, do qual a etnografia e o surrealismo eram dois elementos.”¹⁶

Assim, segundo Clifford, os surrealistas teriam realizado um tipo de etnologia às avessas em suas *deambulações urbanas*: invertendo a postura clássica da etnografia de tornar o exótico algo compreensível e familiar, buscavam justamente o estranho (no sentido do *uncanny*) no cotidiano banal da cidade moderna em transformação.

¹⁵ RIO, João do (pseudônimo de João Paulo Emilio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto). A alma encantadora das ruas: crônicas. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 29-31.

¹⁶ CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 125.

A primeira experiência de deambulação surrealista teria sido realizada em maio de 1924 por um grupo formado por André Breton, Louis Aragon, Max Morise e Roger Vitrac. Na ocasião, eles saem de Paris de trem em direção à cidade de Blois, a qual foi escolhida aleatoriamente no mapa, e prosseguem caminhando pelas cidades de Sologne, Salbris, Gien e Cour-Chevigny até chegarem à cidade de Romorantin. Na ocasião, os surrealistas saem do ambiente urbano em direção ao campo, deambulando por bosques e vilarejos. Posteriormente, as deambulações acabariam restritas à área urbana, concentradas na cidade de Paris.¹⁷

As deambulações tinham como objetivo a experiência do caminhar sem direção, o estudo da percepção consciente e inconsciente do espaço e a vivência dos encontros e desencontros ocorridos ao sabor do acaso: deparar-se com acontecimentos não planejados e revelar territórios inconscientes da cidade de Paris.¹⁸

Os surrealistas não chegaram a elaborar mapas afetivos como farão posteriormente os situacionistas, mas produziram grandes narrativas e registros fotográficos de suas experiências de deambulação, registrados em livros como *O Camponês de Paris*, escrito em 1926 por Louis Aragon, e *Najda* e *O Amor Louco*, escritos respectivamente em 1928 e 1937 por André Breton. As narrativas surrealistas descreviam a busca por identificar pela prática das deambulações a interrelação psicológica entre ambientes urbanos e o indivíduo, as relações entre a rua movimentada e moderna com as praças, os bares, os jardins, as encruzilhadas.

No livro *A Chave dos Campos* (1953), Breton relata que ao percorrer habitualmente uma rua “[...] podemos reconhecer nela, se prestarmos um mínimo de atenção, zonas de bem-estar e de mal-estar que se alternam, e cujos respectivos cumprimentos poderíamos chegar a estabelecer”.¹⁹

A prática de apreensão do espaço urbano por meio do caminhar na cidade, característica central das deambulações surrealistas, se fundamenta na figura do *flâneur*

de Charles Baudelaire. Primeira referência moderna na experiência de cidade, o *flâneur* é apresentado como um cidadão parisiense do início do século XIX, observador lento e desinteressado que experimenta o prazer de caminhar pela cidade e se perder entre a multidão, numa relação de anonimato e alteridade que caracteriza a metrópole. Posteriormente apropriado por Walter Benjamin, o *flâneur* é um observador da vida urbana, personagem que atravessa a cidade procurando experiências no meio dos labirintos das passagens e das massas.²⁰

A figura do *flâneur* também será reinterpretada na década de 1960 pelo movimento situacionista, que também buscava desenvolver experiências no espaço urbano.

A Internacional Situacionista “pretendia novos meios de apropriação da cidade, conformando o território através da participação ativa de seus habitantes”.²¹ Para os situacionistas, a participação popular seria o meio mais eficaz contra a espetacularização da cidade, a alienação e a passividade da sociedade, por isso o profundo interesse do grupo pelas questões urbanas e a importância dada ao meio urbano como terreno de ação.

Opondo-se ao planejamento urbano modernista, o principal objetivo situacionista era despertar a paixão pela vida urbana por meio de uma revolução da vida cotidiana. Para tanto, o movimento se utilizava da ideia de construção de situações construídas lúdica e livremente:

“A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do ‘público’, se não passivo pelo menos de mero

17 BANDINI, Mirella. L'estetico e il politico: da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948- 1957. In: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. Catálogo Situacionistas: arte, política, urbanismo. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e ACTAR, 1996, p. 41.

18 Ibidem, loc. cit.

19 BRETON, André apud BANDINI, Mirella. Op. cit., p. 43.

20 BASSETT, Keith. Walking as an aesthetic practice and a critical tool: some psychogeographic experiments. *Journal of Geography in Higher Education*, v. 28, n. 3, 2004, p. 399.

21 ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. Prefácio. In: IS (Internacional Situacionista); JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 11.

figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores mas, num sentido novo do termo, vivenciadores.”²²

Embora influenciados pelo surrealismo na ideia da vivência de cidade, os situacionistas criticavam os surrealistas por supervalorizarem o potencial revolucionário do inconsciente e abrirem mão do projeto dadaísta de supressão da arte, o que teria acabado por manter as experiências urbanas surrealistas nos limites da arte e literatura.

“O erro que está na raiz do surrealismo é a ideia da riqueza infinita da imaginação inconsciente. A causa do fracasso ideológico do surrealismo é ter acreditado que o inconsciente era a grande força, enfim descoberta, da vida. É ter revisto a história das ideias de acordo com isso, e ter parado nesse ponto.”²³

Para os situacionistas, a experiência urbana deveria ser estudada objetivamente, o que levou ao desenvolvimento de um estudo denominado psicogeografia. A psicogeografia visava o “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”.²⁴ Para o desenvolvimento da psicogeografia, os situacionistas criaram uma espécie de método ou procedimento: a prática da deriva.

A deriva era um

“modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência”²⁵.

A deriva situacionista era, assim, o exercício prático da psicogeografia. Algumas derivas foram documentadas por meio de fotocollagens que eram apresentadas como

mapas, como o *Map of Venice* de Ralph Rumney, sobre suas derivas em Veneza, ou filmagens, chegando a aparecer em alguns filmes de Guy Debord, principal teórico do movimento - destaca-se o filme *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [Sobre a passagem de algumas pessoas por uma curta unidade de tempo], de 1959. Outros produtos das derivas situacionistas foram cartografias subjetivas, também chamados mapas afetivos, entre eles o intitulado *The Naked City* [Cidade nua], *illustration de l'hypothèse des plaques tournantes* [Guia Psicogeográfico de Paris], assinado por Debord em 1957. *Naked City* é um mapa formado pelo recorte de dezenove setores da cidade, determinados a partir das relações afetivas que o autor tem com cada um desses lugares. Esses setores são conectados por setas vermelhas, que indicam as possíveis trajetórias, mas que não indicam distâncias reais, e sim os intervalos vivenciais psicogeográficos.

Pode-se dizer que tanto Baudelaire e seu *flâneur*, quanto os surrealistas e os situacionistas praticavam em suas experiências urbanas um exercício de vivência da cidade que partia da operação do *uncanny*, já que buscavam o estranhamento no ambiente conhecido e familiar da cidade de Paris.

Assim, desde as primeiras experiências urbanas, o *uncanny* se configurou como uma operação subversiva, reveladora de dimensões reprimidas ou ocultas na cidade.

22 IS. Questões preliminares à construção de uma situação. IS nº 1, junho de 1958. In: IS; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 62.

23 DEBORD, Guy-Ernest. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. Texto apresentado na conferência de fundação da Internacional Situacionista de Cosio d'Arroscia, julho de 1957. In: IS; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 46.

24 IS. Definições. IS nº 1, junho de 1958. In: IS; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 65.

25 Ibidem, loc. cit.

1.4 O CORPO É O MOTOR DA OBRA²⁶: O *UNCANNY* NO CONTEXTO BRASILEIRO

No contexto brasileiro, algumas aproximações podem ser feitas entre a operação do *uncanny* e a experiência urbana com os trabalhos de artistas modernistas e tropicalistas nas décadas de 1960 e 1970. Nesse sentido, resgataremos a importante influência de Flávio de Carvalho, ainda na década de 1930, com a realização das primeiras performances e intervenções urbanas no Brasil, e o evento *Apocalipopótese*, realizado em 1968, considerado um dos principais eventos artísticos que buscou expandir os limites institucionais da arte para o território urbano, apresentando a cidade como uma dimensão reveladora da experiência das obras.

Flávio de Carvalho (1899-1973), figura central da vanguarda artística brasileira, teve contato com os surrealistas parisienses em seus anos de estudo na Europa. Integrante do movimento antropofágico, Flávio de Carvalho manifestou profundo interesse na antropologia e na psicanálise, e se apropriou das ideias surrealistas para vivenciar suas próprias deambulações urbanas, que denominou *Experiências*.

Na *Experiência nº 2*, de 1931 (a *Experiência nº 1* teria fracassado, não sendo divulgada), o artista atravessou uma procissão pública de *Corpus Christi* em São Paulo, em sentido contrário aos fiéis, levando um chapéu à cabeça. Num ato considerado insultuoso em cerimônias religiosas, Flávio de Carvalho, quase linchado pela população, foi protegido por policiais e encaminhado à delegacia, onde relatou estar realizando uma “experiência sobre a psicologia das multidões”.²⁷ Jornais da época noticiaram o ocorrido, também relatado no livro homônimo publicado pelo artista.

Para Jacques, a etnografia urbana realizada pelos surrealistas na Europa serviu como base conceitual para o que Flávio de Carvalho denominou de *psicoetnografia*.²⁸

²⁶ Título faz referência ao artigo de Frederico Moraes “Contra a Arte Afluente: o Corpo é o Motor da Obra”, de 1979. Disponível em <http://arteref.com/gente-de-arte/o-corpo-e-o-motor-da-obra/>. Acesso em 05/06/2016.

²⁷ CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi. Uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 16.

²⁸ JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 107-108.

imagens:

7. folheto de divulgação do livro *Experiência n° 2* de Flávio de Carvalho, 1931

8. estudo para o para o *New look para o novo homem dos trópicos*. Flávio de Carvalho, 1956.

a dimensão do olhar

“Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes.”²⁹

Anos depois, em 1956, quando escrevia sobre arquitetura no extinto jornal *Diário de São Paulo*, Flávio atende a um pedido de seu editor para que desenvolvesse um modelo de roupa masculino, projeto que recebe o nome de *Experiência n° 3*. O artista desenhou e executou um traje completo de verão, *unissex*, que descreveu como o *New look para o novo homem dos trópicos*: saia de nylon, camisa bufante, chapéu transparente e meia arrastão com sandálias de couro.

Aprofundando seus estudos sobre as relações entre corpo e cidade, Flávio de Carvalho desfilou com o traje pelas ruas do centro de São Paulo. A ação foi bastante conturbada e teve grande repercussão na mídia, que anunciou Flávio de Carvalho como o “homem da minissaia” e relatou sobre a experiência: “São Paulo nunca viu nada igual”³⁰.

As duas experiências aqui relatadas vinculam as ações de Flávio de Carvalho ao conceito do *uncanny*, já que desestabilizam normas estéticas e criticam a ordem social vigente. Assim como nas deambulações surrealistas, Flávio de Carvalho se utiliza do fenômeno do estranhamento para analisar a psicologia das multidões, fazendo da cidade um campo de estudo para sua psicoetnografia.

Os trabalhos de Flávio de Carvalho foram precursores das práticas artísticas libertárias no Brasil, introduzindo a questão do corpo como veículo da obra e a inserção da arte no espaço urbano por meio da performance. Seus estudos e experiências sobre o corpo antropofágico influenciaram decisivamente gerações posteriores de artistas, entre eles os defensores do movimento Nova Objetividade, que buscavam a superação dos suportes tradicionais da arte por novas estruturas ambientais, objetos e ações corporais.

Cabe ressaltar o momento histórico em que essas discussões e ideias de novos programas para a arte no Brasil se inserem: o período entre 1960 e 1967, quando o país

29 CARVALHO, Flávio de, 2001 apud JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 103.

30 MANCHETE, 1956 apud JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 133.

imagens:

9. Flávio de Carvalho desfilando com o *New look*(...) no centro de São paulo, 1956

10. reportagem sobre a intervenção de Flávio de Carvalho na Revista Manchete, Outubro, 1956

a dimensão do olhar

assiste à tomada do poder pelos militares a partir do golpe de 1964 e ao consequente massacre dos movimentos populares.

O campo das artes, porém, é marcado por uma inédita agitação cultural, descrita pelo crítico Mario Pedrosa como um momento de “experimentalidade livre”³¹, que acabou por impulsionar a realização de uma série de eventos emblemáticos no campo da arte e da cultura.

Associada ao contexto da ditadura, a vanguarda artística brasileira vai se caracterizar pela tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos e pela tendência a uma arte coletiva, o que pôde ser visto em inúmeras ações coletivas realizadas no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, entre elas *Opinião 65 e Opinião 66*, realizadas em 1965 e 1966, *Nova Objetividade brasileira*, realizada em 1967, e *Apocalipopótese*, realizada em 1968 no Aterro do Flamengo. Delas, destaca-se esta última, *Apocalipopótese*, pela ênfase que o evento deu à experimentação no processo artístico e na inovação dos suportes das obras.

Fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse, *Apocalipopótese* fez parte de um evento maior, *Arte no Aterro*, organizado pelo então curador do MAM-RJ, Frederico Morais, que durou todo o mês de julho de 1968.

Apocalipopótese apresentou uma série de trabalhos artísticos durante três domingos consecutivos. Os organizadores pretendiam um evento coletivo e participativo, em que diversas ações aconteceriam simultaneamente, contando com a participação direta do público. A própria forma de divulgação já refletia o espírito crítico do evento: panfletos foram distribuídos aleatoriamente aos passantes nas ruas do Rio de Janeiro. Num deles, escolhido pelo próprio curador Frederico Morais para comentar este ciclo em sua *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*, podia-se ler:

“A arte é do povo e para o povo. É o povo que julga a arte. A arte deve ser levada à rua. Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante dele, sem mistérios. De preferência coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto deve ver obras de arte. E conversar diretamente com

os artistas, críticos e professores.”³²

Todos os trabalhos apresentados em *Apocalipópótese* tinham como base conceitual a ideia de vivenciar a obra, buscando a inserção do corpo na experiência da obra e o desenvolvimento da percepção e dos sentidos, conceito que foi definido por Hélio Oiticica como suprassensorial:

“A tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos [...] dirigidos aos sentidos, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma ‘suprassensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.”³³

Na ocasião do evento, Oiticica apresentou novos *Parangolés* para serem usados pelo público. Os *Parangolés* foram desenvolvidos pelo artista a partir de 1964 e constituíam-se por elementos vestíveis, como capas, que o artista propunha que fossem vestidos pelo público. Influenciado por sua vivência no Morro da Mangueira, Oiticica incitava que os espectadores sambassem vestidos com os parangolés ao som dos ritmistas da escola de samba, propondo assim experiências sensoriais e interativas em que o vestir caracterizava a experiência da obra.

De acordo com Guilherme Wisnik, arquiteto e crítico de arte, Oiticica procurava em sua obra:

“romper com a arte objetual da representação e da contemplação, transformando o espectador em participante, e incluindo o corpo de uma forma cada vez mais ativa na experiência da obra, o que chama de ‘antiarte ambiental’. Trata-se, afinal, da ideia de embaçar – e, no limite, eliminar – a fronteira entre arte e vida, desdobrando um projeto vanguardista que remonta a artistas construtivos como Mondrian e Malevitch.”³⁴

A anti-arte seria, assim, o rompimento da relação passiva do espectador com a obra, provocando sua participação direta nas ações e trabalhos propostos. Além disso, a

32 MORAIS, Frederico. Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 302.

33 OITICICA, Hélio. O aparecimento do suprassensorial na arte brasileira. In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 106.

34 WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. 262 f. il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 79.

anti-arte incorporava novos materiais do uso cotidiano e investia na precariedade desses suportes. Esse novo olhar transfere para o corpo a experiência estética de cada trabalho.

Dessa forma, a obra estava vinculada não apenas à criação do artista, mas dependia intrinsecamente das circunstâncias do lugar e da participação ativa do público. Nessa perspectiva, os *Parangolés* se situam como um dos melhores exemplos das obras de Oiticica que exploram questões de representação e participação:

“Sua ideia era de que módulos ambientais constituídos pela alternância entre elementos fixos e móveis (manipuláveis e transformáveis) contribuiriam para desprogramar os sujeitos que deles se apropriassem, potencializando-lhes o sentido de um viver não-programado suposto no conceito de Crelazer. Entende-se aí o *Parangolé*, um programa ambiental que se define pela experiência da temporalidade e pela noção de abrigo, em uma fusão de cor, estrutura, dança, palavra e fotografia, que figura a livre expressão da subjetividade corporal em meio ao espaço aberto da cidade.”³⁵

Todas as ações de *Apocalipópótese* indicavam que a proposta da arte experimental era uma realidade no meio cultural brasileiro.

Lygia Pape apresentou os *Ovos*, cubos de madeira envolvidos em plástico colorido, muito fino, que eram rompidos pelas pessoas, simbolizando, ao “quebrar a casca”, o nascer em um ato performático. Na ocasião do evento, a ação foi executada por passistas da Mangueira (o chamado Trio do embalo maluco, composto por Oiticica, Nildo e Santa Tereza). Para Vera Pedrosa os *Ovos* eram uma “proposição nítida e simples”³⁶ que simbolizava a ideia de surgir um mundo novo, a sensação de romper o abrigo, a proteção, o individual para o novo espaço do coletivo. Hélio Oiticica considerou o *Ovo* uma “transformação universal entre o dentro e o fora”.³⁷

Antonio Manuel expôs suas *Urnas Quentes*, vinte pequenas caixas de madeira vedadas, simulando urnas (com sentido ambíguo de urnas funerárias ou eleitorais), que continham registros da ditadura militar. As urnas deviam ser abertas pelo público a marretadas, simbolizando um grande ato contra a repressão que dominava o momento

³⁵ Ibidem, p. 86.

³⁶ PEDROSA, Vera. De Capélio a Guevarcália. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 ago. 1968. In: Catalogue... 2004.

³⁷ OITICICA, Hélio. Série Tropicália 2. Londres-Paris, mai. 1969. Tradução-adaptação do original em inglês. In: Catalogue... 2004.

político do país. Há, ainda, um duplo sentido, uma crítica, ou ironia já que ninguém podia votar no Brasil à época.

Rogério Duarte realizou a ação intitulada *Roda do domador*, ou *Dogs Acts*, um tipo de performance ou *happening* em que o artista discursava em uma roda de cães adestrados, fazendo uma crítica direta à repressão e à censura sofrida na época. A ação foi considerada por Frederico Moraes bastante provocativa e de certa forma premonitória, já que no dia seguinte ao evento a polícia utilizou pela primeira vez cães de guarda para intervir em manifestações públicas e passeatas de protesto.

Outros artistas também fizeram parte do evento, como Sami Mattar, com as *Rouças Fosforescentes*; Pedro Escosteguy com os *Poemas-objeto*; Vladimir Dias Pino e seus *Poemas Processo*; Pietrina Checacci e os *Estandartes Reivindicatórios* e Lanari com o *Monstro Inflado*.

Todas as ações realizadas em *Arte no Aterro*, assim como as *Experiências* de Flávio de Carvalho citadas anteriormente, evocavam uma arte experimental e buscavam promover deslocamentos na estrutura de percepção da relação entre sujeito, corpo, obra e espaço.

Esses deslocamentos sugerem um novo modo de olhar e perceber a arte e o mundo: a outra mirada, sugerida por Cortázar em *Prosa do Observatório*, e associada nesta pesquisa ao procedimento do caleidoscópio e ao conceito do *uncanny*.

Ao vestir o *Parangolé* ou “renascer” no *Ovo* de Lygia Pape, por exemplo, o espectador vivencia esse novo olhar de mundo por meio da experiência do estranhamente familiar (*uncanny*), experimentando a transformação do corpo familiar e passivo para um novo corpo, ativo e participativo.

Certamente outros artistas e experiências realizadas na década de 1960 também poderiam ser citados para ilustrar este efervescente momento da arte no país, mas o que se pretende aqui é situar um espaço-tempo que vai influenciar uma série de outras experiências no Brasil a partir da década de 1970, momento em que a própria prática artística se desmaterializa e ganha corpo na luta por mudanças sociais e políticas. Estas experiências serão comentadas no próximo capítulo dessa dissertação.

imagem:
15. Frederico Moraes vestindo o *Parangolé* coletivo de
Hélio Oiticica. *Apocalipópótese*, 1968

imagem
16. Mulher vestindo o *Parangolé* coletivo de Hélio
Oiticica. *Apocalipópótese*, 1968

CAPÍTULO 2

A DIMENSÃO DA RUA

“No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre
Muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes
Sobre mim.”¹

2.1 A ARTE OCUPANDO A RUA

A virada da década de 1960 para 1970 representou um importante momento da história mundial, marcado por um cenário global de manifestações e movimentos políticos, sociais e artísticos. Maio de 68 reverberou a explosão dos movimentos estudantis, a Primavera de Praga trouxe à tona as revoluções libertárias pelo mundo, ao mesmo tempo em que eclodiam os movimentos de contracultura e as lutas inflamadas pelos direitos civis ligadas aos movimentos de esquerda.

No Brasil, a ditadura militar, instaurada desde o golpe militar de 1964, impõe em Dezembro de 1968 a censura e o cerceamento das liberdades individuais e coletivas por meio da publicação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que, sobrepondo-se à Constituição de 1967, dava poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia os direitos constitucionais, além de impor a tortura como instrumento de repressão.

O cenário cultural, que até então vivia o auge dos movimentos de vanguarda na arte, música, literatura e cinema, sofre o cerco da censura, intensificando-se a repressão aos artistas e suas produções, situação denominada pelo escritor Alceu Amoroso de Lima como “terrorismo cultural”², já que qualquer tipo de expressão cultural era motivo para perseguição por parte do governo militar.

Segundo Wisnik,

“O endurecimento do regime respondia então a uma inédita fermentação política e cultural ocorrida no país desde 1967, com a radicalização do movimento estudantil, e o surgimento de grupos ou movimentos como o Cinema Novo e o Tropicalismo, entre outros. Após o AI-5 – e sobretudo até o final do governo Médici, em 1974, durante os chamados “anos de chumbo” do regime militar brasileiro –, muitos artistas, estudantes e intelectuais foram presos, torturados, exilados ou mortos, e os movimentos artísticos vieram a sofrer restrições ou entraram na clandestinidade.”³

Nesse contexto, a atuação oficial dos artistas ficou restrita ao circuito do mercado de arte, intensificada por atividades comerciais que representavam o ilusório “milagre brasileiro” em galerias e salões, transformando as obras em investimento e status social para a nova burguesia.

Dessa forma, as manifestações artísticas mais críticas que aconteceram nesse período ganharam caráter de manifesto, pois atacavam o regime político de maneira subversiva, “combinando a guerrilha política a uma espécie de guerrilha artística”⁴.

Howard Slater, pesquisador inglês, comenta que as ações desses artistas buscaram se desassociar das instituições oficiais para imergirem em uma prática política heterogênea, assumindo uma posição de marginalidade ao sistema.⁵

Mesmo com práticas mais individuais e independentes, e apesar da forte repressão contra as ações de caráter cultural, um acontecimento se destacou pela postura de marginalidade, resistência e denúncia assumida pelos artistas em plenos “anos de chumbo” da ditadura: o evento *Do corpo à terra*.

Organizado em 1970 em Belo Horizonte e de curadoria de Frederico Moraes - o mesmo curador do evento *Arte no Aterro*, onde ocorreram as ações de *Apocalipópótese*, comentadas no capítulo anterior, *Do corpo à terra* reuniu diversas ações artísticas no Parque Municipal Américo Renné Giannetti e seus arredores. Segundo

1 VELOSO, Caetano. Tropicália. In: Tropicália (Universal, 1968).

2 LIMA, Alceu Amoroso. Cigarra na berlinda. In: A experiência reacionária. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968, p. 34.

3 WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. 262 f. il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 96.

4 Ibidem, loc. cit.

5 SLATER, Howard. The spoiled ideals of lost situations: some notes on political conceptual art. Infopool, London, n. 2, jul. 2000. Disponível em: <<http://infopool.antipool.org/hs.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

Frederico Morais:

“*Do corpo à terra* foi uma proposta mais radical, por seus aspectos inovadores, quase uma ilustração da teoria da ‘*guerrilha artística*’, tema que abordei em um ensaio de 1979, *Contra a Arte Afluente: o Corpo é o Motor da Obra*. A surpresa, o imprevisto, a velocidade das ações, a precariedade do armamento, dos materiais e dos suportes empregados são algumas das táticas usadas por guerrilheiros em suas ações que foram absorvidas pelos artistas pós-modernos. Pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local. Se no Palácio das Artes houve um *vernissage*, com hora marcada, no Parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais. Os trabalhos realizados permaneceram em seus locais até sua destruição, acentuando o caráter efêmero e deliberadamente precário de boa parte da criação artística atual, que, tendo evoluído do objeto à ação, esgota-se no tempo de sua realização, passando a existir apenas como registro e/ou documento.”⁶

Assim, envolvendo renovação crítica, engajamento político e experimentação artística, o evento propunha destituir o museu e as galerias como lugar da arte e expandir seus limites institucionais para a cidade, dialogando com o contexto urbano em que se inseriam.

O texto de divulgação publicado por Frederico Morais no jornal Estado de Minas no dia da abertura do evento demonstrava seu caráter participativo e ressaltava a importância da integração entre o espectador e o lugar da exposição:

“Percorra a exposição a pé. Após ver, bulir e imaginar as obras, pare por alguns instantes em qualquer lugar do parque, ou sente-se, ou deite-se sobre a grama. Respire profundamente. Escute as batidas do coração, tome o pulso, sinta o suor e o cansaço no seu corpo. A obra está pronta. E terminada.”⁷

As ações mais radicais realizadas em *Do corpo à terra* foram do português radicado no Brasil, Artur Barrio, e do carioca Cildo Meireles.

Barrio realizou o projeto *Situação T/T*, que se constituiu em três momentos. Primeiramente o artista confeccionou e documentou o processo de execução de quatorze trouxas feitas com carne, ossos, sangue e barro enrolados em pedaços de pano, objetos que ficaram conhecidos como *Trouxas Ensanguentadas* (T.E.). Posteriormente, o artista espalhou as trouxas às margens do Rio Arrudas, que à época corria abertamente atrás do Parque Municipal, na região central da capital mineira. As trouxas jogadas no rio simbolizavam a “desova” dos corpos dos assassinados pela ditadura.

Na manhã do dia seguinte, os indecifráveis “objetos ensanguentados” boiando no rio Arrudas chamaram a atenção da população que por ali caminhava. Segundo Frederico Morais, as trouxas criaram uma “tensão insuportável, o que acabou provocando a intervenção do Corpo de Bombeiros e, a seguir, da Polícia”⁸, que acabou por apreender os objetos.

No terceiro momento de *Situação T/T*, de menor repercussão que a ação anterior, Barrio espalhou sessenta rolos de papel higiênico também nas margens do Rio Arrudas, criando uma grande intervenção na paisagem, que foi documentada pelo fotógrafo César Carneiro e também fazia referência aos crimes e à censura do regime militar.

Claramente a obra de Artur Barrio representou um gesto de protesto político e de denúncia às atrocidades da ditadura, mas, além disso, caracterizou-se como uma experiência estética na cidade que enfatizava a dimensão do espaço urbano na completa realização da obra.

Dessa forma, Barrio executou uma ação de arte pública que colocou o espaço público em evidência, visto que a obra não era o objeto em si (as *Trouxas Ensanguentadas*), mas sim a experiência que só se realiza a partir da inserção desses objetos no espaço urbano.

Paralelamente às ações de Artur Barrio, Cildo Meireles realizou no mesmo evento a polêmica ação *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*. Na ocasião, Cildo instalou na área externa ao Palácio das Artes um poste de madeira e um

6 MORAIS, Frederico; RIBEIRO, Marília Andrés. Entrevista. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, jan./jun. 2013, p. 348-349.

7 MORAIS, Frederico. Quinze lições sobre arte e história da arte. Apropriações: homenagens e equações. Estado de Minas, Belo Horizonte, 17 de abril de 1970, p. 6.

8 MORAIS, Frederico. Do corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira. In: Catálogo de exposição. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001.

imagens:

17. *Trouxas Ensanguentadas*, Artur Barrio, 1970

18. *Trouxas Ensanguentadas* às margens do rio Arrudas em
Belo Horizonte, Artur Barrio, 1970

termômetro no topo, onde amarrou galinhas vivas, encharcou-as de gasolina, e ateou fogo. A ação novamente denunciava a repressão política e explorava com ousadia os limites estéticos da arte. Cabe lembrar que o evento foi realizado durante a semana de comemoração da Inconfidência Mineira, símbolo de resistência do Estado de Minas Gerais, em que seu principal representante, Tiradentes, foi condenado à morte por suas ideias revolucionárias.

Percebe-se, assim, o teor político e o radicalismo das propostas desses artistas no questionamento da ordem vigente, e a busca pela desmaterialização do objeto artístico, que levou à expansão dos limites institucionais da arte.

Para a pesquisadora Marília Andrés Ribeiro, as manifestações realizadas pelos artistas foram “propostas corporais, ecológicas e políticas que se transformaram em ritual simbólico de reivindicação libertária e de protesto contra a repressão e o terror que imperava no Brasil”⁹.

Em 2006, na ocorrência da mostra *Do corpo à terra – Um Marco Radical na Arte Brasileira*, realizada pelo Itaú Cultural, Frederico Moraes relembrou o caráter de luta do evento:

“É verdade, foram tempos difíceis – de liberdade truncada, de censura e de repressão. Mas nem por isso os artistas brasileiros deixaram de criar, opinar e questionar, defendendo, contra tudo e contra todos, sua liberdade criativa. Liberdade que, como afirmou Mário de Andrade (...) ‘não é um prêmio, é uma sanção. Que há de vir.’”¹⁰

Do corpo à terra foi considerada uma das primeiras expressões de arte pública do país, por explorar novas possibilidades e linguagens do fazer artístico e considerar a cidade como espaço ativo e integrado aos trabalhos.

Outras ações realizadas na década de 1970 contextualizam o espírito crítico e renovador desse período, estando entre elas as *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, e *Arte postal*, de Paulo Bruscky.

Nesses trabalhos, os dois artistas utilizaram a ideia da inserção como estratégia

9 RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa. Arte & política: algumas possibilidades de leitura. São Paulo: Fapesp; Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p. 175.

10 MORAIS, Frederico. Do corpo à Terra. In: FERREIRA, Glória (Org). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas, Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2006.

tática para criar interferências nos veículos dominantes, severamente monitorados pelo regime militar.

Cildo Meireles desenvolveu as *Inserções em circuitos ideológicos* em dois projetos: *Projeto Coca-Cola* e *Projeto Cédula*. No *Projeto Coca-Cola* o artista veiculou críticas ao imperialismo na América Latina e divulgou instruções de preparo de um coquetel *molotov* por meio de decalques em garrafas de Coca-Cola, que na época eram devolvidas e retornavam à distribuição. De forma simples e eficaz, Cildo “parasitou” o sistema capitalista de produção, apropriando-se da sua própria estrutura de circulação para veicular mensagens subversivas. Tem-se, assim, um deslocamento da obra da dimensão de “público” para a de “circuito”.¹¹

A mesma lógica é utilizada no *Projeto Cédula*, que denuncia os crimes cometidos pelo militares com mensagens inseridas em cédulas de dinheiro. Cildo carimbou nas cédulas a pergunta “QUEM MATOU HERZOG?”, devolvendo-as em seguida para o seu sistema de circulação original, interferindo no amplo circuito das trocas monetárias.

A ação fazia referência ao assassinato de Vladimir Herzog, militante morto nas instalações do DOI-CODI após ter se apresentado “voluntariamente” para prestar esclarecimentos sobre suas ligações e atividades políticas.

Para Wisnik, a obra de Cildo Meireles se apropria e subverte os *readymade* de Duchamp:

“Em *Inserções*, Cildo Meireles faz um *readymade* às avessas: ao invés de se apropriar do objeto industrial e colocá-lo no lugar da obra de arte, tal como Duchamp, faz a ação artística atuar no universo industrial pelo seu sistema de circulação, como uma espécie de *grafitti* móvel. Assim, insere mensagens críticas em vasilhames vazios de Coca-Cola e notas de dinheiro, através de decalque e carimbo, devolvendo esses objetos à circulação normal, como uma garrafa de naufrago urbana e mais sistemática. Trata-se, evidentemente, de um trabalho muito contundente, ainda que sutil.”¹²

Trabalhando com a mesma ideia de inserções e circuitos de Meireles, Paulo Bruscky cria uma rede internacional de troca de trabalhos e textos artísticos por carta,

¹¹ WISNIK, Guilherme. Op. cit., p. 107.

¹² Ibidem, loc.cit.

projeto denominado *Arte Postal*. Faziam parte da rede diversos artistas brasileiros e estrangeiros, entre eles integrantes do grupo *Fluxus*. Em *Arte Postal*, o circuito artístico abandona os salões e galerias e toma o percurso das cartas que circulam pelo Correio.

Para Bruscky, “na arte correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia”.¹³

Bruscky também ficou conhecido pela experimentação de trabalhos em meios de fácil reprodução, como o xerox, e a criação de performances que buscavam a participação do público e o espaço urbano como elementos principais da obra.

Em *Arte/Pare*, intervenção realizada em 1973, Bruscky interditou com uma fita vermelha a Ponte do Capibaribe, na cidade do Recife. O artista gravou a reação dos passantes (pedestres e motoristas): no filme, carros e pedestres estranham a curiosa situação mas obedecem a interdição da faixa por quase 40 minutos, até que um transeunte mais destemido ultrapassa a inusitada barreira e segue seu caminho. Sucessivamente outros pedestres atravessam o obstáculo, até que os carros avançam e a rompem.

O gesto da fita vermelha representava a situação de repressão e censura do momento, simbolizada na sujeição das pessoas ao desviarem a barreira, passando por cima ou por baixo da faixa, mas nunca rompendo-a definitivamente.

“Cabe a nós, em nossas reações diante desse obstáculo ambíguo, posicionarmos e decidirmos: paramos ou avançamos? Embora seguindo em uma mesma direção, assim como o trânsito dessa ponte, esperar ou avançar qualifica nosso percurso. Na mesma direção, mas em sentidos opostos, atravessamos uma mesma ponte que nos leva a margens distintas.”¹⁴

As ações de Barrio, Meireles e Bruscky aqui descritas demonstram a potência crítica e o caráter subversivo da arte na década de 1970 no Brasil, quando é incorporada por um grupo de artistas a um discurso social e político. Trata-se de um momento paradigmático no país, em que os artistas, sob diferentes formas de atuação, expandem os limites institucionais e conceituais da arte brasileira: institucionais porque saem dos

13 BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte está comunicado. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 374.

14 FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006, p. 20.

imagens:

22. intervenção *Arte/Pare*, no Recife. Paulo Brusky, 1973

23. moradores do Recife interagindo com a faixa vermelha da intervenção *Arte/Pare*, no Recife. Paulo Brusky, 1973

museus e galerias e tomam o espaço urbano como condição intrínseca à obra; conceituais porque utilizam novos suportes, materiais e meios para veicular mensagens de crítica não apenas ao sistema de arte, mas ao contexto social, político e econômico do país.

Para Suely Rolnik, o que define a singularidade e a heterogeneidade das propostas desses artistas nos anos de chumbo na América Latina não seria exatamente a ideia do artista enquanto militante de uma causa; mas o que os teria feito agregarem uma camada política em suas investigações poéticas é o fato de a ditadura incidir diretamente e literalmente em seu próprio corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana.¹⁵

Tal atmosfera constituiu tensões que provocaram nos artistas a necessidade de se posicionar frente a esse estado de coisas, por meio de ações que questionavam a própria natureza da arte e sua função social e continham um germe de integração entre política e poética, vivenciado tanto em ações artísticas bem como na vida cotidiana.

Apesar da rigidez do sistema político em vigor acabar por abafá-las ou condená-las, essas ações políticas e poéticas se configuraram como “subsídios estéticos” para o surgimento de um outro tipo de organização político-artística que se fortaleceria nos anos seguintes: os coletivos.

2.2 OS COLETIVOS NOS ANOS 70: O CORPO E AS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS NA CIDADE

Entre fins do anos 70 e início da década de 1980, a abertura ainda lenta e gradual do regime militar no Brasil impulsionou o processo de luta pela redemocratização do país.

Na cena internacional, a contracultura, utópica e libertária, contrária ao *establishment*, motivou manifestações sincrônicas em vários países com pautas reivindicatórias pela liberdade individual; contra a opressão tecnocrática; contra abusos predatórios do avanço industrial; pelos direitos civis; pela igualdade entre gêneros e em defesa do meio ambiente.

São Paulo também foi cenário de uma série de lutas sociais e políticas que ocorriam paralelamente na cidade, como o retorno do movimento estudantil e seus protestos na rua, a greve dos metalúrgicos no ABC paulista (1980) e posteriormente os protestos da Diretas Já (1984).¹⁶

No campo artístico se fortalecem as organizações coletivas: artistas aderem a causas sociais e políticas em suas ações, organizando-se em grupos diversos para realizar o que ficou conhecido como arte marginal ou arte independente.

Com procedimentos próprios e ações autônomas, os coletivos da década de 1970 adotavam como estratégia uma arte baseada na participação popular e faziam uso de espaços públicos para a realização de suas ações, produzindo performances, ocupações coletivas, interferências em *outdoors* e outras intervenções.

No contexto brasileiro destacaram-se os coletivos atuantes na cidade de São Paulo, entre eles o grupo 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, TupiNãoDá e Manga Rosa, entre outros.

O grupo 3Nós3, formado pelos artistas Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França entre 1979 e 1982, realizou o que chamou de *interversões*, ações em que

¹⁵ ROLNIK, Suely. “Desentranhando futuros”. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. (orgs). *Conceitualismos do Sul/SUR*. São Paulo. Annablume. USP-MAC. AECID. 2009. (p. 155-163). Texto escrito a partir de comunicação oral no Seminário ‘Conceitualismos do Sul’, realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em abril de 2008. p. 156

¹⁶ MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. 2008. 429 f. il. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 232.

buscavam realizar uma inversão na percepção da paisagem: não apenas infiltrar-se, mas modificar a situação pré-estabelecida, aproximando-se do conceito do *uncanny* de Freud, apresentado no capítulo anterior.

Em *Interdição* (1979), o 3Nós3 realizou uma ação aos moldes da intervenção *Arte/Pare* de Paulo Bruscky (1973). O grupo interditou parte de um cruzamento da Avenida Paulista com tiras de papel celofane e observou as inusitadas reações dos motoristas até que o primeiro carro rompesse o obstáculo. Posteriormente, a mesma ação ganhou maior escala em *Intervenção IV*, quando os artistas colocaram plástico no anel de túneis que liga a Avenida Paulista com a Rua Consolação. Algumas horas depois a intervenção foi retirada por funcionários do Detran.

Em depoimento em entrevista, Mario Ramiro, integrante do 3Nós3, comentou sobre a intervenção:

“Era uma coisa de ocupar um espaço que até então, como você poder ver nos relatos da época, tinha sido restrito ao carnaval e a comemorações de futebol. O que eu quero dizer é que a idéia de colocar 300 metros de plástico na Avenida Paulista, sem autorização da polícia ou da prefeitura, mostra exatamente a ocupação de um espaço que estava se distendendo. Um espaço que deixou a compressão da ditadura e começa a ter uma ‘distensão’, como se fala em política, e é exatamente nessa distensão que a gente vai trabalhar.”¹⁷

No mesmo ano, o 3Nós3 executaria a ação mais conhecida do grupo: *Ensacamento*, planejada estrategicamente às vésperas da visita do Presidente Figueiredo a São Paulo. Em *Ensacamento*, o grupo primeiramente mapeou monumentos públicos no trajeto do Bairro Ipiranga até o centro de São Paulo, saindo na madrugada de 27 de abril de 1979 a ensacá-los com sacos de lixo. O gesto era uma referência às práticas de tortura e aos desaparecimentos políticos ocorrentes na época.

Na manhã seguinte ao ensacamento dos monumentos, os artistas telefonaram anonimamente para os jornais da cidade pedindo a apuração daquele estranho acontecimento até então pouco notado pelos transeuntes. A intervenção ganhou grande repercussão quando foi noticiada pelas mídias em jornais, programas de rádio e

imagens:
24,25. intervenção *Interdição* em São Paulo
3Nós3, 1979

17 RAMIRO, Mario; MESQUITA, André; BRITTO, Ludmila; BONILHA, Sérgio. Entrevista. In: MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. 2008. 429 f. il. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 356.

imagens:

26. intervenção *Interdição* em São Paulo. 3Nós3, 1979

27. *Ensacamentos* em São Paulo. 3Nós3, 1979

televisão, tática utilizada pelo grupo como forma de documentação e disseminação do trabalho. Para Mario Ramiro, integrante do 3Nós3, as reportagens refletiam, de certa forma, o estranhamento que a população via nas *interversões*¹⁸.

Percebe-se nas ações do 3Nós3, além do viés político, um interesse latente pelo espaço urbano como terreno de experimentação para a construção de situações que alteravam a percepção dos indivíduos e propunham novas relações entre a intervenção, o cidadão e o espaço público:

“O interesse do 3Nós3 no espaço urbano era por uma idéia bem básica de instalação, como a gente entende hoje, que é da relação de como uma determinada interferência, um determinado projeto dialoga, interfere e cria tensão com uma estrutura arquitetônica dada na cidade. A nossa idéia era muito mais trabalhar fazendo uma espécie de um desenho na planta da cidade.”¹⁹

No mesmo contexto, o coletivo Viajou sem Passaporte criou experiências urbanas que misturavam teatro, música e artes plásticas. Com forte influência de Flavio de Carvalho, o grupo propunha ações na cidade que remetiam às práticas dadaístas e surrealistas.

Do dadaísmo, o Viajou Sem Passaporte levou a cabo o projeto de supressão da arte, tornando a ação artística uma atividade experimental e fruto do improviso. Do surrealismo, resgatou o desejo de romper a fronteira entre a arte e a vida e estender os limites para o inconsciente. Para tanto, o grupo realizava atividades que colocavam em crise a normalidade vigente situações cotidianas: no ônibus, na praça, na peça de teatro.

Formado por oito estudantes da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP), o Viajou sem passaporte atuou em São Paulo de 1978 a 1982. O grupo assim se definia:

“Aqueles que procurarem desvendar nosso ‘conteúdo’, nossa mensagem para o mundo, que se virem (de costas): nos taxarão de loucos irre recuperáveis; e aqueles

que procurarem aplicar emboloradas leis estéticas ao nosso trabalho se sentirão ridículos (que inventem outras).”²⁰

Buscando a experiência do outro, O Viajou sem Passaporte provocava em suas intervenções a aproximação, o contato e o embate, definindo suas ações como intervenções humanas.

Em *Trajatória da Árvore* (realizada em março de 1979), os membros do grupo deram voltas sincronizadas em torno de uma árvore na Praça Dom José Gaspar, no centro de São Paulo. A cada minuto um integrante do grupo saía de uma esquina, caminhava normalmente pela calçada, realizava uma volta em torno da árvore pré-escolhida e então continuava seu caminho até desaparecer na Avenida São Luís. Dez pessoas participaram da ação, sendo que algumas ficaram anônimas no bar, documentando a ação com fotos e colhendo as impressões dos espectadores.

Dando sequência à série, um mês depois (abril de 1979) o grupo realizou a *Trajatória do Curativo*, em que definiu uma linha de ônibus e se dividiu: cada um dos oito integrantes ficou em um ponto de ônibus do itinerário, todos portando um curativo no olho esquerdo. Após o ônibus ter começado o seu trajeto, o primeiro integrante do grupo entrou no veículo, passou a roleta e desceu no ponto seguinte. Enquanto isso, o segundo integrante subiu no ônibus e assim sucessivamente.

Durante o trajeto duas pessoas do grupo ficavam dentro do ônibus, uma com o curativo no olho e outra observando as reações dos passageiros, que diziam frases como: “Isso daí deve ter sido organizado, né? (se é que alguém se organiza para fazer esse tipo de coisa).”²¹

No último ponto um dos membros levava um cartaz nas mãos, que dizia “Trajatória do Curativo, assinado Viajou Sem Passaporte”.²²

Em outras ocasiões, membros do Viajou sem Passaporte invadiram palcos durante encenações de peças de teatro, sem o conhecimento dos grupos que estavam

18 BERTUCCI, Patricia Morales. Intervenção urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e 3Nós3. 2015. 166 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 83.

19 RAMIRO, Mario; MESQUITA, André; BRITTO, Ludmila; BONILHA, Sérgio. Op. cit., p. 352.

20 VIAJOU SEM PASSAPORTE, 1984 apud BERTUCCI, Patricia Morales. Intervenção urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e 3Nós3. 2015. 166 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 57.

21 Ibidem, p. 62.

22 Ibidem, loc. cit.

imagens:

28. *Viajou sem Passaporte* realizando a
Trajatória do Curativo em São Paulo, 1978

29. membros do *Viajou sem Passaporte* realizando a
Trajatória da Árvore no centro de São Paulo, 1978

em cena. Visavam, com essa ação, desestabilizar a relação palco-platéia, criando tensões entre os artistas e estranhamentos no público, que assistia à situação sem entender se o constrangimento da cena era programado ou não.

O Viajou sem Passaporte constituiu-se como um emblemático modo de criação coletiva na década de 1970, que procurou romper os modelos culturais vigentes utilizando como suporte principal o corpo e a performance na cidade.

Outros coletivos ainda podem ser citados no resgate da arte coletiva na década de 1970, entre eles o Tupi Não Dá e o Manga Rosa.

Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler formaram em 1978 o Tupi Não Dá, considerado um dos precursores do *grafitti* em São Paulo. O grupo intervia em muros e fachadas com *grafittis*, desenhos e *stencils*. Para o grupo, grafitar era uma tentativa de subverter a propaganda e os símbolos e padrões de consumo impostos pela sociedade capitalista.

Já o Manga Rosa se destacou pela realização do projeto Arte ao ar livre, que trazia como proposta a ocupação alternativa de *outdoors* da cidade. Realizado a partir de agosto de 1981, o projeto consistiu na ocupação de uma placa de outdoor por artistas convidados sob a organização do Manga Rosa. O outdoor estava localizado na Rua da Consolação, em frente à Praça Roosevelt, e durante um ano se configurou como um espaço aberto à cidade, veiculando diversas intervenções incomuns àquele tipo de suporte:

“Para o transeunte cotidiano, o *outdoor* desligado da propaganda comercial causa certamente um impacto, mesmo que de curta duração.”²³

Cerca de quinze intervenções no *outdoor* foram realizadas entre agosto de 1981 e março de 1982, modificando a paisagem cotidiana dos habitantes de São Paulo, que estranhavam o apelo não comercial das mensagens em um veículo criado para a publicidade.

23 BARROS, Stella, 1984 apud MESQUISTA, André. *Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. 2008. 429 f. il. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 233, destaques originais.

O painel mais comentado foi o *Das duas às quatro*, criado pelo grupo Clé (Centro de Livre Expressão), que reunia os coletivos 3Nós3, Viajou Sem Passaporte e TTT. A intervenção trazia a proposta de um painel-performance: uma cadeira foi fixada no outdoor, onde todos os dias, durante o período das duas às quatro (das 14h às 16h), um dos artistas permanecia sentado dialogando com os transeuntes. Pedestres e motoristas apontavam para a cena, correspondiam aos diálogos, sorriam ou desconfiavam da situação. De caráter lúdico e participativo, a obra não passava despercebida na cidade:

“Queríamos interferir na cidade, usar a cidade como suporte do trabalho. Queríamos realizar experiências com a sensibilidade do homem da rua, aquele que passa sempre por determinado lugar e de repente tem diante de si uma outra coisa que não a usual.”²⁴

Todos esses coletivos atuavam de maneira independente e autônoma em São Paulo, porém tinham uma rede articulada de comunicação, que acabou dando origem a alguns encontros de participação comum, entre eles o *Evento Fim de Década*, acontecimento em que alguns grupos ocuparam a Praça da Sé com intervenções participativas.

Realizado no dia 13 de dezembro de 1979 na Praça da Sé, o *Fim de Década* contou com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura e reuniu a presença dos coletivos 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, GEXTU e D'Magrela.

Durante todo um dia, os coletivos propuseram ao público jogos e atividades que pretendiam a criação de situações que exploravam novas relações entre corpo e espaço público, entre elas um dragão chinês que seguiu em forma de bloco carnavalesco, engolindo e conquistando participantes desde o Teatro Municipal, até chegar ao ponto de encontro na Praça da Sé.²⁵

No contexto de fim da ditadura, o evento representou um grito de liberdade criativa para os habitantes de uma cidade ainda reprimida pelo regime militar, reivindicando um uso lúdico para a cidade e os espaços públicos.

O *Evento Fim de Década* ganhou relevância também pela realização de pré-

eventos, que foram realizados durante os três meses anteriores em diversos pontos da cidade. Um dos pré-eventos de maior impacto e divulgação da imprensa ocorreu durante a abertura da *XV Bienal de São Paulo*, em 03 de outubro de 1979, quando os integrantes dos coletivos realizaram uma performance na qual entraram amarrados por uma corda e caminhavam com os olhos vendados dizendo frases como “Oh! Maravilhoso, espetacular, brilhante”. Ao sair, deixaram pequenos papéis nos quais se lia: “estive no fim de década – basta! – s.p. 13 de dezembro – pça. da sé”²⁶, criticando o conservadorismo e a tradição da mais renomada exposição internacional de arte do Brasil.

As práticas e experiências urbanas dos coletivos aqui apresentados revelam um denominador comum: enxergam a rua como campo de investigações artísticas e instauram pequenas perturbações no cotidiano da cidade, resgatando novamente o conceito de *uncanny*, que se manifesta nessas ações como forma de revelar o reprimido, o oculto, e torná-lo visível.

Organizados coletivamente, os artistas expressavam em suas propostas uma posição crítica ao sistema da arte e sua relação com os espaços institucionais. Além disso, questionavam o uso funcionalista das cidades e sugeriam propostas lúdicas de apropriação e participação urbana que ainda hoje permeiam as discussões sobre a cidade.

Trocar os museus pela rua, “o espaço de trocas coletivas”²⁷ e trazer à arte uma dimensão pública, participativa e afetiva era prerrogativa comum entre os coletivos atuantes na cidade de São Paulo na década de 1970. Esses grupos seguiram ativos até o início de 1980, momento em que se identifica um “hiato” nas manifestações culturais coletivas no Brasil.

24 Manga Rosa in BARROS, Stella. “OUT” – Arte? Arte em Revista: São Paulo, v.6, n.8, p. 50, out.1984.

25 BERTUCCI, Patricia Morales. Op. cit., p. 121.

26 Ibidem, p. 117.

27 ARANTES, Otilia. Depois das vanguardas. Arte em Revista, São Paulo, v. 5, n.7, ago. 1983, p. 5.

imagens:

31. *Passeata Alfabética, Evento Fim de Década*, São Paulo, 1979

32. intervenção do grupo Viajou sem Passaporte e convidados na *XV Bienal* de São Paulo, 1979

2.3 A DESCONTINUIDADE DOS COLETIVOS NO BRASIL

Com relação à descontinuidade temporal na história do coletivismo artístico brasileiro, Ricardo Rosas, ativista e pesquisador do tema, afirma que a arte coletiva tem pouca tradição no Brasil, apesar das referências de grupos como Viagrou Sem Passaporte, 3Nós3 e Tupi Não Dá, atuantes na década de 1970, e das proposições anteriores de artistas como Cildo Meireles e Hélio Oiticica. Para Rosas, de alguma forma, essa herança foi perdida ou esquecida em algum momento da década de 1980.²⁸

“Talvez seja um exagero afirmar que não temos tradição em coletivos artísticos. Afinal, os anos 1970 e 80 assistiram a ações de vários coletivos, como Viagrou Sem Passaporte, 3Nós3 ou Tupi Não Dá, mas esse liame se perdeu em algum lugar dos anos 80, e tais formações só retornariam em meados dos 90 para cá, sem nenhuma ligação aparente com seus predecessores.

O mesmo se pode dizer de uma arte mais politicamente questionadora. Que Cildo Meireles tenha feito as *Inserções em circuitos ideológicos* ou Hélio Oiticica tenha ido até a Mangueira e criado o *Parangolé*, são, sim, fatos históricos de uma importância evidente e inspiradora, mas explorações que levassem tais intervenções além do ponto em que pararam não se deram, de forma que, em algum ponto, as ações conceituais mais politicamente incisivas no Brasil não tiveram continuidade, nem formaram uma ‘tradição’ -se este termo ainda tem alguma validade. Ao contrário de outros lugares, onde a arte conceitual ativista permaneceu florescendo, com diversas nuances dos anos 60 até hoje, o mesmo não se aplica aqui”.²⁹

Interpretando o contexto político do momento, pode-se lembrar da abertura política ocorrida nos anos 80 e da implementação da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, conhecida como a *Lei Sarney*, a qual concedia benefícios fiscais por meio de descontos no imposto de renda a empresas que financiassem ações relacionadas à arte e à cultura, representando um dos primeiros estreitamentos entre a arte e a esfera privada.

Certamente essa não seria a causa para a descontinuidade no processo de atuação dos coletivos (poderia ser inclusive um disparador para novas ações políticas), mas para Kamila Nunes, curadora e pesquisadora de arte, esse momento demonstra uma grande contradição:

“a contradição é que quando o Brasil passou pelo período de abertura política e pelo consequente processo de privatização decorrente do neoliberalismo, essas experiências de resistência tornaram-se evasivas”.³⁰

Assim, pode-se dizer que a década de 1980 não foi marcada por uma grande representação das manifestações coletivas no Brasil, diferente da década seguinte, quando os artistas começam a se posicionar novamente de forma crítica ao mercado da arte, ao pouco investimento público na cultura e ao engessamento das instituições artísticas. Como resposta, uma nova formação coletiva dos artistas começa a se articular. De acordo com Nunes:

“A insatisfação dos artistas e a dificuldade de veicular, no circuito ‘oficial’, uma arte que não cedeu às demandas do mercado e que buscava a diluição das fronteiras entre arte e ação política complicou-se ainda mais com a dissolução da Funarte em 1990, durante a presidência de Fernando Collor de Mello. Sem espaços ‘oficiais’ de atuação e determinados a enfrentar a lógica do mercado que, a priori, define a qualidade de uma obra de arte, artistas de diversas regiões do país passaram a se agrupar em torno de um interesse em comum e a definir seus locais de atuação fora do cubo branco e dos espaços sagrados de legitimação. A estes agrupamentos, deu-se o nome de coletivos.”³¹

Dessa forma, o decorrer dos anos 90 e principalmente a virada para o século XXI foi marcada por uma nova onda de coletivismo no Brasil que passou a questionar o modo de vida e as relações de exclusão social produzidas pela globalização neoliberal e pelo capitalismo financeiro. Um novo período de luta é instaurado nesse momento, e novos formatos de manifestação e protesto são propostos para reivindicar, entre outras pautas, os direitos humanos e o direito à participação na cidade.

No próximo capítulo veremos como as tensões sociais, políticas e econômicas desse período incidem no processo de produção dos coletivos artísticos e movimentos sociais que se posicionam criticamente frente a essas questões.

28 ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. Rua, Campinas, v. 12, n. 1, 2006.

29 Ibidem, p. 28-29.

30 NUNES, Kamila. Espaços autônomos de arte contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2013, p. 30.

31 NUNES, Kamila. Op. cit., p. 32.

“Devemos apostar na rebelião do desejo. Aqueles que se apegarem às velhas formas serão enterrados com elas.”¹

3.1 A CIDADE VAI À RUAS²

A virada do século XX para o século XXI representou um momento emblemático da história marcado pela eclosão de movimentos sociais e manifestações populares pelo mundo. A singularidade do contexto sócio-político na era da globalização neoliberal criou tensões que incidiram na formação de movimentos e coletivos que respondem criticamente a esse estado de coisas.

Os anos 2000 são recebidos com protestos e críticas contundentes à economia globalizada e aos modos de vida pautados no consumo, incentivados pelo capitalismo neoliberal. Grupos de diversos países reagem aos encontros do então G-8,³ do FMI⁴ e do Banco Mundial, levando à uma articulação mundial de movimentos sociais que apontam ao que pode ser considerada uma mudança paradigmática nas relações sócio-políticas em todo o mundo.

No fim de 1999 assistimos aos protestos de Seattle, acontecimento que foi chave para o fortalecimento do movimento internacional anti-globalização. Cerca de 100 mil manifestantes, entre ecologistas, trabalhadores sindicalizados, estudantes, pacifistas e humanistas foram às ruas da cidade protestar contra o encontro da Organização Mundial do Comércio (OMC), que deveria dar início à uma nova rodada de liberalização

do comércio mundial.

As manifestações em Seattle ganharam importância histórica como o início do movimento pela altermundialização, que defende a interação e a cooperação globais opondo-se à globalização neoliberal, incorporando valores humanos como proteção ambiental e climática, igualdade social e econômica, manutenção das liberdades civis e outros.

Após Seattle, diversos movimentos internacionais ganharam força e tomaram as ruas para reivindicar o estabelecimento de novas democracias e a garantia de direitos humanos, sociais e políticos.

No ano 2000, mulheres de 159 países aderiram à primeira Marcha Mundial das Mulheres,⁵ movimento feminista internacional que luta contra a pobreza e a violência contra mulheres. No mesmo ano, a Marcha Zapatista para conscientização dos direitos indígenas foi recebida por cerca de 10 mil pessoas na cidade de Oxaca, no México. A caravana reuniu milhares de manifestantes que marcharam em direção à cidade do México para apresentar suas reivindicações ao Congresso Nacional mexicano, constituindo-se em uma das maiores manifestações pelos direitos indígenas da história do México.

A explosão de manifestações anti-sistêmicas pelo mundo na virada para o século XXI sugere uma mudança paradigmática nas relações sócio-políticas mundiais, representada por discursos que vão encontrar força e articulação no Fórum Social Mundial sob o lema *Um outro mundo é possível*.

Sediado em 2001 na cidade de Porto Alegre/RS, o primeiro Fórum Social Mundial tinha como principal objetivo se contrapor ao Fórum Econômico Mundial de Davos que, realizado desde 1971, defende as políticas neoliberais mundiais. Contando com a participação de grupos e movimentos sociais provenientes de 117 países e a participação de aproximadamente 20.000 pessoas, o FSM discutiu temas relacionados

1 IASI, Mauro Luis. A rebelião, a cidade e a consciência. In: HARVEY, David et. al. Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013, p. 46.

2 Título inspirado no artigo de Carlos Vainer (2013).

3 Atual G7 – O Grupo dos Sete é um grupo internacional composto por sete países: Estados Unidos, Alemanha, Canadá, França, Itália, Japão e Reino Unido que representam as sete economias mais avançadas do mundo, de acordo com o Fundo Monetário Internacional (FMI). Em março de 2014, o G8 voltou a ser G7 depois da Rússia ter sido suspensa por consequência das sanções aplicadas pelos Estados Unidos.

4 FMI – O Fundo Monetário Internacional se descreve como “uma organização de 189 países, trabalhando para promover a cooperação monetária global, a estabilidade financeira segura, facilitar o comércio internacional, promover elevados níveis de emprego e crescimento econômico sustentável e reduzir a pobreza em todo o mundo”. Os objetivos declarados da organização são promover a cooperação econômica internacional, o comércio internacional, o emprego e a estabilidade cambial, inclusive mediante a disponibilização de recursos financeiros para os países membros para ajudar no equilíbrio de suas balanças de pagamentos. A sede da organização se localiza em Washington, D.C., nos Estados Unidos. INTERNATIONAL Monetary Found. About the IMF. Disponível em: <<https://www.imf.org/external/about.htm>>. Acesso em: 4 mar. 2017. Tradução nossa.

5 Marcha Mundial das Mulheres (MMM) – Desde 2000 a MMM propõe-se a organizar as mulheres urbanas e rurais e criar alianças com diferentes movimentos sociais na defesa das mulheres como sujeitos ativos na luta pela transformação de suas vidas e, para isso, a superação do sistema capitalista patriarcal, racista, homofóbico e destruidor do meio ambiente. MARCHA Mundial das Mulheres. MMM. Blog da Marcha Mundial das Mulheres. Disponível em: <<https://marchamulheres.wordpress.com/mmm/>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

à economia, política e preservação ambiental, refletindo sobre o futuro do planeta em direção ao novo século.

O Fórum Social Mundial foi considerado um marco na retomada da expressão popular e da organização de movimentos sociais no Brasil. A articulação nacional de grupos e resistências influenciou a organização de uma série de eventos e manifestações que aconteceram posteriormente em todo o país, entre eles a Revolta da Catraca⁶, realizada em 2004 e 2005 na cidade de Florianópolis, que representou o que seria a primeira grande luta do Movimento Passe Livre (MPL), que mais tarde protagonizaria as Jornadas de Junho, em 2013.

Outras manifestações importantes também nasceram e tomaram corpo nesse período de “fermentação” das lutas sociais e expressões populares, entre elas a Parada do Orgulho *Gay*, em São Paulo, o movimento negro e os movimentos de luta por moradia em várias cidades brasileiras.

A articulação de todos esses movimentos evidenciam o momento expressivo da virada para o século XXI, em que essas “coletividades heterogêneas” se manifestam, tendo como denominador comum a utilização da cidade enquanto meio de expressão para suas reivindicações.

No Brasil e em diversos países do mundo, a rua passa a ser novamente o espaço aglutinador por excelência, introduzindo fissuras e impulsos de mudanças que vão conduzir a outros importantes acontecimentos internacionais ocorridos na década seguinte.

Em 2011, países do norte da África como Egito, Tunísia, Líbia, Síria e Iêmen são tomados pelas manifestações da Primavera Árabe, que protestavam contra a crise econômica e a falta de democracia nos governos. A população, sofrendo com as elevadas taxas de desemprego e a crise política, sai às ruas para pedir melhores condições de vida.

As manifestações da Primavera Árabe acabam por se alastrar para a Europa, com protestos, ocupações e greves na Espanha liderados pelo movimento Los

Indignados.⁷ No mesmo ano de 2011 mobilizações também acontecem nos Estados Unidos organizadas pelo movimento Occupy Wall Street.⁸

Todos esses movimentos se configuraram como mobilizações em que a população saiu às ruas pela reivindicação de direitos e pela retomada da própria cidade, como no caso do Occupy Wall Street, que organizou a ocupação constante de Wall Street, setor financeiro da cidade de Nova York, com eventos e assembleias das quais toda a população poderia participar. Contra estruturais verticais e centralizadas, o movimento propunha formas horizontais de decisão: “Queremos ver uma assembléia em todo quintal, toda esquina, porque nós não precisamos de Wall Street e não precisamos de políticos para construir uma sociedade melhor”.⁹

No Brasil, essa dimensão de “propagação viral” das manifestações é tomada pelas Jornadas de Junho, como ficaram conhecidos os protestos ocorridos em 2013 em todo o país, considerados as maiores mobilizações desde as manifestações pelo *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello em 1992.

Inicialmente organizados para contestar os aumentos nas tarifas de transporte público, os atos pela redução das passagens ganharam grande apoio popular, especialmente após a forte repressão policial praticada contra os manifestantes no protesto do dia 13 de junho em São Paulo.

As Jornadas de Junho marcaram um momento de grande importância no panorama político brasileiro: milhões de pessoas foram às ruas protestar não apenas pela redução das tarifas e contra a violência policial, mas também incorporaram outras pautas e agendas constitutivas da questão urbana, como o tema dos megaeventos e suas lógicas de gentrificação e limpeza social, a má qualidade dos serviços públicos e a indignação com a corrupção política em geral.

Para a arquiteta Raquel Rolnik, as manifestações de junho de 2013 se

7 Movimiento los Indignados - nome dado a uma série de protestos ocorridos na Espanha em 2011 que reivindicavam profundas mudanças no modelo democrático e econômico vigente no país.

8 O Occupy Wall Street foi um movimento de protesto contra a desigualdade econômica e social, a ganância, a corrupção e a indevida influência das empresas - sobretudo do setor financeiro - no governo dos Estados Unidos. Iniciado em 17 de setembro de 2011, na cidade de Nova York, o Occupy Wall Street inspirou o surgimento de outros movimentos Occupy pelo mundo.

9 MOURA, Marina. Fotografar e resistir. Continente. 6 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/bannerdestaques/19929-registro-fotografico-das-ocupacoes.html>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

6 Revolta da Catraca foi o nome dado aos protestos organizados pelo Movimento Passe Livre na cidade de Florianópolis/SC, nos anos 2004 e 2005. A manifestação protestava contra o aumento nas tarifas de ônibus e a complexidade do novo Sistema Integrado de Transportes de Florianópolis. Milhares de pessoas saíram às ruas e foram radicalmente reprimidas pela polícia.

apresentaram “como um terremoto [...] que perturbou a ordem de um país que parecia viver uma espécie de vertigem benfazeja de prosperidade e paz, e fez emergir não uma, mas uma infinidade de agendas mal resolvidas, contradições e paradoxos.”¹⁰

Qual seria a conexão entre as Jornadas de Junho no Brasil e a Primavera Árabe, o Occupy Wall Street, os Indignados da Espanha? Para Rolnik, esses movimentos, além de articularem pautas e agendas urgentes da sociedade, questionaram a própria forma de fazer política, que, enquanto pautada “no velho modelo de república representativa, formulado no século XVIII e finalmente implementado como modelo único em praticamente todo o planeta, dá sinais claros de esgotamento”.¹¹

Além disso, ao ocupar a rua, esses movimentos sugeriram a retomada do espaço urbano não só como objetivo mas também como método. Nas palavras do Movimento Passe Livre, “a cidade é usada como arma para sua própria retomada [...] nesse processo, as pessoas assumem coletivamente as rédeas da organização de seu próprio cotidiano”.¹²

Dessa forma, a partir desses acontecimentos, a dimensão urbana foi reprogramada e rediscutida desde a escala local até eventos globais, em que a internet e as redes sociais exerceram papel marcante enquanto agenciadores dos grupos e movimentos.

Para Manuel Castells, sociólogo espanhol que estuda as transformações sociais na era da internet, o espaço público desses movimentos foi construído como um espaço híbrido entre as redes sociais da internet e o espaço urbano ocupado, “conectando o ciberespaço com o espaço urbano numa interação implacável e constituindo, tecnológica e culturalmente, comunidades instantâneas de prática transformadora”¹³.

Dessa forma, as redes não substituíram as ruas, e o que assistimos na virada do século XX para o século XXI foi a presença ativa de corpos que invadiram o espaço

urbano na retomada por seus direitos e na disputa por visibilidades na cidade:

“cidadãos que saem de sua rotina produtiva e aderem à manifestação política que atravessa o espaço urbano e, nesse atravessamento, criam nos espaços públicos usos mais compartilhados, percursos menos disciplinados, deslocamentos de sentidos, etc.”¹⁴

10 ROLNIK, Raquel. Apresentação. As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações. In: HARVEY, David et. al. Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013, p. 8.

11 Ibidem, p. 12.

12 Ibidem, p. 10.

13 CASTELLS, Manuel. Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 16.

14 FACHIN, Patricia Fachin; SZANIECKI, Barbara. Monstro e multidão: a estética das manifestações. Entrevista especial com Barbara Szaniecki. Instituto Humanitas Unisinos, 15 jul. 2013. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/521910-monstro-e-multidao-a-estetica-das-manifestacoes-entrevista-especial-com-barbara-szaniecki#.UeKE_aQtYa4.facebook>. Acesso em: 4 mar. 2017.

imagens:

33. marcha do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), San Cristóbal de las Casas, 2014

34. protestos pela redução da tarifa de ônibus, São Paulo, 2013

35. protestos no Rio de Janeiro, 2013

36. ocupação do Movimento Occupy Wall Street, Nova York, 2011

3.2 É A QUESTÃO URBANA!

No começo do século XXI assistimos à retomada das manifestações populares na rua, que vai refletir no ressurgimento das organizações coletivas e dos movimentos sociais. Do ponto de vista artístico, o coletivismo e as ações urbanas se incorporaram ao debate sobre as possibilidades do fazer artístico, assim como se voltou a discutir o papel político do artista.

Questões sobre arte e política chegaram até às bienais de arte de São Paulo, como na 27ª edição, em 2006, quando apresentou o tema *Como Viver Junto*, propondo uma reflexão sobre a vida coletiva, as fronteiras culturais e o compartilhamento de espaços permeados por conflitos de interesses.

A edição seguinte do evento, em 2008, conhecida como a Bienal do Vazio, novamente sugeriu uma dimensão política ao propor que um andar inteiro da exposição ficasse vazio, sem obras, como forma de questionar a “crise no sistema de arte”. O que a organização não esperava era que a exposição literalmente discutiria o confronto sobre os limites da arte a partir da invasão de um grupo de manifestantes que pichou as paredes “dedicadas ao vazio”. O acontecimento deixou latente a discussão entre arte e política nos meios de comunicação e debates diversos, gerando polêmica e revolta pela prisão de uma manifestante do grupo.

Em 2013 a discussão sobre política, cidade e seus conflitos também foi destaque na X Bienal de Arquitetura de São Paulo, realizada sob curadoria dos arquitetos Guilherme Wisnik, Ana Luiza Nobre e Ligia Nobre.

Dissolvendo o formato tradicional da exposição, a Bienal discutiu o tema *Cidades, modos de fazer, modos de usar*, pulverizando o evento em ações que foram distribuídas em diferentes espaços da cidade, escolhidos de acordo com a relação entre arquitetura e uso e a integração ao sistema público de transporte urbano.

A X Bienal de Arquitetura discutiu não só a dimensão do fazer as cidades, atribuições dos arquitetos e urbanistas, mas também sugeriu o debate sobre os modos de uso dessa cidade, tomando em conta outras dimensões importantes da vida urbana:

imagem:

37. manifestantes pichando as paredes “dedicadas ao vazio” na 27ª Bienal de Arte de São Paulo, 2008.

os usuários, os espaços públicos e a participação.

As temáticas abordadas por esses eventos oficiais, paralelamente ao surgimento de uma série de coletivos e movimentos independentes que também colocam em pauta as questões urbanas e políticas como tema central de suas ações, apontam para uma direção comum: a necessidade de se repensar a cidade e suas formas de produção e, mais do que isso, o modo de viver nessas cidades, encarando-a como um organismo vivo, dinâmico, espaço de alteridades e diferenças.

Essas discussões vão nortear uma série de ações em todo o país, que pedem não somente a revisão das cidades pelos meios legais, mas sugerem novos olhares e abordagens para o uso e apropriação dos espaços urbanos a partir da própria população.

Ocupando as ruas, reorganizando os espaços e desapropriando suas formas legítimas, “aqueles que são alijados do poder de decisão sobre seu destino tomam esse destino com seu próprio corpo, por meio da ação direta”¹⁵ seguindo a linha teórica proposta pelo geógrafo britânico David Harvey, que revisita questões do direito à cidade teorizadas pelo filósofo e sociólogo francês Henri Lefèbvre.

Ao incorporarem em suas ações pautas e agendas que problematizam questões urbanas e as relações produzidas em espaços agenciadores da desigualdade e exclusão nas cidades, os movimentos contestatórios urbanos se relacionam conceitualmente com o direito à cidade de Lefèbvre.

Lefèbvre escreveu o livro *Direito à cidade* em 1968 como uma crítica à lógica de produção capitalista do espaço urbano subordinada ao valor de troca, e não ao valor de uso. Para Lefèbvre, o direito à cidade não seria uma condição possível dentro de uma estrutura capitalista, mas sim uma plataforma política a ser conquistada pelas lutas populares, contrária à mercantilização do espaço urbano que o transforma em uma engrenagem à serviço do capital. O direito à cidade para Lefèbvre se configuraria como o direito à vida urbana e à plena fruição do espaço social:

imagem:

38. piscina no Minhocão - instalação de Luana Geiger na X Bienal de Arquitetura de São Paulo, 2014

¹⁵ Movimento Passe Livre. Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo. In: HARVEY, David et. al. *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013, p. 16.

“O direito à cidade manifesta-se como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitá-la e ao morar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implícitos no direito à cidade.”¹⁶

Dessa forma, Lefèbvre defendia o direito do cidadão participar, experimentar e usufruir da cidade enquanto território de trocas legítimas: culturais, artísticas e sociais. Para o autor, o direito à cidade só se realizaria a partir da apropriação (não enquanto propriedade, mas como uso) do espaço pelos seus habitantes, que ao expandir necessidades e possibilidades do coletivo confrontam a lógica de dominação e transformam-se em sujeitos da construção da sua própria cidade.

Na década de 90 as idéias de Lefèbvre foram retomadas nas áreas de geografia e planejamento urbano. David Harvey revisitou o direito à cidade e fez uma releitura do conceito colocando a cidade no centro das possibilidades atuais de transformação social. Para Harvey, o direito à cidade não seria entendido apenas como o direito individual de acesso à infraestrutura urbana, moradia, educação, transporte, saúde e outros recursos, mas sim como o direito de se repensar coletivamente a cidade como um organismo dinâmico, revelador de múltiplas camadas e dinâmicas sociais:

“O direito à cidade é muito mais do que a liberdade individual para acessar os recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Aliás, com frequência, não se trata de um direito individual uma vez que esta transformação depende, inevitavelmente, do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de criar e recriar nossas cidades e a nós mesmos é, eu quero argumentar, um dos mais preciosos e dos mais negligenciados dos nossos direitos humanos.”¹⁷

Ao colocar a importância do coletivo na discussão de cidade, Harvey vem ao encontro do que Lefèbvre definia como o urbano: “a simultaneidade, a reunião, uma forma social que se afirma”¹⁸ Assim, Harvey entende que é preciso conceber a cidade como uma totalidade coletivamente produzida e, por conseguinte, suscetível

de ser coletivamente apropriada e democraticamente administrada por aqueles que cotidianamente a reproduzem. É a cidade e a reivindicação de um direito à cidade – o direito de participar ativamente das decisões acerca do destino da cidade e das relações sociais nela travadas – que podem, para Harvey, soldar as separações que obstruem as lutas por uma sociedade mais justa.

“Eu entendo que o direito à cidade significa o direito de todos nós a criarmos cidades que satisfaçam as necessidades humanas, as nossas necessidades. O direito à cidade não é o direito de ter – e eu vou usar uma expressão do inglês – as migalhas que caem da mesa dos ricos. Todos devemos ter os mesmos direitos de construir os diferentes tipos de cidades que nós queremos que existam.”¹⁹

Na perspectiva de ações coletivas que se inserem na luta pelo direito à cidade, elegeu-se para análise nesta pesquisa ações realizadas em diferentes cidades brasileiras que colocam como tema central de sua atuação a problematização da cidade e dos usos do espaço urbano.

É importante salientar que a escolha dessas ações se pautou no intuito de estabelecer pontos de contato entre situações e inquietações produzidas em contextos distintos, que vem demonstrar um fenômeno coletivo no país, em que movimentos e coletivos assumem importante papel no processo de construção das cidades.

16 LEFÈBVRE, Henri. O direito à cidade. Trad. Rubens Frias. São Paulo: Moraes, 1991. p. 40.

17 HARVEY, David. O direito à cidade. Trad. Jair Pinheiro. Lutas Sociais, São Paulo, n. 29, jul./dez, 2012, p. 74.

18 LEFÈBVRE, Henri. Op. cit., p. 159.

19 HARVEY, David. Direito à Cidade. Palestra inaugural do seminário “Lutas pela reforma urbana: o direito à cidade como alternativa ao neoliberalismo”, organizado pelo Fórum Nacional de Reforma Urbana em 29 jan. 2011. Trad. Fernando Alves Gomes. Deriva, 10 out. 2011. Disponível em: <<http://www.deriva.com.br/?p=46>>. Acesso em 4 mar. 2017.

3.3 O MOVIMENTO #OCUPE ESTELITA E O DIREITO À CIDADE

Minha Terra

Saí menino de minha terra.
Passei trinta anos longe dela.
De vez em quando me diziam:
Sua terra está completamente mudada,
Tem avenidas, arranha-céus...
É hoje uma bonita cidade!
Meu coração ficava pequenino.
Revi afinal o meu Recife.
Está de fato completamente mudado.
Tem avenidas, arranha-céus.
É hoje uma cidade bonita.
Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!²⁰

Nem tudo que é novo é bom e nem tudo que é novo é novo. Esse é o lema do movimento #OcupeEstelita, que atua desde 2014 em defesa da preservação do Cais José Estelita, sítio histórico da cidade do Recife/PE. Representando a luta de um grupo local contra a força do capital imobiliário na construção e planejamento da cidade, o #OcupeEstelita ganhou força por meio da ocupação física e simbólica dos espaços urbanos pela população.

Localizado de frente para a bacia do Rio Pina, o Cais José Estelita é uma área de grande importância para o Recife, pois além do valor enquanto patrimônio histórico, possui localização estratégica que conecta o centro à valorizada zona sul da cidade.

Inicialmente pertencente à União, a área do Cais José Estelita, que conta com mais de 100 mil metros quadrados, foi arrematada em 2008 por um grupo formado por quatro grandes empreiteiras da cidade em um leilão abaixo do preço de mercado, num processo bastante questionado pela comunidade e que acabou sendo investigado pelo Ministério Público Federal.²¹

Desde a aquisição da área em 2008, as empreiteiras proprietárias, Moura Dubeux, Ara Empreendimentos, GL Empreendimentos e Queiroz Galvão, unidas no consórcio Novo Recife, planejam construir no terreno um empreendimento privado que conta com cerca de doze torres residenciais e comerciais com aproximadamente 41 andares de altura, de uso estritamente restrito.²²

Além de ignorar as condicionantes históricas, geográficas e ambientais da área e do entorno próximo, o projeto Novo Recife foi extremamente criticado pela sociedade por ignorar regulamentações fundamentais do Estatuto da Cidade: não apresenta estudo de impacto ambiental ou impacto de vizinhança, nem um plano urbanístico para a região em que se insere.

“[...] além de afetar a atual configuração ambiental da área, criando ilhas de calor e uma verticalização exacerbada, o projeto, ao não prever integração com as comunidades do entorno [...], gerará efeitos de gentrificação irreversíveis para o perfil habitacional da região, seus moradores e usuários”.²³

A falta de transparência no processo de elaboração do projeto Novo Recife, as imprudências e ilegalidades identificadas no projeto e as nocivas consequências para o Recife chamaram a atenção do grupo Direitos Urbanos, que em 2012 organizou as primeiras discussões sobre o futuro do Cais.

O grupo organizou uma série de atividades e mobilizações que discutiram com a comunidade questões vinculadas ao tipo de desenvolvimento urbano que estava sendo planejado para o Recife e a importância da preservação do Cais José Estelita para a cidade.

As ações ganharam visibilidade e contaram com o apoio do Ministério Público e do Conselho da Cidade, e acabaram por interromper temporariamente o andamento da obra, até que, desconsiderando todas as discussões em andamento e sem autorização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN),

de Souza Cruz e. Itinerários de uma intervenção urbana: o movimento #OcupeEstelita e a luta pelo direito à cidade no Recife. *Percursos*, v. 2, n. 1, 2016, p. 78.

22 Cf. página do empreendimento. Disponível em: <<http://www.novorecife.com.br/>>. Acesso em: 06 jun. 2015.

23 COSTA, Julie Hanna de Souza Cruz e. Itinerários de uma intervenção urbana: o movimento #OcupeEstelita e a luta pelo direito à cidade no Recife. *Percursos*, v. 2, n. 1, 2016, p. 79.

20 BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira. Publicado originalmente em Belo, Belo, 1948. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Publicado originalmente em Belo, Belo, 1948.

21 BATISTA; FÉLIX, 2013; NÓBREGA, TRINDADE; CÂMARA, 2014; BARRETO et. Al, 2014 apud COSTA, Julie Hanna

o consórcio deu início à destruição de parte dos históricos armazéns do Cais. Esse acontecimento motivou a primeira ocupação do terreno do Cais pelo então formado Movimento #OcupeEstelita, que a partir desse episódio passaria a lutar integralmente pela preservação do local.

A ocupação do Cais José Estelita por integrantes do #OcupeEstelita começou no dia 21 de maio de 2014 e durou 50 dias, conseguindo impedir a demolição dos armazéns. Segundo o ativista Érico Andrade, membro do #OcupeEstelita:

“[...] ocupar fisicamente – com os nossos corpos – foi a solução imediata para o impasse da invisibilidade. Os corpos ocupando o espaço público denunciam a publicidade do espaço, a sua dimensão coletiva, e, por conseguinte, reorientam a discussão da cidade para o seu palco, que não apenas é o lugar onde deve ocorrer a discussão, mas é o objeto da discussão [...]”²⁴

O acampamento significou a primeira vitória do #OcupeEstelita na luta pelo direito à cidade, que tomou força pela adesão de artistas, intelectuais e outras organizações da sociedade civil.

Nas semanas que se passaram, o movimento organizou uma série de eventos diários no Cais, entre debates políticos, atividades culturais e aulas públicas, que visavam educar e conscientizar a população sobre a importância da participação de cada um na luta coletiva por uma cidade mais participativa.

A Vila Estelita, como passou a ser chamado o local da ocupação, ganhou milhares de visitantes e participantes, e se apresentou como referência de novos paradigmas no debate sobre a cidade, tomando um lugar de resistência ao processo de espetacularização da cidade.

Pensa-se aqui a ideia de resistência não no seu sentido bélico, mas sim como uma proposta de se explicitar dissensos e conflitos que são apaziguados e abafados por discursos homogeneizadores e segregadores, já que, lembrando as palavras da filósofa Marilena Chauí:

“a democracia não é o regime do consenso, mas do trabalho dos e sobre os conflitos”.²⁵

A resistência se aplica então como uma forma de ação política, que no caso do #OcupeEstelita representou uma voz ativa no Recife, que em grande coro disse não ao processo de mercantilização da cidade e reivindicou seu direito de participação nas decisões sobre o seu futuro.

Apesar de todos os obstáculos associados à gestão pública no Recife, o movimento criou espaços outros de discussão política, na tendência contrária à privatização das áreas públicas e à elitização das decisões sobre a vida coletiva.

Dessa forma, o #OcupeEstelita instituiu uma forma alternativa de política urbana, que já não se pauta apenas pela iniciativa do poder público: buscando democratizar a experiência urbana, a própria população fiscaliza e exige o cumprimento das leis em prol de uma cidade mais humana e participativa. Ao participar das decisões e dos processos de transformação da cidade, o cidadão se torna sujeito ativo de sua construção, aproximando-se do direito à cidade defendido por Harvey.

24 CULTURA BR, 2014 apud COSTA, Julie Hanna de Souza Cruz e. Itinerários de uma intervenção urbana: o movimento #OcupeEstelita e a luta pelo direito à cidade no Recife. Percursos, v. 2, n. 1, 2016, p. 80.

25 CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. In: Crítica y emancipación. Revista latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, ano 1, n. 1, jun. 2008, p. 68.

imagens:

39. imagem extraída do vídeo *Novo Apocalipse*, sátira ao *Projeto Novo Recife* realizada pelo #OcupeEstelita, 2015

40. maquete eletrônica do Projeto Novo Recife implantado no Cais José Estelita (simulação)

O movimento é Sexy

Mais do que evitar a construção de um projeto excludente e segregador e a destruição de parte do patrimônio histórico do Recife, o #OcupeEstelita estimulou a emergência de novos atores sociais e a produção artístico-cultural da cidade.

Com ações que perpassam a dimensão política, as atividades culturais agregadas ao #OcupeEstelita atribuíram ao movimento uma atmosfera poética e lúdica que dissocia a ideia das manifestações populares apenas como os protestos nas ruas. “A gente faz política se divertindo”,²⁶ disse Liana Lins, integrante do movimento durante a participação em um congresso. A dimensão do lazer e da cultura enquanto elementos de articulação política foi um dos pontos que mais chamou a atenção de David Harvey em sua visita à Vila Estelita, em Novembro de 2014:

“É um privilégio estar aqui, de estar com vocês na defesa desta cidade e tudo o que ela representa. As únicas pessoas que vão defender o seu direito a essa cidade são vocês. Vocês não tem o grande capital do seu lado, vocês não tem as grandes corporações do seu lado, então a única forma de defender o que vocês tem é indo pra rua com outras pessoas, unidas, realizando atividades culturais, **se divertindo e fazendo política ao mesmo tempo**. Eu escrevo sobre o direito à cidade, vocês o praticam. E isso é a coisa mais importante.”²⁷

Ocupar!Resistir!²⁸

O #OcupeEstelita evidenciou também uma outra dimensão enquanto estratégia de resistência: a dimensão da ocupação.

Ao ocupar o Cais Estelita e instaurá-lo como um espaço público e coletivo, o movimento atribuiu novos usos a esse espaço até então abandonado e em total desuso. A ocupação trouxe uma participação cotidiana, típica do tempo ordinário e atrelada às

demandas da comunidade, reintegrando o Cais à cidade e atingindo a consistência e a articulação necessárias à transformação.

Alguns anos após sua criação, o movimento segue ativo na luta pela preservação do Cais. A partir da pauta inicial, outras discussões foram incorporadas, reforçando o aspecto múltiplo e dinâmico do movimento.

A luta do #OcupeEstelita se conecta com a cidade que Flávio de Carvalho defendeu como a cidade para o novo homem dos trópicos:

“ela pertence a toda coletividade, ela é um imenso monolito funcionando homogeneamente, um gigantesco motor em movimento, transformando a energia das idéias em necessidades para o indivíduo, realizando o desejo coletivo, produzindo felicidade, isto é, a compreensão da vida ou movimento.”²⁹

26 1º Congresso Internacional Espaços Públicos, realizado em Porto Alegre/RS, nas dependências da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 19 out. 2015.

27 HARVEY, David; OCUPE Estelita. David Harvey @ #OcupeEstelita. YouTube, 3’33”. 24 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DxW-lT8XHk>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

28 Lema do Movimento #OcupeEstelita.

29 CARVALHO, Flavio de. A cidade do homem nu. Original de 1930. Urbânia, n. 4, 2012. Disponível em: <<http://urbania4.org/2012/03/03/a-cidade-do-homem-nu/>>. Acesso em: 04 mar 2017.

imagens:

41. ocupação do Cais José Estelita, 2015

42. evento cultural na Vila Estelita, 2015

3.4 – O CENTRÃO VAI VIRAR MAR: A PRAIA DA ESTAÇÃO

A Praça da Estação, localizada no centro da cidade de Belo Horizonte/MG, faz parte de um histórico complexo arquitetônico que abriga o prédio da antiga estação da Estrada de Ferro Central do Brasil.

Dentre as recentes intervenções urbanas realizadas na capital mineira, a Praça da Estação ganhou destaque por ser alvo de um projeto de revitalização promovido pela prefeitura da cidade que pretendia transformar o local em um espaço para a realização de grandes eventos e atribuir um uso cultural ao edifício da antiga estação ferroviária.

Após anos em obras, em 2008 a área foi devolvida para uso da cidade com a implantação do Museu de Artes e Ofícios no lugar da antiga estação de trem. A Praça da Estação, recém-reformada, passou a abrigar diversos eventos de grande porte, que chegaram a contar com a participação de mais de 30 mil pessoas.

Um ano após a reinauguração da Praça, em dezembro de 2009, o então prefeito da cidade, Márcio Lacerda, instaurou o decreto nº 13.798, que proibia a realização de eventos de qualquer natureza no local.³⁰ A publicação do decreto foi justificada pela prefeitura como medida para “garantir a integridade do patrimônio e a preservação da segurança pública devido a recorrentes depredações nos últimos eventos realizados na Praça”. A ocorrência de tais depredações, porém, nunca havia sido anunciada à comunidade. O argumento exposto supostamente escondia a real causa da proibição: a falta de organização da prefeitura no acompanhamento dos eventos.

Indignados com a privação do direito de utilização da área para o encontro e o lazer comunitário, nos dias seguintes à instauração do decreto um grupo de cidadãos publicou em um *blog* anônimo intitulado *Vá de branco* a convocação para um encontro na Praça da Estação no dia 07 de janeiro de 2010, ao qual as pessoas deveriam comparecer vestidas de branco.

Cerca de 50 pessoas compareceram ao encontro e debateram sobre possíveis

formas coletivas de resistência ao decreto, interpretando a ação da prefeitura como uma coibição do espaço público: sem realizar previamente uma avaliação pública sobre as possibilidades para novos usos do espaço, restringiu-se, do dia para a noite, o direito de uso de um importante espaço público da cidade.

Apesar de algumas opiniões divergirem entre o grupo, foi consenso a necessidade urgente que se impunha de lutar contra o tipo de planejamento urbano praticado na cidade de Belo Horizonte pela então gestão da prefeitura municipal, baseado na especulação imobiliária e no cerceamento dos direitos da população. A discussão resultou na formação de um movimento apartidário e sem líderes, conforme descrito por Igor Oliveira:

“Naquele momento [...], os presentes deliberaram por constituir um movimento apartidário em prol da cultura belorizontina, assim como se discutiu sobre questões e processos vivenciados pela cidade, como, por exemplo, a questão da gentrificação, de “limpeza social” do Centro de Belo Horizonte visando à preparação para a Copa do Mundo de 2014.”³¹

Entre outros encaminhamentos pautados no encontro, decidiu-se pela realização de um evento de caráter público que se configurasse como uma retomada da Praça da Estação, em repúdio às decisões do decreto. Muitas ideias foram sugeridas para a realização do evento, entre saraus e feiras culturais, mas o grupo optou pela criação de uma praia no local, já que se pretendia um encontro do qual todos os cidadãos pudessem participar sem nenhuma restrição de uso. Assim, a praia foi entendida como o espaço mais democrático; além disso, como a praça contava com fontes, pretendia-se proporcionar um refrescante banho aos participantes do encontro, que aconteceria em pleno calor de Janeiro.

O grupo organizou então uma lista de *e-mails* e dali partiu, também anônima, a convocação para a primeira Praia da Estação, que aconteceria no dia 16 de janeiro. Nas divulgações do evento, que ocorreram também por um *blog* de login

30 BELO HORIZONTE. Decreto n. 13.798, de 09 de dezembro de 2009. Diário Oficial do Município, ano XV, ed. n. 3481, Belo Horizonte, 10 dez. 2009. Disponível em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1017732>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

31 OLIVEIRA, Igor Thiago Moreira. Uma “Praia” nas Alterosas, uma “antena parabólica” ativista: configurações contemporâneas da contestação social de jovens em Belo Horizonte. 2012. 246 f. il. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012, p. 91.

imagens:
43. cartaz de divulgação da primeira edição da Praia da Estação, 2010
44. banhistas na Praia da Estação

aberto³² para postagem livre, sugeria-se que os convidados fossem vestidos com roupas de banho e munidos de acessórios e objetos que costumavam levar para um dia de sol na praia.

No dia 16 de janeiro de 2010, cerca de 500 manifestantes³³ compareceram à Praça da Estação e transformaram literalmente a esplanada em balneário, numa paisagem onde se viam cangas estendidas no chão, corpos expostos ao sol, jogos de frescobol e peteca, cachorros e crianças brincando. Em pouco tempo se juntaram ao grupo alguns vendedores ambulantes, e não tardou para que um primeiro jornalista começasse a documentar a curiosa situação.

A polícia brevemente foi acionada para impedir a reunião, chegando a cercar a praça com fita de isolamento, mas acabou cedendo diante do argumento de que a reunião de um grupo de pessoas no local, a rigor, não configuraria um evento. Os policiais, porém, alegaram que a existência de mobiliário urbano (barracas e cadeiras) na praça caracterizava a realização de um evento; o contra-argumento dos manifestantes foi suspender cadeiras e tendas no ar: se o mobiliário não ficasse no chão da praça, não estaria na praça.³⁴

A última tentativa de boicote à primeira edição da Praia da Estação foi o desligamento das fontes da praça. Era esperado pelos organizadores do evento que às 11h as fontes da fossem ligadas, como costumeiramente feito todos os dias. Porém, o grupo foi surpreendido pela informação dos funcionários do museu, que tinham controle sobre as fontes, de que o desligamento havia sido demandado por “ordem superior”.³⁵

Tomando conhecimento da situação, já sob o calor que aumentava, os manifestantes, que se autointitularam banhistas, recorreram à uma solução alternativa:

acionaram um caminhão-pipa para refrescar os ali presentes e dividiram coletivamente a despesa de R\$ 150,00. Segundo Milene Migliano, que participou da ação:

“O caminhão chegou e como que em êxtase por realizar um desejo coletivo de uso da Praça como praia urbana, as pessoas se colocaram diante da mangueira, sentaram-se no chão e refrescaram-se, lado a lado.”³⁶

Estava instaurado então um movimento de reivindicação coletiva pelo uso público da praça. A partir desse evento, outras Praia da Estação aconteceram nos sábados seguintes, e a praça passou a ser regularmente tomada por pessoas vestidas com roupas de banho, cadeiras de praia e guarda-sóis. A resistência do grupo em relação ao decreto persistiu com uma série de ocupações “praieiras”, que a cada semana contava com mais adeptos.

“A primeira Praia da Estação marcou uma ocupação lúdico-carnavalesca da praça, das muitas que ainda viriam acontecer por, pelo menos, mais três ou quatro meses, onde os jovens puderam desfilar sua irreverência, ironias, protestos e contestações contra o decreto, o executivo municipal e os rumos de desenvolvimento da cidade. Trajes de banho, sombrinhas (uma delas, colorida, viraria o símbolo da Praia da Estação), guarda-sóis, caixas de isopor, cangas, toalhas de banho, boias, cadeiras de praia, protetores solares, peteca, bola, adereços carnavalescos, faixas, cartazes, manequim com a foto do prefeito, músicas, instrumentos musicais e até um caminhão-pipa compuseram o cenário da primeira ‘Praia’ e delinearão a natureza estética e simbólica daquele protesto.”³⁷

Em maio de 2010, a Prefeitura de Belo Horizonte publicou um novo Decreto, de nº 13.960,³⁸ que instituiu a criação de uma Comissão Especial de Regulamentação de Eventos. As novas regras para realização de eventos na Praça da Estação permitiam a locação do local para empresas e instituições, sendo responsabilidade dos organizadores a limpeza e segurança privada, o aluguel de banheiros químicos e as grades de proteção dos jardins. A entrada no evento deveria ser controlada por meio de recolhimento de

32 Blog Praça Livre BH, Postagens de “Qualquer Natureza” sobre a Praça da Estação – plataforma aberta para depoimentos e discussões sobre a Praia da Estação e também para outros pontos de conexão sobre o uso da cidade, discutindo moradia, transporte e o acesso à cultura: <<https://prcalivrebh.wordpress.com>>.

33 MANNA, Nuno. Odoia nas montanhas: banhistas de Belo Horizonte oferecem prefeito a lemanjá. In: MOTA, Ommar. Praia da Estação numa esquina da Piauí_66. Blog Praça Livre BH, Belo Horizonte, 6 mar. 2012. Disponível em: <<https://prcalivrebh.wordpress.com/category/prai-da-estacao/>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

34 Idem.

35 MIGLIANO, Milene. Praia da Estação como ação política: relato de experiências, envolvimento e encontros. Redobra, Salvador, ano 4, n. 11, 2013, p. 46.

36 Ibidem, loc cit.

37 OLIVEIRA, Igor Thiago Moreira. Op. cit., p. 98

38 BELO HORIZONTE. Decreto n. 13.960, de 04 de maio de 2010. Revoga o Decreto n. 13.798, de 09 de dezembro de 2009. Diário Oficial do Município, ano XVI, ed. n. 3577, Belo Horizonte, 5 de mai. de 2010. Disponível em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1031517>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

alimentos não perecíveis ou pela cobrança de ingressos distribuídos previamente em outros espaços da cidade. Por fim, o decreto também fixou um valor mínimo de R\$ 9.600,00 para a realização de qualquer evento no local.

A nova decisão do poder público em relação ao uso da Praça da Estação respondia a um projeto mercantilizador da cidade, que configurava a privatização temporária desse espaço público.

O novo Decreto, porém, não impediu que manifestantes continuassem a se apropriar da Praça da Estação com ações que potencializavam seu caráter público. Outras pautas além da ocupação desse espaço foram incorporadas às reivindicações do movimento, entre elas as lutas pela igualdade e liberdade de gênero, os movimentos dos moradores de rua, de vendedores ambulantes, entre outros.

Em setembro de 2011 o prefeito Lacerda sancionou a lei que ficou conhecida como Lei da Praça Livre,³⁹ que permite a realização de eventos de pequeno porte nos espaços públicos da cidade sem depender de autorização municipal, impondo ainda algumas normas de funcionamento como horários e restrição de som mecânico.

Mesmo com a liberação da praça, a Praia da Estação continua acontecendo como um espaço de resistência, de encontro e de discussão de questões que necessitam de voz e espaço na cidade centradas na questão da autonomia, na ausência de lideranças e na ocupação do espaço público.

A Praia da Estação é um exemplo claro de luta contra as forças do capital no processo de uso e ocupação das cidades. Para a arquiteta Natacha Rena, professora da Escola de Arquitetura da UFMG, trata-se de um movimento pioneiro, “não só na tentativa de ocupar o espaço de maneira livre, sem alvará, mas como uma forma de enfrentar um governo que beneficia o mercado em detrimento da sociedade”.⁴⁰

39 BELO HORIZONTE. Lei n. 10.277, de 27 de setembro de 2011. Dispõe sobre realização de atividades artísticas e culturais em praça pública do Município e dá outras providências. Diário Oficial do Município, ano XVII, ed. n. 3919, Belo Horizonte, 28 de set. 2011. Disponível em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1066636>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

40 ALMEIDA, Jessica. Cinco anos de praia: evento que surgiu em 2010 se consolida cada vez mais como espaço de encontro e manifestação política; neste sábado (10), participantes prometem voltar a ocupar a Praça da Estação. In: Reportagem. Pampulha. O Semanário de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 10 jan. 2015. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/pampulha/reportagem/cinco-anos-de-praia-1.971376>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

Queremos praia!

É interessante notar que a instauração da praia em pleno centro de Belo Horizonte, capital de um estado ausente de mar, não foi uma demanda que teve origem na Praia da Estação. Antes do movimento, outras ações artísticas e coletivas já reivindicavam a praia na cidade: em 1989, o Grupo Galpão explorou uma vivência artística nas praças públicas de Belo Horizonte, com o *happening Queremos praia*.

Na ocasião, o grupo convidou atores e bailarinos de vários grupos teatrais de Belo Horizonte para a intervenção em que todos saíram às ruas vestidos em trajes de banho convocando a população para um protesto pela criação de uma “praia” na cidade.

Em 2006, o coletivo This Land Your Land, formado pela dupla de artistas Inês Linke e Louise Ganz, realizou o documentário *Lotes Vagos*, para o qual registrou a ocupação de seis lotes vazios localizados em diferentes bairros da cidade. Cada lote contou com um uso específico; um deles foi ocupado com a criação de uma praia, que recebeu piscina de plástico, espreguiçadeiras e guarda-sóis, resultando numa intervenção que convidava os passantes à experiência estética desse espaço público.

Em 2008, o coletivo [conjunto vazio] realizou a intervenção urbana *A Ilha*, cuja proposta era ocupar rotatórias e espaços aparentemente sem uso, transformando-os em praias efêmeras que visavam promover o encontro e a interação entre os indivíduos. A ideia era transformar a qualidade desses espaços de passagem para espaços de estar, de memória e de afetos.

A diversidade de reivindicações pela praia em Belo Horizonte em diferentes momentos históricos e políticos sugere uma forte carência da cidade por espaços de caráter realmente públicos, já que a praia foi associada pelos movimentos como o que seria o espaço público por excelência no Brasil. Para Luis G. de Andrade, que estuda as significações sociais da praia enquanto espaço público,

“[...] a praia urbana configura-se como um importante ponto de encontro, lugar de intercâmbio, de diferentes formas de apropriação, do exercício da sociabilidade, da convivência pacífica ou em conflito, entre os cidadãos que para ela se destinam, provenientes de diferentes pontos da cidade e mesmo de fora dela. Nela, o mar, a faixa de areia e suas áreas adjacentes constituem um importante espaço para a promoção e para a organização da vida na cidade, a partir da experiência urbana de seus praticantes, que constitui a própria vivência da cidade.”²⁴¹

Dessa forma, ao sugerir a instauração de uma praia em Belo Horizonte, discute-se a instauração de um espaço público em sua plenitude, e se emitem possibilidades para interpretar a Praia da Estação em uma escala ampliada, não apenas como um gesto simbólico ou cultural, mas também político.

Para Natacha Rena, o movimento se configurou como uma nova forma de fazer política:

“São movimentos de potência estética, que aglutinam muitas pessoas e são diferente de partidos e sindicatos, porque não precisam de panfletos, microfones e carros de som. Eles são festivos, performáticos, mas também estão ocupando a Câmara Municipal, questionando a prefeitura, fazendo denúncias ao Ministério Público. A maioria é formada por uma classe média de estudantes e artistas, mas que está junto com os movimentos sociais de base”.⁴²

Atualmente, a grande preocupação dos fundadores da Praia da Estação é que o movimento perca seu potencial político e questionador e se transforme em um evento de animação cultural, nem nenhuma crítica mais aprofundada. A imprensa seguidamente explora o lado festivo do movimento sem expor minimamente as causas que levaram à sua formação e as críticas que faz ao tipo de gestão cidade que quer combater.

41 ANDRADE, Luís Guilherme Albuquerque de. O espaço público da praia: reflexões sobre práticas cotidianas e democracia no Porto da Barra em Salvador. 2015. 138 f. il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015, p. 51.

42 ALMEIDA, Jessica. Op. cit.

48. matéria da Revista Encontro, Maio de 2011 que compara a Praça da Estação à Lapa carioca

Carnavalizar a cidade

*No verão ou no outono, a praça vira mar. Improvisação e festa crua, banho na fonte vou tomar. Abre o olho, seu prefeito! Chegamos pra ocupar.*⁴³

Instaurar a praia em uma cidade que não é banhada pelo mar remete a um dos lemas situacionistas de Maio de 68, *sob o calçamento a praia (sous les pavés la plage)*, que pode ser interpretado como um princípio de subjetivação da política. Para Wisnik, além da referência literal ao uso de paralelepípedos arrancados do chão como armas em barricadas, a expressão também dá a entender, metaforicamente, que “por debaixo da opressão da civilização moderna, do mundo urbano-industrial, pulsa a liberdade original, o princípio do prazer, que ameaça reaparecer a todo momento como uma revelação epifânica desrecalcada”.⁴⁴

Na Praia da Estação, o calçamento cede lugar à praia, reduto democrático marcado pela mistura de classes sociais, gêneros e idades. Política e prazer são temas que se associam como um princípio de liberação do corpo na retomada da cidade.

“Explorar essas relações entre corpo e cidade, entre corpo humano e corpo urbano e entre corpo da arte e corpo político é determinante para a explicitação ou criação de tensões no espaço público. O que está em jogo é a questão da experiência sensível, corporal e dissensual, que se opõe à imagem consensual, mas não busca se tornar hegemônica e, sim, manter uma tensão permanente no espaço público.”⁴⁵

O tom carnavalesco e antropofágico toma conta dos corpos que protestam e buscam “subverter pelo riso” as relações políticas que condicionam o espaço público, associando-se ao carnaval de Mikhail Bakhtin, que subverte os poderes opressores e se

desdobra em obras polifônicas.

Para Bakhtin, filósofo e teórico da cultura e das artes, o carnaval “é um espetáculo não para ser observado, mas para ser vivido, onde se tem as suspensões das regras, proibições que regem a vida normal”.⁴⁶ Dessa forma, a carnavalização pode ser entendida como um desvio e também como uma inversão dos costumes instituídos, um espetáculo sem palco e separação entre o público e os atores, um novo modo de relações humanas, assim como instaurado pelo banhistas na Praia da Estação.

A carnavalização pode ser entendida, para Bakhtin, como a leitura do mundo às avessas, uma paródia do cotidiano que se relaciona também com o conceito de *uncanny*.⁴⁷

Percebendo a riqueza da comicidade contida nessa manifestação popular, que se opunha ao mundo apresentado como oficial e à seriedade dos ritos religiosos da Idade Média, Bakhtin reconhece também o caráter profundamente político da manifestação carnavalesca, trazendo à tona um modo paralelo ao comportamento oficial no mundo, vividos temporariamente num espaço, limite e tempo pré-estabelecidos.

Na Praia da Estação o sentido político da carnavalização se encontra latente nos corpos-foliões-banhistas, que celebram a subversão do espaço cotidiano para um lugar outro, extra-cotidiano: “Os banhistas agora também se vestem de foliões, a fim de criticar as proibições do poder público ao uso da cidade, entre outras questões de tamanha importância para a coletividade.”⁴⁸

43 MOTTA, Ommar. Dia 24/04:: Praia da Estação – O outono não derruba o verão! Blog Praça Livre BH, Belo Horizonte, 23 abr. 2010. Disponível em: <<https://pracalivrebh.wordpress.com/2010/04/23/>>, Acesso em: 5 mar. 2017. Dastaque original.

44 WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. 262 f. il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 90.

45 JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. Arquitextos, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

46 BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2008.

47 O conceito de *uncanny* é comentado no capítulo 1 dessa dissertação, p. 29.

48 MOTTA, 2014, p. 68 apud CAMPOS, João Paulo. Heterotopias urbanas: arte, paisagem e rebelião em Belo Horizonte. 7º Seminário Mestres e Conselheiros: Agentes Multiplicadores do Patrimônio. Anais... Belo Horizonte, 2015, p. 6.

3.5 – A CIDADE DO HOMO LUDENS

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva⁴⁹

A Avenida Paulista, em São Paulo, é reconhecida como um importante centro de representação da cidade. Caracterizada pela mistura de variados usos e atividades e tradicional palco de manifestações sociais, a Avenida Paulista representa hoje na cidade de São Paulo mais do que um pólo econômico, turístico e cultural, mas um espaço de forças e tensões no debate do direito à cidade.

Desde 2014 a Avenida Paulista protagoniza a discussão sobre a apropriação da cidade pela população a partir da abertura da via para pedestres aos finais de semana. A reivindicação partiu dos grupos Minha Sampa e SampaPé,⁵⁰ que mobilizaram a comunidade reivindicando ao poder público um uso de lazer para a via nos finais de semana.

Em 2015, a Prefeitura Municipal de São Paulo, na gestão do então prefeito Fernando Haddad, acolheu a reivindicação, e o projeto da Paulista Aberta, juntamente a outros projetos, integrou um plano de políticas urbanas que visavam a requalificação dos espaços públicos para a efetiva participação da população.

Os dois primeiros testes do fechamento da via para veículos ocorreram nos dias 28 de junho e 23 de agosto, na ocasião da inauguração das ciclovias da Avenida Paulista e da Avenida Bernardino de Campos, continuação da Paulista na região do Paraíso.⁵¹

Após a realização de audiências públicas com a comunidade e a avaliação

49 VELOSO, Caetano. Sampa. In: Muito (Dentro da Estrela Azulada) (Philips, 1978).

50 Minha Sampa e SampaPé são grupos formados pela sociedade civil que atuam em São Paulo na defesa por políticas públicas que incluam a participação da população na construção da cidade.

51 SANTIAGO, Tatiana. Paulista já pode ser fechada para veículos a partir do próximo domingo. In: Globo. G1, São Paulo, 24 ago. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/08/paulista-ja-pode-ser-fechada-para-veiculos-partir-do-proximo-domingo.html>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

positiva da CET (Companhia de Engenharia de Tráfego) com relação ao bloqueio e impacto da medida no trânsito da cidade, a partir de 18 de Outubro de 2015 a Avenida Paulista foi aberta aos pedestres todos os domingos no período das 09h às 17h.

A decisão foi tomada pela administração municipal mesmo com o posicionamento contra do Ministério Público de São Paulo, que recorreu a um termo de ajustamento de conduta (TAC) assinado em 2007 que permitia o bloqueio de veículos na avenida apenas três vezes por ano – o que normalmente acontecia no evento em comemoração ao Réveillon, na corrida de São Silvestre e na Parada *Gay*.

A proposta da Promotoria de que uma faixa da via permanecesse liberada para os veículos não foi aceita pela Prefeitura, que justificou ter realizado todos os estudos necessários e atendido todas as exigências do Ministério Público.

“Esse final de semana, no domingo, já vamos abrir para pedestres, ciclistas, skatistas, enfim, vamos viver uma nova fase da Paulista aos domingos”,⁵² disse o prefeito Fernando Haddad na ocasião da oficialização do programa. De acordo com Haddad, tratava-se de uma medida de política pública que visava a apropriação da população e o aumento dos espaços de lazer em São Paulo.

Em junho de 2016, a prefeitura finalmente assinou o decreto que oficializou os programas Paulista Aberta e Ruas Abertas,⁵³ que promove a abertura de outras ruas aos domingos e feriados para os pedestres.

Desde a sua implantação, a resposta da maioria população foi imediata: a via se transformou num extenso parque urbano, onde coabitam diversos grupos e categorias sociais, crianças, jovens, idosos, ciclistas, ativistas, artistas.

“Múltiplas formas de apropriação são alimentadas por manifestações, exposições, práticas e fazeres, institucionalizados ou espontâneos, que se combinam em diversas espacialidades e mobilidades. Artesãos, artistas populares, atores e músicos e artistas performáticos disputam com camelôs, trombadinhas e intrépidos skatistas os espaços das calçadas, recuos e

átrios de edifícios. Esses mesmos espaços ou alguns degraus, jardineiras e escadarias fazem as vezes de arquibancada, acomodando a platéia, que se mistura com aqueles que caminham, pedalam, correm, ou se deixam ir em velocidades distintas conforme seus motivos e cadências. As calçadas conforme o ritmo do tempo acolhem mesas e cadeiras, e se transformam em cafês, bares, salas de música ou salões de forró.”⁵⁴

Esse tipo de apropriação (ou apropriações) se faz bastante simbólica num contexto de cidade que durante séculos “assistiu a prevalência e privilégio das mobilidades individuais propiciadas pelo automóvel, que se agregariam a outros suportes tecnológicos e urbanos em direção ao acirramento do individualismo, da reclusão e de desvalorização dos espaços públicos”.⁵⁵

Dessa forma, a Avenida Paulista, inicialmente concebida na cidade como o espaço das elites, vem se transformando em um cenário de novas espacialidades e mobilidades múltiplas, formado não por um, mas por vários territórios que se instauram seguindo diferentes ritmos e compassos de apropriação, que ditam a velocidade da Avenida, não mais os carros.

A Paulista Aberta aponta para uma resignificação da experiência urbana e da noção de espaço público enquanto espaço de permanência e convivência, de disputa e de conflitos entre tantos “outros urbanos” que disputam os mesmos espaços.

Transformar a via mais simbólica da cidade, com suas grandes torres e edifícios corporativos, em um grande espaço público de uso público, sugere uma inversão do olhar que coloca a dimensão do lúdico como protagonista no uso do espaço urbano, remetendo ao conceito do *Homo ludens* e à concepção de jogo, de Johann Huizinga.

Para Huizinga, uma cultura não pode subsistir sem certo conteúdo lúdico. Nessa perspectiva, o lúdico assume um aspecto fundamental na dimensão simbólica do ser humano, dando sentido à ocupação vital do homem e acompanhando a cultura desde seu início. Assim, toda a atividade cultural seria eminentemente lúdica e, portanto,

52 AVENIDA Paulista será fechada para carros todos os domingos. In: Globo. G1, São Paulo, 15 out. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/10/avenida-paulista-sera-fechada-para-carros-todos-os-domingos.html>. Acesso em: 4 mar. 2017.

53 #PAULISTAABERTA, 1 Ano: decreto oficializa democratização da avenida com menos carros e mais pessoas. R7 Notícias. Spressosp, São Paulo, 27 jun. 2016. Disponível em: <27/06/2016<http://spressosp.com.br/2016/06/27/paulistaaberta-1-ano-decreto-oficializa-democratizacao-da-avenida-com-menos-carros-e-mais-pessoas/>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

54 ZIONI, Silvana; KATO, Volia Regina Costa. Avenida Paulista. Um espaço público singular. Arqutextos, São Paulo, ano 15, n. 176.01, Vitruvius, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/15.176/5460>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

55 Ibidem

não haveria uma distinção tão radical entre atividade “séria” e jogo.

O autor esclarece que, ao se analisar o jogo, não se pretende questionar o papel deste na cultura, mas sim demonstrar que ele está presente naturalmente em todas as manifestações culturais, inclusive nas atividades onde a seriedade parece exclusiva, como nos ritos sacros.

As ideias de Huizinga influenciaram diretamente as práticas situacionistas, que buscavam a retomada do caráter lúdico na vida cotidiana da população. A interrelação entre racionalidade e lazer presente nos conceitos de Huizinga vai se fazer presente também nas concepções situacionistas para a vida urbana.

O jogo é interpretado pela Internacional Situacionista como uma atividade tão séria e tão necessária quanto a funcionalidade foi vista pelos modernos. Não se trata de utilizar a noção de jogo apenas como entretenimento, mas como forma de transformar o homem cotidiano no *homo ludens*, sem que haja uma separação gritante entre a vida cotidiana e o lazer. Nas palavras dos próprios situacionistas:

“O jogo é percebido como fictício por sua existência marginal se comparado à estafante realidade do trabalho, mas para os situacionistas o trabalho consiste precisamente em preparar futuras possibilidades lúdicas. Talvez surja a tentação de menosprezar a Internacional Situacionista porque ela apresenta aspectos de um grande jogo. No entanto, diz Huizinga, já lembramos que a noção de “apenas jogar” não exclui de modo algum a possibilidade de realizar esse “apenas jogar” com muita seriedade...”⁵⁶

Ao demonstrarem a necessidade de unir a vida cotidiana ao jogo, incorporando o conceito de *Homo ludens* de Huizinga, os situacionistas denunciavam a necessidade do retorno do caráter lúdico às cidades. Para eles, a libertação do indivíduo na vida cotidiana só se daria pela afirmação de um comportamento “lúdico-constructivo” que negasse a passividade e o individualismo instaurados nas cidades pela sociedade de consumo no período pós-Segunda Guerra Mundial.

Podemos dizer que iniciativas como a Paulista aberta vem ao encontro do

56 IS (Internacional Situacionista). Contribuição para uma definição situacionista de jogo. IS nº 1, junho de 1958. In: IS (Internacional Situacionista); JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a, p. 60-61.

conceito de *Homo ludens* e do resgate do caráter lúdico nas cidades, indispensável para a vida urbana e para a efetiva ativação dos espaços públicos nas cidades.

Outra iniciativa que propõe o uso alternativo de espaços já construídos na cidade, revertendo sua utilização para um uso lúdico, é a instauração do Parque Minhocão aos sábados e domingos no Elevado Costa e Silva, atual Elevado João Goulart,⁵⁷ em São Paulo.

Produto de um projeto rodoviarista construído em consonância com a ditadura militar na gestão do prefeito Paulo Maluf, em 1971, o Elevado João Goulart, conhecido popularmente como “Minhocão”, é uma via elevada de 3,4 quilômetros de extensão que foi construída com o objetivo de desafogar o trânsito em regiões centrais da cidade, que não poderiam ser alargadas para ter sua capacidade ampliada.

Já na sua inauguração, a implantação do elevado sofreu duras críticas devido aos danos causados às áreas do entorno, que perderam relações de vizinhança e urbanidade e sofreram problemas como insalubridade, poluição sonora e do ar, causada pelo intenso volume de carros que circulam na via diariamente, entre outros.

Em 1976 o Minhocão passou a ser interditado à noite, medida adotada para evitar acidentes noturnos e para a diminuição do barulho na região. Desde a gestão da prefeita Luiza Erundina, em 1989, o Minhocão vem tendo seu horário de abertura para carros gradualmente reduzido. Inicialmente o fechamento da via foi previsto apenas para o período das 21:30h às 6:30h. Hoje, além de fechar à noite, o Minhocão também fica restrito para o acesso de veículos aos domingos e feriados, e aos sábados a partir das 15:00h.

Alvo de um caloroso debate na cidade, o destino do Minhocão é tema latente nas discussões sobre o futuro de São Paulo. Apesar do Plano Diretor aprovado em 2014 prever a sua desativação, muitos são os projetos apresentados para o local, que planejam

57 No dia 25 de julho de 2016, o então prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, sancionou a lei que altera o nome do Elevado Costa e Silva para Elevado Presidente João Goulart, nome do ex-presidente deposto no golpe militar de 1964. A medida fez parte do programa da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania, “Ruas de Memória”, que pretendia alterar os nomes de mais de 40 vias de São Paulo que homenageiam pessoas vinculadas à repressão do regime militar. SANTIAGO, Tatiana. Lei que muda nome do Minhocão para Elevado João Goulart é sancionada. In: Globo. G1, São Paulo, 25 jul. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/07/lei-que-muda-nome-do-minhocao-para-elevado-joao-goulart-e-sancionada.html>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

imagens:
50. trânsito na Avenida Paulista, em São Paulo
51. Avenida Paulista aberta aos pedestres, 2015

desde sua total demolição até a sua manutenção enquanto sistema viário. Desde 2013, a Associação Parque Minhocão defende a implantação de um parque municipal linear para pedestres e ciclistas no Elevado.

Em Março de 2016 a Prefeitura sancionou a lei que criou o Parque Minhocão no Elevado João Goulart.⁵⁸ Nenhuma medida foi tomada em relação a mudanças estruturais na via e seus horários de funcionamento foram mantidos, mas a instauração do Parque permitiu a criação de um conselho gestor para discutir o futuro desse espaço.

Mesmo com destino incerto, o que se observa no Minhocão nos finais de semana é a total ressignificação do espaço pela população, que utiliza a via para as mais diversas formas de lazer, esportes, feiras, atividades culturais e encontros sociais. Ao se apropriar de um equipamento de infra-estrutura urbana para um uso lúdico, a população ativa discussões sobre as possibilidades desse espaço, apontando novas experiências de mobilidade e espacialidade, que se revelam como atributos fundamentais ao conceito de espaço público.

Nos dois exemplos apresentados, tanto na Paulista aberta quanto no Minhocão, “sacrificar” o carro - símbolo para um modelo de cidade pautado no projeto viário, no consumo e na espetacularização de seus espaços - em prol do pedestre e da ampliação da experiência urbana significa realizar uma inversão de olhares na cidade, que remete às práticas surrealistas do *uncanny*. Temporariamente, o uso familiar e conhecido desses espaços é alterado por práticas estranhas ao cotidiano, que revelam vozes e vontades reprimidas pela cidade “legitimada”.

Independente dos futuros que lhes aguardam, o que essas duas experiências vem deixar claro é que a apropriação e a participação nas cidades não estão vinculadas a projetos megalomaniacos e super investimentos, mas sim à gestão de políticas urbanas que consideram em suas ações não somente a dimensão do homem *faber*, mas também o homem *ludens*.

imagens:

52. Viaduto João Goulart (Minhocão), São Paulo

⁵⁸ Em 9 de março de 2016, o então prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, sancionou a lei aprovada pela Câmara que criou o “Parque Minhocão” no elevado Costa e Silva. HADDAD sanciona lei que cria o Parque Minhocão. In: Globo. G1, São Paulo, 9 mar. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/03/haddad-sanciona-proto-que-cria-o-parque-minhocao.html>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

imagens:

53. trânsito no Elevado João Goulart (Minhocão), em São Paulo

54. apropriações no Parque Minhocão

“Muitas coisas são necessárias para mudar o mundo:
Raiva e tenacidade. Ciência e indignação.
A iniciativa rápida, a reflexão longa,
A paciência fria e a infinita perseverança,
A compreensão do caso particular e a compreensão do conjunto,
Apenas as lições da realidade podem nos ensinar como transformar a realidade.”¹

As práticas e experiências urbanas aqui relatadas, apesar dos diferentes contextos temporais, sociais, políticos e culturais em que se apresentam, apresentam uma reflexão comum: enxergam a cidade como campo aberto a novas possibilidades sensíveis e propõem modos alternativos para o viver na cidade.

Executadas por grupos e movimentos sociais ou coletivos artísticos, essas ações instauram um momento reflexivo para o pensar e experimentar a metrópole modificando o potencial criativo dos espaços públicos e sugerindo novas situações urbanas.

Se a efervescência do momento histórico e cultural na década de 1960 foi inspiradora para a libertação do corpo no fazer artístico (enquanto suporte ou enquanto a própria obra), as ações dos artistas e coletivos da década de 1970, consequências diretas do momento político do país, ampliaram os limites da arte para o espaço urbano, fazendo da rua território de experimentação artística e ao mesmo tempo de crítica social e política.

As ações apresentadas representam um movimento de diferentes grupos sociais em que a retomada dos espaços públicos se faz uma demanda urgente nas cidades. Talvez não se trate exatamente de uma retomada, mas o que essas experiências podem vir a demonstrar é que o caráter efetivamente público dos espaços urbanos nunca chegou a ser uma realidade no processo de construção das cidades brasileiras.

Como disse Rosalyn Deutsche em seu texto *Agoraphobia*, não podemos ser nostálgicos e tentar recuperar aquilo que nunca tivemos.² Portanto, mais do que retomar

os espaços públicos, a ideia das ações e ocupações aqui apresentadas é instaurar um espaço social produzido e estruturado por conflitos e dissensos, para assim garantir o caráter público dessas experiências.

Há nesses movimentos uma mudança de perspectiva, como se operassem com o caleidoscópio de Cortázar ou procedessem à operação freudiana do uncanny. Um desejo coletivo de remodelar os processos urbanos, tendo o modo de viver a cidade como centro articulador, organizando outras reivindicações urgentes nas cidades, como mobilidade, moradia, saúde, educação.

A própria população fiscaliza a atuação dos órgãos públicos no processo de construção da cidade e legitima seu direito de participação nesse processo, como no caso do Movimento #Ocu-peEstelita, que travou um emblemático embate contra as forças do capital imobiliário na cidade do Recife.

Além disso, intervenções como a Praia da Estação, em Belo Horizonte, modificam a percepção já formatada na experiência do cidadão com determinado lugar, transformando uma praça da cidade em uma praia carnavalesca onde corpo, prazer e cidade configuram uma forma alternativa de fazer política urbana.

Instaurando momentos de crítica na cidade, as intervenções tornam visíveis realidades supostamente invisíveis ou não-previsíveis, como transformar o viaduto João Goulart e a Avenida Paulista em parques urbanos temporários, onde a dimensão lúdica se impõe à dimensão funciona-lista da cidade.

Dessa forma, as ações estudadas nesta pesquisa se configuram como resistências no espaço urbano, o que Holston³ conceitua como “espaços de cidadania insurgente”. Por sua simples presença e prática cotidiana, essas resistências urbanas disputam a cidade com outras forças que operam o discurso da gentrificação e privatização dos espaços.

É claro que é preciso colocar um olhar crítico diante da explosão de movimentos e ações urbanas que vem acontecendo na cidade contemporânea. Em muitos casos, mesmo movimentos legítimos correm o risco de serem cooptados pelo sistema e se transformarem em produtos culturais fetichizados pela mídia, perdendo

¹ HARVEY, David. A liberdade da cidade. In: Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013, p. 34.

² JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

³ HOLSTON, James. Espaços de cidadania insurgente. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, IPHAN, n. 24, 1996, p. 243-253.

justamente o caráter crítico a que se propõem.

Entretanto, é importante reconhecer esse momento positivo em que pautas como território, espaço público e relações sociais, sob a perspectiva da cidade democrática, estão presentes não só nos debates oficiais ou intelectuais, mas também no dia-a-dia das pessoas, nas mesas dos ba-res, nos shows, nas escolas, nos corpos carnavalizantes, na rua.

Não se expõem aqui conclusões fechadas e nem se pretende chegar a elas. O que se quer apresentar são os embates travados por diferentes vozes na cidade, que nos colocam novos desa-fios enquanto planejadores e desenhadores dessas cidades.

Tal como a Prosa do Observatório de Cortázar, essa dissertação quer se fazer também máquina de olhar, como um caleidoscópio que fragmenta, multiplica e ressignifica olhares, obser-vando os fenômenos e manifestações que se constroem no espaço tão nobre para a cidade quan-to os planetas para os astrônomos: a rua, matéria terrena.

LISTA DE IMAGENS:

1. detalhe de um observatório astronômico fotografado por Cortázar. Índia, 1968.
fonte: http://3.bp.blogspot.com/_8k0Qk04lClM/SZshce_ogLI/AAAAAAAAAC-Lo/Oy91xzAHOV0/s1600-h/%25C3%25BAItima.jpg
acesso em fevereiro de 2017

2. detalhe de um observatório astronômico fotografado por Cortázar. Índia, 1968.
fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-ZCnQDKZrihg/VA9YcZ1fj-I/AAAAAAAAAL-JE/O7Rl8cPL1Os/s1600/Jaipur.jpg>
acesso em fevereiro de 2017

3. fotografia da série Poupées, Hans Bellmer, 1930.
fonte: http://frankensteincontemporaneo.blogspot.com.br/2013/04/as-bonecas-de-hans-bellmer_12.html
acesso em janeiro de 2017

4. fotografia da série Poupées, Hans Bellmer, 1930.
fonte: http://frankensteincontemporaneo.blogspot.com.br/2013/04/as-bonecas-de-hans-bellmer_12.html
acesso em fevereiro de 2017

5. Object. Meret Oppenheim, 1936.
fonte: <http://www.widewalls.chartistmeret-oppenheim>
acesso em fevereiro de 2017

6. The Naked City. Guy Debord, 1957.
fonte: <http://www.exibart.com/profilo/eventiV2.asp?idelemento=136936>
acesso em novembro de 2016

7. folheto de divulgação do livro Experiência nº 2 de Flávio de Carvalho, 1931.
fonte: http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_FlavioCarvalho/index1.html
acesso em fevereiro de 2017

8. estudo para o para o New look para o novo homem dos trópicos. Flávio de Carvalho, 1956.
fonte: <http://performanceereenactment.blogspot.com.br/2010/06/um-dia-no-traje-reenactment-da.html>
acesso em novembro de 2016

9. Flávio de Carvalho desfilando com o New look(...) no centro de São paulo, 1956.
fonte: <http://performanceereenactment.blogspot.com.br/2010/06/um-dia-no-traje-reenactment-da.html>
acesso em novembro de 2016

10. reportagem sobre a intervenção de Flávio de Carvalho na Revista Manchete, Outubro, 1956.
fonte: <http://performanceereenactment.blogspot.com.br/2010/06/um-dia-no-traje-reenactment-da.html>
acesso em janeiro de 2017

11. sambista da escola Vai Vai vestindo o Parangolé. São Paulo, ano não informado.
fonte: <https://br.pinterest.com/pin/51932201932720096/>
acesso em junho de 2017

12. Os ovos e o Trio do embalo maluco. Lygia Pape, 1968.
fonte: <http://lygiapape.org.br/news/lygia-pape-retrospective-at-the-serpentine-gallery/>
acesso em fevereiro de 2017

13. O ovo. Lygia Pape, 1968.
fonte: <http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=6>
acesso em fevereiro de 2017

14. Urna Quente. Antonio Manuel, 1968.
fonte: <http://www.art-agenda.com/reviews/secret-codes/>
acesso em novembro de 2016

15. Frederico Moraes vestindo o Parangolé coletivo de Hélio Oiticica. Apocalipopótese, 1968.
fonte: http://portacurtas.org.br/filme/?name=apocalipopotese_guerra_paz
acesso em outubro de 2016

16. Mulher vestindo o Parangolé coletivo de Hélio Oiticica. Apocalipopótese, 1968.
fonte: <http://www.agenciafebre.com.br/node?page=265>

acesso em junho de 2017

17. Trouxas Ensanguentadas, Artur Barrio, 1970.

fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1741220-autor-reavi-va-forca-de-artistas-contrarios-a-ditaduras-militares.shtml>

acesso em outubro de 2016

18. Trouxas Ensanguentadas às margens do rio Arrudas em Belo Horizonte, Artur Barrio, 1970.

fonte: http://muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm

acesso em outubro de 2016

19. Tiradentes: totem-monumento ao preso político. Belo Horizonte, Cildo Meirelles, 1970.

fonte: https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/2012_Vinicios_Kabral_Ribeiro.pdf

acesso em junho de 2016

20. Projeto Coca-Cola. Inserções em circuitos mercadológicos. Cildo Meirelles, 1970.

fonte: <https://www.daros-latinamerica.net/artwork/insercoes-em-circuitos-ideologicos-1---projeto-coca-cola>

acesso em junho de 2017

21. Projeto Cédula. Inserções em circuitos mercadológicos. Cildo Meirelles, 1970.

fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-cedula-1975-de-cildo-meirelles/>

acesso em junho de 2016

22. intervenção Arte/Pare, no Recife. Paulo Bruscky, 1973.

fonte: <http://bombmagazine.org/article/7335/paulo-bruscky>

acesso em junho de 2016

23. moradores do Recife interagindo com a faixa vermelha da intervenção Arte/Pare, no Recife. Paulo Bruscky, 1973.

fonte: <http://bombmagazine.org/article/7335/paulo-bruscky>

acesso em junho de 2016

24. intervenção Interdição em São Paulo 3Nós3, 1979.

fonte: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/3nos3/>

acesso em novembro de 2016

25. intervenção Interdição em São Paulo 3Nós3, 1979.

fonte: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/3nos3/>

acesso em novembro de 2016

26. intervenção Interdição em São Paulo. 3Nós3, 1979.

fonte: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/3nos3/>

acesso em novembro de 2016x

27. Ensacamentos em São Paulo. 3Nós3, 1979.

fonte: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/3nos3/>

acesso em novembro de 2016

28. Viajou sem Passaporte realizando a Trajetória do Curativo em São Paulo, 1978.

fonte: <http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/5/interven%C3%A7%C3%B5es-urbanas-disruptivas-no-fim-da-ditadura>

acesso em janeiro de 2017

29. membros do Viajou sem Passaporte realizando a Trajetória da Árvore no centro de São Paulo, 1978.

fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/4b/a7/50/4ba750bb8f3552d73bedf3f407a70fbc.jpg>

acesso em janeiro de 2017

30. intervenção Das Duas às Quatro, parte do projeto Arte ao ar livre em São Paulo, coordenado pelo grupo Manga Rosa, 1981.

fonte: <http://cidadeeducativa.blogspot.com.br/2015/10/viajou-sem-passaporte-intervencao.html>

acesso em janeiro de 2017

31. Passeata Alfabética, Evento Fim de Década, São Paulo, 1979.

fonte: www.revistas.usp.br/aspas/article/download/111286/114546

acesso em janeiro de 2017

32. intervenção do grupo Viajou sem Passaporte e convidados na XV Bienal de São Paulo. 1979.

fonte: <http://cidadeeducativa.blogspot.com.br/>

acesso em fevereiro de 2017

33. Marcha do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), San Cristóbal de las Casas, 2014.

fonte: http://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?id-gal=19192

acesso em janeiro de 2017

34. protestos pela redução da tarifa de ônibus, São Paulo, 2013.

fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-sc24j-7QbW4/Ucb4IJe4R4I>

acesso em janeiro de 2017

35. protestos no Rio de Janeiro, 2013

fonte: <http://bobmartins.blogspot.com.br/2014/02/ativismo-puro-e-tolice.html>

acesso em junho de 2017

36. ocupação do Movimento Occupy Wall Street, Nova York, 2011

fonte: <http://visconti.blogautore.espresso.repubblica.it/page/4/>

acesso em janeiro de 2017

37. manifestantes pichando as paredes “dedicadas ao vazio” na 27ª Bienal de Arte de São Paulo, 2008.

fonte: http://www.mdig.com.br/imagens/diversos/pichacao_bienal.jpg

acesso em outubro de 2016

38. piscina no Minhocão - instalação de Luana Geiger na X Bienal de Arquitetura de São Paulo, 2014

fonte: <http://noticias.band.uol.com.br/cidades/noticia/100000671683/arquiteta-instala-piscina-olimpica-no-minhocao.html>

acesso em junho de 2017

39. imagem extraída do vídeo Novo Apocalipse, sátira ao Projeto Novo Recife realizada pelo #OcupeEstelita, 2015

fonte: <https://i.ytimg.com/vi/uE0wJi6xNBk/maxresdefault.jpg>

acesso em maio de 2016

40. maquete eletrônica do Projeto Novo Recife implantado no Cais José Estelita (simulação)

fonte: <http://henriquebarbosa.com/consorcio-novo-recife-apresenta-redesenho/>

acesso em junho de 2017

41. ocupação do Cais José Estelita, 2015

fonte: <http://portal.aprendiz.uol.com.br/wp-content/uploads/2014/06/Ocupe-foto-de-Direitos-Urbanos.jpg>

acesso em outubro de 2016

42. evento cultural na Vila Estelita, 2015

fonte: <http://revistagreenpeace.org/wp-content/uploads/2014/09/02d-94897e3dc79d534ab29d763d73fc9.jpg>

acesso em maio de 2016

43. cartaz de divulgação da primeira edição da Praia da Estação, 2010

fonte: https://viveracidade.files.wordpress.com/2014/06/praias_thislandyourland.jpg?w=474&h=355

acesso em maio de 2016

44. banhistas na Praia da Estação

fonte: https://pracalivrebh.files.wordpress.com/2010/12/img_4559.jpg

acesso em maio de 2016

45. banhistas na Praia da Estação

fonte: <https://pracalivrebh.wordpress.com/2011/01/24/>

acesso em junho de 2017

46. performance Queremos Praia. Grupo Galpão, 1989

fonte: <https://comjuntovazio.files.wordpress.com/2011/05/grupo-galpc3a3o-queremos-praia.jpg>

acesso em maio de 2016

47. intervenção Lotes Vagos. Coletivo This land your land, 2006

fonte: <http://thislandyourlandtrabalhoseprojetos.blogspot.com.br/2011/04/praias.html>

acesso em junho de 2017

48. matéria da Revista Encontro, Maio de 2011

fonte: <https://comjuntovazio.files.wordpress.com/2011/05/revista-encontro-praia-da-estacao.jpg>

acesso em maio de 2016

49. carnaval na Praia da Estação

fonte: <http://blogs.uai.com.br/autofocus/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/Carnaval-BH-2011-1024x680.jpg>

acesso em maio de 2016

50. trânsito na Avenida Paulista, em São Paulo

fonte: <http://old.gazetapress.com/v.php?1:284941:6>

acesso em outubro de 2016

51. Avenida Paulista aberta aos pedestres, 2015

fonte: http://conteudo.imguol.com.br/c/noticias/55/2015/10/18/inauguracao-da-ciclovias-na-avenida-paulista-1445153896728_956x500.jpg

acesso em janeiro de 2017

52. Viaduto João Goulart (Minhocão)

fonte: <http://arqpb.blogspot.com.br/2010/05/no-caldeirao-da-insanidade.html>

acesso em junho de 2017

53. trânsito no Elevado João Goulart (Minhocão), em São Paulo

fonte: <http://infograficos.estadao.com.br/cidades/para-onde-vai-sao-paulo/img/galerias/4-e-se-minhocao-acabar/1200px/foto991.jpg>

acesso em janeiro de 2017

54. *apropriações* no Parque Minhocão

fonte: <http://movimentoconviva.com.br/as-ruas-tambem-sao-para-dancar/>

acesso em junho de 2017

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. Prefácio. In: IS (Internacional Situacionista); JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 11.

ARANTES, Otilia. Depois das vanguardas. Arte em Revista, São Paulo, v. 5, n.7, ago. 1983, p. 4-21.

BANDINI, Mirella. TÍTULO DO TEXTO (SEM ASPAS). In: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. Catálogo Situacionistas: arte, política, urbanismo. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e ACTAR, 1996.

BASSETT, Keith. Walking as an aesthetic practice and a critical tool: some psycho-geographic experiments. Journal of Geography in Higher Education, v. 28, n. 3, 2004, p. 397-410.

BERTUCCI, Patricia Morales. Intervenção urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e Nós3. 2015. 166 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BRADLEY, Fiona. Surrealismo. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte está comunicado. In:

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio

de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CARVALHO, Flávio de. Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi. Uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CORTÁZAR, Julio. Prosa do observatório. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção signos, v. 3)

DEBORD, Guy-Ernest. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. Texto apresentado na conferência de fundação da Internacional Situacionista de Cosio d'Arroscia, julho de 1957. In: IS (Internacional Situacionista); JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

FAGUNDES, Mônica Genelhu. Desastrada maquinaria do desejo: a Prosa del observatorio de Julio Cortázar. 2008. 315 f. il. Tese (Doutor em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. _____. Desastrada maquinaria do desejo: a Prosa do observatório de Julio Cortázar. São Paulo: Porto de Idéias, 2009.

FER, Briony. Surrealismo, mito e psicanálise. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul (Org.) Realismo, racionalismo, surrealismo. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FOSTER, Hal. Compulsive beauty. Cambridge: MIT Press, 1995.

FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). In: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, vol. 14)

FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

IS (Internacional Situacionista). Definições. IS nº 1, junho de 1958. In: IS (Internacional Situacionista); JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.

_____. Questões preliminares à construção de uma situação. IS nº 1, junho de 1958. In: IS (Internacional Situacionista); JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.

JENTSCH, Ernst. On the psychology of the uncanny. Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift, v. 8, n. 22, 1906, p. 203-205.

LIMA, Alceu Amoroso. Cigarras na berlinda. In: A experiência reacionária. Crônica originalmente publicada em julho de 1965. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MESQUITA, André. Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). 2008. 429 f. il. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de

Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MORAES, Eliane Robert. Os devaneios anatômicos de Hans Bellmer. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Org.). Leituras do sexo. São Paulo: Annablume, 2006.

MORAIS, Frederico. Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. Do corpo à Terra. In: FERREIRA, Glória (Org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas, Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2006

_____. Do corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira. In: Catálogo de exposição. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001.

_____. Quinze lições sobre arte e história da arte. Apropriações: homenagens e equações. Estado de Minas, Belo Horizonte, 17 abr. 1970, p. 6.

MORAIS, Frederico; RIBEIRO, Marília Andrés. Entrevista. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, jan./jun. 2013, p. 336-351.

NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2. ed. rev., 2008.

NUNES, Kamila. Espaços autônomos de arte contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2013.

OTTICICA, Hélio. O aparecimento do suprassensorial na arte brasileira. In: Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Série Tropicália 2. Londres-Paris, mai. 1969. Tradução-adaptação do original em inglês. In: Catalogue... 2004.

PEDROSA, Mário. Panorama da arte moderna. In: Arte, forma e personalidade. São Paulo: Kairos, 1979.

PEDROSA, Vera. De Capélio a Guevarcália. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 ago. 1968. In: Catalogue... 2004.

RAMIRO, Mario; MESQUITA, André; BRITTO, Ludmila; BONILHA, Sérgio. Entrevista. In: MESQUITA, André. Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). 2008. 429 f. il. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa. Arte & política: algumas possibilidades de leitura. São Paulo: Fapesp; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

RIO, João do (pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto). A alma encantadora das ruas: crônicas. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. Texto escrito a partir de comunicação oral no Seminário Conceitualismos do Sul, realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em abril de 2008. In: FREIRE, Cristina;

LONGONI, Ana. (Org.). Conceitualismos do Sul/SUR. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p. 155-163.

ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. Rua, Campinas, v. 12, n. 1, 2006, p. 27-35.

SLATER, Howrad. The spoiled ideals of lost situations: some notes on political conceptual art. Infopool, London, n. 2, jul. 2000. Disponível em: <<http://infopool.antipool.org/hs.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

VELOSO, Caetano. Tropicália. In: Tropicália (Universal, 1968).

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. 262 f. il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.