ARTE PARA UMA CIDADE SENSÍVEL

ARTE COMO GATILHO SENSÍVEL PARA A PRODUÇÃO DE NOVOS IMAGINÁRIOS

BRÍGIDA MOURA CAMPBELL PAES

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

SÃO PAULO - 2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicações e Artes
BRÍGIDA MOURA CAMPBELL PAES

ARTE PARA UMA CIDADE SENSÍVEL

ARTE COMO GATILHO SENSÍVEL PARA A
PRODUÇÃO DE NOVOS IMAGINÁRIOS

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da
Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do
título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientador:
Professor Mario Ramiro

São Paulo, 2018

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.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Campbell, Brígida
Arte para uma cidade sensível: Arte como gatilho sensível
para novos imaginários / Brígida Campbell. -- São Paulo: B. Campbell, 2018.
314 p.: il.
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Mario Ramiro
Bibliografia
1. Arte contemporânea 2. intervenções urbanas 3. arte e
cidade 4. arte e política I. Ramiro, Mario II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

BRÍGIDA MOURA CAMPBELL PAES

ARTE PARA UMA CIDADE SENSÍVEL

- arte como gatilho sensível para a produção de novos imaginários -

Presidente da Banca:

Professor Mario Ramiro

_____ Instituição: USP

Banca examinadora:

Professor/a _____

_____ Instituição: _____

Professor/a _____

_____ Instituição: _____

Professor/a _____

_____ Instituição: _____

Professor/a _____

_____ Instituição: _____

São Paulo, ____/____/____

Para os amigos sempre presentes em minha caminhada.

Agradecimentos:

Agradeço a todos os amigos que colaboram para a execução desta pesquisa, em especial ao Professor Mário Ramiro, pela acolhida e orientação, ao Bruno Vilela, Lorena Vicini, Elisa Campos, Marcelo Drummond, Amir Brito, Vlad Eugen, Fernanda Goulart, Adriano Guerra, Larissa Agostini, Vera Pallamin, Marisa Flórido, Maria Angélica Melendi, Cássio Hissa, Renata Marquez, Daniel Lima e Invisíveis Produções, Márcia Lousada, Maria Clara Xavier, Gráfica Formato, Alexandre Vogler, Berna Reale, Breno Silva, Louise Ganz, Coletivo Transverso, Daniel Escobar, Dereco, Babidu, Grupo Empreza, Frente Três de Fevereiro, Coletivo Filé de Peixe, Gia, Guga Ferraz, This Land Your Land, Paulo Nazareth, Pierre Fonseca, Piolho Nababo, Piseagrama, Coletivo Projetação, Raphael Escobar, Vj Suave, Trinca SP, Interlux Arte Livre, Goura, Monica Nador, Acidum, Sthepan, Opavivará, Grupo Fora, Flavia Mielnik, Ronald Duarte, Jonathan de Andrade, Marcelo Terça-Nada!, Barbara Szaniecki, ECA-USP, Professor Martin Peran, Jane Brake, John Aitken, à Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte que patrocinou a exposição e ao Museu Mineiro por acolhê-la, à Funarte pelo patrocínio para a publicação do livro e à Escola de Belas Artes da UFMG pela licença para estudos, sem a qual não seria possível realizar este trabalho.

“Chame como você quiser isto que nos rodeia, capitalismo cultural, economia imaterial, sociedade de espetáculo, era da biopolítica, o fato é que vemos instalar-se nas últimas décadas novo modo de relação entre o capital e a subjetividade. O capital, como disse Jameson, por meio da ascensão da mídia e da indústria de propaganda, teria penetrado e colonizado um enclave até então aparentemente inviolável, o inconsciente. Mas esse diagnóstico é hoje insuficiente. Ele agora não só penetra nas esferas as mais infinitesimais da existência, mas também, as mobiliza, ele as põe para trabalhar, ele as explora e amplia, produzindo uma plasticidade subjetiva sem precedentes que ao mesmo tempo lhe escapa por todos dos lados.”

Peter Pál Pelbart

“Como a maioria das pessoas pensam em termos materialistas, não podem entender a minha obra. Esta é a razão pela qual não considero necessário apresentar meros objetos, para fazer com que as pessoas comecem a entender que o homem não é um mero ser racional.”

Joseph Beuys

RESUMO

Esta pesquisa procura abordar as práticas artísticas no espaço público brasileiro, no campo das artes visuais, na intenção de se compreender como elas se relacionam com as cidades e seus imaginários urbanos, além de entender os desdobramentos dessas obras no campo simbólico no qual elas estão inseridas. Para tanto, a pesquisa concentra-se em uma compilação de ações artísticas realizadas no espaço público brasileiro desde os anos 2000, uma análise teórica sobre tais práticas e uma reflexão sobre minha própria produção artística. Como metodologia para examinar tais questões foram abordados temas como a relação entre o público e o privado, a arte ativista, a imagem e a palavra na cidade, a performatividade urbana e o tempo e a temporalidade na cidade. A pesquisa traz também diálogos com pesquisadores do campo da arte, da geografia e do urbanismo. A proposta é oferecer referências para novos processos de pesquisa, ampliando a compreensão sobre o papel da arte no imaginário da cidade e na formação da sensibilidade urbana.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea. Arte Política. Intervenção urbana. Arte e cidade

ABSTRACT

This research deals with visual artistic practices in the Brazilian public space to understand how art relates to cities and the urban imaginary. For this, the research focuses on a compilation of artistic actions carried out in the Brazilian public space since the year 2000, a theoretical analysis on these practices and a reflection on my own artistic production. The research also brings dialogues with researchers from art, geography and urbanism. The proposal is to offer references to new research processes, broadening the understanding of the role of art in the city's imaginary and the formation of urban sensibility.

KEY WORDS: Contemporary art. Political Art. Urban intervention. Art and city

SUMÁRIO:

16
INTRODUÇÃO
21
PRIMEIRA PARTE: ARTE PARA UMA CIDADE SENSÍVEL
26 Arte e política no corpo e na obra
45 Revolução cotidiana
48 CIDADE PRODUTORA DE MODOS DE VIDA
49 Cidade: lugar da experiência coletiva
51 Urbanismo Handmade
58 O direito à cidade
62 Por um imaginário urbano transformado
68 COLETIVOS, REDES E CIRCUITOS DE COLABORAÇÃO
69 Redes de coletivos no Brasil
73 O “coletivo” como “modo de fazer”
77 “Modo de fazer coletivo” e suas estratégias
82 Reflexões sobre a arte coletiva/colaborativa

91
SEGUNDA PARTE: OCUPAR, AFETAR E CO-CRIAR UM ESPAÇO URBANO SENSÍVEL
94 TERRITÓRIOS ENTRE PÚBLICO E PRIVADO
98 Pernoite
101 Lotes Vagos
104 Leilão de Arte Piolho Nababo 1,99
107 Vecana
110 Campanha Não Eleitoral
113 Cozinhas Temporárias
116 Serviços Gerais
119 Escadas
122 Estão Vendendo Nosso Espaço Aéreo
126 Diálogo: Vera Pallamin
132 TEMPO E TEMPORALIDADE NA CIDADE
140 Perca Tempo
144 QG do Gia
147 Adote um Jardim
150 Alagamento
153 O Levante
156 Música Para Sair da Bolha
159 Residência Artística Móvel
162 Diálogo: Cássio Hissa

176 PALAVRA E IMAGEM NA CIDADE
181 Piratão
184 4 Graus
187 SuaveCiclo
190 A Verdade das Coisas
193 Intervenções - Transverso
196 Paredes Pinturas
199 Cras do Micélio
202 Projeto CicloCor
205 Eu Amo Camelô
209 Diálogo: Marisa Flório
218 PERFORMATIVIDADE URBANA E VIOLÊNCIA ESPACIAL
222 Grupo Empreza
225 Rosa Púrpura
228 Guerra é Guerra
230 Notícias de América
234 Diálogo: Renata Marquez
238 ARTE E ATIVISMO
250 Cidadão Comum
253 Ônibus Incendiado/Bala Perdida
256 Projetação
259 Ônibus Tarifa Zero
262 Bandeiras
265 Tupinambá Lambido
268 Diálogo: Maria Angélica Melendi

271
TERCEIRA PARTE: RESPIROS DE URGÊNCIA
275 Poro: Poesia para alguém
281 Exercício para a liberdade
286 Imaginary Kid_Napping
290 Set de carimbos para Salford
294 The Alive Playground
300 Ruínas e construções
301 CONSIDERAÇÕES FINAIS
310 REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

TEIA. CONSTELAÇÃO. RIZOMA. REDE

“O artista não é mais um produtor de objetos para a contemplação, mas sim um propositor para a criação.”... Esta instigante frase de Hélio Oiticica aponta para uma reconfiguração dos papéis que os artistas podem assumir e os coloca em uma posição muito ativa diante da sociedade. Ela também plasma a pulsão criativa de uma série de artistas que desejam sair do lugar comum da arte para ganhar uma dimensão política mais aberta em suas obras, além de traçar um perfil do artista contemporâneo no qual o diálogo com a sociedade se dá de forma próxima e generosa. Sendo o artista um profissional multifacetado que atua como um pensador, um pesquisador e um propositor, que através de suas obras, ações e projetos expressa seus posicionamentos diante da realidade ao se envolver em processos coletivos que possuem uma abrangência dentro da esfera pública.

Do ponto de vista de minha prática como artista, posso dizer que tenho grande identificação com essas ideias, pois venho desenvolvendo uma prática artística voltada à investigação do espaço público das cidades, as ruas, a fim de criar ali processos criativos e artísticos. A rua com suas dinâmicas sempre foi para mim um espaço de criação interessante, o qual me desafia o tempo todo, e em diversos níveis, desde os estímulos mais diretos até as soluções para materialização formal das obras: seu financiamento e instalação, a intervenção e a relação e um retorno dos espectadores e participantes do processo. Esse exercício foi fundamental para meu percurso de trabalho, pois assim, neste ambiente estimulante, perigoso e instável se apresentava a possibilidade de um empoderamento para a prática artística, na medida em que essas obras se conectavam com as realidades do mundo bem de perto.

O ponto de partida para esta pesquisa é o meu próprio processo de trabalho como artista e meus interesses dentro do campo das artes visuais. Elenco aqui uma constelação de projetos, termos e obras que se relacionam em diferentes medidas com o meu fazer artístico. Pretendo produzir um campo rizomático de propostas artísticas para o espaço da cidade por meio da reunião de obras/acontecimentos que emergem da prática coletiva, ainda que feita de forma individual por

artistas, e que possuem a coletividade em sua essência, alimentando, assim, uma noção de Arte entendida como um território de produção livre, atravessado por diversas linhas de força, áreas do conhecimento que fortalecem a cultura porque criam espaços de resistência simbólicos em um mundo tomado pela lógica corporativa neoliberal. A ideia é pensar como as dinâmicas presentes nas cidades interferem na produção dessas obras e ao mesmo tempo como elas passam a interferir no espaço das cidades.

A cultura exerce um papel fundamental na resistência política, simbólica e espacial em um mundo permeado por valores complexos e muitas vezes escravizantes. Entendo que existe, então, um lugar a ser disputado, construído e gerado na dimensão política da sensibilidade para se criar espaços críticos que apresentem diferentes percepções, dissensuais, críticas ou poéticas.

O que apresento nesta pesquisa são obras que buscam criar espaços de resistência no centro desta disputa simbólica que se dá entre a vida e o mercado nos centros urbanos, tendo as cidades como *locus* principal de tal disputa na atualidade, na contramão de um processo de instrumentalização da cultura realizado pelas corporações e pelo Estado, que muitas vezes deslocam os sentidos políticos e reflexivos da arte para transformar tudo em entretenimento. Este é um grande risco que corremos ao presenciar o esvaziamento de sentido das ações artísticas diante de uma instrumentalização da cultura cada vez mais voraz.

Esta pesquisa busca produzir um panorama das obras de arte realizadas nos espaços públicos brasileiros nas primeiras décadas dos anos 2000, ao mesmo tempo que constrói uma constelação de fatos, obras de arte, artistas, coletivos e processos que se relacionam com o meu próprio processo criativo como artista. Localizo meu trabalho, que até então vem sendo basicamente coletivo, em uma linhagem de conexão com outras produções do Brasil e do mundo. Por isso tento trazer aqui, neste trabalho, obras que me inspiram e me servem de referência, com as quais há conexão pela proximidade, amizade, ou simplesmente por admiração, mas que ao mesmo tempo configuram

um panorama das obras de arte que se inserem dentro dos espaços cotidianos da vida urbana brasileira nas primeiras décadas dos anos 2000.

O texto se organiza entre momentos de contextualização teórico/crítico, de diálogos com pesquisadores, de obras de outros artistas e de minhas próprias produções. São obras/processos/projetos/diálogos enraizados na vida das cidades e que se inserem neste cotidiano para extrair daí matéria poética que retorna para suas obras ao mesmo tempo em que produz respostas, são criações que também passam a constituir a dinâmica própria dos lugares em que se inserem, sejam eles físicos, ou virtuais.

Para isso, na primeira parte do texto, no primeiro capítulo, busco traçar um breve panorama da arte politicamente engajada no Brasil, trazendo referências que alimentam e dialogam com as manifestações político/artísticas atuais. No segundo capítulo, tento traçar um perfil das cidades brasileiras contemporâneas a partir das lógicas econômicas e sociais que influenciam diretamente nas lutas atuais pela produção do espaço das cidades brasileiras, e a partir de como os artistas se inserem nesta dinâmica de ocupação e produção das cidades.

No terceiro capítulo, descrevo um pouco as dinâmicas coletivas de trabalho, pois é inegável a configuração coletiva nas obras que ganham vida nos espaços públicos. Assim como também a coletividade faz parte do processo de militância e dos movimentos sociais atuais. Pretendo também apontar algumas das contradições inerentes aos processos coletivos de criação.

Na segunda parte da tese, tento traçar um campo de referências e maneiras de trabalhar que os artistas encontraram para materializar as suas obras. São materiais poéticos extraídos dos espaços públicos em conflito, onde artistas intervêm, colaboram e produzem as suas obras. Nesta parte da pesquisa, interessou-me muito saber quais são as motivações dos artistas em diversas e diferentes formas de abordar o urbano em suas obras. Assim, organizei estas motivações em torno de cinco eixos: “A relação entre o público e o privado”, “A palavra e a imagem na cidade”, “O tempo e a temporalidade”, “O ativismo político”

e a “Performatividade diante da violência espacial”. Em cada parte há uma seleção de obras que se inserem nesta linha de força. Essa delimitação, obviamente, não busca encerrar, ou fechar os sentidos das obras em “gavetas” ou “rótulos”, pois elas serão sempre obras abertas em todos os sentidos, podendo inclusive migrar de um eixo para outro, mas dar sinais de uma possível categorização de maneira a completar seus sentidos. Para alimentar e ampliar esse diálogo, convidei pesquisadores para um “diálogo” que se dá em forma de entrevista. Minha intenção é investigar como a arte atravessa e é atravessada por diversos campos da produção do conhecimento, tais como a Geografia, a Arquitetura e a Política, engrossando a discussão da relação entre arte e cidade nos mais diversos campos profissionais.

Na última parte do trabalho, apresento um grupo de projetos artísticos autorais que foram desenvolvidos durante esta pesquisa (entre 2014 e 2017). Dois deles realizados na cidade de Salford, Inglaterra, durante residência artística junto ao *Institute of Urban Dreaming Research*¹, durante parte do meu doutorado sanduíche que aconteceu no segundo semestre de 2016. São obras que apontam para novos direcionamentos do meu trabalho e que se alimentaram o tempo todo deste “banco de dados” que se apresenta aqui, como resultado de pesquisa de doutorado.

1. É um projeto interdisciplinar baseado em um prédio de moradias sociais em Salford, Inglaterra, coordenado por Jane Brake e John Van Aitken. Seu trabalho trata de criar discussões sobre gentrificação, higienização urbana, desapropriação e privatização do espaço público e suas consequências geográficas no desenvolvimento das cidades.

<https://iudblog.org>

1

ARTE PARA UMA CIDADE SENSÍVEL

“A Arte pode deixar de ser um relato sobre as sensações
para tornar-se uma organização direta de sensações
superiores. Trata-se de produzir a nós mesmos e não
coisas que nos escravizam.”

Internacional Situacionista

Um restaurante onde se cozinham plantas cultivadas no quintal, micronarrativas coletadas e espalhadas pela cidade em papéis coloridos, venda de CDs piratas de videoarte, desenhos feitos nas paredes de um túnel com um pano úmido, ocupação de lotes vagos, abrigo para moradores de rua, cartazes lambe-lambe com imagens e mensagens, uma caminhada do Brasil até os Estados Unidos... Essas são apenas algumas das inúmeras formas como os artistas vêm ocupando as cidades e os espaços públicos brasileiros com sua arte nos últimos anos.

Sob os mais diversos nomes – intervenção urbana, arte pública, arte participativa, arte colaborativa, arte relacional, arte contextual, arte crítica, arte politicamente engajada, arte ambiental, prática social, situações, intervenções... – esses projetos nos apresentam novos paradigmas e apontam para um redesenho das práticas artísticas na contemporaneidade. Ao transporem a exclusividade dos espaços institucionais da arte, como galerias e museus, e sua pseudoneutralidade na exibição das obras, revelam outros lugares para a criação e veiculação dos projetos artísticos. As obras de arte realizadas no espaço público se dedicam ao lugar, incorporando todas as suas dimensões – físicas, sociais, culturais, ambientais, econômicas, etc. Além disso, elas se fundam numa experiência que busca incorporar também o tempo, ou seja, o momento em que a obra acontece. Assim, os processos de trabalho são visivelmente contaminados pelas dinâmicas próprias dos espaços, que passam a completar o sentido das obras.

De alguma maneira, os artistas substituem a concepção da criação da arte como um objeto, ou um bem meramente mercadológico ou algo a ser exibido, por uma concepção da criação como forma mais relacional e abrangente. Ainda que não possamos negar, contudo, a inserção dessas obras no mercado de arte (vide, por exemplo, a inserção do grafite, a princípio uma arte transgressora, nos mercados cada vez mais vorazes, e o interesse das galerias por esse tipo de trabalho) e o constante trânsito entre a rua e as instituições.

Por meio da arte, a cidade passa a ser o lugar de reflexão sobre a maneira que a vivenciamos e, muitas vezes, o trabalho artístico desloca o senso comum em relação à própria arte. Isso porque os trabalhos de arte na cidade podem se tornar imperceptíveis frente às dimensões e proporções urbanas, não sendo por vezes identificados como arte por estarem imersos em um ambiente comunicacional diferente. Efêmeros ou duradouros, dependem das estruturas do entorno para existir e normalmente se perdem, e deixam apenas registros, imagens, experiências ou relatos.

Ao adotar esses espaços da vida cotidiana, os artistas e suas obras apresentam desejos utópicos de reaproximação entre as pessoas e o mundo. A cidade aqui é vista aqui como um organismo vivo, poroso, como um lugar de fluxo, de movimento, de relações coletivas e de sobreposições de questões pessoais, históricas e políticas. Nesse sentido, os “espaços públicos” podem designar não apenas as estruturas físicas das cidades, como ruas, praças, parques e prédios (embora muitas vezes a obra precise dessas estruturas para acontecer), mas também espaços desmaterializados onde ocorrem debates e acontecimentos públicos como, por exemplo, a internet, as redes sociais, os livros, as publicações, os impressos, o rádio, a TV e a propaganda, e ainda espaços íntimos e domésticos. Com a ampliação do conceito de espaço público gerado pelos avanços tecnológicos dos aparatos de comunicação, pode-se dizer que o debate público torna-se muitas vezes desterritorializado. As redes de comunicação, as redes sociais, a internet, podem então ser compreendidas como um “espaço público expandido”, onde o debate se dá de modo orgânico, descentralizado. Ao mesmo tempo em que é também um espaço vigiado, controlado e definido pelas estruturas tecnopolíticas.

Portanto, as obras presentes nesta pesquisa se fundam não apenas na fisicalidade dos espaços públicos das cidades, e não possuem uma natureza material comum, pelo contrário, se realizam em uma diversidade de espaços públicos, mas também íntimos, físicos e virtuais, e promovem, muitas vezes, diálogos entre esses espaços e espaços expositivos tradicionais e não tradicionais. São obras que existem nos espaços da vida cotidiana das cidades. Portanto,

sua riqueza não está apenas na busca de se relacionar com os espaços públicos, mas também se inserir nos espaços de vida em comum. Gerando interrupções, processos poéticos e “engrossando” o fluxo criativo e artístico da arte na cidade que se soma, assim, aos fluxos de resistência cultural e produção do espaço nas cidades contemporâneas.

Este trabalho parte da minha experiência como artista. No meu processo de trabalho, tenho me deparado com inúmeras perguntas em relação aos projetos que venho desenvolvendo: Poderia a arte colaborar para a criação de novos imaginários para a cidade? Qual o papel que a arte desenvolve na produção simbólica de resistência? A arte pode evitar a cooptação da imaginação? A arte pode gerar pensamento crítico nas pessoas? Uma obra política perde sua força quando entra para o mercado de arte? A obra de arte precisa ser efetiva? O que é efetividade na arte? O que é arte política? Como artista, como posso colaborar para um mundo mais justo? Quando uma ação é arte e quando ela é sociologia ou projeto social? Podemos democratizar o sistema de artes?...

Essas são apenas algumas das inúmeras perguntas que tenho em mente quando produzimos e/ou estudamos obras que existem no fluxo do cotidiano das cidades. Esta pesquisa tem a intenção de responder a algumas dessas perguntas, ainda que sejam dadas respostas provisórias, devido à profunda complexidade do campo, por sua natureza cambiante e que se transforma no decorrer do tempo e nos diferentes espaços onde a obra acontece. Busco compreender o alcance simbólico que a arte desenvolve na produção do espaço atual e qual o papel que a arte desempenha na produção sensível, poética e de resistência.

A ideia de rede sempre foi importante para a tentativa de responder a algumas dessas questões colocadas acima. Por isso, estruturei a pesquisa em torno de um mapeamento de obras (de 2000 até 2017), o qual considero como uma espécie de constelação para o meu trabalho, ou seja, são obras em constante diálogo com a minha prática de artista. Também a conversa e especialmente a escuta guiam parte do estudo que se materializa em torno de diálogos com

pesquisadores da área e compõem o trabalho como uma forma de criar conexões e abrir espaços para debates e reflexões, abrindo espaço para a ampliação da noção de arte e dos papéis dos artistas.

ARTE E POLÍTICA NO CORPO E NA OBRA

Muitas são as formas de abordar e contextualizar as obras de arte em contato com a política no Brasil e no mundo. As décadas de 1960 e 1970 podem ser entendidas como uma gênese dos processos artísticos contemporâneos relacionados à arte política, ativista, socialmente engajada e que toma o espaço público, pois foram marcados em todo o mundo ocidental pelo surgimento de movimentos de contracultura e pelo espírito de contestação. Essas décadas foram palco de reivindicações sociais e culturais das mais diversas, e presenciou o nascimento do Movimento Hippie nos Estados Unidos, a Revolução Cubana, os Black Panthers, a luta pelos direitos das mulheres; protestos contra a Guerra do Vietnã, revoltas estudantis como a de maio de 1968 na França, cujas ideias se disseminaram pelo mundo. No Brasil, o Golpe de 64 e a implantação da ditadura marcaram radicalmente a cultura e a arte nacional a partir daquela década, pela existência de censura, a dificuldade de livre expressão, a limitação da liberdade, o exílio de intelectuais e artistas e o patrulhamento ideológico de posturas políticas nas universidades e no meio da arte e da cultura.

Nas artes visuais, havia um retorno dos ideais vanguardistas do início do século e seus anseios de autonomia da arte, por meio de um impulso utópico e do desejo de se utilizar a arte como instrumento de transformação social, misturando experimentação, questionamento do estatuto e do mercado de arte. Havia a tendência de criar novos estilos e técnicas para as artes, rompendo com as categorias e seus suportes. A pintura, a escultura, a música, o cinema, se misturam em um espaço criativo aberto, onde presenciamos a criação de novas modalidades como o *happening* e a performance. O que estava por trás dessas manifestações era o desejo cada vez mais forte de promover a diluição entre a arte e a vida, destruindo a noção costumeira de arte e criando espaços para experimentação e se opunham à ideia de arte como objeto a ser exibido.

Os artistas desse período desenvolveram estratégias contra o sistema político e contra o sistema da arte, ao deslocar a arte da galeria para as ruas. Esses artistas estavam em busca de uma estética revolucionária e da criação de obras que fugissem de categorias artísticas como a pintura e a escultura. Deslocando a arte das galerias para a rua e outros espaços, questionando as instituições de arte, buscando autonomia em relação ao mercado, procurando transformar a noção de artista e também de arte, criando obras coletivas e experimentais, tais artistas transformaram a arte daquela época.

Foi nesse período que surgiu o Fluxus: liderado pelo artista George Maciúnas, o grupo começou a atuar no final dos anos de 1950 e no início dos anos de 1960 em Nova Iorque, em Tóquio e em várias cidades alemãs e “configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte” (ZANINI, 2004, p. 11). O que eles pretendiam acima de tudo, de acordo com Zanini, era criar “uma arte feita de simplicidade, anti-intelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais”.

As obras mais marcantes do grupo são seus *happenings* ou concertos, acontecimentos cênicos que exploravam como base os sons de objetos cotidianos produzindo “música” e “antimúsica” “com caráter teatral, visual e sonoro” (ZANINI, 2004, p. 13). Outra série de trabalhos importantes do Fluxus foram as *Caixas Fluxus*, que continham objetos de várias naturezas; e ainda suas importantes obras de arte-postal, as quais participavam de um circuito internacional de trocas de materiais artísticos via correio.

Outro grupo de artistas (e não artistas) de grande expressão no período foi a Internacional Situacionista (IS), que se formou na Itália, em 1957, reunindo poetas, escritores, críticos, cineastas e grupos como a Internacional Letrista, de Guy Debord, e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI). Nas palavras de Debord, os situacionistas partiam da ideia de que era preciso mudar

o mundo. “Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados” (DEBORD, *apud* JACQUES, 2003, p. 43).

Os Situacionistas propunham uma arte diretamente ligada à vida, coletiva e anônima, com foco no diálogo e na interação. Isso seria o início de uma revolução permanente da arte por meio da vida cotidiana, o que justifica o grande interesse desses artistas pela reflexão sobre a cidade. “Eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral” (JACQUES, 2003, p. 19). Eles são responsáveis pela disseminação de duas práticas muito recorrentes entre os jovens artistas, o *Détournement* – Desvio e a Teoria da Deriva, além da “construção de situações”, definida por Debord, como “a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior” (DEBORD, *apud* JACQUES 2003, p. 54). Trata-se de inserir, na sequencia cotidiana de situações banais e sem graça, situações potentes e plenas de vida.

No Brasil, alguns eventos se destacaram dentro desse contexto: Opinião 65 (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – 1965), Apocalipopótese (1968), no Rio de Janeiro; Do Corpo à Terra (1970), em Belo Horizonte. Participaram artistas de destaque nesse período, como Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Artur Barrio; todos matriciais para a experiência contemporânea de uma arte política e pública no Brasil.

O trabalho de Hélio Oiticica, por exemplo, partiu da experiência visual pura até as manifestações de ordem ambiental. Ele participa do Grupo Frente em 1955 e 1956 e, a partir de 1959, integra o Grupo Neoconcreto. Fez parte do Tropicalismo, movimento artístico surgido em 1967 que recebeu o nome de uma de suas obras (Tropicália – 1967). Com ela, Hélio concretiza o programa ambiental e determina o sentido ético de sua experimentação. O artista carioca envolveu-se com música, cinema, teatro, arquitetura e artes visuais e, junto de Lygia Clark (1920-1988), outra artista de igual importância para o período, revolucionou a compreensão do que se considera arte. As propostas de Hélio Oiticica e Lygia Clark traziam a interação da arte

< George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson & Emmett Williams performing “Philip Corner’s Piano Activities” no “Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik,” Weisbaden (1962).

< Yoko Ono, Cut Piece, 1964

com o pblico, que passava a ser, tambm, um propositr artstico, ao se ver envolvido nos experimentos sensoriais promovidos pela dupla.

Hlio Oiticica transformou a histria da arte no Brasil com a criao de obras sensoriais e interativas em que necessrio que o pblico as vista, as toque e as sinta para que elas existam. Blides, Capas, Parangols, Estandartes, Tendas e Penetrveis e suas Manifestaes Ambientais escreveram um captulo importante na histria da arte. Esse artista se inscreve nas artes visuais como um propositr de aes, ou um "motivador para a criao". Esse deslocamento aponta para uma nova proposta artstica/esttica: a arte como interveno cultural. "Seu campo de ao no o sistema da arte, mas a visionria atividade coletiva que intercepta subjetividade e significao social" (FAVARETTO, 2000, p. 124). Oiticica afirma ainda que a criao se completa pela participao dinmica do espectador, considerado por ele um "participador". H uma proposio de elevar o espectador ao nvel de "criador" que, na verdade, no "cria", mas "experimenta a criao". Assim, juntos, espectador e artista atuam frente a uma necessidade latente de criao coletiva, cujos participantes "recriam-se ao mesmo tempo como sujeitos" (FAVARETTO, 2000, p. 127).

O Parangol a esttica da cor e do movimento e essa experincia se desloca dos objetos para o corpo: andar, carregar, danar, penetrar, percorrer, vestir...

Tudo o que era antes fundo, ou tambm suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se ntegra e absoluta nessa estrutura quase difana, reduzida ao encontro dos planos ou limitao da prpria extremidade do quadro. (OITICICA, 1986, p. 50).

No caso do Parangol, o vestir j a experincia da obra, que tem como ncleo central o prprio corpo e seus movimentos; ou seja, o corpo a estrutura da obra, e o espectador vivencia uma transformao que ocorre da obra para a experincia do espao, em que o espectador o prprio motor desse acontecimento.

Assim, as Manifestações Ambientais de Hélio Oiticica, além de trazerem para o universo das artes a superação do quadro/pintura e a superação do objeto à experiência criativa, serviu para afirmar e efetivar a noção de que o artista é, mais do que um produtor de obras artísticas, antes de tudo, um pensador que desenvolve projetos para a vida coletiva e por isso necessita tomar posições críticas diante de problemas políticos, sociais e éticos. O que fica claro em seus mais diversos textos e em especial no “Esquema Geral da Nova Objetividade”, documento no qual explicita as bases da vanguarda brasileira e no qual destaca a tendência a negar as categorias tradicionais das artes, a criação de uma obra aberta e a participação do espectador, além da tendência para uma arte pública, interagindo com as manifestações nas ruas das cidades. Há também “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, manifesto escrito por um grupo de artistas em 1967, que condenava a censura e reivindicava o direito da livre criação artística.

No caso do artista Cildo Meireles, em textos escritos na primeira metade da década de 1970, o artista definiu as bases do seu processo criativo: uma arte engajada, combativa e politizada que questionava o sistema das artes plásticas e a ideia romântica de artista. Meireles defendia a ideia que só poderia existir uma arte verdadeira se esta estivesse fora do mercado:

Hoje em dia corre-se inclusive o risco de fazer um trabalho sabendo quem é que vai se interessar por ele. A noção de público, ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que é aquela parte do público que teria poder aquisitivo. (MEIRELES *apud* BRITO, 1981, p. 24).

Cildo afirmou ainda que era “necessário incorporar ao processo de produção de 60 a 70% da realidade circundante”. Assim, o artista identificou a existência de amplos sistemas de circulação nos quais seria possível inserir informações contrárias aos próprios interesses que fundamentam esses sistemas, dando origem a uma série de trabalhos que chamou de Inserções em Circuitos Ideológicos. Em sua versão Projeto Coca-Cola, consistia na impressão, em garrafas vazias de Coca-Cola – as quais nessa época eram feitas de vidro

< Parangolé, Hélio Oiticica, 1964

e retornáveis ao fabricante para reuso –, de mensagens, como o conhecido slogan de repúdio à intervenção cultural e econômica estadunidense: “Yankees, go home”. Esse trabalho continha instruções sobre como o público deveria proceder para inserir as próprias opiniões críticas nas garrafas de Coca-Cola.

O Projeto Cédula, por sua vez, consistia de ações em que Meireles serigrafava – ou, carimbava – sobre cédulas de dinheiro em circulação, instruções e mensagens semelhantes às impressas nas garrafas, inserindo-as, no circuito das trocas monetárias, que era por sua vez ainda mais extenso e veloz do que o circuito de trocas de vasilhames de Coca-Cola. Entre as mais conhecidas mensagens que veiculou ao longo dos anos está a frase: “Quem matou Herzog?”, numa referência às causas não esclarecidas da morte do jornalista Wladimir Herzog enquanto este se encontrava detido pelos órgãos de repressão durante a ditadura militar.

A participação do público desempenharia, desde então, papel fundamental no desenvolvimento da obra do artista que desejava que a autoria se dissolvesse no maior número possível de pessoas. Já nos anos 1970, Cildo apontava para o deslocamento da arte do campo específico da sua linguagem para o campo da política: “(...) uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais perto da cultura do que da arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura” (MEIRELES, 2006, p. 265).

Outro artista importante para o período, Artur Barrio, inicia sua produção artística em 1969, juntamente com o manifesto “Contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte”. Barrio defendia que o uso de materiais caros era uma imposição de uma elite que pensa de cima para baixo. Portanto, ele adotou o uso de materiais baratos, como papel higiênico, lixo, carne, etc., como meio de sua ação artística. O uso desses materiais se tornou fundamental à sua poética, em trabalhos que contestavam o tempo todo o sistema e a inscrição econômica da arte.

2^a PARTE

SINGAPORE 7/11
BOL BRASILEIRO 20/1/11

SINGAPORE 7/11
2^a PARTE

Suas obras relacionam questões políticas e as experimentações estéticas. A maior parte do seu trabalho produzido nessa época diz respeito a obras de caráter efêmero, registradas por meio de fotografias e anotações em seus cadernos-livros, uma espécie de atelier portátil onde o artista registrava inúmeras ideias, textos, e reunia imagens e desenhos. Barrio criou uma série de ações que ele próprio denominou de “Situações”, eventos em que se podia vivenciar a arte como experiência, momentos precários ligados a uma criatividade instantânea e nômade. Era o desejo de experimentar o que o artista chamou de “trabalho aventura”, “trabalho risco”.

Trouxas Ensanguentadas (1970), foi uma das ações mais significativas, e aconteceu no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte durante o evento “Do Corpo a Terra”. Na ação realizada em Belo Horizonte, foram jogadas no Rio Arrudas várias trouxas de pano feitas com carne, ossos, lixo, sangue. Essas trouxas ficaram à mercê de transeuntes que se tornavam coautores da obra na medida em que manipulavam ou recriavam a situação. Quando as pessoas que passavam pela rua viram as trouxas boiando no rio, pensaram que se tratava de corpos humanos, então, chamaram a polícia e logo se formou um enorme rebuliço em torno das trouxas. Também as “Situações” incluíam feixes de pães deixados nas ruas da cidade ou papéis higiênicos jogados ao mar, em enormes linhas brancas que criavam desenhos no ar.

Posteriormente, outros grupos e artistas no final dos anos 70 e início dos anos 80 também desenvolveram uma série de ações nos espaços públicos, como Viajou sem Passaporte, Manga Rosa, etc. Entre eles estão o grupo 3Nós3, formado por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França. Um dos seus primeiros trabalhos foi a obra “Ensacamento” (1979), quando os três artistas cobriram estátuas e monumentos públicos com sacos plásticos, ao mesmo tempo em que faziam denúncias à polícia e à imprensa, o que causava um verdadeiro alvoroço, especialmente porque naquele período o país vivia sob uma ditadura militar. Outro trabalho foi “Operação X-Galeria” (1979), ação que consistiu no fechamento das portas de várias galerias de arte com uma fita adesiva em forma de “X” e com folhas de papel mimeografadas afixadas com a frase: “O que está

dentro fica, o que está fora se expande”. Também realizaram uma série de projetos como “Intervenção IV” (1980), uma intervenção em larga escala em que utilizaram 100 metros de plástico polietileno vermelho sobre a faixa de pedestre no cruzamento das avenidas Paulista, Rebouças e Dr. Arnaldo, em São Paulo; e “Arco 10” (1981), que consistia na instalação, em diagonal, de cem metros de plástico amarelo embaixo do viaduto da Avenida Dr. Arnaldo. As intervenções com plásticos eram rapidamente retiradas das ruas pela prefeitura e causavam grande confusão entre os motoristas.

Houve também os coletivos cariocas como o grupo Agora – Agência de Organismos Artísticos (1999-2003), formado por Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum, que, de acordo com eles “prestava serviços artísticos”, como textos, organização de exposições, palestras e debates, realizava projeções de cinema, comercializava trabalhos de arte, etc. Criavam assim um sistema crítico em torno de suas produções e de outros artistas.

De lá pra cá muitas mudanças ocorreram nos sistemas de arte, e também nas formas de ocupação dos espaços públicos. Os artistas de hoje já não estão preocupados com as dicotomias entre arte e não-arte, galeria-rua, objeto-experiência, já que de alguma forma já estão livres para criar obras sem categorias definidas e transitar entre diferente universos culturais da arte. A desmaterialização das obras defendida por artistas na década de 60/70 já está totalmente incorporada dentro da linguagem e do mercado da arte.

Os meios eletrônicos de comunicação e a globalização transformaram totalmente a forma de se relacionar com a produção artística e também as formas de participação e manifestação política. Os espaços públicos estão cada vez mais colonizados por uma lógica corporativa imperialista que se sobrepõe muitas vezes às direções estatais e públicas, criando espaços culturalmente estéreis e que se prestam a fortalecer a lógica do espetáculo. Também as profundas mudanças nas relações de trabalho que transformaram de forma radical as subjetividades, especialmente as jovens, que estão imersas em um ambiente de incerteza profissional, individualismo e uma jornada 24/7 (sobre a qual falaremos mais adiante no texto).

^páginas anteriores:
Trouxas Ensanguentadas, 1970,
Artur Barrio

Neste ambiente, as ideias românticas de criação política coletiva ficam cada vez mais distantes, e as empresas possuem um papel muito importante em termos de financiamento e instrumentalização da cultura, que se associa aos novos padrões de consumo e vida urbana. E é neste contexto que muitos artistas e coletivos contemporâneos vão realizar suas obras, as quais funcionam como ações políticas, já que se contrapõem a lógicas econômicas e buscam se recriar no âmbito da cultura.

Esta arte contemporânea, coletiva e urbana, e que se realiza no espaço público, diferentemente das vanguardas artísticas modernas, ou ainda da arte produzida no período de ditadura no Brasil, não possui a presença de uma luta única, uma filiação partidária ou com sindicatos. O crítico de arte Fernando Cocchiarale aponta que:

Se o caráter político da arte nos anos 60 e 70 decorria do fato de que todas as formas de oposição atingiam um alvo comum que as unificava numa única e grande luta, atualmente elas se manifestam contra alvos não tão facilmente designáveis, posto que difusos, que podem estar situados em quaisquer esferas dos campos ético, político e estético, indiscriminadamente, conforme objetivos provisórios (traço que revela e traz à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo. (2004, p. 70).

A política realizada por esses artistas e coletivos, nas cidades, pode ser melhor entendida como micropolítica. O que está em jogo aqui são pequenas lutas fragmentadas, rizomáticas e móveis, que se modificam em diferentes contextos e lugares. A micropolítica (em oposição à macropolítica: as políticas estatais, normativas e de ação massificadora) trata de um campo de poder que é invisível e abrange o contexto político de cada ação e cada ato singular de produção de realidades. É uma atitude focada em questões cotidianas, nos direitos, nas ecologias, nas questões sociais e em tudo aquilo que nos afeta no dia a dia e nos organiza como sociedade. Trata-se de uma forma de recortar a realidade a partir dessas forças que produzem novas experiências e afetos.

Entendo a arte como um território de produção poética, reflexiva e crítica. Esta arte naturalmente urbana e pública produzida pelos

artistas, ou pelos coletivos, traz em si uma forte carga política, por ocupar espaços fora dos campos institucionalizados da arte e tocar as realidades sociais de perto. Como afirmou o geógrafo Milton Santos ,

Quando a sociedade age sobre o espaço, não o faz sobre os objetos como realidade física, mas como realidade social, formas-conteúdo, isto é, objetos sociais já valorizados aos quais ela (a sociedade) busca oferecer ou impor um novo valor. A ação se dá sobre objetos já agidos, isto é, portadores de ações concluídas, mas ainda presentes. (1996, p. 109).

Para ele, a atuação da sociedade influencia a paisagem criando novas funções e conteúdos. Altera a organização espacial para criar novas situações de equilíbrio e movimento.

Assim, podemos pensar que a arte e os artistas desenvolvem um programa político na cidade, quando atuam diretamente em seu espaço simbólico e imagético, gerando novas formas de percepção do cotidiano e das formas espaciais. Não cabe aqui pensar a política na arte apenas no sentido de “arte engajada”, envolvida com os movimentos sociais, ou militantes e ativistas, pois não se trata apenas de utilizar o fazer artístico como instrumento de política. Como escreve Jacques Rancière, há uma gênese estética que a arte compartilha com a política: ambas intervêm na partilha que fazemos do nosso mundo sensível.

Arte e política são maneiras de se recriar as “propriedades do espaço” e os “possíveis do tempo”, as condições históricas a partir das quais dividimos e percebemos o que é ruído e o que é palavra, o que é visível e o que é invisível, os que fazem parte da cena ou dela estão excluídos. (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

O autor denomina a “partilha do sensível” como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). Essa partilha, portanto, encontra-se no núcleo da política, e não refere-se simplesmente a tomar parte como governado ou governante, mas

trata-se também de uma etapa anterior, que se refere ao ato de determinar quem pode tomar parte deste mundo partilhado. “Nada é em si mesmo político, mas pode tornar-se político na medida em que opera sob a racionalidade dissensual.” (PALLAMIN, 2015, p. 60)

A fórmula da arte crítica é marcada por essa tensão. A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. Ela os produz não para a ação política, mas no seio de sua própria política, isto é, antes de mais nada no seio desse duplo movimento que, por um lado, a conduz para sua própria supressão, de outro, aprisiona a política da arte na sua solidão. Ela os produz ocupando essas formas de recorte do espaço sensível comum e de redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o singular e o comum, a aparência e a realidade, que são os espaços-tempos do teatro ou da projeção, do museu ou da página lida. Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos. (RANCIÈRE, 2005, *on-line*).²

A política seria uma forma de romper com essa organização, expondo as circunstâncias que a constrói e que possibilita a recriação de códigos sensíveis que a sustenta. Sua função passa por reconfigurar o que “*dá a ver*” no mundo sensível e apontar para outras partilhas desse universo. Por meio da dimensão estética, seria possível então que sujeitos excluídos tivessem a possibilidade de se fazerem ouvir e de serem vistos, passando a pertencer a um mundo e a uma linguagem comum.

A arte crítica empresta a esta zona que se estabelece entre a arte e as outras esferas do comum – entre a arte e não arte – conexões que provocam e desafiam a inteligibilidade política, combinações de elementos capazes de vibrar em duplo registro, daquilo que nelas se faz legível e do que ali permanece como ilegível. (PALLAMIN, 2015, p. 60).

Ao misturarem arte, política, vida, teoria, afeto, público, privado, entre outras dimensões, essas ações alimentam um caráter de indefinição e de transversalidade da arte com outras áreas do conhecimento. Nesse lugar de mistura, a arte abre espaço para

incorporar algo não falado, não verbal, tensionando as fronteiras da sensibilidade. Assim, resiste à categorização e às classificações geradas dentro do discurso teórico-crítico.

Não podemos esquecer também que a política vem se reconfigurando na atualidade de forma que é difícil ter uma percepção clara da forma como a política e a cultura se conectam. Sendo assim, é sempre complexo a tomada de posições e decisões éticas, uma vez que o sistema de financiamento da cultura está totalmente imbricado com interesses estatais e corporativos. Por isso é muito comum que os artistas se encontrem em situações em que é necessário assumir uma postura de debate e questionamento. Sempre negociando, entre suas obras, o contexto e os interesses políticos/econômicos/corporativos presentes nos processos. Então, questões como aceitar ou não um convite, ocupar, ou não espaços culturais corporativos, receber ou não um certo financiamento. Essa negociação muitas vezes está aparente no processo e acaba por ser incorporada no discurso crítico em torno da obra e na sua própria forma de exibição e veiculação.

Ou seja, a arte pode criar dissenso, contra-discursos, contra-narrativas que criam situações de embate e debate. Para Jacques Rancière, a estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. A arte pode assim gerar regimes de dissenso, situações que desestabilizam as formas de sensibilidade e percepção, reconfigurando-as em situações abertas em que há liberdade para a produção de sentido, criando novos regimes de interpretação: “O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou um habitus. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiências” (2012, p. 60). “O que entendo por dissenso não é conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política.” (2012, p. 59).

2. Trecho do texto “Política das artes”, apresentado no evento “São Paulo S.A. - práticas estéticas, sociais e políticas em debate” - Situação #3 Estética e Política, em 2005 no Sesc Belenzinho em São Paulo. Documento eletrônico, disponível em: <https://perforpraticas.files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-da-arte.pdf>. Acesso em 16.1.2018.

Para Rancière, a arte atual passa por uma forte relação entre a arte e a política: “tudo se passa como se a arte tentasse repovoar o mundo com uma série de manifestações que desapareceram da visibilidade”.³ A arte no espaço público pode borrar os sistemas simbólicos que exercem um poder estruturante na forma como percebemos e visualizamos o mundo, e também dos regimes de visibilidade, corrompendo muitas vezes o “consenso” apresentado em forma de dominação. Por isso, a cultura e a arte fazem parte dos fluxos de ocupação dos espaços públicos, em protestos, em colaborações e poeticamente afirmando identidades e formas expressivas de grupos sociais.

Política também é a ação de produzir em contato com a coletividade, com um endereçamento social mais amplo, percebendo, assumindo e criticando a natureza excludente do sistema tradicional de artes. Criando diálogos entre indivíduos e grupos baseados na busca de um bem comum, afirmando singularidades culturais que reafirmam interesses, desejos e necessidades de diferentes grupos presentes nas metrópoles. Importante também ressaltar que o caráter político, pode e deve vir também de situações, obras ou projetos que implantem e apresentem um certo tipo de dissenso, ou seja, que coloque as temáticas abordadas em cada um de forma a criar incômodo. Instigar fazendo uso de práticas dissensuais, especialmente em relação ao que se espera normalmente de um trabalho artístico, para criar espaços de produção política crítica.

REVOLUÇÃO COTIDIANA

O que está em jogo no momento político atual é a fragmentação das formas de se produzir e entender o campo político, uma vez que o capitalismo contemporâneo adentrou nas formas mais sutis e delicadas da produção de subjetividade. Os militantes de hoje pretendem mostrar como as raízes da dominação estão fragmentadas nas formas de vida que criamos, consumimos e reproduzimos. As lutas pelas macroestruturas existem e são também negociadas, no entanto, as pequenas atitudes e as formas cotidianas de se relacionar com o mundo passam a ocupar o centro da cena. Uma vez que o cotidiano não é apenas o lugar de reprodução do capital, mas também lugar de luta e resistência.

O poder está assim espalhado em todas as atividades cotidianas, que antes de mais nada é um espaço de um mundo partilhado que possui um caráter essencialmente político, deixando de ser pensado apenas em termos de opressão e exclusão. Pelo contrário. O poder passa a estar presente em todas as relações e assim também é a política. A “microfísica do poder” (1992), como definia o filósofo Michel Foucault, é o poder que atua no cotidiano, enquanto relação. Para ele, o poder é produtor, antes de repressor; produz maneiras de viver, produz realidades. E que também tem se transformado, nas últimas décadas, a partir da massificação das tecnologias digitais que transformou nossa relação com as imagens, o cotidiano e com os espaços públicos. Mas a previsão de que as pessoas iriam “sair” do espaço público não se concretizou (pelo menos não nas cidades brasileiras). O que as tecnologias digitais, juntamente com outras estratégias de controle, faz é criar fluxos cotidianos de homogeneização globalizados, que muitas vezes podem conduzir a uma também massificação da experiência sensível, processo que o filósofo Bernard Stiegler chamou de “sincronização em massa”.

Para ele este fluxo massificante se dá principalmente através das indústrias culturais que “formam um sistema juntamente com todas as outras indústrias, cuja função consiste em fabricar comportamentos de consumo, massificando os estilos de vida”. Para ele as Sociedades de Controle, termo cunhado por Gilles

3. Entrevista: <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,nao-ha-mais-acordo-entre-arte-e-espectadores-afirma-jacques-ranciere,70001693710>. Acesso em 30/01/2018

Deleuze, “desenvolvem esse capitalismo cultural e de serviços, que fabricam todas as peças dos estilos de vida, transformam o cotidiano segundo seus interesses imediatos, padronizam as existências através de ‘conceitos de marketing’” (STIEGLER, 2010). As consequências desta padronização das experiências em larga escala são a privação das identidades e das singularidades subjetivas que podem produzir “um rebanho de pessoas disfuncionais” na medida em que as tecnologias de controle alteram fundamentalmente a troca simbólica: “repousando sobre a oposição dos produtores e dos consumidores, permitindo a hipsincronização dos tempos das consciências” (STIEGLER, 2010), o que leva a uma radical diminuição da participação criativa das pessoas na construção de símbolos que compartilhamos em sociedade. Ele conclui seu texto com a seguinte questão:

Já é hora dos cidadãos e seus representantes despertarem: a questão da singularidade tornou-se crucial e não haverá política no futuro que não seja uma política de singularidades – sem o que, florescerão os nacionalismos mais extremos e os fundamentalismos de toda a espécie. Então, como produzir desejos dentro de uma sociedade hiperindustrial no futuro? Como não organizar com antecedência a debandada?

Jonathas Crary adiciona à reflexão de Stiegler outras formas de sincronização em massa que não estão ligadas às redes de comunicação e informação digitais, como o uso de drogas legais e ilegais, remédios contra depressão, ansiedade, condições bipolares, hiperatividade “no qual um grande número de pessoas tem seus sistemas nervosos modificados de forma semelhante” (CRARY, 2014, p. 62).

Poderia ser a arte uma ferramenta que auxiliasse essa produção de individualidades contra a massificação da sensibilidade? Com práticas, reflexões e projetos que colocassem em pauta justamente os processos políticos e simbólicos desta grande indústria no centro da vida cotidiana?

A arte nunca está fora das dinâmicas políticas e sociais, e o que os artistas que atuam na esfera pública buscam muitas vezes é ativar esse poder presente nas relações e nas pequenas ações, desestabilizando-o em pequenas utopias de transformação do comum, no sentido da transformação da realidade a sua volta e do tensionamento das redes geradoras de realidades.

Muitos artistas em diversas épocas exploraram as ações cotidianas em suas obras. Desde os Dadaístas e os Situacionistas até o Movimento Fluxus – entre muitos outros como Kaprow, Joseph Beuys, Artist Placement Group –, os artistas estavam pesquisando sobre como subverter os usos rotineiros e convencionais dos objetos cotidianos e suas associações com a arte. A Internacional Situacionista é um bom exemplo de um grupo que acreditava que a transformação política viria a partir de práticas libertárias do cotidiano. Por isso, a cidade era para eles um grande laboratório de novas formas de viver. Para isso criaram o “Urbanismo Unitário”, em oposição ao urbanismo moderno: a cidade situacionista seria uma cidade para uma vivência lúdica do espaço. A intenção era provocar uma revolução e os artistas acreditavam que a arquitetura e o ambiente urbano eram ferramentas contra a alienação e a passividade da sociedade.

É no cotidiano que as formas de percepção sensível se incorporam e ganham força social, do individual ao coletivo. Na maneira como vivemos nosso dia a dia, como experimentamos os espaços e as relações a nossa volta. A arte contra a banalização do cotidiano pode ser assim entendida como pequenas táticas que desmobilizam as práticas sociais instituídas, gerando estruturas ínfimas que se ramificam pelas estruturas tecnocráticas, alterando seu funcionamento, articulando-se sobre detalhes poéticos do cotidiano. Esta pesquisa busca mostrar artistas e obras que se engajam no cotidiano de maneiras não muito fáceis de categorizar e mostram como a política atua no cerne de suas ações, que por sua vez buscam corromper esse cotidiano de reprodução capitalista neoliberal.

CIDADE: PRODUTORA DE MODOS DE VIDA

“Cidade: rede de lugares de existências, de densidades e de superfícies corpóreas. Lugares de movimento, de pressas, lentidões, pausas, asfixias e paralisias. Redes de encontros e territórios de desencontros. Lugares de vazios, desertos, sertões. Espaços do conhecimento, saberes e sabores. Territórios da razão. Lugares de afeto, de vivências, de experiências. Espaços de limites, de fronteiras e sobrevoos, de todas as espécies, que fazem ver o que do terreno é invisível. Lugares de perguntas e territórios de respostas. Territórios de fortes questões e de frágeis respostas provisórias. Lugares de derrotas sobre as quais não se fala: derrotas invisíveis. Lugares de expressão, de ação. Territórios de conquistas de poucos, quando muitos experimentam esquecimentos e fracassos. Cidade para poucos e de muitos. Moderna cidade, metrópole, globalizada cidade feita de teoria do planejamento e de prática política excludente. Cidade, também, de práticas de todas as espécies que fazem a existência e o existir na cidade e nos lugares da cidade; nas cidades da cidade. Espaços de técnica e de arte. Territórios de saberes desqualificados que, por sua vez, fazem a vida que, também, ignora a ciência. Saberes de arte. Arte de viver e de sobreviver. Arte de dar vida aos corpos de todas as espécies. Corpos-paisagem, lugares-cotidianos, territórios de possibilidades e significâncias.”

Cássio Hissa e Carla Wstane

CIDADE, LUGAR DA EXPERIÊNCIA COLETIVA

São várias as cidades dentro da cidade, com diferentes nuances, possibilidades e impossibilidades. Como habitantes, nos deparamos cotidianamente com a intensidade dessa convivência entre as inúmeras realidades sobrepostas em nosso campo de visão. Em passeios pelo espaço público absorvemos todo tipo de estímulos sensíveis, cheiros, sons, sensações, mensagens, movimentos que retornam para as obra de arte como matéria poética.

Experenciamos as diferentes cidades da cidade enquanto nos deslocamos: a cidade da velocidade, a cidade vista a pé, a cidade vista da janela do ônibus, a cidade espetáculo, a cidade favela, a cidade bairro, a cidade empresa, a cidade fábrica... Andar pela cidade, abre um canal incrível de possibilidades e de infinitas pesquisas e grandes transgressões. Ao caminharmos e estarmos corporalmente presentes na cidade, atualizamos e reinventamos o espaço urbano

em nosso cotidiano. Como um pequeno ato revolucionário que corrompe, na prática, uma certa ordem instituída. Para muitas pessoas, a experiência nas cidades se dá apenas a partir de seus automóveis. A paranoia da segurança incutiu em nós o medo do desconhecido, o medo da rua, e nos afastou da esfera pública. A cidade pode deixar de ser o lugar de trânsito e passar a ser o lugar da experiência:

Habitar uma cidade é experimentar de alguma forma a vizinhança de estranhos. Se saímos à rua, encontramos desconhecidos em grande variedade, gente cuja procedência não conhecemos e que cruzamos em nosso caminho nos espaços públicos e partilhados. (CAIAFA, 2009, p. 91).

Experimentar esse encontro e a percepção de (des)continuidades, diferenças e individualidades seria uma prática fundamental para o exercício da vida na cidade. Por isso também proliferam movimentos que buscam retomar os espaços públicos e difundir outras formas de presença, mobilidade e justiça social.

O predomínio do carro e sua lógica violenta imprimem nos espaços urbanos um estilo de vida que restringe muitas vezes nossa existência ao deslocamento, reduzindo os espaços de convívio e nos afastando da esfera pública e do contato com a própria pele da cidade. Acelera-se assim o tempo na cidade. Os espaços urbanos desenhados no Brasil, em sua maioria, não estimulam ou produzem lugares para o ócio, para os encontros fortuitos, para a produção coletiva e comunitária ou mesmo para a presença da natureza.

Como seria viver em um lugar onde, por exemplo, as formas de produção energéticas, de alimento e de serviços são produzidas de modo comunitário, nos jardins e quintais das casas? Ou imagine haver em cada quarteirão uma horta pública, para uso comum, ou parques em todos os bairros ou escolas geridas pelos pais... enfim, uma série de novas possibilidades de experiências, de um outro modo de vida possível, mais interessante de se vivenciar nos espaços públicos. Infelizmente, porém, as mudanças urbanas introduzidas em grande parte dos municípios brasileiros nos últimos anos

vão na contramão da criação de espaços comuns e acabam por potencializar uma experiência individualista de habitar e viver nas cidades. O *shopping center* é um bom exemplo de uma das formas de viver e se divertir no contexto urbano, baseada meramente na lógica do consumo. Um lugar sem janelas, com ar-condicionado, com uma atmosfera controlada, cercado de vitrines nas quais se expõem todas as possibilidades de objetos para comprar. Um lugar onde não há pobreza e, sobretudo, há segurança. Nesse contexto, a cultura do medo afasta as pessoas da esfera pública e produz uma cultura baseada na segregação social.

Não é possível pensar a cidade, no entanto, sem levar-se em conta a experiência coletiva. A cidade é o lugar privilegiado para a experiência do comum. Pois, viver na cidade é, necessariamente, viver coletivamente. A cidade não existe sem troca e sem proximidade: ela cria relações. Mesmo que às vezes isso não esteja muito claro. As ruas não são apenas um lugar de passagem, são também o lugar do encontro e desencontro com a novidade e com a diferença. Por isso, eventualmente, as organizações invisíveis do espaço urbano podem converter a cidade em mero espaço para mercadorias e cenário de luta por interesses privados que exploram e monopolizam a carga simbólica veiculada nas ruas. Em meio às suas diversas possibilidades, a cidade contemporânea é um espaço complexo, dinâmico e em permanente transformação.

URBANISMO HANDMADE

A arquitetura e o urbanismo, mais que estruturas arquitetônicas, criam formas de experiências espaciais, criam lugares, definem fluxos e modos de ocupação, mesmo que esses possam ser subvertidos e recriados. O modelo de produção do espaço urbano atual incorpora cada vez mais o acúmulo das desigualdades sociais, produzindo processos excludentes. O próprio Estado, com suas instâncias de governo sobre a vida coletiva, incide politicamente na produção do espaço urbano, por meio de formas de centralidade,

hierarquização e imposição de sua presença, a partir do controle e da vigilância. Para isso, conta com aparatos repressivos tais como a polícia, e o sistema de câmeras de vigilância, os quais inibem com violência qualquer ação transgressora.

Nos últimos anos, presenciamos uma série de ações nas cidades cujos desdobramentos vêm transformando os espaços urbanos em lugares de especulação imobiliária, “limpeza urbana” e gentrificação.⁴ A partir do crescimento econômico vivido no Brasil nos últimos anos, aliado à corrupção e aos investimentos internacionais, estamos assistindo a processos de expropriação do espaço público em favor do lucro das grandes empreiteiras e partidos políticos.

No Brasil, esses processos se intensificaram nos últimos anos em decorrência da Copa do Mundo realizada em 2014, das Olimpíadas de 2016 e do golpe civil-midiático contra a presidenta Dilma Roussef (2016), além de serem consequência também do retorno de ideais conservadores e de extrema direita. Os jogos trouxeram uma série de investimentos estrangeiros e a flexibilização de leis, voltadas para a implementação de obras em estruturas viárias e turísticas, assim como instalações para a atividade esportiva. De fato, o que realmente houve foi um grande roubo dos bens comuns, no período que antecedeu o evento. Construção de hotéis, pavimentação de ruas, criação ou reforma de estádios, entrega de recursos e espaços públicos para empresários e empreiteiras lucrarem e criarem novas estruturas e serviços urbanos cuja lógica é a da capitalização de tudo. O golpe trouxe instabilidade e a descontinuidade de projetos interessantes que buscavam resolver problemas urbanos, como o caso da Cracolândia em São Paulo, em que o novo prefeito, logo no início de sua gestão, inicia um processo de “limpeza” no centro da cidade, expulsando de maneira brutal os moradores de rua e dependentes químicos da região. Incendiando seus pertences, defendendo a internação compulsória, a “devolução” dessas pessoas para suas cidades natais e outras brutalidades.

Nesse contexto, torna-se latente a percepção de que estamos perdendo praças, parques, rios e espaços de convívio das cidades,

e uma decência mínima a respeito de seu uso. Os projetos estatais favorecem a construção de grandes avenidas e obras de infraestrutura, especialmente para os carros e investimentos especulativos. Estamos perdendo também direitos básicos como moradia e mobilidade. Casas históricas são derrubadas e em seu lugar surgem torres envidraçadas, rios são cobertos e árvores são cortadas para abrir novas vias para os automóveis. Além disso, populações inteiras são retiradas violentamente de suas casas, em áreas de interesse especulativo, e os aluguéis aumentam ao ponto de obrigar muitas pessoas a se mudarem de suas residências. Sem mencionar o processo perverso de “paz armada” que se instaurou em diversas favelas brasileiras, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, onde há a presença militar cotidiana que busca a “pacificação” das regiões. Projetos de “revitalização” retiram os vendedores ambulantes das calçadas, deslocam as pessoas em situação de rua e produzem novas arquiteturas em que a estética corrente é a de uma “shoppinização” e espetacularização dos espaços.

Aos poucos, a experiência urbana vai se enfraquecendo, tornando-se cada vez mais monótona e violenta, especialmente para os jovens negros que vivem em áreas periféricas e que muitas vezes são proibidos de acessar os espaços da cidade fora de seu bairro. Ao mesmo tempo, as mudanças na paisagem das cidades também influenciam muito diretamente as práticas artísticas contemporâneas. Essa mesma cidade sem espaço para as pequenas vivências, onde as pessoas e os lugares de convívio vão sendo massacrados pelo poder do capital, gera matéria poética para os artistas e ativistas desenvolverem seus projetos. Por isso emergem também uma série de projetos e iniciativas realizadas para ocupar criticamente a cidade:

Um bom exemplo são os movimentos pela mobilidade urbana — as “**bicicletadas**” —, no qual um grupo de pessoas se reúne para pedalar e afirmar o espaço da bicicleta dentro da cidade. Iniciativas como a “Massa Crítica”, movimento internacional, também existente em algumas cidades do Brasil, em que são marcados encontros coletivos para pedalar (em Belo Horizonte, toda a última sexta feira do mês,

4. A gentrificação é uma das principais estratégias do capitalismo atual. Ela inclui um investimento financeiro que muitas vezes é chamado de “requalificação” ou “revitalização” de áreas esquecidas da cidade. Por meio da especulação imobiliária, a gentrificação transforma lugares para atrair investimentos. Geralmente em áreas pobres ou desvalorizadas, são realizados grandes empreendimentos imobiliários.

os participantes da Massa Crítica formam um grande coletivo, para pedalar e ocupar a cidade no horário em que o trânsito está pior). Outra proposta interessante vem do projeto **“Bike Anjo”**, que ensina as pessoas a andar de bicicleta na cidade, orientando-as e dando dicas de circulação, por exemplo, no caminho para o trabalho ou em outras situações nas quais as pessoas querem começar a usar a bicicleta como meio de transporte. O grupo oferece ainda dicas de segurança, promove passeios e também participa das instâncias de decisão pública, como fóruns e conselhos ligados à prefeitura e às empresas de transporte. Dessa forma, o projeto desenvolve um trabalho lúdico na cidade, estimulando o uso da bicicleta e mostrando os males do uso exagerado do carro. Ao mesmo tempo, atua diretamente nas instâncias decisórias, influenciando na execução das políticas públicas, estratégia comum das ações ativistas contemporâneas, e fortalecem não apenas o debate em torno da criação de estruturas cicloviárias, mas todo o debate em torno do transporte público das cidades.

Em Belo Horizonte, a **“Praia da Estação”** ocupa uma praça no centro da cidade (a Praça da Estação), desde 2010. A iniciativa surgiu depois que a prefeitura lançou um decreto proibindo o uso da praça para “eventos de qualquer natureza”. Para resistir às restrições de uso do espaço público estabelecidas pelo poder público municipal, um coletivo organizado de forma horizontal passou a ocupar a praça com toalhas de piquenique, guarda-sóis, boias, pranchas de surf e com a contratação de um caminhão pipa, que proporciona um banho para os participantes. A “Praia da Estação” foi responsável por articular uma série de movimentos sociais em Belo Horizonte, inclusive o retorno do carnaval de rua, uma vez que um grupo enorme de pessoas já estava mobilizada em torno da questão da praça, criou-se um contexto favorável para a articulação e a produção de novos projetos. E ainda possuem uma influência muito forte em movimentos sociais que viriam posteriormente a ocupar cargos políticos nas prefeitura e realizar de fato uma pressão política no contexto municipal.

Em São Paulo, no projeto **“A batata precisa de você”**, um grupo fazia uma ocupação cultural semanal no Largo da Batata, no bairro

< Movimento Praia da Estação, Belo Horizonte, desde 2010

Pinheiros. O Largo é um espaço tradicionalmente ocupado por comércio popular e que passou por uma série de transformações que visavam a uma “limpeza urbana”, em decorrência da construção de uma estação de metrô, e a valorização do bairro no mercado imobiliário. Essa remodelação urbana acabou por transformar um lugar extremamente vivo em uma área estranha, morta, cercada de concreto e sem árvores. O coletivo “A batata precisa de você” passou a desenvolver, toda semana, uma série de atividades naquele espaço – como aulas abertas, festas, shows e oficinas – e assim vai deixando sua marca e presença no local, com a instalação de mobiliário urbano e o plantio de árvores e outras plantas. Aos poucos e em uma ação contínua, o grupo começa a modificar o espaço, produzindo ali um senso de pertencimento. O que inclui também todos os problemas éticos e logísticos em relação a essa ocupação e a relação com vendedores e usuários populares do espaço.

“**Ocupe Estelita**”, em Recife, é um movimento de resistência que ocupa a região do cais Estelita, lugar no centro da cidade que foi entregue para as empreiteiras construírem quatro torres enormes e desproporcionais em todos os aspectos. O “Ocupe Estelita” é um bom exemplo de movimentos de ocupação que atuam nas cidades a partir da cultura e da arte. No cais, diversas pessoas acampam e realizam oficinas, *shows*, exposições, documentários e exhibições de vídeo. O movimento conta com uma interlocução nacional, ou seja, diversos movimentos em várias cidades do Brasil o apoiam, criando assim uma rede de pessoas dedicadas a discutir esses processos contemporâneos de especulação e também de manifestação.

A “**Craco-resiste**” – um coletivo de coletivos que faz vigílias e atividades culturais na região da Cracolândia (Centro) em São Paulo a fim de resistir a ações violentas, por parte do Estado, contra as pessoas em situação de rua que vivem na região. Durante as vigílias, acontecem rodas de samba e capoeira, partidas de futebol, projeções de cinema, oficinas de arte, jantares coletivos, etc.

Esses são apenas alguns dos inúmeros exemplos de movimentos que vêm acontecendo no Brasil nos últimos anos. Em várias cidades,

inclusive nas pequenas, pessoas estão mobilizadas para criar um contraponto aos processos de gentrificação e suas consequências. Em Belo Horizonte, podemos destacar ainda a “Ocupação pelo Parque Jardim América”, o movimento “Fica Ficus”, a “Ocupação Cultural no Centro”. Em São Paulo, o “Movimento Parque Augusta”, ocupações na Praça Roosevelt, etc. Poderíamos citar muitos outros exemplos espalhados pelo Brasil e pelo mundo. Iniciativas como essas também têm se proliferado em vários países, gerando inclusive conexões entre si, ao produzir espaços de troca e apoio mútuo entre projetos de diferentes lugares.

Na arte, o que se pode observar é que artistas como Guá Ferraz, Alexandre Vogler, Coletivo Bijari, entre muitos outros, também incorporam em suas obras – mesmo aquelas expostas em galerias ou museus – a presença dos processos de gentrificação e espetacularização das cidades. Em sua produção, os artistas ocupam o espaço público ou buscam representá-lo, no sentido de produzir um imaginário ampliado das formas de ocupação e resistência urbanas. O que nos mostra que essa temática tem ocupado de fato a esfera pública e está presente não apenas nas obras que acontecem nas ruas, mas também em espaços institucionais que trazem essa questão para o centro do debate.

O DIREITO À CIDADE

Muito se tem falado sobre o “Direito à Cidade”, termo cunhado por Henri Lefebvre em sua obra-manifesto *Le droit à la ville*, publicado poucos meses antes de maio de 1968. Nesse trabalho, o filósofo politiza a produção social do espaço, em contraponto a uma visão administrativa da cidade. Para ele, o direito à cidade vai muito além do direito de usufruir dos bens urbanos. Trata-se de uma forma de participação direta sobre as formas de habitar e viver nas cidades. O direito à cidade é, então, o direito de construir modos de vida urbana, como uma grande obra humana coletiva em que cada indivíduo e comunidade têm espaço para manifestar suas diferenças.

Para Lefebvre, o direito à cidade não é a produção de uma vida melhor e mais digna na cidade capitalista, mas sim a produção de uma outra vida em sociedade, muito diferente, em que a lógica de produção do espaço urbano passe a estar subordinada ao valor de uso e não ao valor de troca. “Que a realidade urbana esteja destinada aos ‘usuários’ e não aos especuladores, aos promotores capitalistas, aos planos dos técnicos” (2001, p. 127). Justamente o oposto do que acontece nas cidades atualmente, onde o valor de troca se sobrepõe ao valor de uso e territórios inteiros passam a estar subordinados a lógicas exploratórias e especulativas do mercado imobiliário, onde os pobres e desprivilegiados são removidos para áreas periféricas da cidade, enquanto os centros passam a ser reservados para as pessoas com alto poder aquisitivo e onde, por consequência, passa a ter mais investimento estatal e uma vida urbana com mais qualidade. Para o autor:

O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade. (2001, p. 134).

Mais recentemente David Harvey tem redimensionado, e atualizado, esse termo, enfatizando que este direito está totalmente conectado com o direito de se criar a própria vida na cidade, pois o “tipo de cidade que queremos não pode estar divorciada do tipo de laços sociais, relações com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos que desejamos” (HARVEY, 2012, p. 74). O autor aponta ainda que esse é um direito comum antes de individual, pois sua viabilidade depende de laços sociais fortes, sua transformação em realidade depende de articulações coletivas que visem transformar o processo de urbanização em uma direção mais democrática: “uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização” (2012, p. 28). Para Harvey, o direito à cidade está ligado a um movimento que vai além de imaginar a cidade feita coletivamente, “a partir do desejo de nossos corações”, mas que tenha também um horizonte político formal que possa colaborar para a implantação de uma sociedade mais justa, que erradique a pobreza, a desigualdade social e o desequilíbrio ambiental.

Porém, o processo de construção da cidade está nas mãos de uma pequena minoria, representantes do capitalismo neoliberal, que especulam com o espaço urbano a partir de sua “ética” própria, a fim de criar espaços lucrativos que estimulam a lógica individualista, na qual a propriedade privada, a renúncia da participação política e formas coletivas de organização são padrões para a socialização humana. O consumo ocupa, assim, o centro da cidade, o centro da vida urbana e as relações são todas baseadas nessa lógica. Portanto, o direito à cidade, de acordo com Harvey, estaria somente nas mãos de uma pequena minoria, uma elite econômica que possui o poder de modelar a cidade a seu gosto (e aos seus interesses).

O autor conclama a adoção do “Direito à Cidade” como um “lema operacional e um ideário político” dentro de uma organização social ampla capaz de promover o debate necessário para a democratização desse direito. Abrindo brechas no processo político que escancarem a lógica da produção neoliberal do espaço.

Nossa tarefa política, sugere Lefebvre, consiste em imaginar e reconstituir o tipo totalmente novo de cidade a partir dos repulsivos carros, de um desenfreado capital globalizante e organizador. Contudo, isso não pode ocorrer sem a criação de um vigoroso movimento anticapitalista cujo objetivo central seja a transformação da vida urbana do nosso cotidiano. (HARVEY, 2014, p. 20).

A ideia do Direito à Cidade, trabalhada por diversos autores, entre eles os já citados Henri Lefebvre e David Harvey, influenciou significativamente a imaginação dos movimentos sociais, dos planejadores, arquitetos e artistas, contribuindo para a ampliação da compreensão da cidade e da vida cotidiana como arenas de disputas simbólicas e políticas. Essas pessoas muitas vezes vieram a ocupar cargos importantes no poder público, ou no terceiro setor, e essas ideias culminam em diferentes estratégias de atuação, sejam elas aplicadas à luta por moradia (como em diversos discursos de Guilherme Boulos, da Coordenação Nacional do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto), na criação do Estatuto das Cidades no Brasil, em 2001, em estratégias táticas dos militantes pelo passe livre, e também em diversas ações artísticas.

David Harvey enfatiza a importância dos processos de resistência urbanos encontrados nos mais diversos tipos de movimentos sociais. Pois o urbano se configura hoje um importante foco de resistência, especialmente se levarmos em conta as modificações no processo de trabalho e a organização social na atualidade. Para ele, a cidade se configura em território de diferentes lutas, muitas vezes focadas em temas específicos, como os identitários, por exemplo, mas que ao todo se configuram um terreno de confluência de lutas que colaboram para uma luta maior, contra o controle hegemônico das cidades.

Assim, podemos entender a arte, em especial a arte pública, como parte importante dos fluxos de resistência e que, com diferentes maneiras de atuar, produz sentidos e responde aos processos simbólicos da cultura urbana globalizada. Como todo o processo político vem acompanhado de uma cultura que o fortalece, a “arte a serviço do urbano”, nas palavras de Lefebvre, pode colaborar na produção desses espaços livres para as experiências e vivências urbanas democráticas que se contrapõem à cultura da individualização e do consumo. Nesse sentido, a produção artística pode preparar as “estruturas de encantamento”, contra a homogeneização e a violência da experiência espacial contemporânea ao mesmo tempo que constrói estruturas críticas que podem trazer à tona, para serem questionados, aspectos culturais que fortalecem a cultura da dominação e da exclusão. “Deixando a representação, o ornamento, a decoração, a arte pode tornar-se *práxis e poiesis*, em escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte” (2001, p. 134). Para Lefebvre a cidade pode ser uma grande “obra coletiva” produzida por diversas pessoas de diversas culturas, sempre servindo aos interesses da população e não apenas de uma elite financeira. A arte na cidade pode servir de plataforma de afirmação cultural, fortalecimento comunitário e de prática urbana *do it yourself*, que cria estruturas simbólicas críticas e reflexivas que emergem da coletividade ou criam coletividade a partir da ideia de que podemos retomar esse controle e fortalecer a luta pelo direito à cidade.

POR UM IMAGINÁRIO URBANO TRANSFORMADO

“Toda cidade é uma projeção dos imaginários sociais sobre o espaço. Sua organização espacial lhe outorga um lugar privilegiado ao poder, ao explorar a carga simbólica das formas (o centro oposto à periferia, o ‘alto’ oposto ao ‘baixo’, etc.) Do mesmo modo, a arquitetura traduz eficazmente em sua própria linguagem o prestígio com que se rodeia o poder, utilizando a escola monumental, os materiais ‘nobres’, etc.” (BACZKO apud PALLAMIN 2000, p. 56).

A noção de “Imaginário” é bastante complexa e possui uma multiplicidade de significados, sendo mais comuns aqueles que conectam o imaginário à fantasia, ao ilusório, ao fictício e ao irreal. Mas o campo do imaginário é também um campo político. A partir dele se configuram identidades e subjetividades coletivas, não somente no campo da produção de imagens, em que é tradicionalmente usado, mas também no domínio da vida social, podendo ser entendido como uma rede de conexões, imagens e ideologias que nos fazem perceber a vida.

Verifica-se a existência de técnicas de manejo do imaginário em todas as sociedades, confundindo-se com os mitos e os ritos, pois os guardiões do imaginário social são também os guardiões do sagrado. Enquanto nas sociedades ditas “primitivas” os mitos possuem implicações ideológicas; na sociedade moderna, racional e técnica, as ideologias escondem os mitos, pois o imaginário social é racionalizado e instrumentalizado. Nesta, emergem novas formas de trabalho com o imaginário, que conduzem a sua utilização e manipulação cada vez sofisticada e com técnicas mais refinadas, tais como a propaganda moderna. (BACKSO *apud* SERBENA 1985, p. 300).

Se a noção de imaginário está ligada a um poder simbólico, podemos então pensar que o imaginário urbano tem relação com a maneira como interpretamos e experienciamos a cidade, os elementos urbanos e a vida nas cidades, em níveis simbólicos e subjetivos.

Do mesmo modo, as imagens/paisagens urbanas interferem nos processos contemporâneos de subjetivação e, ainda, na forma como nos relacionamos com os lugares e os territórios da cidade.

Acredito que nos processos de ocupação dos espaços urbanos, as obras de arte e os movimentos ativistas criam (e recriam) outros imaginários: novas formas de se relacionar, organizar, construir e viver a cidade. Esses trabalhos servem como uma espécie de gatilho para um imaginário possível e experienciável. Neles, a partir de uma experiência ou simplesmente da ideia proposta pelas obras, pretende-se, pouco a pouco, criar outra imagem da cidade e por consequência uma nova imagem da vida que podemos ter na cidade. Pois, como afirma David Harvey em seu texto “A liberdade da cidade”:

O direito à cidade está (...) além de um direito ao acesso àquilo que já existe: é um direito de mudar a cidade mais de acordo com o nosso desejo íntimo. A liberdade para nos fazermos e nos refazermos, assim como nossas cidades, é um dos mais preciosos, ainda que dos mais negligenciados, dos nossos direitos humanos. (HARVEY, 2009, p. 9).

Isso significa que primeiro modelamos a cidade e depois ela nos modela. Por isso faz-se necessário pensar os modelos culturais e sociais implantados nas cidades, que, em sua maioria, não privilegiam a liberdade e a invenção.

O pesquisador Cássio Hissa afirma que:

Os homens são o que fabricam para si mesmos. Eles são o seu espaço, produto do seu trabalho e resultado do seu consumo – dispêndio do próprio território, derivação do uso que se faz dele. Os homens são o seu ambiente – que se transforma no outro, como se esse fosse seu oponente que não lhe diz respeito. Os homens são as suas próprias películas, pois dessa matéria – que também o consome – ele é feito. (HISSA, 2006, p. 87).

Imaginar, criar, e recriar são partes comuns de uma mesma ação, as quais apontam para a necessidade de se transformar subjetivamente os espaços, pois, uma vez que somos nós quem fazemos as cidades, temos o direito a transformá-las. A arte muitas vezes não causa mudanças concretas na realidade, mas desenvolve

um projeto político e ético na medida em que pode inspirar essas mudanças. Nesse caso, inspira processos de discussão crítica sobre o real significado da esfera pública e da segregação social.

Por isso, o imaginário desempenha um papel fundamental na produção espacial e política da sensibilidade contemporânea. Se sentimos que nossos imaginários foram capturados, é preciso agir e encontrar formas, exercícios, que mobilizem nossa imaginação política para uma descolonização de padrões e culturas impostas pelos sistemas socioculturais, muitas vezes naturalizados e reconhecidos como verdades únicas.

A imaginação é, antes de tudo, um estado de espírito potencializado que mobiliza ou desencadeia a disponibilidade para criação. A imaginação é, também, um estado de espírito que coloca o sujeito em condições de criar, inventar, interpretar, combinar. (HISSA, 2006, p. 116)

Assim, podemos pensar que existe uma urgência sensível e criativa de processos que possam descolonizar esses padrões, que cheguem até nós por meio de processos sutis de subjetivação incorporados em quase todos os hábitos da vida urbana contemporânea. Se “a disponibilidade da imaginação é, em grande medida, o reflexo da disponibilidade de imagens” (HISSA, 2006, p. 117), a “arte a serviço do urbano” pode ser uma prática social que incorpore propostas, modelos e ações que desconstruam os modelos de ocupação urbanos e tragam para o debate esses temas que envolvem a cidade e, por consequência, a vida. Criando rearranjos da realidade circundante que conduzam a novas propostas ou, pelo menos, novos olhares sobre as diversas potencialidades criativas no espaço da cidade, pois: “não se cria do nada. Criar, portanto, é sempre reinventar” (HISSA, 2006, p. 126).

Neste sentido há também um processo sensível que existe no processo político e espacial urbanos, no qual *imaginação, criatividade e sensibilidade* se associam na direção de uma reinterpretação do mundo. Na forma como observamos, sentimos e respondemos aos

estímulos das cidades contemporâneas e como a arte entra em meio aos inúmeros fluxos existentes nos meios urbanos criando situações de interpretação e resposta.

O imaginário não é a irrealidade, mas a câmara de produção da realidade por vir. Todo imaginário está destinado a criar o seu mundo. Cuidar [tratar] do imaginário não é portanto um dever separado da política, uma atividade pouco concreta. É o foco da ação contemporânea. (PELBART, 2011, p. 134).

A sensibilidade pode ser entendida como a maneira com a qual o nosso corpo, através dos sentidos (das sensações) recebe informações do mundo exterior. Também a maneira como sentimos (nossos sentimentos) e ainda a forma como percebemos o mundo ao redor:

Sensações são o que podemos conhecer por meio de nossos sentidos, ou seja, o que sabemos, em última instância, por meio de nosso corpo. Por isso, podemos pensar que o corpo inteiro, e não apenas os tradicionais cinco sentidos, é um lugar de conhecimento. (TIBURI, 2012, *on-line*).

Durante muito tempo essa forma de conhecimento vinda pela sensibilidade foi colocada em segundo plano, dando lugar à racionalidade em primeiro lugar. A filósofa Márcia Tiburi reconhece que a filosofia tem um papel nesta desvalorização da sensibilidade: “é com os filósofos que têm a razão como instrumento de trabalho na compreensão do mundo que temos a fundamentação do preconceito contra a sensibilidade”, mas ela aponta que “nem todos foram desatentos a isso: Rousseau, no século XVIII, falava que era preciso formar o homem sensível para que ele pudesse ser racional”. A filósofa aponta ainda a importância da educação artística que “mais do que um treinamento para as artes deve ser um trabalho na formação da sensibilidade baseada na atenção aos sentidos, aos sentimentos e ao corpo” (TIBURI, 2012, *on-line*).

A ideia aqui nesta pesquisa é compreender a sensibilidade como uma categoria política fundamental para a construção do “direito à cidade” e para a reconstrução e reconexão das práticas artísticas com modelos de democracia direta no espaço público.

A sensibilidade é uma categoria do conhecimento e uma categoria política. Ela é a base, a via de acesso ao mundo externo, ao nosso corpo, o modo como se estabelece nossa relação com as coisas, justamente por ser um modo como experimentamos nosso corpo e os demais corpos. É o modo como olhamos para as coisas, como ouvimos, mas também como as pensamos. (TIBURI, 2012, *on-line*).

O exercício sensível está ligado a uma abertura para o mundo, para as coisas que não conhecemos, para a forma como nos afetamos pelas coisas do mundo, esse gesto depende de “um gesto inicial de disposição, que envolve silêncio, a boa passividade e a escuta”. “Toda nossa relação com a natureza e com o outro – além da relação com nosso próprio corpo, nosso próprio eu – depende deste esforço de integração do que está separado” (TIBURI, 2012, *on-line*).

Inserindo-se no tecido urbano, o artista, com sua obra/projeto, atua no espaço-tempo do lugar, instaurando ali outras qualidades. Modificando os espaços e produzindo situações que valorizam a passagem do tempo, as transformações e os acontecimentos. As visualidades, as sensações e a maneira de como imaginar de novo a vida nas cidades.

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas consistem em apresentação e representação dos imaginários sociais. Sendo um campo de indeterminação, a arte urbana adentra a camada das construções simbólicas dos espaços públicos urbanos, intervindo nos modos diferenciais da produção de seus valores de uso, sua validação ou legitimação, assim como de discursos e formas sedimentadas de representação cultural ali expostas. Pode criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações. (PALLAMIN, 2015, p. 178).

Essas práticas podem ser exercícios sensíveis, processos, obras, encontros, materiais com os quais se cria um outro mundo possível de ser imaginado. Por isso, defendo a importância da experiência artística no mundo contemporâneo como forma de criar contra-fluxos de experiências, imaginários e visualidades capazes de

promover no centro da obra situações políticas de reflexão e criação. Jorge Larrosa, pesquisador espanhol, relata a importância da experiência nos processos de aprendizado:

A experiência seria o modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além da sua própria existência corporal, finita, encarnada, no tempo e espaço, com outros. E a existência, como a vida, não pode ser conceitualizada porque sempre escapa a qualquer determinação, porque é, ela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento. (LARROSA, 2016, p. 43).

Obviamente esse processo não pode ser medido, mensurado, qualificado. O que é uma ideia muito comum quando pensamos em obras de arte de cunho político e lançamos logo aquela pergunta: “E qual o resultado disso?”, “O trabalho funcionou?” ou “Deu certo?”. Mas para além dessa forma qualitativa de avaliação, devemos estar abertos à ideia de que a arte e os processos artísticos são experimentais e portanto sua qualidade está justamente no processo, nas entrelinhas e na forma poética de expressão e manifestação.

Então, parece-me que a primeira coisa que é preciso fazer é dignificar a experiência, reivindicar a experiência, isso supõe dignificar e reinventar tudo aquilo que tanto filosofia como ciência tradicionalmente menosprezam e rechaçam: a subjetividade, a incerteza, a provisoriidade, o corpo, a fugacidade, a finitude, a vida... (LARROSA, 2016, p. 40).

Apesar de todos nós termos a capacidade da imaginação, não estamos acostumados a usá-la como uma ferramenta para compreender e transformar o mundo, pois os mecanismos de controle do imaginário social exercem uma forte influência na maneira como percebemos as coisas. O senso comum costuma separar as coisas “reais” daquelas que concebemos no campo da imaginação, dos sonhos, ou dos desejos. Mas esse exercício de imaginação é extremamente importante, pois em nossa mente somos capazes de criar situações, ideias e processos que vão muito além das situações as quais de fato vivemos, e assim temos um campo sutil e aberto para a exploração de inúmeras possibilidades e para o exercício sensível, transformando a prática artística em ferramenta fundamental para a transformação política.

COLETIVOS, REDES E CIRCUITOS DE COLABORAÇÃO

“O individualismo saturou. Há uma necessidade básica de se agrupar, que os meios eletrônicos tendem a facilitar. Sai a rubrica egocêntrica do ‘gênio criador’ e entra a voz coletiva do anonimato criativo e compartilhado.

Ricardo Rosas

REDES DE COLETIVOS NO BRASIL

Além das ruas, artistas também vão ocupar e se utilizar dos meios eletrônicos como território de articulação e produção. A expansão do acesso à internet no Brasil favoreceu muito a criação em rede, pois, conectados, muitos jovens artistas e agentes culturais puderam entrar em contato com produções que vinham de várias partes do Brasil e do mundo. Esse esquema descentralizado de veiculação e circulação das informações ajudou a promover, no final dos anos 90 e início dos anos 2000, a criação de diversas redes de artistas e, ao mesmo tempo, redes de coletivos que trocavam informações por meio de listas de e-mails, blogs, fóruns, festivais e redes sociais. Era, ainda, uma forma de romper com uma circulação da arte muito focada no eixo Rio – São Paulo, dando voz a artistas de várias partes do Brasil, inclusive as mais remotas.

Nesse mesmo momento, início dos anos 2000, primeiro mandato do presidente Lula que teve Gilberto Gil como ministro da Cultura, havia no país a discussão em torno do *software* livre e da inclusão digital, fomentada por projetos criados pelo Governo Federal, como os “Pontos de Cultura”⁵ e o “Cultura Digital”⁶. Uma das principais lutas que povoava a imaginação dos profissionais da arte e cultura nesse período era pelo “compartilhamento do conhecimento”, por meio do “*Copyleft*”, conceito que permite a reprodução e a distribuição de obras, desde que elas continuem livres. Esse foi o primeiro passo para que o debate avançasse para a criação do “Creative Commons”,⁷ iniciativa que prevê a cessão de licenças gratuitas de uso das obras, na qual o autor pode escolher se o seu trabalho é totalmente aberto a intervenções, se pode apenas circular, se pode ser reproduzido sem fins lucrativos, entre outras possibilidades. Pois, a ideia de apropriação, o *sampler*, a mixagem, está intrínseca à noção de criação artística e cultural e, portanto, a liberação de obras e produções que pudessem circular e ser interferidas fazia parte da cultura no momento. A ideia base é que não se cria do nada, toda criação é resultado de criações passadas e do contexto ao seu redor. Em meio a esse debate, surgem ainda os fóruns de discussão sobre mídia tática, estratégia que abrange novas formas de intervenção nas mídias tradicionais – impressos, TV, rádio, vídeo,

5. Pontos de Cultura, são espaços e projetos certificados pelo Ministério da Cultura, espalhados por todo o território nacional, mas especialmente no interior e nas áreas periféricas e rurais. É uma política cultural que, associada a outras políticas públicas sociais do governo, busca a partir da cultura fazer a disputa simbólica e econômica na base da sociedade.

6. O programa Cultura Digital do Ministério da Cultura era um projeto que previa criar ações de infraestrutura que visem incentivar a autonomia e a expansão dos processos de produção, distribuição e circulação dos conteúdos culturais, públicos, ou que estejam no acordo das licenças autorais, na rede.

7. Creative Commons (CC) é uma entidade sem fins lucrativos que promove a flexibilização da utilização de obras protegidas por direitos autorais. A proposta é permitir o uso mais amplo das obras por terceiros. Com uma licença Creative Commons, um músico, por exemplo, pode permitir que outras pessoas utilizem suas batidas ou ritmos em suas composições, gerando assim obras derivadas. Escritores e pesquisadores podem permitir que seus textos sejam reproduzidos ou xerocados. A ideia é facilitar a troca e o intercâmbio de produções culturais ampliando sua circulação e abrindo brechas para contaminações de todas as formas. <https://br.creativecommons.org>.

websites e os demais tipos de mídia eletrônica –, a fim de incluir mensagens críticas em um sistema marcado pelo controle poderoso das corporações.

Nesse contexto, foi marcante, dentro do sistema da arte, o surgimento de diversos coletivos de artistas que se disseminaram por todo o Brasil, ocupando as ruas, mesclando arte e ativismo político, articulando-se com movimentos sociais (como movimentos de ocupação urbana e rural, ativismo de mídia, entre outros), alguns dos quais estão presentes na lista citada no próximo texto. As práticas e linguagens artísticas que emergem dessas misturas e conexões passam a ter uma atitude reflexiva e ativa diante dos problemas sociais, e também sobre aspectos sensíveis e materiais da configuração da vida nas cidades.

As práticas são fortemente marcadas pela cultura do DIY (do it yourself – faça você mesmo) e os coletivos passam a criar de forma conjunta ações de intervenção e debates. Podemos apontar, como exemplos, o C.O.R.O Coletivo, (a abreviação de Colaboradores em Rede e Organizações), uma rede de grupos do mundo todo, e os festivais de mídia e de intervenção urbana, como O Festival Mídia Tática Brasil, a Semana EIA de Imersão Ambiental, o Festival ReverberAções e o Festival Submidialogia, Interferências Urbanas e Perdidos no Espaço, entre tantos outros.

No caso da Semana de Imersão Ambiental,⁸ realizada anualmente pelo grupo EIA, de São Paulo, reunia-se projetos de intervenção urbana de todo o Brasil a serem realizados na cidade de São Paulo. A ideia era transformar e aprofundar a relação com a cidade e “transformar o espaço público num laboratório de vivências sociopolíticas e ambientais”.⁹ Vários projetos como esse também se organizaram pelo Brasil, como o Salão de Maio, em Salvador, o Multiplicidade, em Vitória, entre tantos outros. As iniciativas sempre envolviam a realização de obras por outras pessoas. Ou ainda os artistas viajavam até as cidades para realizar os trabalhos, ficando hospedados nas casas dos realizadores ou de amigos. Era na improvisação que tudo acontecia e desses encontros nasceram férteis projetos e experiências.

Quem participou desses eventos ficou fortemente marcado por essa forma de fazer arte coletivamente. Nesses espaços de produção, a autoria se dissolvia e era possível experimentar a produção de uma arte mais livre. A ocupação dos espaços públicos gerou ânimo e empoderamento para alguns artistas criarem intervenções em suas próprias cidades. Uma forte sensação de liberdade passou a potencializar a criação de novos circuitos para a arte. Um circuito paralelo e independente do mercado tradicional, feito a partir da apropriação e da colaboração entre pessoas do Brasil, e também do mundo todo. Cartazes, por exemplo, eram enviados por um artista, via correio, a grupos de todo o Brasil que os colavam na rua. Ações como essa possibilitavam que os trabalhos circulassem por lugares e entre pessoas que o artista nem conhecia, gerando uma grande abrangência de suas obras. Exposições portáteis “viajavam” pelo correio, mostras de vídeos aconteciam nas universidades, trabalhos propositivos eram realizados por terceiros... De lá para cá, muitos coletivos se desfizeram e muitos outros surgiram. Porém, as práticas continuam com a mesma intensidade, no imprevisto e no desejo de transformação do espaço e do tempo. Se aproveitando de redes que funcionam de forma ainda mais rápida como o Facebook e o Instagram para a disseminação de projetos, ideias e ações políticas e artísticas. Também nesta mesma época foi marcante o surgimento de muitos espaços gerenciados por artistas e coletivos – com nomenclaturas distintas, como espaços autônomos, espaços independentes, espaços autogestionados – que fortaleciam a circulação de projetos por todo o Brasil e criava espaço para acolher projetos artísticos.¹⁰

A ação coletiva marca fortemente o trabalho realizado nos espaços públicos. Coletivamente é possível produzir situações e obras que individualmente seria bem mais difícil de realizar. Além disso, há uma colaboração entre os integrantes que faz com que cada um traga as suas habilidades para o conjunto, ou seja, cada um contribui com o que sabe fazer melhor. Quando se trabalha no coletivo, amplia-se a potência de se trabalhar em rede. A produção coletiva no Brasil poderia assim ser entendida como um grande rizoma que se espalha por seu território, e sua prática contamina as formas de organização culturais.

8. As ações, estratégias e modos de funcionamentos da Semana de Imersão Ambiental estão detalhados na dissertação de mestrado AÇÕES COLETIVAS NA CIDADE – Criação, Desejo e Resistência, de Milena Durante, Departamento de Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2012.

9. <https://mapeia.wordpress.com/>. Acesso em março de 2015.

10. Sobre os espaços independentes de arte, existe uma pesquisa focada neste tema da autora Kamilla Nunes: *Espaços autônomos de arte contemporânea - Rio de Janeiro*, Editora Circuito, 2013.

O “COLETIVO” COMO “MODO DE FAZER”

Desde finais dos anos 1990 e o início dos anos 2000, diversos coletivos de artistas têm se constituído no Brasil. Entre eles estão: A Revolução Não Será Televisada (ARNST, São Paulo-SP, 2002), After-ratos (São Paulo-SP e Paris-França, 2000), Aleph (Recife-PE, 2001), Alerta! (São Paulo-SP), Anti-Cinema (São Paulo-SP, 2001), Ateliê Piratininga (São Paulo-SP, 1998), Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro-RJ, 2000), Base-V (São Paulo-SP, 2002), Batukação (São Paulo-SP, 2001), Bete vai à Guerra (São Paulo-SP), BijaRi (São Paulo-SP, 1996), Branco do Olho (Recife-PE, 2004), Camelo (Recife-PE, 1996), Carga e Descarga (Recife-PE, 1996), Carmen y Carmen (Rio de Janeiro- RJ, 2002), Casa Blindada (São Paulo-SP, 1999), Catadores de Histórias (São Paulo-SP, 2001), Centro de Desintoxicação Midiática (Pelotas-RS, 2003), Centro de Mídia Independente (CMI, Brasil, 2000), Cine Falcatrúa (Vitória-ES, 2004), Chelipa Ferro (Rio de Janeiro-RJ, 1995), Cia. Cachorra (São Paulo-SP, 1998), Clube da Lata (Porto Alegre-RS, 1998), C.O.B. A.I.A (São Paulo-SP, 2004), Coletivo Entretanto (Vitória-ES, 2005), Coletivo MADEIRISTA (Porto Velho-RJ, 1998), Contra Filé (São Paulo-SP, 2003), Deusamorna (Santa Maria-RS, 2003), Don Quijote (São Paulo-SP, 2005), Elefante (São Paulo-SP, 2004), Empreza (Goiás-GO, 2001), Entorno (Brasília-DF, 2002), Éramos 3 (Rio de Janeiro-RJ, 2003), Espaço Coringa (São Paulo-SP, 1998), Espaço Estilíngue (Belo Horizonte-MG, 2006), Espiral da Sensibilidade (São Paulo-SP, 2000), Esqueleto Coletivo (São Paulo-SP, 2003), Expansão Pública do Artista! (EPA!, Curitiba-PR, 2001), Experiência Imersiva Ambiental (EIA, São Paulo-SP, 2004), Expressão Sarcástica (Florianópolis-SC, 1995), Feitoamãos (Belo Horizonte-MG, 1999), Flesh Nouveau (Porto Alegre-RS), Formigueiro (São Paulo-SP e Rio de Janeiro RJ, 2002), Frente 3 de Fevereiro (São Paulo-SP, 2004), “GRUPO” (Belo Horizonte-MG, 2001), Grupo Anti-Publicidade Abusiva (GAPA, São Paulo-SP, 2005), Grupo BRAÇO (São Paulo-SP, 2003), Grupo de Interferência Ambiental (GIA, Salvador-BA, 2002), Grupo de Pesquisa Subversiva (GPS, São Paulo-SP, 2006), Grupo Risco (Campinas e São Paulo-SP, 2004), Grupo Um (Rio de Janeiro-RJ, 2003) Happening Pictórico (São Paulo-SP, 2004), Horizonte Nômade (São Paulo-SP, 2002), Integração Sem Posse (São Paulo-SP, 2005), Laranjas (Porto Alegre-RS, 2001), Maruípe (Vitória- ES, 2004), Media Sana (Recife-PE, 2002), Mico (São Paulo-SP, 2000), mm não é confete (São Paulo-SP, 2003), Movimento Terrorista

< Trabalhos realizados no EIA 2005-2008

Andy Warhol (São Paulo-SP, 2000), NeoTao (São Paulo-SP, 1997), Nova Pasta (São Paulo-SP, 2002), Núcleo Performático Subterrânea (São Paulo-SP, 2000), OPAVIVARÁ! (Rio de Janeiro-SP, 2006), OPOVOEMPÉ (São Paulo-SP, 2004), Orquestra Organismo (Curitiba-PR, 2005), Os Bigodistas (São Paulo-SP, 2003), Phoder Paralelo (Rio de Janeiro-RJ, 2002), Pipoca Rosa (Curitiba-PR, 2000), Poesia.Objetos.Imagens.Instalados (P.O.I.S, Porto Alegre-RS, 2003), Política do Impossível (PI, São Paulo-SP, 2005), Poro (Belo Horizonte-MG, 2002), Radioatividade (São Paulo-SP, 2001), Re:Combo (Recife-PE, 2001), Rejeitados (Brasil, 2002), Rradial (Rio de Janeiro-RJ), Sid Moreira (São Paulo-SP, 2003), spmb (São Paulo-SP e Winnipeg-Canadá, 1998), Subgraf (Recife-PE, 1995), TASCHENKAT ALOGFURET RANGEURS (Rio de Janeiro-RJ, 2004), Telephone Colorido (Recife-PE, 2000), TEMP (São Paulo-SP, 2002), Tentativas de construção e aplicação de sistemas (TCAS, Rio de Janeiro-RJ, 2000), Transição Listrada (Fortaleza-CE, 1997), Upgrade do Macaco (Porto Alegre-RS, 2003), Urucum (Macapá-AP, 1997), Vaca Amarela (Florianópolis-SC, 2001), Valderramas_project (São Paulo-SP, 2002), Valmet (Goiânia-GO, 2002), Verdurada (São Paulo-SP, 1996), Zaratruta (São Paulo-SP, 2003), ZOX (São Paulo-SP, 1999).¹⁰

Este fenômeno, ou movimento, tem chamado a atenção de críticos e estudiosos do campo das Artes que buscam compreender a natureza dessas produções. O tema ocupou grande espaço na mídia cultural, sendo que foram produzidas diversas pesquisas acadêmicas, livros, publicações e eventos a seu respeito. Tais práticas abrem um canal grande de possibilidades para se alargar o conceito de arte na atualidade e repensar o papel que os artistas desenvolvem na cultura urbana, pois esses coletivos têm feito trabalhos em colaboração com movimentos sociais, criando intervenções nos espaços públicos das cidades e trazendo uma série de novos debates para o campo crítico da cultura. Esse movimento foi em parte responsável por uma retomada dos espaços públicos das cidades como locais para a intervenção artística, uma vez que a maioria dos coletivos surgidos nessa época tinham o espaço público como espaço privilegiado de suas ações.

Entre 2001 e 2002 fiz parte do “GRUPO” e entre 2002 e 2017 fiz parte do Poro, dupla composta por mim e por Marcelo Terça-Nada!. Uma característica dos coletivos que sempre me chamou a atenção era o

< Trabalhos realizados no EIA 2005-2008

10. Esta lista foi retirada do livro, de André Mesquita, *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2011, que por sua vez foi baseada em um outro estudo teórico sobre os coletivos brasileiros: ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*, dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

fato de as pessoas em geral se sentirem muito à vontade para fazer parte deles, e ainda uma ideia abstrata de que o coletivo funciona como uma espécie de entidade. Por exemplo, no caso do Poro, mesmo os amigos próximos sabendo que éramos apenas duas pessoas, sempre nos perguntavam sobre o coletivo como se esse fosse composto por uma quantidade maior de pessoas. Nessa experiência, pude perceber e experimentar a capacidade incrível que os coletivos possuem de criar redes e trabalhar em rede. Quando trabalhamos coletivamente é como se tivéssemos “vários braços” que nos levam, nos conectam, nos guiam, para lugares inesperados onde em cada ponta há sempre alguém interessado em se conectar com esse corpo.

A capacidade de se conectar com outras iniciativas é enorme e nas práticas artísticas coletivas isso fica muito claro, ao romper desde sua origem com uma das tendências mais fortes do campo das artes visuais: a autoria e a produção individual, abrindo um campo interessante de produção que se rebela (ou reflete) contra isso. Quero dizer que muitas vezes podemos ver nisso uma abertura para se produzir de forma mais autônoma e engajada, e que se conecta como valores e desejos políticos de uma espécie de coletividade invisível. Como se houvesse uma coletividade que é receptora da ação artística, mais do que um público especializado. Como se houvesse um endereçamento mais coletivo da obra de arte, e isso é entusiasmante e abre um canal muito interessante, que é a possibilidade do espectador fazer parte do processo de fato. Quero dizer que as pessoas costumam se sentir mais pertencentes àquelas obras ou processos quando é algo coletivo, como se houvesse aí mais brechas para se ocupar, como se a obra fosse mais aberta e porosa a pertencer e existir fora apenas dos espaços institucionais. Aí talvez resida uma das características que fazem o trabalho coletivo ser político: a capacidade de incorporar as pessoas no processo e se abrir ao “inesperado” que surge enquanto o trabalho toma forma.

Claro que existe também uma série de obras de artistas individuais que podem ter uma natureza coletiva, não quero dizer que essas características seriam somente das obras realizadas por coletivos de artistas. Por isso quero enfatizar aqui o “coletivo como um modo de fazer”, como uma forma de trabalhar na qual se abre um canal para a

participação e inclusão do público no centro do espaço urbano. Essa natureza porosa se deve à maneira como o artista não apenas produz sua obra, mas também como ele, ou ela, a apresenta ao mundo, suas formas de circulação, seu processo e seu endereçamento democrático e aberto a intervenções das mais diversas ordens.

“MODO DE FAZER COLETIVO” E SUAS ESTRATÉGIAS

Esses artistas e coletivos que criam seus trabalhos em contato com a esfera pública geram, além de redes, circuitos e ações, geram uma espécie de um *modus operandis* que se replica e se reproduz nos processos de produção das obras, nas formas de circulação e reprodução deste fazer. Logicamente, na medida em que os artistas se colocam à disposição para criar obras de arte pública que se conectam a uma série de relações com os contextos, também se abrem espaços para conflitos e contradições que emergem do centro das obras para debate crítico especializado. Abaixo, listo algumas das características dessas obras. Mais uma vez, gostaria de enfatizar que o modo de fazer coletivo não está restrito aos coletivos de artistas, mas se trata de um modo de produção cujas características veremos abaixo.

// PRODUÇÃO DE REDES E PRODUÇÃO EM REDE

Como mencionei acima, essa potência de atrair pessoas que o trabalho coletivo possui pode ser uma interessante maneira de se produzir redes e em rede. Quando trabalhamos coletivamente, abrimos mão da autoria individualizada e da posse da ideia/obra/projeto em nome da criação de um tipo de entidade criativa. Assim, os trabalhos coletivos são propostas que, muitas vezes, são vistas como entidades e não é possível saber ao certo quem é o dono. Então, esse tipo de obra é muito porosa, permeável e aberta às intervenções de várias formas, sejam elas por pessoas interessadas naquele processo e que querem fazer parte, sejam por outros grupos e iniciativas que desejam se conectar com aquilo. Posso dizer, a partir de minha experiência, que essas propostas abertas atraem muito mais a atenção das pessoas não especializadas

do que as obras individuais, há uma vocação pública que faz as pessoas se interessarem e terem o desejo de participar. Naturalmente essas redes vão sendo criadas, pois iniciativas de aqui e acolá se conectam e começam a produzir e gerar redes que produzem em rede (como, por exemplo, o trabalho do Circuito Grude¹¹, no qual se criou uma rede de produtores de cartazes, *stickers*, cartazes lambe-lambes em que as pessoas enviam por correio uma para as outras em diferentes cidades do Brasil e combinam de colarem nas ruas todos no mesmo dia). Assim como as obras, os artistas também circulam por diferentes parágens, seja para a criação de novos trabalhos ou para a participação em eventos. Com isso, muitas obras são produzidas especialmente para aqueles espaços. E as redes se fortalecem quando ganham espaços dentro do mundo acadêmico, dos ateliers particulares, eventos e outros. Nos últimos anos foram inúmeros encontros, mapeamentos e momentos de troca e compartilhamento de experiências entre pessoas que produzem coletivamente, assim também fazem publicações, sites, e a informação circula muito fortemente nas redes sociais. As redes se materializam também por meio dos eventos, espaços independentes, exposições coletivas, publicações, etc.

// COLABORAÇÃO

A colaboração está presente, sem dúvida, na maioria dessas obras, e é parte fundamental da produção pensar as diferentes formas de colaboração e como elas podem contribuir para o desenvolvimento do trabalho. Dada a porosidade das obras, espaços abertos à participação se abrem em diferentes níveis de colaboração, sendo que isso vai depender das mais diferentes formas que o trabalho artístico pode adquirir. As formas de colaboração vão desde pessoas que emprestam equipamentos, cedem espaços, dão carona e cozinham, até as criações realmente em conjunto. Desde aqueles que realizam atividades preestabelecidas em uma instalação, amigos que não fazem parte da obra, mas ajudam no registro, fazendo vídeos, fotografam, “fazendo a coisa acontecer” de forma técnica, mas também poética, até quando os espectadores produzem conteúdo para o trabalho artístico. A colaboração pode ser entre artista e participantes, ou entre artistas, ou ainda entre artistas e outros profissionais de outras áreas, que

trazem para junto as diferentes maneiras de realizar, pontos de vista, e experiências. Há sempre uma rede de pessoas em torno dessas obras. Por isso também existe um fortalecimento das redes, pois os diversos personagens envolvidos se sentem parte do projeto e também podem ampliar o alcance das obras quando conversam e divulgam entre os seus pares. O mais importante aqui é a responsabilidade compartilhada pelo sucesso do projeto e por sua manutenção, seja pelo espaço físico, mas também por todas as outras dinâmicas.

// AUTORIA COMPARTILHADA

A questão da autoria é de extrema importância dentro dessas obras, pois é parte fundamental de obras de caráter coletivo, ou que se endereça a uma coletividade, mas ao mesmo tempo é a grande razão pelo qual muitos coletivos acabam e brigam no final. Quando criamos em parceria com alguém, se cria aí uma terceira entidade que não é mais somente a de seus criadores, mas possui uma natureza autônoma. Podemos dizer que existe como entidade, podemos dizer isso tanto sobre as obras, quanto muitas vezes sobre os próprios coletivos, os quais têm a identidade de seus participante um pouco apagada, ou pelo menos não tem os limites claros da autoria. Isso é interessante e por isso cada vez mais quero enfatizar que essa prática abre portas para uma coletividade fazer parte das obras e rompe com preceitos básicos do fazer artístico, no qual a obra de arte está sempre ligada a uma pessoa, um autor, um artista (com todo o peso que essa palavra pode ter) com todo o seu capital simbólico. Claro que o mesmo pode acontecer com coletivos, mas é mais raro, pois sempre a questão da autoria é confusa, não há limites claros. Inclusive creio que seja essa uma questão muito discutida nos coletivos e pode levar ao fim da parceria, por dificuldade de lidar com questões relativas à circulação, comercialização das obras, prêmios e financiamentos. Além de tocar a vaidade dos envolvidos, ou seja, a questão da autoria está no cerne deste tipo de produção e está sempre sendo problematizada.

11. Circuito Grude é um “circuito livre de trocas de lambes, via correio, entre coletivos e artistas independentes de diferentes lugares, para realização de colagens em espaços urbanos específicos. Procura aumentar as trocas simbólicas, as possibilidades de conexão, colocar em parceria artistas e movimentos que estão intervindo em distintos contextos urbanos. Funciona de forma independente, não custeado por nenhum órgão governamental ou empresa privada, cada artista (ou coletivo) arca com seus custos, que não são muito onerosos – fazer os lambes em mandá-los, como carta comum, pelos Correios.” Texto extraído do site do projeto: <https://circuitogrude.wordpress.com>.

// DIFERENTES PÚBLICOS

É sabido que a maioria dos trabalhos de arte são vistos/experimentados por pessoas iniciadas do meio da arte, amigos, ou pessoas próximas às instituições. É muito comum, inclusive em obras de cunho social mais explícito, que de fato a obra tenha uma circulação muito reduzida em termos de público, circulando apenas entre as pessoas próximas ao artista e ao espaço que recebe a obra. Sendo vista e experienciada apenas no contexto expositivo de onde ela surgiu por um grupo pequeno (e seletivo) de pessoas. Normalmente, as pessoas que se aproximam, que visitam as exposições ou participam dos eventos, já têm algum interesse prévio naquele tipo de produção artística. Porém, podemos ver que obras que estão se relacionando diretamente com a esfera pública tendem a ter um espectro de público mais democrático, e mais amplo, pois em muitos casos incorporam o público na obra, levando em conta as diversas formas de participação possíveis, sejam aquelas nas quais o público é convidado a interagir com a obra de uma forma pré-determinada, em uma instituição ou uma instalação, por exemplo, ou naquelas ações que acontecem na rua e que incorporam os passantes e pessoas que não estavam previamente preparadas para ver uma obra de arte e que muitas vezes são pegadas de surpresa. Outra camada a ser levada em consideração é a circulação dos registros dessas ações que estão nas mídias, nas redes sociais, e de maneira informal, domesticamente e em momentos não artísticos (como a circulação de panfletos (ou outros materiais impressos) que originalmente estão em uma performance, ou *happening*, mas que depois ganham as casas das pessoas, estão fixados na geladeira, servem como marcadores de livros etc). Considero a natureza diversa das obras de caráter coletivo uma prática extremamente interessante no sentido de se pensar em uma ampliação de público e em uma saída daquele público especializado. Claro que as obras ganham diferentes níveis de crítica e diálogos, sendo diferentes as formas de penetração, fruição e crítica, porém, creio que retornos muito interessantes vêm às vezes de situações das quais menos se espera, e o trabalho deixa de ser, assim, apenas simbólico¹¹ (ou cenográfico), e passa a ter uma vida real no interior da esfera pública.

// DIVERSAS DISCIPLINAS

É muito comum em obras coletivas que haja um trabalho entre artistas e profissionais de outras áreas, como arquitetos, designers, educadores, marceneiros, geógrafos, etc... Pois dependendo do tipo de ação que será realizada a demanda por uma diversidade maior de habilidades técnicas é requerida. Neste encontro de disciplinas, as questões, dúvidas e embates sobre formas de percepção e experiências entram em contato, e às vezes em conflito, durante a realização da obra.

// INCORPORAÇÃO DO PÚBLICO

Obviamente podemos dizer que toda obra de arte possui um caráter público, pois o público é parte necessária da obra, sem ele a obra não se completa. Porém, em muitas obras que têm um estilo mais tradicionalmente conhecido, como uma pintura, por exemplo, o público é como uma entidade invisível e sua participação é na maioria das vezes passiva-reflexiva. No entanto, em obras de caráter público, ou coletivas, muitas vezes o público é parte fundamental e sem ele a obra simplesmente não existe. Ele está ali de carne e osso observando, participando e fazendo parte do processo da obra, por isso o público muitas vezes é bem definido e desempenha um papel fundamental.

// DIÁLOGO COMO FORMA DE ARTE

Uma prática comum diante de projetos cujo modo de produção coletivo está intrínseco é o diálogo. Muitas obras se dão em forma de encontros, palestras, mesas redondas, encontros em geral onde a fala e a troca de experiências entre os participantes é fortemente encorajada. Como forma de arte processual, o diálogo serve muitas vezes para se compreender a natureza dos locais e situações onde os artistas vão fazer suas intervenções, trata-se neste estágio de uma espécie de trabalho de campo em que o artista busca uma visão prévia do local, para se compreender melhor o alcance de suas ideias. Muitas dessas formas de arte buscam também criar relações com as pessoas, então o diálogo é muito necessário na medida em

11. Pablo Helguera faz uma distinção entre “trabalho simbólico” e o “trabalho real”, no que se trata de obras de arte politicamente engajadas. Para ele, algumas práticas podem ser consideradas alegóricas, ou metafóricas em um nível simbólico, quando atuam somente enquanto representação de uma ideia, mas não acontece de fato na realidade. HELGUERA, Pablo. *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. Jorge Pinto Books: 2011, páginas 5-8.

que se negocia espaços e parcerias para o projeto (por exemplo, no caso do trabalho do Raphael Escobar, Pernoite, no qual ele precisa convencer o dono de um estabelecimento a instalar um toldo que irá abrigar um morador de rua). Também em processos de avaliação onde se pode entender como os participantes interagiram com aquele trabalho, qual foi a percepção geral do público e como forma de criar laços que pretendem durar para além do trabalho. Em geral são obras abertas a um movimento crítico que orbita em torno da obra e do acontecimento. Geralmente obras assim fazem parte de um movimento crítico maior, por isso é muito comum que obras desta natureza sejam acompanhadas de seminários e encontros. Assim, se aprende na troca de experiências e também no falar e escutar. No processo se entende o poder da fala, pois dali emergem necessidades dos grupos trabalhados. É verdade também que eventualmente esses debates não conduzam a nada, e dão a impressão de um blábláblá sem fim e sem sentido, ou também pode acontecer de um grupo que conduz o processo vir a ter “a última palavra” e tente sempre ao final solidificar sua ideia original, porém, é incrível como podem emergir das falas, e também da escuta, processos interessantes que conduzem a entendimentos profundos de questões oriundas do processo de trabalho. A fala também serve como *brainstorming* em fase de criação, momento em que os participantes se encontram para discutir o que irão fazer no trabalho, todos os detalhes devem ser conversados a negociação é muito importante. Abrir mão às vezes de ideias bem solidificadas pode significar o sucesso de parcerias, e o contrário também é verdade. A fala também é importante como registro, uma vez que pode entrar junto de materiais como fotografias e vídeos. A narração pode substituir o registro quando não há imagens, apenas relatos.

// CIRCULAÇÃO DOS REGISTROS

Devido ao caráter efêmero de muitas dessas obras, os registros são parte fundamental da sua conservação e memória. Os registros acontecem nas mais diversas mídias e incluem fotografia, vídeo, publicações, materiais impressos de diversas naturezas, áudios, relatos, fragmentos de materiais oriundos da ação... etc. Como obras focadas no processo, essas ações têm uma força no processo e

não em um “produto” final, pelo contrário, sua força e sua potência se encontram justamente em algo que pode ser facilmente perdido, esquecido ou simplesmente ignorado. Portanto, os registros ocupam um lugar central na disseminação destas obras, uma vez que é bem possível que você nunca verá a obra em si, nunca terá contato com a realidade de fato, sua única forma de entrar em contato com essa obra seria justamente por meio destes materiais que formam um apanhado de imagens, textos e outros recursos que tem a função de recompor aquele acontecimento. E eles podem também criar narrativas que nos conduzem à compreensão das propostas.

Uma coisa para a qual temos que chamar a atenção é justamente para o fato de que essa narrativa criada com materiais de registro é também uma forma de ficção. Aquele registro pode às vezes sugerir as intenções dos artistas mais do que mostrar realmente o que se passou ali. O que é completamente normal e comum na nossa cultura, a produção de narrativas fantasiosas ou que simplesmente colocam o foco em coisas que na realidade passariam despercebidas durante a realização da obra.

// CELEBRAÇÃO

A celebração está no cerne da obra de arte de caráter coletivo. Festejar e celebrar as ações como meio de afirmação positiva de um sucesso ou da simples satisfação pelo ocorrido é uma prática corriqueira. Também em rede se festeja e celebra de forma coletiva, com os diversos agentes participantes dos projetos. Não conhecemos ainda melhor maneira de entrar em contato e fortalecer alianças entre participantes do que compartilhando momentos festivos (de vitórias ou resistência) que podem fortalecer laços de amizade e abrir caminhos para colaborações futuras.

// DERIVAS

Derivar significa, simplesmente, caminhar sem rumo. Essa simples prática pretende descondicionar a percepção para situações, ou lugares, que normalmente passariam despercebidos pela dinâmica

REFLEXÕES SOBRE A ARTE COLETIVA / COLABORATIVA

Talvez esse “modo de fazer coletivo” nos aponte para uma forma de conseguir criar uma nova, ou mais atual, perspectiva social para a arte, através do contato com um público mais amplo e com realidades sociais específicas, de forma que a atuação cultural possa fazer parte de fato das dinâmicas de transformação social por meio da cultura e da arte. Obviamente, esse processo está repleto de contradições e desafios sobre as diferentes maneiras como lidamos com as diversas estruturas dentro do campo da arte e da cultura. Inclusive, é necessário reconhecer o esforço que muitas dessas obras fazem em justamente trazer para o campo discursivo do trabalho essa dinâmica complexa de negociação e prática.

Minha intenção com esta pesquisa não é apontar essas contradições como uma crítica às obras, mas pelo contrário, valorizar essa dinâmica que está no interior de qualquer proposta artística, porém, mais visível nestas que buscam um contato mais próximo com as práticas políticas, sociais e urbanas, que possuem as mais diversas camadas de negociação necessárias para a obra acontecer, que vão deste o financiamento, a relação com o público, os “usos do público”, com as instituições, etc. Na verdade, acredito que uma das características mais interessantes das obras coletivas seja justamente trazer à tona, e à vista, todos os problemas que os artistas enfrentam no momento que se cria uma obra de arte, acreditando que esse debate deve estar aberto à discussão de todos, pois ele também é definidor de linhas estéticas e conceituais que vão permear a produção cultural de modo geral.

Alguns autores estão criando linhas de pesquisa e estudo para compreender a dimensão política das obras de caráter colaborativo. Essas práticas, do ponto de vista da teoria da arte, vêm desafiando o campo da crítica de arte, desde o início dos anos 90, pois trazem diferentes maneiras de atuação do artista e ampliam os modos convencionais de produção da arte, que até então passava em geral por leituras e processos em que a estética e a visualidade estavam em

primeiro plano. No entanto, essa forma de criação artística não pode ser apenas percebida através de sua visualidade, pelo contrário, deve ser vista com um olhar focado no processo.

Há diversos críticos de arte que estão trabalhando com o tema da arte politicamente engajada e com a participação, entre eles estão Claire Bishop, Grant Kester e Nicolas Bourriaud, os quais, em suas teorias, divergem muito a respeito de tais práticas. Bishop e Kester criticam a teoria da “Estética Relacional” de Bourriaud, por ser superficial, focada em artistas e obras “preferidas” pelo curador e que não cria de fato um espaço para a socialização, como o autor defende. De fato essas obras nem configurariam uma vanguarda dos anos 90, como defende o autor, uma vez que esse tipo de prática já era realizada muito tempo antes, e em contextos muito diversos. Também porque Bourriaud simplesmente ignora todos os trabalhos realizados fora do circuito europeu/estadunidense, não mencionando, por exemplo, os artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, que faziam obras similares já nos anos 60. Kester sugere “que algum dos projetos relacionais de Bourriaud retêm um status essencialmente textual, em que a troca social é coreografada como evento a priori para o consumo do público” (2006, p. 19). Porém, ambos concordam que o esforço de Bourriaud em tentar desenvolver uma teoria para a compreensão da arte colaborativa foi importante, pois ainda é algo em aberto, em construção, uma vez que muitas dessas obras desafiam as leituras tradicionais direcionadas às artes visuais, que são baseadas na visualidade e na estética. Porém, essas novas práticas parecem ser melhor avaliadas pelo viés da ética. O que torna a crítica a esses trabalhos ainda mais difícil, pois cada obra necessita de uma análise própria que leve em conta as intenções do artista, o contexto com que as obras foram criadas, e a maneira de circulação desse projeto.

Kester localiza o surgimento das práticas artísticas socialmente engajadas, ou colaborativas, como uma resposta direta ao meio político que “é totalmente dominado por uma poderosa ordem econômica neoliberal dedicada a eliminar todas as formas de resistência pública ou coletiva (institucional, ideológica e organizacional) para o primado do capital “ (KESTER, 2011, p. 5).

Um século depois, novamente encontramos-nos no momento em que as corporações exercitam poder acachapante sobre nossas vidas diárias; no período caracterizado por diferenças massivas de renda e de privilégios, em que a obediência à “lei natural” do capital é abraçada pelos escalões mais altos do nosso sistema político (e no qual o poder regulador do Estado sobre o mercado, ganho com tanto custo no século anterior, foi quase totalmente entregue, perdido). É um momento, como já afirmei acima, tanto de perigo quanto de oportunidade. Enquanto as narrativas políticas dominantes perdem seu espaço de legitimidade, se abre a novas histórias, novos modelos de organização política e novas visões para o futuro. É esse senso de possibilidade, acredito, que anima a notável profusão de práticas artísticas contemporâneas preocupadas com a ação coletiva e o engajamento cívico, não apenas dentro dos Estados Unidos, mas também globalmente. (KESTER, 2006, p. 25)

Ele entende que a arte e a crítica devem se transformar para atender aos modos de produção associados à prática social e que podem se utilizar de técnicas oriundas das Ciências Sociais para se produzir esse processo de “avaliação”. (KESTER, 2011, p. 10-11). Para ele, esses processos “estão localizados em um *continuum* com formas de ativismo cultural” (KESTER, 2011, p. 37) e isso resulta em uma prática diversa e multifacetada que desafia os críticos contemporâneos (KESTER, 2011, p. 59).

O apoio de Kester para o ativismo artístico favorece uma abordagem suave e lenta que reconhece que “não há prática artística que evite todas as formas de cooptação, compromisso ou cumplicidade” (KESTER, 2011, p. 2); concluindo que a arte socialmente engajada não deve procurar ser revolucionária, mas deve facilitar a mudança social por meio de um “lento processo de aprendizagem e não aprendizagem” (KESTER, 2011, p. 227):

De minha parte, eu acredito que o *locus* decisivo para a transformação política e cultural será precisamente no nível dos coletivos, sindicatos, grupos ativistas e ONGs de progressistas em conjunto com as lutas sociais e movimentos políticos que vão desde o local até o transnacional. (KESTER, 2006, p. 23).

Claire Bishop tem uma posição mais pessimista em relação à arte política que confunde anticapitalismo e a “boa alma cristã”, porque ela acredita que muitas vezes esses trabalhos não abrem espaços para a perversidade, o paradoxo e a negação, que são para ela operações fundamentais para a estética, assim como o dissenso é para o político (BISHOP, 2012, p. 39-40).

De fato, o principal argumento em seu livro *Artificial Hells* gira em torno da ideia de que a arte colaborativa deve operar em um espaço de antagonismos e negação. Sua proposição de que “o mal-estar, o desconforto ou a frustração – assim como o medo, a contradição, a alegria e o absurdo – podem ser cruciais para o impacto artístico de qualquer trabalho” (BISHOP, 2012, p. 26)¹² tem implicações profundas para as formas de práticas participativas que se opõem ao instrumentalismo. Assim como Kester, Bishop acredita que a arte participativa pode proporcionar emancipação; oferecendo o potencial de “um espaço comunal e coletivo de engajamento social compartilhado” e que os Estados neoliberais efetivamente aproveitaram muito o campo da prática social para seus próprios fins (BISHOP, 2012, p. 275-277).

Assim, o modo de trabalhar coletivo implica em uma ação articulada entre diversas práticas, movimentos, situações e análises capazes de intervir em um sistema sociocultural concreto. Essa abordagem envolve um processo de aprendizagem, coorganização e autonomia em que formas emergentes de produção e conhecimento são produzidas coletivamente e levam em conta as estratégias do neoliberalismo, tanto em relação às obras produzidas, quanto à dinâmica dos espectadores ou participantes do processo, a fim de desestabilizar ou produzir conteúdos críticos. O importante a ser ressaltado aqui é a maneira como as negociações, as distribuições dos papéis e conflitos inerentes às práticas artísticas coletivas e/ou colaborativas na contemporaneidade – que incluem as diferentes narrativas, as controvérsias e o permanente conflito entre as práticas artísticas e as práticas sociais – podem ser a base para uma possível crítica desse tipo de fazer, pois ele desafia a crítica de arte recolocando o

artista e os profissionais envolvidos nos projetos em uma nova esfera de discussão.

Como uma arte baseada do processo, podemos compreender tais práticas como uma rede potente de processos políticos que podem ser invisíveis à primeira vista, mas que a longo prazo fomentam a distribuição dos capitais simbólicos, econômicos, comunitários que possuem naturezas fundamentais para se produzir um impacto nas possibilidades de mudança nas esferas sociais e culturais.

2

OCUPAR, AFETAR E CO-CRIAR UM ESPAÇO URBANO SENSÍVEL

Quais questões os artistas estão levantando por meio de suas obras no espaço público? Haveria questões em comum? Existem (grandes ou pequenas) motivações compartilhadas? Esta pesquisa parte do desejo de se criar um mapeamento das linhas de força, intenções e desejos dos artistas e coletivos que vêm trabalhando nos espaços públicos brasileiros de forma direta ou indireta e explicitar a maneira como eles se conectam. A proposta aqui é criar uma vista área de diversas ações que se conectam das mais diversas formas, para se compreender como os artistas e suas obras são influenciados pelas questões urbanas e como elas influenciam seus trabalhos. A intenção é promover um maior entendimento das motivações e estratégias dos artistas e coletivos abrindo canais reflexivos sobre os temas presentes em suas obras.

Para realizar este trabalho, o primeiro movimento foi de escuta com os artistas para então produzir um pequeno mapeamento de suas ações. A partir das entrevistas, pesquisas na rede e acervo próprio, listei uma série de motivações que agrupariam esses trabalhos. Nesta segunda parte da tese, então, segue uma organização poética dessas formas de pensar e agir na cidade. São classificações livres, abertas e espontâneas, não fechadas. Servem como espaços abertos para a compreensão das dinâmicas de cada obra. Tentei focar aqui também não nos artistas ou coletivos de forma a destacá-los como autores, mas em obras, nas quais eu vejo uma importância muito grande para a compreensão do processo aqui estudado. O que veremos na sequência é uma grande rede de desejos, intenções e formas de trabalhar que se cruzam de diferentes maneiras.

TERRITÓRIOS

ENTRE PÚBLICO E

PRIVADO

Milton Santos define o conceito de “território” como o resultado de um processo histórico construído a partir de necessidades e interesses humanos, sejam eles econômicos, afetivos, morais ou culturais. É o lugar onde construímos a história a partir das nossas ações individuais e coletivas, das relações sociais e dos encontros e acontecimentos solidários:

O território é o chão e mais a população, isto é uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre as quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que está falando em território usado, utilizado por uma população. (SANTOS, 2001, p. 46).

Assim, a noção de território pode ser considerada como espaço delimitado, construído e desconstruído por relações de poder que envolvem uma gama muito grande de atores que territorializam suas ações com o passar do tempo. Ele deixa claro que o território não é feito apenas de sua porção espacial, física, mas é criado nas relações, usos, ocupação e sentimento de pertencimento. Um território é sempre político e muitas vezes produzido por processos de exclusão, pois a produção do território é sempre violenta, prevendo recortes e contornos.

Apesar da aparente liberdade de circulação, as cidades são marcadas por diversos territórios impenetráveis. Lugares onde não podemos ir porque sentimos medo, nos sentimos deslocados, não temos como pagar, não nos sentimos bem-vindos, não temos acesso por meio do transporte público e tantas outras dificuldades. Isso não se aplica apenas a lugares ou regiões, mas também a situações, ocasiões, rituais. Um bom exemplo são os vigias que ficam nas portas nos centros culturais: os espaços são públicos, mas muitas vezes nos sentimos intimidados de entrar ali. Isso serve até mesmo para as pessoas que já frequentam o lugar, a postura de segurança pode dar a entender que aquele evento não é para você, marca ali um território político no qual você não é convidado.

Entender a presença dos diversos territórios espalhados pelo espaço público é necessário para compreender uma questão complexa que permeia várias ações artísticas na cidade: a “luta por território” e, por consequência, a relação entre “o público e o privado”. Essa relação é bastante complexa e pode ter diferentes interpretações. “Público” pode ser entendido como sendo pertencente ao Estado ou como algo comum, mas o fato das pessoas terem livre acesso a alguns espaços não determina que eles sejam públicos ou democráticos, porque muitas vezes a produção dos espaços públicos parte de interesses privados. As instâncias de poder e os canais de decisão públicos são comandados por grupos e famílias, em contato com o poder público, que definem os usos a partir de uma perspectiva de exploração econômica, resultado de uma cultura patrimonialista que não possui distinções claras entre os limites do público e os limites do privado. Por isso eventualmente as instituições e estruturas governamentais acabam se tornando um patrimônio de seu governante, e das autoridades que fazem a gestão. Gerenciam, assim, as cidades e exercem o poder produzindo espaços pseudo-públicos. Acredito que não exista no Brasil hoje um espaço que não seja gerenciado/produzido/criado a partir de pressões de empresas e grupos políticos que bancam financeiramente a política nacional. Por isso, há tantas lutas pelo direito à cidade e por tantos outros, como o direito à moradia, por exemplo, que se apresenta por meio de ocupações urbanas em prédios vazios ou em grandes acampamentos nas periferias das cidades, fazendo uma pressão contrária (e necessária) aos governos e às empresas.

Nesse contexto, para se produzir um “território usado” e colocar estas relações em pauta, muitos artistas irão conduzir trabalhos e experiências que estimulam a quebra e o rompimento de fronteiras entre os diversos territórios, explicitando as contradições presentes nos contextos. Produzem, assim, um certo embaralhamento do universo imagético daqueles espaços, em obras colaborativas nas quais se apresentam situações e modos de atuação de um novo sujeito político que intervém de várias formas e produz espaços para vivências lúdicas e coletivas.

A arte, nesse sentido, pode tensionar as pessoas a perceber os diversos esquemas invisíveis de separação social e estimular com seu discurso, a criação de espaços para o encontro, o diálogo, a experimentação e o trânsito entre territórios. Pela facilidade de replicação de diversas ideias, é também possível empoderar os grupos para que realizem a obra e, quem sabe, torná-la uma política pública.

Essas ações geram o sentimento de pertencimento, pois suas propostas induzem o uso coletivo dos espaços públicos (e também de áreas privadas). Proporcionando compartilhamento do espaço e encontros que buscam romper com os muros invisíveis de todas as naturezas.

Essas obras se apropriam do espaço público como lugar de conflito (grandes e pequenos) e, portanto, podem realizar ali uma ação crítica que cria outros imaginários possíveis. Funcionando como base de potência imaginativa para outros usos do mesmo e conhecido lugar, pois, muitas vezes, nos falta referência para imaginar uma cidade e modos de viver diferentes. Quando experienciamos isso na prática, podemos criar, com esses micro-modelos, modos de imaginar e romper a lógica dos usos dos espaços, fazendo existir territórios livres para a experimentação e a vivência da arte e das relações na cidade.

PERNOITE

Salvador, 2013

RAPHAEL ESCOBAR

<http://escobarescobar.weebly.com/>

O trabalho do artista Raphael Escobar é fortemente influenciado pela cultura urbana de São Paulo. O skate, o grafitti, o pixo, o rap e a “cultura das quebradas” são o elo de ligação de sua arte com a cidade. Em sua produção, seja nas intervenções na rua, seja nos trabalhos criados para os espaços expositivos tradicionais, a “rua” está em atravessamento.

Em seu projeto “Pernoite”, desenvolvido em Salvador, Bahia, durante a residência do projeto Muros – Territórios Compartilhados (no qual os artistas são convidados a desenvolver trabalhos no espaço público evidenciando uma série de muros físicos ou não, existentes nas cidades), o artista desenvolve, a partir de conceitos da biologia sobre os modos de coexistência entre as espécies (inquilinismo, mutualismo, parasitismo), uma forma de moradia urbana temporária para os moradores de rua.

O artista instala, em um estabelecimento comercial, um toldo retrátil dotado de um mecanismo que possibilita abri-lo à noite para ser usado como abrigo. Na simplicidade da

proposta se deflagra uma rede de relações entre as pessoas na cidade e a formação de territórios. Ao mesmo tempo, o trabalho chama a atenção para uma situação delicada e complexa que é a vida de quem habita as ruas.

O projeto não se dá apenas na instalação do toldo, mas se complexifica no momento de buscar um comerciante disposto a abrigar um morador de rua na frente de sua propriedade (pois a negociação entre as partes era necessária).

O trabalho envolve não apenas a relação do morador de rua e do proprietário com a obra, mas também a relação entre os dois. A calçada como espaço de passagem é transformado e a lógica de espaço público ganha um outro significado. O toldo aponta para as potências do uso dos espaços e os problemas de convivência entre os diferentes agentes das metrópoles.

LOTES

VAGOS

Belo Horizonte, 2005 e 2006
Fortaleza, 2008

BRENO SILVA E LOUISE GANZ
<http://lotevago.blogspot.com.br/>

Lotes Vagos é um projeto que visa transformar os lotes vagos em espaços públicos de uso coletivo, durante um período pré-determinado. Os lotes são emprestados pelos seus proprietários e usados por vi-zinhos, moradores e transeuntes. O grupo que participa da transformação do lote torna-se responsável pela implantação do projeto, pelo cuidado com o espaço e pelos acontecimentos.

A intenção do trabalho é criar situações que estão na contramão da lógica de especulação imobiliária e de espetacularização dos espaços públicos. A proposta é trilhar um caminho que vise realçar uma rede de espaços vazios – áreas, potencialmente, de invenção e experiência – trabalhando tanto com as especificidades físicas do lugar (como a vegetação, o relevo, o terreno e as construções), quanto com as pessoas do entorno e suas atividades.

O processo começa com a busca desses lotes, por meio de caminhadas e do contato com diversas áreas da cidade. Depois são feitas negociações com os proprietários, que emprestam os lotes por períodos distintos, e em seguida é realizado um trabalho em colaboração com as pessoas do entorno, que decidem coletivamente qual será o uso do lote.

As possibilidades para o uso das áreas são inúmeras, como festas de casamento, lugar para descanso, hortas públicas, bibliotecas, salões de beleza, parques e muitas outras. As formas de ocupação problematizam os modos de vida social hoje e colocam em debate as relações de propriedade, meio ambiente, ócio, ética e estética.

As ocupações não visam “requalificar” ou “revitalizar” os lotes, mas mantêm seu caráter de abandono, incorporam suas especificidades e projetam esses espaços como lugares entre o vago e o propositivo. Ao mesmo tempo, intensificam o debate sobre a qualidade de vida nas cidades e colocam em discussão a relação entre o público e o privado, o modo como utilizamos os espaços públicos da nossa cidade e como eles fazem parte da vida privada. O projeto pensa os lotes vagos como extensões do doméstico, que podem ser lugares para o lazer e o ócio, mas também como extensão da casa e da domesticidade, pois o espaço público também se faz pelo uso e pelas práticas informais, legais e ou ilegais, como habitações, vendas e plantações que se dão em ruas e áreas residuais.

LEILÃO DE ARTE

PIOLHO NABABO R\$ 1,99

Belo Horizonte e Fortaleza
desde 2010

PIOLHO NABABO
piolhonababo.blogspot.com.br/

O coletivo Piolho Nababo, formado por Daniel Toledo, Froiid K e Warley Desali é conhecido no meio *underground* belo-horizontino desde 2010, quando criaram a Galeria de Arte Piolho Nababo, ocupando uma sala comercial no edifício Maletta, no centro de Belo Horizonte, onde qualquer pessoa poderia expor. As obras eram trocadas, vendidas, doadas e a quantidade foi crescendo tanto que as obras se sobrepunham em camadas nas paredes, no teto e no chão.

Nesse espaço surgiu o “Leilão de Arte Piolho Nababo R\$1,99” (que acontecia inicialmente no Ystilingue — espaço que já abrigou diversas iniciativas independentes em BH — e migrou para outros lugares, incluindo espaços institucionais). No Leilão, o coletivo convoca diversos artistas a participarem e organiza um grande e performático Leilão de Arte cujos preços iniciam em R\$ 1,99, numa clara referência ao comércio popular brasileiro. O diferencial do leilão é que as obras que não são vendidas são destruídas. Eles afirmam de forma irônica que “se uma obra de arte não tem valor comercial, ela não merece existir”. Cada evento tem um mote, mas todos trazem críticas afiadas ao sistema tradicional da arte.

O acervo do leilão compreende uma série de trabalhos dos mais diversos tipos, como pinturas, desenhos, gravuras, colagens, fotografias, esculturas, entre outros. O leilão que funciona como uma extravagante festa, conta com uma banda, ou DJ, que toca durante todo o evento, produzindo um ambiente de catarse coletiva. Os lances podem ser ou não acatados pelo leiloeiro.

O evento é uma sátira aos tradicionais leilões que integram o mercado de arte e assim o coletivo questiona: “O que é arte?” “O que é o espaço de arte?” “O que é o artista?” “Por que este ou aquele foram eleitos?”. Dessa forma, instigam a todos, a partir da ideia de que todos somos artistas, a produzirem e exibirem suas obras. Fazem piada com o mercado de arte e o colecionismo e com o fetiche de se possuir uma obra de arte. Retiram todo o glamour e tornam a arte uma mercadoria qualquer. Além de criarem espaços para trocas e compartilhamento entre os artistas participantes.

VECANA

Belo Horizonte, 2011

PIERRE FONSECA
vecana.webnode.com.br

Numa certa manhã, árvores de Belo Horizonte aparecem marcadas com placas de metal que trazem a logomarca de uma empresa chamada “Vecana”. Além da informação de que aquela árvore está reservada para corte, há também um código de barra, número do lote para exportação e o endereço do site da empresa. No site, tudo dá a entender que se trata de uma empresa verdadeira. Em sua missão, visão, valores e estratégia de negócios, apresenta uma proposta que tensiona os limites éticos em relação à negociação e à exploração dos bens naturais nas cidades brasileiras.

Alguns moradores da cidade se assustam e entram em contato com a Prefeitura e a polícia, que dizem não saber nada sobre o assunto. O caso começa a tomar grande repercussão na mídia local e diversos jornais impressos e na TV noticiam o fato com muita revolta. A ação

ganha páginas inteiras nos jornais e traz à tona diversas reclamações sobre como as árvores da cidade estão sendo cuidadas, a falta de responsabilidade da Prefeitura, etc. Repórteres vão até Brasília, no local onde estaria localizada a empresa de acordo com o site, e veem um prédio comercial bem luxuoso, porém não existe ali empresa alguma.

A demora para o público entender que se tratava de uma ação artística colaborou para uma recepção ainda mais séria da notícia na mídia. Nesse sentido, a ação é uma proposta artística que cria uma realidade distorcida, porém possível. Ao exagerar as estratégias comerciais que já existem no mercado, evidencia a falta de escrúpulos na negociação dos bens naturais nas cidades brasileiras e as relações comerciais que exploram o bem comum em nome do lucro.

CAMPAINHA

NÃO ELEITORAL

Belo Horizonte, 2012

PISEAGRAMA
www.piseagrama.org

A ação se dá em Belo Horizonte, durante o período da campanha eleitoral de 2012 e é composta por uma série de materiais gráficos, cartazes, adesivos, bolsas, cava-letes, camisetas, que vão pouco a pouco colorindo os espaços públicos das cidades (e também as redes sociais) através de imagens que se expandem para além do período eleitoral. O material vendido a preço de custo em livrarias, feiras ou na loja *on-line*, traz uma série de quadrados coloridos com *hashtags* como #ÔNIBUSSEMCASTRACA, #CARROSFORADOCENTRO, #PARQUESABERTOS24H, #UMAPRAÇAPORBAIRRO, #NADAREPESCARNOARRUDAS, provocando o imaginário urbano num momento no qual as cidades estão totalmente tomadas por slogans, imagens e propagandas de partidos políticos.

Esse material se configura como uma série de pílula de projetos para o espaço público, estimulando e apresentando outras formas de se reivindicar o espaço público para uso coletivo, uma vez que esses espaços se apresentam cada vez mais privatizados. Os cartazes sem assinatura se lançam livres às interpretações e interferências nos espaços das cidades, desenrolando propostas e imaginários, paisagens e práticas de código aberto. Durante as manifestações que tomaram as ruas do

Brasil, a proposta da campanha foi apropriada por diversos grupos e movimentos sociais que inseriram no mesmo layout novas frases de reivindicação coletiva. Como, por exemplo, #NENHUMVIADUTO ou as diversas bandeiras verde-lhas com a frase #ÔNIBUSSEMCASTRACA, empunhadas durante os protestos por melhoria no transporte público. A simplicidade do design e das mensagens fizeram o trabalho também viralizar nas redes sociais.

Piseagrama é uma publicação dedicada aos espaços públicos “existentes, urgentes e imaginários” e se define como “espaço público periódico”, coordenada por Fernanda Regaldo, Renata Marquez, Roberto Andrés e Wellington Cançado. A noção de “público” é desenvolvida na revista a partir da articulação entre diversas áreas do saber, como a arte, a política, a arquitetura, a fotografia e a vida nas cidades. Além do periódico, o grupo de editores publica uma série de livros como o *Domesticidades*, *O guia do morador de Belo Horizonte* e o *Atlas Ambulantes*. As publicações existem no meio impresso, mas servem também como material que se desdobra no espaço público para trazer ao debate as formas de viver, ocupar e experienciar a cidade de forma crítica.

COZINHAS TEMPORÁRIAS

PELOS QUINTAIS DO JARDIM CANADÁ

Nova Lima, 2012

THISLANDYOURLAND
thislandyourland.blogspot.com

Thislandyourland é uma dupla formada por Louise Ganz e Ines Linke e desenvolve trabalhos que se relacionam com a paisagem, a arte, a natureza e a cidade. Suas propostas buscam colocar em debate o acesso à terra e aos meios de produção, tanto no contexto urbano, quanto rural.

As artistas investigam como as macroestruturas econômicas influenciam nas nossas vidas cotidianas, inviabilizando nossa autonomia e construindo espaços de homogeneização. O trabalho aborda a forma como os processos de globalização e capitalismo em larga escala conduzem a formas de vida socioculturais padronizadas internacionalmente. Elas idealizam uma cidade na qual as trocas acontecem de forma horizontal e comunitária, em que a subsistência das pessoas acontece a partir de formas produtivas autônomas; de quintal em quintal, onde os insumos disponíveis estão acessíveis a uma coletivização. A função final desse processo seria a independência das macroestruturas e a possibilidade de se ter uma total autonomia nos sistemas construtivos, energéticos, de acesso à água e de produção de alimentos.

A dupla ressalta que sua proposta não é criar um projeto para uma nova cidade, ou uma cidade do futuro. A ideia é ampliar os processos que já existem e estão sendo praticados em vários bairros e cidades.

“Cozinhas temporárias: pelos quintais do Jardim Canadá” (2012) foi um trabalho realizado no bairro Jardim Canadá, na cidade de Nova Lima, região metropolitana de Belo Horizonte. Trata-se de um bairro novo, caracterizado pela presença da mineração e sua terra vermelha, formado por galpões industriais, casas e ruas largas, onde a paisagem e a arquitetura misturam o super tecnológico com as práticas de improviso bastante populares.

Nesse trabalho, as artistas investigam o grau de produção de alimentos no bairro e, para surpresa da dupla, havia muita coisa sendo produzida nos quintais, vasos, lotes vagos, garagens e outros espaços. De quintal em quintal, conversando com os moradores e funcionários das empresas, negociaram um lugar para a construção de um pequeno restaurante onde funcionaria a cozinha temporária.

As refeições eram feitas apenas com os produtos coletados no bairro, que deixavam os quintais para ganhar vida e espaço no coletivo, a partir de uma situação de socialização coletiva que conduz a formas alternativas de ocupar e consumir.

SERVIÇOS GERAIS

São Paulo, desde 2011

TRINCA SP
www.youtube.com/user/servicosgerais

A cidade e os equipamentos urbanos sempre precisam de algum reparo: placas sujas, pedras soltas no piso, faixas de pedestres desbotadas, postes entortados, bancos quebrados... Direcionando seu olhar para a conservação dos bens urbanos, o coletivo Trinca SP, formado por Rodrigo Machado, Filipe Machado e Gustavo McNair, caminha pelas ruas de São Paulo com uma pequena maleta que contém um kit de ferramentas básicas, até que encontram algum reparo a ser feito. De longe, dois deles filmam a ação e registram a reação das pessoas que passam pelas ruas durante o processo.

O trabalho “Serviços Gerais”, no qual simplesmente consertam coisas na cidade, surge da inquietação de querer fazer algo pela cidade e deseja mostrar um espaço público que é de responsabilidade de todos. Normalmente terceirizamos esses cuidados ao poder público e nos eximimos de fazê-los. O trio mostra, por uma simples ação, possibilidades de interação entre as pessoas e seus espaços e como essa interação pode conduzir a uma cidade melhor.

“Serviços Gerais” são ações simples e provocativas que buscam existir enquanto potência de mudança. Por isso, além das ações em si, o coletivo publica em seu site os vídeo-registros das intervenções para que o trabalho se espalhe por mais pessoas. Seus consertos são efêmeros e, por meio da ação de preservação, evidenciam a natureza dinâmica das cidades, onde os reparos, consertos e diálogos podem ser infinitos.

ESCADAS

Fortaleza, 2004

TRANSIÇÃO LISTRADA

Numa grande exposição de arte contemporânea no Centro de Arte Dragão do Mar, o Transição Listrada – formado pelos irmãos Renan Costa Lima, Vitor César e Rodrigo Costa Lima – apresenta uma obra coletiva que consistia em os artistas encherem de cal a sala para eles reservada. Na *vernissage*, a movimentação dos convidados levantava a poeira e, aos poucos, preenchia todas as salas do museu com uma névoa branca. Como a cal invadiu o sistema de ventilação. O museu foi imediatamente fechado e assim permaneceu durante três dias. Se considerarmos a interdição do museu como parte da obra, esse trabalho pode simbolizar o estado de espírito dos grupos de artistas da geração 2000: que tem a crítica institucional e o ativismo político como principais características. A cidade é um espaço humano de cultura e comunicação. A cultura é o cultivo das potencialidades humanas, e a comunicação, a troca dessas potencialidades. A cidade permitiu e generalizou a experiência de proximidade, mas ao mesmo tempo parece organizar-se a partir das divisões do espaço.

Para pensar sobre essas divisões, o vídeo *Escada* (2004), aponta para uma solução irreverente ao problema dos meios de segurança particular das cidades. No vídeo, uma pessoa caminha pela calçada com uma escada que usa para ver o que há do outro lado de um muro alto da cidade. A ação se repete várias vezes em diferentes lugares. Pensando nos limites entre o público e o privado, o trabalho acontece a partir de uma situação muito característica de Fortaleza e muitas outras capitais brasileiras: a construção de muros na cidade faz com que esta tenha seu espaço público desarticulado na medida em que as pessoas se fecham nos espaços domésticos.

ESTÃO VENDENDO NOSSO ESPAÇO AÉREO

São Paulo, 2004

BIJARI

O trabalho consistiu em uma Intervenção com balões, placas e panfletos, no Largo da Batata, em São Paulo, que visava discutir o processo de “revitalização” do local. A ação foi o resultado de um laboratório urbano focado nas transformações em curso no Largo da Batata retratando as dinâmicas e fluxos sociais, culturais e econômicos em choque nessa parte da cidade. O grupo realizou durante um mês, nas ruas do Largo, entrevistas com os camelôs, passantes, lojistas,

policiais, etc. Em paralelo, foi desenhada uma cartografia dos mecanismos de políticas públicas e dos grupos interessados nos processos de especulação imobiliária e transformação do perfil desse território. Este processo fez parte da plataforma “Zona de Ação”, patrocinada pelo SESC-SP, e que contou com a coautoria dos grupos: A Revolução não Será Televisada, Contra-filé e Cobaia.

DIÁLOGO COM

VERA PALLAMIN

Com o crescimento econômico das últimas décadas, estamos assistindo a grandes empreendimentos imobiliários (em acordo com o Estado) modelando os espaços públicos: pequenas casas dão lugar a grandes prédios e bairros se transformam totalmente. Sem praças, sem serviços públicos, sem escolas públicas e atendimento médico, a cidade se privatiza.

O plano de saúde privado, a escola privada, a escolinha de esporte privada, o clube para o fim de semana, o carro individual... Estaríamos caminhando (ou dirigindo) cada vez mais rápido para a privatização de tudo? Estamos cada vez mais longe de viver a utopia urbana de uma vida em comum?

Isso que você comenta associa-se a um dos paradoxos que estamos enfrentando de forma cada vez mais aguda, atualmente: a crescente concentração territorial e populacional urbana, chegando à configuração de megametrópoles em escalas jamais vistas na história, tem sido concomitante ao evidente empobrecimento da dimensão pública da vida em comum. Esse empobrecimento se torna nítido nas espacialidades urbanas de caráter coletivo, que em sua dinâmica vão sendo reconfiguradas não na matriz de se ampliar lugares de encontros abertos à socialização pública gratuita, à celebração da vizinhança e do bairro, mas como localidades predominantemente funcionais e desafetadas de lastro simbólico de alianças compartilhadas.

Afetos como o medo e a insegurança tomaram a dianteira no uso dos espaços urbanos abertos, submetendo as expectativas do encontro, do desconhecido, do imprevisto muito elogiadas nos primórdios da cidade moderna, no século XIX – ao sinal contrário, resultando num esgarçamento do tecido social urbano.

Esse movimento de crescente privatização a que você se refere tomou enorme fôlego a partir dos anos 70, quando da “flexibilização” produtiva, associada ao desemprego estrutural, à terceirização e à mercantilização da cultura. Nos países centrais, à fase dos chamados “30 anos dourados” do pós-guerra e aos movimentos políticos e culturais dos anos 1960 – os quais incorporavam

em sua crítica a ideia de utopia – seguiu-se uma forte reação sistêmica conservadora, de dismantelamento de garantias ligadas ao estado do bem-estar e à adoção de práticas econômicas e sociais de natureza neoliberal (que se iniciaram neste país nos anos 1990). Décadas depois, uma das tarefas que se nos apresenta, politicamente, é repensar os termos de como voltar a incorporar a ideia de uma utopia socializante no horizonte coletivo. A atual matriz temporal dominante dificulta enormemente esta tarefa, pois, se por um lado alimenta-se de fluxos cada vez mais acelerados de eventos efêmeros e circuitos rápidos que favorecem o consumo e o retorno sempre mais ágil de excedentes, por outro lado essa intensa movimentação se concretiza num presente prolongado, ou num presentismo, que é vivenciado como um futuro despotencializado. No entanto, na consideração em amplitude destes aspectos é preciso não negligenciar o fato de que, por mais rebaixado que esteja o atual horizonte de expectativas, este sempre pode ser modificado pelas possibilidades da ação política no curso da história.

A gentrificação acontece em áreas esquecidas, que se valorizam na medida em que atraem investimentos econômicos e culturais. Isso aumenta a disputa por territórios e cria muros invisíveis por toda a cidade. Muros que separam, que geram barreiras, que intensificam a separação social. Como seria possível quebrar esses muros invisíveis (e as vezes visíveis)? A arte pode ajudar?

A produção do espaço urbano possui um vínculo de base com a produção capitalista, porém, o estágio atual de dominância financeira incrementou em muito a intensidade desta produção, já que nela encontra-se hoje uma de suas estratégias centrais de valorização do valor. Esse modo de reprodução do capital impõe disputas por terrenos que se concretizam com expedientes frequentemente violentos, sendo um deles a gentrificação. A segregação socioespacial que vai resultando dessa dinâmica, erigindo barreiras físicas e simbólicas, é parte dessa lógica. Atacar essa lógica exige, de saída, a consideração dialética entre essa racionalidade, suas dominâncias e as intervenções sociais realizadas na microescala, pontuais. Ambas modificam-se incessantemente, em proporções não previstas e não exatamente previsíveis, o que abre um campo de potência crítica e formativa para a ação de trabalhos da arte e da cultura, de extrema importância. A arte tem explorado este campo de potência de maneira muito consequente, transformando seus conceitos e suas próprias práticas internas a partir dos modos inéditos de sua inserção na vida social, como temos visto acontecer com muita ênfase nas últimas décadas. A presença da arte desdobra as dimensões simbólicas nos contextos em que atua, ao mesmo tempo em que nutre processos estético-políticos de subjetivação de artistas e de participantes, com inequívocos ganhos sociais e culturais. Considero esta ação e formação estético-política uma das dimensões mais importantes da produção artística, hoje.

Espaços verdes estão ficando escassos na maioria das cidades grandes brasileiras. Quando olhamos a paisagem podemos ver mais o cinza dos prédios e viadutos e menos o verde das árvores.(o verde está cada vez mais raro, e não tenho notícia, de nenhum lugar no Brasil, onde o planejamento urbano incorpore a natureza de forma generosa). A natureza cresce em pequenos recortes na calçada. A luta por parques urbanos está em todo o país. Como você pensa essa relação da “natureza” com a “natureza urbana”? Faltam espaços para o ócio e a contemplação. Como produzir contrapoderes capazes de mudar essa lógica?

Observo sua enorme preocupação com as possibilidades de resistência a essa racionalidade que em nossas cidades tem eliminado progressivamente a urbanidade e seus espaços de convívio. Depois de séculos de ampliação do capital e da atualização da sua dupla fórmula de valorização do valor e de superação incessante de limites, estamos diante de situações limítrofes em relação à natureza como um todo. A finitude da natureza e o grau de transformação a que tem sido submetida planetariamente em função dos bilhões de humanos atingiu limiares que a própria ciência alerta serem intransponíveis sem danos irreversíveis. Realmente, diante deste cenário, todos que compreendem tal insanidade sentem-se eticamente solicitados a fazer algo em direção contrária à marcha desse poder de desnaturação e objetificação. A formação de contrapoderes capazes de vir a impor obstáculos e resistência a estes fluxos dominantes encontra na vida cotidiana, em seus saberes e fazeres, um terreno importantíssimo, já que, na cidade, é na produção desse cotidiano que podem ser efetuados desvios em direção à apropriação de espaços e usos não pautados pelo valor de troca. As escalas de ação aí possíveis são múltiplas, mas é preciso insistir na escala do coletivo, já que é esta a escala do político. Gerar contrapoderes significa comprometer-se com o coletivo. Enquanto as contraposições ficarem restritas aos âmbitos individuais ou moleculares, sua eficácia, embora válida, será moderada. Mudanças de peso dependem de organização coletiva, propositada e estruturada. Não à toa, o investimento ininterrupto nos valores e práticas do individualismo é tão valorizado pelo *status quo*.

A arte pode ser entendida como uma prática social mediadora. A arte no espaço público pode desestabilizar certezas e as formas com as quais nos identificamos no nosso cotidiano. A arte atua nesta produção do espaço, gerando outros espaços de encantamento e experiência da cidade. Isso é lindo e super interessante, mas ao mesmo tempo a arte pode ser usada como auxiliar nos processos de gentrificação, docilizando as pessoas e produzindo espaços neutros e espetacularizados, onde os embates políticos tendem a desaparecer (quem iria dizer alguma coisa contra um museu?). Estes paradoxos entre a arte e a política são históricos e parece que estamos muito longe de conseguir alguma solução neste sentido. Visto as presença cada vez mais marcante do mercado de arte na lógica de produção e circulação da produção artística. Como você percebe esse uso instrumental da arte nos processos de gentrificação urbana?

De fato, esse uso instrumental da arte é recorrente. Um dos últimos casos marcantes foi o do MAR, Museu de Arte do Rio, que está diretamente ligado à gentrificação da área perto do Pier Mauá, onde está sendo construído o Museu do Amanhã. Lembro-me de que, logo depois de inaugurado, vi com surpresa o nome de coletivos de arte expondo ali trabalhos que se diziam críticos de processos urbanos! Parece que com o tempo tudo foi se neutralizando ideologicamente, sendo absorvido no circuito oficial. Hoje as origens deste museu (embora recentes) parecem esquecidas. Na história da arte contemporânea, há nomes como o de Krzysztof Wodiczko que fez da crítica à gentrificação o motivo de trabalhos marcantes. Essa direção me parece muito proveitosa, uma vez que sua crítica elaborou-se em formações estéticas densas e eficazes não apenas no âmbito urbano, mas sobretudo naquele da própria arte. Nesse enfrentamento, a armadilha a evitar é a de se focar mais no problema urbano do que naquele estético. A dificuldade está no trato preciso de ambos.

A arte e a cidade têm sido tema de suas pesquisas já há algum tempo. O que há de novo nas obras de arte – em contato com a cidade – na arte contemporânea, à luz da produção de outras épocas?

Um dos importantes pontos a destacar é que a dicotomia entre o plano da autonomia e o da heteronomia da arte, que perdurou com vigor na arte moderna, foi superada na prática artística por uma dialética entre ambos. Isso significou um modo bem diferente de se compreender a relação entre o estético e o político, os quais passaram a não mais ser tomados como distintos e excludentes, mas como mutuamente constituintes. A filosofia de Jacques Rancière trabalha profundamente essa questão. Uma imagem ou uma ação artística é ao mesmo tempo autônoma e heterônoma, paradoxo este que faz parte do regime estético em vigor nas artes desde o século XVIII, segundo o filósofo. Nesses termos, há uma nova compreensão sobre a politicidade da imagem e dos trabalhos de arte. O antigo selo de arte engajada, que perdurou por tanto tempo, envelheceu e tornou-se datado.

Um outro aspecto também a destacar é que a vida urbana e suas práticas passaram a ser lidas e apreendidas pelos artistas de modo muito mais complexo, exigindo-lhes um envolvimento de outra ordem nas situações com as quais trabalham. O campo de saberes implicados ampliou-se qualitativamente reconfigurando os termos dessa experiência.

Numa sociedade marcada pela dominação cultural, a arte exerce o importante papel de estimular uma educação sensível, num mundo marcado pela produção vertiginosa de imagens. A educação crítica para as imagens é de fundamental importância para se restaurar a parcela poética de nossas vidas, contra uma cultura visual totalitária e totalizante. A Arte pode ser uma importante ferramenta para dar suporte a utopias urbanas. Você acredita, como diz Schiller, que “a beleza é o caminho para a liberdade”?

Vera Pallamin é graduada em Arquitetura e Urbanismo e em Filosofia pela Universidade de São Paulo. É docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde orienta pesquisas de mestrado e doutorado. É autora dos livros *Arte Urbana - São Paulo, região central* (2000), *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana* (org), (2002) e *Arte, cidade e cultura: aspectos estético-políticos* (no prelo).

Schiller tem um importante papel na reflexão do campo estético. Em seu trabalho *A educação estética do homem – numa série de cartas* –, de 1793, ele projetou, de modo inaugural, uma utopia estética em que a arte tem um papel revolucionário. Tratava-se de um processo de formação sensível que não dizia respeito apenas ao indivíduo, mas também à coletividade, e é nesse sentido que tal formação estética seria o caminho para a liberdade política. Uma de suas preocupações era a de buscar superar a cesura entre o sensível e o inteligível, advinda de uma longa tradição que remonta aos gregos. Escrevendo logo após a Revolução Francesa e o período do terror que a sucedeu, Schiller se preocupava em como pensar uma sociedade não apenas racional mas também humanizada, partindo da realidade existente. Sua tese é a de que a educação estética seria a melhor via de recuperação da totalidade das capacidades humanas, totalidade esta que fora roubada dos indivíduos por uma cultura unilateral e fragmentada. Para ele, este empreendimento formativo se estenderia por um longo período histórico, pois implicaria a constituição de uma cultura e um projeto de emancipação da humanidade. Sua utopia, em última instância, dizia respeito a uma revolução mais radical que aquela política, visando à constituição dos fundamentos de uma nova vida. Como se vê, as questões de fundo por ele enfrentadas não saíram ainda de cena na nossa situação contemporânea: diante da onipresença da forma-mercadoria, será que a arte não continuaria ainda apostando na promessa de uma nova vida?

TEMPO E TEMPORALIDADE NA CIDADE

“Não tenho tempo! Não podemos perder tempo!”: mais do que frases comuns nos dias de hoje, essa ideia, de que não temos tempo, permeia toda a nossa vivência e se configura como uma espécie de verdade inquestionável para todos, especialmente para aqueles que vivem nas grandes cidades. A sensação de pressa, correria e a falta de tempo são resultados de um processo econômico e cultural que acelerou todas as dinâmicas de produção e transformou completamente nossa relação com o trabalho e o tempo livre.

A própria noção de “trabalho” vem se transformando e hoje não mais se resume às horas trabalhadas no escritório ou na empresa, mas passa a configurar uma dimensão totalizante da vida, necessária para nos tornarmos parte dos fluxos do capitalismo. Além disso, parece que não há mais uma separação entre produção, consumo e lazer. Em geral, costumamos levar o trabalho para casa (quando não trabalhamos nela) e estamos constantemente conectados a ele, 24 horas por dia, 7 dias por semana. É também cada vez mais comum a exigência de que as pessoas coloquem não apenas os seus corpos e mentes no trabalho, mas sua imaginação, seus sonhos, sua capacidade criativa – contexto que leva à exaustão do fluxo de energia dos trabalhadores. Antonio Negri disse que “o trabalho é, como sabemos perfeitamente, ao mesmo tempo, capacidade de produção, atividade social, dignidade das pessoas que trabalham. Por outra parte é também escravidão, comando, sujeição, alienação”.¹⁵

É da natureza do neoliberalismo atual o dismantelamento total da social democracia e a transformação dos direitos sociais em mercadoria. Em entrevista para a rede Jornalistas Livres, Marilena Chauí¹⁶ aponta que a verdadeira privatização dos bens públicos seria não a venda de empresas públicas a grupos privados, mas a transformação dos direitos sociais em mercadoria, e que para sustentar esse processo é necessário uma ideologia, uma cultura, que dê conta de justificar essas ideias. Daí então é que entra a lógica da meritocracia, com a falsa mensagem de que todos podem competir de forma igualitária no mercado e de que se você se esforçar pode conseguir tudo o que quiser. Para fazer parte desse processo, cada pessoa se torna então “empresária de si mesma”. O que gera ambientes extremamente competitivos e individualistas e

15. Subjetividade e Política na Atualidade, transcrição da Conferência de Antonio Negri, Estados Gerais da Psicanálise: Segundo Encontro Mundial - Rio de Janeiro - outubro 2003, documento eletrônico.

16. Entrevista O retrato de uma catástrofe, 2017. Pode ser vista no link: <https://politicadasensibilidade.wordpress.com/2017/02/09/o-retrato-de-uma-catastrofe-entrevista-com-marilena-chau-i-para-os-jornalistas-livre/>. Acesso em 5.1.2018.

configura assim uma nova classe trabalhadora, que não se vê como classe trabalhadora, mas como classe média. Então, esse processo, aponta Chauí, também colabora para a destruição da classe trabalhadora como tal, enfraquecendo qualquer possibilidade de articulação política. Pois o “empresário de si mesmo” está imerso em uma lógica com a qual não é possível mais ser crítico, pois ele é, acima de tudo, um sujeito sem tempo, que trabalha dia e noite para sobreviver.

Em seu livro *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*, Jonathan Crary desenvolve uma crítica acerca dos mecanismos históricos, culturais e econômicos que, nos últimos 50 anos, reconfiguraram nosso modo de viver e trabalhar e que poderia ser chamado de “mundo 24/7”, no qual a produção, consumo e circulação se dão de forma ininterrupta, sem limites de tempo e espaço. O que rompe com cadeias e processos importantes para o equilíbrio natural do ser humano, como o dia e a noite, o trabalho e o descanso, a vigília e o sono.

Nesse ensaio o autor demonstra como o sono seria a última barreira para o controle total das pessoas, e relata projetos desenvolvidos pelo exército estadunidense cujo objetivo é desenvolver procedimentos (drogas, terapias, etc.) para coibir o sono entre soldados a fim de criar “soldados que não dormem”. Ele nos lembra que muitas das pesquisas desenvolvidas pela indústria bélica se tornam amplamente assimiladas na esfera social, e que o soldado sem sono poderia ser precursor do “trabalhador sem sono” ou do “consumidor sem sono”, que, após o marketing das indústrias farmacêuticas, poderia ser uma necessidade ou um estilo de vida:

Mercados atuantes em regime de 24/7 – 24 horas por sete dias na semana – e infraestrutura global para os trabalhos e o consumo contínuos existem há algum tempo, mas agora é o homem que está sendo usado como cobaia para o perfeito funcionamento da engrenagem” (CRARY, 2014, p. 13).

O sono, então, seria a única fronteira ainda não dominada pela lógica da mercadoria e está ameaçado, assim como outras formas de inatividade e ócio, dentro de um padrão de produção escravizante.

Nesse capitalismo neoliberal que adentra todas as nossas moléculas de vida, o trabalho se torna escravidão: fora as “horas trabalhadas”, sobram de fato poucas “horas de vida”. Tempo muitas vezes preenchido pela internet, a televisão e outras formas de absorção midiática. A falta de tempo colabora para a produção generalizada do cansaço. Para Byung-Chul Han, autor do livro *Sociedade do Cansaço*,¹⁷ não vivemos mais numa sociedade disciplinar, como denominou Foucault o período que vai do século XVIII até a Segunda Grande Guerra, baseada no poder sobre as pessoas por meio de mecanismos de confinamento (escolas, presídios, fábricas). Também a ideia de uma “sociedade de controle”, desenvolvida por Deleuze,¹⁸ baseada na lógica do controle pelas redes sociais, mecanismos de identificação, câmeras por toda parte, sistemas de trackeamento, também não dá conta de explicar o estágio atual do capitalismo.¹⁹ Para Han, a técnica disciplinar, deu lugar ao que ele chama a “sociedade do desempenho” – cuja configuração é marcada pela presença de grandes centros comerciais, laboratórios, torres de escritórios e de um novo sujeito, não mais submetido a técnicas disciplinares e de controle, mas que possui a “liberdade da obrigação” de produzir e se entregar à tarefa de uma autoexploração. Através da possibilidade de ser “empresário de si mesmo”, como mencionado acima, se coloca em um ciclo de autoexploração no qual é necessário produzir o máximo possível. O autor aponta que isso é muito mais eficaz do que a exploração pelo outro, pois a exploração de si mesmo vem acompanhada de um sentimento de liberdade. O sujeito se “entrega a uma liberdade coercitiva de maximizar o desempenho”, o que ao final se transforma em uma forma de violência, e é justamente esse paradoxo entre liberdade e coerção que, de acordo com o autor, provocaria uma série de adoecimentos psíquicos de nossa sociedade atual. Doenças como a Depressão, Síndrome do Pânico e Síndrome de Burn Out são cada vez mais comuns a apontam para modelos de vida que são muito prejudiciais às pessoas.

Somos todos “multitarefas” e isso torna precária nossa capacidade de concentração, de contemplação e de criação, e a substitui por uma hiperatividade. Essa agitação permanente, amplamente difundida e louvada, não gera o novo, mas apenas “reproduz e acelera o que já existe”. O autor aponta ainda que a natureza contemporânea

17. HAN, Byung-Chul. **A Sociedade do Cansaço**. Lisboa: Relógio D’água, 2014.

18. DELEUZE, Gilles; **Post-scriptum sobre as sociedades de controle**. In: Conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro. Editora 3, 1992

19. Podemos dizer também que há uma sobreposição de tempos que mesclam essas diferentes análises, uma vez que o confinamento, o controle do imaginário e a sociedade do desempenho coexistem na realidade brasileira.

multitasking nada tem de novo no sentido evolutivo da humanidade, pois os animais selvagens já são assim por natureza, precisam se concentrar na alimentação ao mesmo tempo em que se preocupam com os predadores, portanto, a capacidade de fazer muitas coisas ao mesmo tempo configura, para ele, uma regressão evolutiva, uma vez que nos aproxima de um estado selvagem de atenção e ao mesmo tempo não nos dá a capacidade de contemplação, ócio e atenção concentrada, estado necessário para se produzir algo novo.

Assim, nossa experiência no mundo fica debilitada, e cada vez mais rara, pois tudo passa muito depressa, os estímulos são instantâneos e imediatos. São também rapidamente substituídos por outros, e outros, e outros, numa trama sem fim. Somos superestimulados e criamos vivências fragmentadas e pontuais. Essa velocidade nos impede de criar uma conexão significativa entre os acontecimentos. Nos tornamos, então, incapazes do silêncio, das pausas e da contemplação. E por consequência não possuímos as pausas necessárias à criatividade, ao pensamento crítico e à produção e fruição artística.

Podemos dizer que esse novo tempo está impresso em nossas vidas de várias maneiras e está presente tanto no espaço público quanto nas esferas privadas da vida. No espaço público, o tempo está impresso na velocidade dos carros, nas construções, nas sobreposições econômicas e sociais. Percebo o nosso contexto como sendo uma série de tempos sobrepostos nos quais existem distâncias abissais entre as formas de vida e temporalidades. Numa mesma avenida, por exemplo, estão prédios supermodernos com estruturas informacionais de última geração, shoppings, hospitais com toda a tecnologia do mundo e, ao mesmo tempo, existem ali, nas calçadas, pessoas vivendo em situação de miséria, sem ter supridas as necessidades básicas de qualquer ser humano, como alimentação e moradia. Espalhadas pelo nosso território estão também diversas tecnologias naturais, espaços espirituais com uma outra temporalidade.

Muitas obras de arte, e também movimentos sociais, que tomam a vida nos espaços públicos das cidades, vêm justamente abordar o tempo e a temporalidade dos espaços urbanos como material poético para seu desenvolvimento. A cidade pode ser vista como um lugar com grandes sobreposições de diversos tempos, lentos ou rápidos – seja nas experiências cotidianas de aceleração da vida, seja nas construções, demolições, edificações e ruínas, na natureza que invade os prédios abandonados, na lenta construção de novos prédios e empreendimentos, nas conversas de bar, nos passeios de bicicleta, nas mensagens publicitárias, nas datas comerciais que marcam o calendário de ocupação dos espaços públicos e comércio. Assim, os discursos da arte acabam por produzir situações nas quais o tempo e o espaço são colocados no foco das questões.

Como, por exemplo, no trabalho “Perca Tempo”, do Poro, no qual desenvolvemos uma intervenção gráfica e performática, abrindo uma faixa com a frase “PERCA TEMPO” no sinal de trânsito, durante o horário de rush, enquanto uma pequena equipe distribuía panfletos com a mesma frase e também com uma lista de “10 maneiras incríveis de perder tempo”. As pessoas que passavam a pé pelo local, e perguntavam sobre a ação, eram direcionadas a um pequeno *stand* onde elas poderiam conversar sobre suas impressões da ação. Todos os participantes usavam um *bottom* amarelo com a frase “Perca tempo. Pergunte-me como” que faz uma referência irônica ao famoso *bottom* “Perca Peso – pergunte-me como” da indústria do emagrecimento.

As pessoas que eram direcionadas ao *stand* desenvolviam interessantes ideias e formulações acerca do tempo, e da ação em si. Isso é um manifesto? Vocês são uma seita? Isso é um movimento? Passamos então a discutir a relação entre tempo de trabalho, lazer, e ócio. Com a lista de “maneiras de perder tempo”, as pessoas iam questionando ou concordando com os pressupostos, o que leva a conclusões inusitadas por parte da audiência que vai aos poucos percebendo como aquelas questões impactavam cada um individualmente.

O *bottom* também distribuído atua como um dispositivo potente de interação, uma vez que quando o usamos as pessoas nos param para conversar, perguntam sobre o que se trata e gera situações engraçadas, nas quais é possível discutir a perda de tempo, como uma mensagem completamente oposta à mensagem vigente nos meios de comunicação que diz que não podemos perder tempo.

Além disso, os panfletos circulam através das redes sociais e os impressos se espalham em espaços privados, públicos e de circulação. A ideia do trabalho é justamente trazer para o debate a forma como experimentamos o tempo atualmente, e tentar contrapor a mensagem hegemonicamente difundida de que não se pode perder tempo. Pelo contrário, a ideia é trazer a ideia de que o tempo livre, ou a perda de tempo, são um tempo útil para o desenvolvimento de práticas lúdicas, saudáveis e criativas. Importante apontar também que o dispositivo desta obra passa também por produzir uma certa diluição de si própria em espaços e tempos fora dos espaços expositivos, levando para a vida doméstica, familiar, ou entre amigos ou desconhecidos, uma obra/dispositivo de discussão que instiga pela ambiguidade e ironia.

Assim como o sono, para Jonathan Crary, ou o cansaço, para Han, a arte e o exercício criativo poderiam ser considerados uma das maneiras de se inserir no fluxo produtivo do capital, para agir e resistir a esse processo que vem controlando e produzindo espaços esvaziados de sentido, onde a pressa toma o lugar do ócio e do lúdico. Trazendo a necessária reflexão sobre isso por meio de aberturas de brechas de tempo e se aproveitando da disponibilidade que os participantes das atividades criativas trazem no momento da interação.

Boris Groys, em seu texto “Camaradas do Tempo”,²⁰ recompõe o significado da palavra “contemporâneo”:

Ser contemporâneo não significa necessariamente ser presente, estar aqui e agora; significa estar “com tempo”, em vez de “no tempo”. “Contemporâneo” em alemão é zeitgenössich. Já que Genosse significa “camarada”, ser contemporâneo – zeitgenössich – pode se entender como “camarada do tempo” – como colaborador do tempo, que ajuda o tempo quando ele tem problemas, quando tem dificuldades. (Groys, 2010, p. 119).

Para ele, quando a arte tematiza o tempo ela se torna “camarada do tempo”, ao trabalhar com o tempo não produtivo, desperdiçado, excedente – uma temporalidade suspensa – em atividades que transcorrem no tempo, mas que não levam a nenhum produto ou sentido. Pelo contrário, “documentam o tempo que está em risco de ser perdido”.

20. GROYS, Boris. Camaradas do tempo. *Caderno SESC videoBrasil*, vol. 6. São Paulo, Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, 2010.

PERCA TEMPO

Belo Horizonte, 2009

PORO

www.poro.redezero.org

O Poro — Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! — é uma dupla de artistas que trabalham juntos desde 2002, realizando intervenções urbanas e ações efêmeras. Seu trabalho se destaca pelas sutilezas das imagens que geram. São intervenções ínfimas e efêmeras, realizadas em espaços urbanos e que circulam pelas redes em forma de registro (impressos e digitais), criando diversas camadas de circulação de suas obras/ideias.

A dupla é fascinada com os processos de comunicação na cidade, que coloca em disputa e em debate os meios de comunicação oficiais e os meios de comunicação populares. O Poro realizou durante sua trajetória diversas intervenções em mídias populares — como panfletos, faixas de sinalização, cartazes lambe-lambes, bottons, etc. A ideia é produzir momentos de suspensão ou micromudança na percepção das pessoas e no cotidiano cada vez mais mecanizado e acelerado dos grandes centros urbanos.

Em uma de suas ações, “Perca Tempo” (2009), a dupla se apropria da lógica comercial que se vale de frases como “não perca tempo” ou “tempo é dinheiro” e cria uma campanha

publicitária com a mensagem PERCA TEMPO. A frase está estampada em uma faixa que se abre na área de travessia de pedestres enquanto o semáforo está fechado para os carros, em um botton amarelo com a frase “perca tempo — pergunte-me como” e ainda na distribuição, em uma banquinha, dos panfletos “10 maneiras incríveis de perder tempo”. Na ação, o grupo traz ao debate o próprio conceito de tempo e propõe às pessoas que parem por um momento para pensar como estão vivenciando o tempo em suas vidas na cidade.

Os problemas da vida urbana e cotidiana são assim incorporados como valores artísticos. A dupla questiona como as espacialidades da cidade são determinadas por discursos dominantes e busca, através de suas pequenas ações, desestabilizar práticas corriqueiras e abrir relações subjetivas e imprevisíveis. São enigmas poéticos discretamente incorporados no cotidiano.

O Poro está interessado no fato das pessoas poderem se relacionar diretamente com o trabalho, sem que ele seja percebido como obra de arte e esteja, ao contrário, à mercê de uma série de leituras contaminadas e ricas, que dão outros sentidos às ações.

1. Acompanhar o caminho das formigas
2. Escutar música
3. Desenhar uma laranja
4. Fazer piquenique
5. Caminhar pela cidade
6. Passar horas com os amigos
7. Observar como a luz muda durante o dia
8. Fazer aviões ou barcos de papel
9. Folhear livros de imagens
10. Tomar sol

**Nota de esclarecimento: Tempo não é dinheiro.
Guarde esse panfleto para ler sempre que necessário.*

1. Ouvir uma história
2. Procurar desenhos em nuvens
3. Fazer listas de coisas improváveis
4. Tomar chuva
5. Reler livros
6. Dormir de tarde
7. Ficar cozinhando durante horas
8. Observar o movimento das folhas nas árvores
9. Escrever cartas e mandar pelo correio
10. Passear por feiras de rua escolhendo frutas

**Informação importante: Perder tempo não é jogar tempo fora.
Não jogue esse panfleto em via pública.*

QG DO GIA

Diversas Cidades, desde 2009

GIA - GRUPO DE INTERFERÊNCIA AMBIENTAL

giabahia.blogspot.com

O GIA é um coletivo baiano que existe desde 2002 (atualmente composto por Everton Marco, Tiago Ribeiro, Ludmila Britto, Tininha Llanos, Mark Dayves Cristiano Piton e Luis Parras). A vida cotidiana e as sutilezas do convívio nos espaços públicos das cidades aparecem como tema central de suas obras. Seu fazer artístico, fortemente colaborativo, está marcado pela amizade e o entrosamento entre os participantes do grupo, que criam, com suas ações, momentos de compartilhamento de experiências, percepções e festividades.

O GIA transita entre diferentes artes, misturando uma série de proposições como panfletos, vídeos, performances, instalações, música e também comida, festa, fabricação de cerveja e outras ações. Uma característica forte de seu trabalho é o uso do humor para tocar em questões importantes relativas ao convívio social.

Entre as iniciativas do coletivo está o “QG do GIA”, espaço de “encontro, pensamento e ação” que já foi realizado em diversos lugares. O trabalho consiste na produção de um espaço temporário no qual os artistas convivem com o público em uma proposta de vivência criativa ampliada. O ambiente é decorado com plantas, sofás, tapetes,

redes, instrumentos musicais, uma cozinha e uma lona amarela, que é a marca do coletivo. Esse espaço funciona como um “quartel general”, pois serve como sede para que os artistas planejem suas ações urbanas. O lugar funciona ainda como um grande estúdio aberto de criação, no qual as pessoas envolvidas são parte fundamental do processo criativo.

O “QG” é uma obra que se desdobra no próprio espaço (a instalação), no convívio entre o grupo e as pessoas envolvidas (o processo como obra de arte) e nas ações e intervenções que nascem dali mas que tomam corpo no espaço urbano, pelos mais diversos meios. Outras práticas não necessariamente artísticas, como cozi-nhar, dormir e tomar banho, também são derivadas do “QG” e ressignificadas dentro do processo. Assim, o coletivo brinca com os limites de definição e indeterminação das obras de arte. As festas nos trabalhos do GIA tem uma grande importância, pois nelas há uma dissolução entre o público e os artistas, sendo que na catarse coletiva do samba se cria um ambiente criativo aberto. Os trabalhos do GIA agregam poesia, delicadeza e bom humor como ferramentas que interferem na realidade das coisas postas e potencializam afetos.

ADOTE UM JARDIM

Florianópolis, 2011

GRUPO FORA
<http://foragrupo.hotglue.me/>

“Adote um jardim (Aroeira, vassoura, picão e cia.)” é uma intervenção em que o Grupo Fora (composto por Bruna Maria Maresch, Camila Argenta, Gabriel Pundek e Nara Milioli) produz recortes de paisagens provindas de terrenos baldios, instala-os em caixas de feira e os dispõe em espaços públicos para a adoção. A ação é pautada pelo deslocamento das plantas presentes em terrenos residuais, sob risco de ocupação arquitetônica.

O coletivo desenvolve seus projetos artísticos a partir de passeios por áreas esquecidas, abandonadas, ermas ou renegadas da cidade. Florianópolis é uma cidade que contém uma expressiva presença de áreas verdes no espaço urbano e há, portanto, uma diversidade muito grande de espaços naturais que convivem (nem sempre pacificamente) com as edificações e o avanço das construtoras em áreas privadas e públicas.

O grupo caminha por essas regiões — locais com vegetação natural, canteiros no meio de avenidas, pequenos pedaços de rua, áreas de convivência entre pessoas e animais — e busca utilizá-las como espaços de convívio, nos quais é possível desenvolver pesquisas sobre a vegetação e promover encontros com a vizinhança, produzindo novas formas de habitar a cidade.

Empinar pipa, promover piqueniques, cozinhar, dormir, desenhar, ler... são ações a serem experimentadas nesses espaços naturais. O coletivo investe na simplicidade das coisas, executando ações que surgem do próprio local, como a coletas de plantas, restos de madeira, caixas de frutas, vasos e caixinhas de leite.

Sua proposta pretende perceber as plantas a partir das experiências dos terrenos, cultivando ervas daninhas, medicinais, matos, etc, e nos leva a perguntar: porque precisamos sempre retirar do terreno o que é original para plantar um novo jardim? Com esse trabalho, o grupo propõe novos formatos de jardins, que não possuem apenas plantas ornamentais, mas também outros tipos que, além de manter sua função estética, podem ser comestíveis ou medicinais.

Para esse trabalho, o grupo coleta fragmentos desses territórios, extraindo recortes da paisagem e propiciando mobilidade de diferentes paisagens da cidade. A proposta é compartilhar e cultivar a prática de jardins espontâneos em territórios urbanos, assim como evidenciar os terrenos baldios como espaços de respiro. Ao inserirem esses suportes no espaço público, busca-se criar um diálogo com a população a fim de evidenciar a condição muitas vezes frágil e esquecida dessas plantas nas cidades.

ALAGAMENTO

Itajaí, 2013

FLAVIA MIELNIK

flaviamielnik.blogspot.com

Em “Alagamento” (2013), a artista Flávia Mielnik cria uma intervenção gráfica na fachada de uma casa parcialmente abandonada no porto da cidade de Itajaí, em Santa Catarina. O trabalho busca criar um diálogo poético com a arquitetura e a história do lugar onde a intervenção acontece. Criando uma ilusão gráfica e apontando para camadas de história perdidas naquele espaço e naquela arquitetura. É uma interferência delicada e silenciosa que se soma à superfície do local.

A poética de Flávia está voltada a lugares abandonados na cidade, como casas em ruínas, muros, fachadas, lotes vagos, restos de demolição, e busca criar interferências sutis que deslocam e criam diferentes narrativas do espaço, que são compostas por elementos próprios do lugar e outras que a artista insere naquele sistema. Ela busca produzir um estado de pertencimento nestes locais, mesmo que a ocupação seja temporária.

Com suas obras, a artista mostra como as mudanças do meio urbano, as histórias cotidianas e as memórias da cidade estão em constante transformação, porém, nem sempre sua velocidade é rápida. Há diversos tempos que sobrepostos criam paisagens.

Em suas obras, ela explora as mudanças nos espaços públicos, mas também em lugares próprios de sua intimidade, como as casas que fizeram parte de sua infância e que foram sendo substituídas por grandes edifícios. Ela busca encontrar poesia nestes lugares abandonados por meio de intervenções gráficas que modificam os espaços e edificações.

A artista opera no tempo e no espaço e lhes acrescenta intervenções que modificam sua percepção, seu trabalho é enraizado no desenho, mas também a fotografia é uma forma importante de registrar a intervenção.

O LEVANTE

Recife, 2012

JONATHAS DE ANDRADE
www.jonathasdeandrade.com.br

Para dar visibilidade à presença dos carroceiros nos espaços públicos de Recife, Jonathas de Andrade faz toda a articulação necessária para produzir a “1ª Corrida de Carroças no Centro da Cidade de Recife”. Como os animais rurais são proibidos de circular pela cidade, para promover a corrida, foi necessário criar uma estratégia dentro da lei. Para isso, o artista trata a corrida como se fosse uma cena de filme e então consegue a autorização da Prefeitura para fechar ruas no centro da cidade, onde seriam gravadas as cenas da obra de ficção.

A corrida foi divulgada em panfletos distribuídos nas feiras de cavalos e a partir do boca a boca entre os carroceiros e entusiastas da proposta. Os prêmios oferecidos eram bodes e ração. No dia combinado, compareceram ao local cerca de 40 carroças, vários cavaleiros e a corrida foi ganhando uma proporção inesperada. Com a dificuldade de manejar todos os envolvidos,

foram inscritos 10 carroceiros, que participaram da corrida e, antes da premiação, foi realizado um cortejo com todos os presentes. O evento, que começou no caminho previsto, virou um grande galope, com um descontrole que se direcionou no final para uma grande festa, com pessoas, cavalos e carroças espalhados pelo centro.

O trabalho celebra a presença dos carroceiros no espaço urbano. Esses trabalhadores são invisíveis aos demais moradores da cidade e eles ganham a vida fazendo fretes em carroças, carregando restos de supermercado para pequenos currais e para os quintais de suas casas em diversas partes da cidade. São pessoas que usam cavalos como meio de transporte e ferramenta de trabalho, guardam traços importantes de ruralidade e que, notadamente, fazem parte de nossa cultura e vivem na contramão da lógica desenvolvimentista das cidades, com o trânsito de carros, os prédios e a higienização dos espaços públicos.

MÚSICA PARA SAIR DA BOLHA

Curitiba, desde 2008

INTERLUX ARTE LIVRE
<https://interlux.wordpress.com/>

Em “Música para sair da bolha”, ação do coletivo Interlux Arte Livre, os artistas promovem uma roda de música ao ar livre, próxima a locais onde o trânsito é mais crítico, sempre na hora do rush. A intenção é produzir um convite para que os motoristas saiam de seus carros, aproveitem as apresentações e reflitam sobre o trânsito — e, especialmente, sobre a relação com os pedestres e os ciclistas. “Encapsulados” em seus automóveis, as pessoas transitam pelas ruas em uma “bolha de alienação”, que acaba por definir a forma como elas se relacionam com os espaços públicos da cidade.

O trabalho é uma ação performática musical, que celebra a rua como espaço de troca e convivência. Os integrantes do grupo são críticos ao modelo de cidade que privilegia o transporte individual, destruindo a sociabilidade, criando áreas de isolamento e privatizando os espaços das ruas.

Baseado em Curitiba, o coletivo iniciou suas atividades em 2002 e desde então realiza ações em diferentes territórios, abrangendo os campos das artes visuais, música, intervenção urbana e ativismo político. A proposta do grupo

busca repensar a cidade de forma crítica e proporcionar novos modos de experiência do espaço urbano. A partir de suas intervenções, o Interlux propõe “estimular as pessoas a deixar de ter uma postura passiva, tanto em relação às suas próprias vidas, como em relação à cidade, em relação uns aos outros, em relação à maneira com elas enxergam a rua”.

Entre os outros vários projetos do Interlux, está a “Jardinagem Libertária — semeando nas ruínas da civilização”, no qual os artistas, em conjunto com diversos colaboradores, criam jardins, hortas e canteiros na cidade. A ação propõe a retomada do espaço urbano por meio do plantio e manutenção da “cobertura vegetal” das áreas urbanas, abrindo brechas para o respiro e a vida na cidade.

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA MÓVEL

Diversas Cidades, desde 2015

RAÍSA CURTY E ALÊ GABEIRA

A Residência Artística Móvel é uma obra de arte em formato de expedição, na qual a dupla, Raísa Curty e Alê Gabeira viajam pelo interior do Brasil de bicicleta realizando ações artísticas pelas cidades onde passam. Em algumas dessas ações como “Horizonte Professor” (2015), realizada em Cumuruxatiba-BA, a dupla propõe colocar e retirar as carteiras de uma escola pelo período de uma semana, diariamente, durante as baixas da maré, na Praia da Igreja, para que seja possível a criação de uma espécie de sala de aula ao ar livre, no qual o mar “ensina” enquanto na areia se experimenta diferentes formas de

aprendizado. Em “Hotel Relento” (2015), realizado em Itaúnas-ES, a ação foi construída a partir da proposta de que pessoas dormissem uma noite em suas próprias camas remontadas na praia e compartilhassem, durante um café da manhã, os sonhos que o sono na praia proporcionou. As obras em formato colaborativo se realizam na medida em que os artistas se relacionam com a comunidade dos vilarejos e cidades por onde passam, criando uma obra em processo que responde a processos vivenciados durante a expedição.

DIÁLOGO COM

CÁSSIO HISSA

A cidade tem sido um tema bastante presente nos debates públicos nos últimos tempos, assim também como a arte em contato com a esfera pública. Estamos ouvindo bastante falar sobre a liberdade da cidade: o poder de transformar a cidade a partir do desejo de produzir espaços e tempos mais interessantes para todos. Apesar de a cidade ser um espaço tão estimulante, parece que estamos insatisfeitos com a forma que a cidade tem tomado. Precisamos sonhar e criar uma cidade mais bacana para todos.

Eu acredito que a arte pode criar imagens que conduzem ao desenvolvimento de uma sensibilidade crítica que poderia estimular uma mudança nas coisas. Em um de seus textos (A Criação, em A Mobilidade das Fronteiras), você disse que “a disponibilidade para a imaginação, é em grande medida, um reflexo da disponibilidade de imagens”. Você acha que as imagens da arte podem produzir novos imaginários possíveis para uma vida urbana melhor?

A sua questão conduz o meu pensamento para diversos caminhos. Entretanto, é certo que existe, aqui, algo que é posto por você como central e que me faz retornar à reflexão acerca das relações entre imagem e imaginação. Portanto, antes de percorrer alguns dos referidos caminhos, é necessário repensar os entrelaçamentos envolvendo imagem e imaginação.

Em *A mobilidade das fronteiras*, observo que a imaginação é uma potência que mobiliza a disponibilidade para a criação.¹ Mais adiante, no curso da escrita, sublinho o que você traz para a discussão: a disponibilidade da imaginação é, em grande medida, um reflexo da disponibilidade de imagens. Entretanto, não me refiro preferencialmente às imagens visuais, corpóreas, cobertas pela luz; mesmo porque isso não poderia ser, pois vivemos o mundo e um tempo em que há uma inflação de imagens² obstrutivas da imaginação e da criatividade. Portanto, as imagens não são originárias apenas do mundo visual. Isso significa que há imagens interiores, teóricas, históricas, ainda feitas também de memória — sempre a se refazer — tributárias da experimentação do mundo e das vivências diversas. São tais imagens, dentre outras motivações, que também propiciam o enriquecimento da capacidade imaginativa³.

Concordo com a sua leitura: a arte poderá criar imagens a mobilizar a sensibilidade criativa. Portanto, nós estaríamos prestes, aqui, a construir um pressuposto que percorreria a trajetória: da sensibilidade criativa às desejáveis transformações produtoras de uma vida melhor. No entanto, o referido pressuposto não poderia desconsiderar um conjunto de processos articulados que, em determinadas circunstâncias, interrogariam ou mesmo negariam o próprio pressuposto. Tudo isso mereceria uma reflexão em profundidade, mas aqui sublinharemos apenas um dos referidos processos.

1. Cf. HISSA, 2002.
2. Cf. DEBORD, 1997 [1967].
3. Assim como as referidas imagens estimulam a capacidade imaginativa, também as vivências diversas alimentam, reconstroem e fortalecem as imagens interiores.
4. HISSA, 2013, p. 17.
5. Isso implica, também, a progressiva obstrução da criatividade nas práticas cotidianas.
6. ARENDT, 1999.
7. Deveríamos enfatizar que a vida digna não se reduz apenas à remuneração digna do trabalho.

Como observo em passagem do livro *Entrenotas: compreensões de pesquisa*, nem tudo será arte, mas poderá haver o exercício e a presença da arte em qualquer prática.⁴ Entretanto, mesmo considerando a possibilidade da presença da arte em qualquer prática, há que se considerar que o mais radical exercício de arte já está sendo, passo a passo, capturado pelas forças de mercado. A consequência mais imediata: a redução da capacidade libertadora da arte em razão da subtração de liberdades nos interiores da própria prática artística. Não é incomum se fazer referência aos processos de domesticação dos exercícios de arte. Ainda assim, a arte ainda poderá ser compreendida como uma referência transformadora.

De um modo progressivamente mais explícito, a vida das cidades se faz através da presença do *mundo-mercado* nos lugares, nas cidades. Estamos nos referindo a esse *mundo-mercado* que transfere a pressa e a competitividade para os territórios urbanos, para os sujeitos da cidade. Em termos bastante genéricos, o que se pode dizer é que quanto mais mundo — *mundo-mercado* — há nas cidades, contraditoriamente, menos presença há de arte na vida dos sujeitos⁵. Há pressa e, certamente, muito mais pressa em vez de velocidade. Em consequência da supremacia da pressa em relação à lentidão e ao vagar, há menos estado de reflexão e pensamento, mais alienação, menos rebeldia e indignação, mais subordinação, menos disciplina, menos diálogo e cidadania. Até poderíamos acrescentar que o estado de submissão do pensamento nos conduz, com rapidez, ao estado de alienação e, por analogia, ao pensamento de Hannah Arendt, ao estado de uma terrível normalidade que banaliza — e isenta — o mal⁶ e a barbárie em nossas sociedades. Como imaginar ou conceber uma vida urbana melhor, se ela está destituída do essencial: a permanente reflexão — acima de tudo — sobre as nossas vidas na cidade? É o que parece nos faltar: a priorização do que nos é essencial, a ampliação da nossa capacidade

de pensar as nossas vidas com os outros, mas, sobretudo, a nossa capacidade de pensar, refletir, contemplar, ver, sentir e experimentar a nossa existência. A arte deveria estar em todas as práticas, assim como o pensamento e a reflexão sobre o que estamos a fazer em nossos cotidianos. Mas não está como deveria. Ao mesmo tempo, portanto, estamos diante de um caminho e de uma dificuldade de caminhar; pois o caminho é caminho-pronto, enquanto necessitamos de fazer caminhos ao caminhar, mas, talvez, nos desacostumamos de desfrutar dessa riqueza de liberdade.

Eu conheci muitos artistas (eu inclusive) que têm feito trabalhos em resposta a falta de tempo das pessoas. Eles tentam criar espaços para experienciar o nada, o sonho, ou as ações da vida ordinária, como cozinhar, dormir, namorar etc. A falta de tempo geral também afeta o tempo para se ver a arte, para se colocar em um estado contemplativo. (Ouvi dizer que o tempo médio que as pessoas gastam em frente a uma obra de arte no museu caiu, pasme, de 3 segundos para 1 segundo.) Você acha que a arte poderia ajudar as pessoas a recuperar um certo estado contemplativo que estamos perdendo?

A pressa não apenas dialoga com a sensação de falta de tempo: ela produz o que, aparentemente, é consensual: que não há tempo. Todos se apressam por algum motivo fútil ou sem que se saiba o motivo e, sobretudo, sem que haja algum motivo essencial que articula a pressa à manutenção de vida digna⁷. A pressa é um sinal expressivo de que nos falta algo. Entretanto, o que nos falta não é tempo, mas os valores que, perdidos, nos encaminhariam o significado da vida e, certamente, mais pensamento às nossas vidas, mais vagar, sensibilidade crítica e criativa, mais arte, mais contemplação.

Trata-se de uma questão difícil e não sei se estamos, aqui, a inverter processos. Em princípio, penso que sociedades — e certas comunidades — com valores distintos das nossas, em que prevaleceria o referido *estado contemplativo* — assim como o pensamento, a reflexão, a crítica e a sensibilidade criativa — valorizaria, por natureza, a arte. Nesses termos, a arte, por si só, já seria uma espécie de valor dentre tantos outros perdidos ou esquecidos. Seja como for, não há como discordar das suas notas: a arte nos auxiliaria a recuperar certo estado contemplativo que perdemos e que continuamos a perder. Entretanto, para que isso pudesse acontecer, a arte deveria se desvencilhar do que denomino, aqui, de *mundo-mercado* — ou se libertar de práticas que, capturadas ou demandadas explicitamente pelo mercado, subvertem a sua própria condição de *arte transformadora*. Não estou aqui a defender a arte ensimesmada, pois a prática artística está mergulhada no mundo, no contexto da cultura e da vida nos lugares, sendo, também, referenciada pelos paradigmas vigentes. Portanto, a arte não poderá ser compreendida de modo desarticulado e interpretada isoladamente no mundo da cultura. Entretanto, para que cumpra os seus papéis e se identifique como arte e, sobretudo, para que produza certo desconforto, deslocamento e desequilíbrio, será sempre necessário que as práticas artísticas dêem as costas à subserviência. Ainda, além disso, será sempre indispensável que provoque, instigue e que, de alguma maneira, seja engajada. Nesses termos em que me expresso, considerando que são breves as notas encaminhadas sem a intenção de aprofundamento, penso que somente assim a arte poderá contribuir para a minimização do estado de imobilidade em que se encontram as sociedades modernas.

Não sei, portanto, se a dita e genérica falta de tempo — originária dos *tempos de pressa* — ocasiona a escassez de tempo para se ver arte, definindo a referida perda de estado contemplativo. Penso que há certa *falta de arte em nós*.⁸ Há escassez de pensamento e de reflexão. Há certo imobilismo social e um processo de alienação em curso. O estado de contemplação assume uma condição de quase incompatibilidade com o modo de vida próprio das sociedades modernas e contemporâneas. A reversão desse quadro se daria no tempo cronológico da cultura e, jamais, no tempo cronológico do mercado. A potência da arte nesse processo de reversão seria inegável, mas ele não poderia se consumir de modo isolado; ainda que a arte possa ter um modo distinto de *dizer o mundo*.

Portanto, há, aqui, dois pontos que merecem a nossa atenção. Em primeiro lugar, há a arte, esse modo distinto de dizer o mundo que deve mesmo ser produzido à distância do modo convencional de ler o mundo — e deve se deslocar dele. Somente assim, ele se distinguirá a ponto de exercer algum desequilíbrio e produzir a perspectiva de reflexão acerca do próprio tempo presente na existência dos sujeitos. Em segundo lugar, há o contexto no qual está mergulhado o processo criativo. Esse contexto, nas sociedades modernas e ocidentais, e, sobretudo, naquelas predominantemente urbanas e metropolitanas, é marcadamente referenciado pelos paradigmas do mercado. A arte, produzida nesse contexto, contaminada por ele, deve subverter e subverter a si própria para que possa, contraditoriamente, se deslocar e, simultaneamente, produzir o necessário e aqui discutido deslocamento. É preciso ser artista em todas as circunstâncias.

8. A sublinhada *falta de arte em nós* pode ser compreendida de diferentes maneiras e todas elas, articuladas, fazem o que se diz aqui. Diante disso, a referida perda de estado contemplativo merece ser brevemente discutida. No âmbito da arte, também, o exercício de contemplar não se reduz às práticas de contemplação que incorporam encantamento. É mais do que isso. O próprio encantamento mobiliza o que contempla na direção da recriação. Portanto, a contemplação deve ser tratada, aqui, como o imprescindível diálogo que se faz entre o sujeito que contempla — e, portanto, que recria — e a obra. É nesses termos que a obra se faz através desse diálogo criativo e, portanto, passa a existir em razão dele.

9. Cf. BARTHES, 2001. A primeira edição do texto de Barthes foi publicada no ano de 1973.

Você já percebeu que ninguém tem tempo pra nada? A promessa das máquinas (e computadores) era a de liberar o ser humano de atividades massacrantes e libertá-lo para o seu auto desenvolvimento, o ócio e a alegria. Mas essa utopia não se concretizou, pelo contrário, parece que estamos cada vez mais aprisionados e dependentes. Estamos com o dia todo ocupado e com uma série de demandas que parece não acabar nunca. Essa pressa fica impressa na cidade quando saímos para perceber e observar os espaços públicos. Quando podemos parar e observar de longe os fluxos da rua, parece que está todo mundo com pressa, correndo, num time lapse infinito, já viu? Sem tempo, se movendo para lá e para cá, indo de um lugar para outro.

Se existem várias cidades dentro da cidade, por que será que a cidade da pressa se sobrepõe a cidade lenta? É tudo culpa do capitalismo? A cidade dos jovens vadios, que utilizam o seu tempo apenas para circular por aí, vai ficando ameaçada, sem espaço. (aliás, vadiar pega mal). Na nossa cidade, você já percebeu como os espaços públicos não proporcionam o ócio ou a perda de tempo? Parece até que existe um complô para deixar as pessoas dentro de casa. Pois as praças e ruas não são convidativas, especialmente para os jovens. Você acha possível expandir a dimensão doméstica/festiva da casa para as ruas, nesta cidade cheia de viadutos opressores?

O problema que você nos traz é feito de um conjunto de questões articuladas que estão presentes em sua reflexão. Penso que a introdução à leitura que deveremos fazer passará, antes de tudo, pelo que você denomina de “culpa do capitalismo”. Antes de tudo, *o capitalismo somos nós*. Não há algo cultural que não seja criado por nós ou que não seja compatível com os nossos pequenos, maiores ou rotineiros sonhos, ou, ainda, que não seja indesejável por nós, pela maioria, pela minoria hegemônica e com a convivência da maioria. Em princípio, tudo o que está sendo aqui pensado é, de alguma maneira, compatível com o que disse Barthes, por exemplo, acerca das ideologias: não há uma *ideologia dos dominados* que se contraponha à *ideologia dos dominadores*, pois o que resta aos dominados é a própria ideologia dos dominadores.⁹ Portanto, há, na contemporaneidade, uma energização das forças mais conservadoras, uma desmobilização social, um individualismo dos sonhos que, por sua vez, estão plenamente mergulhados na ideologia do mercado, no discurso das competências, no elogio da competição desprovida de qualquer indício de ética. Além disso, há uma prevalência inconcebível do *não pensar* e, consequentemente, do agir sem responsabilidade — como se os males do mundo estivessem além da nossa capacidade de pensar, de decidir e de agir. O maior dos lugares comuns está no interior do discurso que transfere responsabilidades para algo abstrato e superior, acima de nós, quando a mais superior das práticas está em admitir que a transformação de nós mesmos é o alicerce da transformação dos

10. Cf. MARX, 1975. A primeira edição da referida obra de Marx data de 1890

11. Talvez, aqui, devamos fazer referência à determinada passagem da questão trabalhada por você. *Vadiar pega mal*: é o que você sublinha. O significado do verbo indica uma ação que, em nossas sociedades, parece indicar uma ausência de atitude. A atitude de *não trabalhar*, no entanto, é mais ressaltada dentre todas as demais. No entanto, existem alguns significados do referido verbo que merecem ser explorados: *vaguear e se divertir*. No mundo-mercado, desde sempre, a ideia de vadiar está plenamente articulada à ideia de *perder tempo* e, sobretudo, à de *perder dinheiro*. Entretanto, um dos maiores males é o de levar a pensar que perder tempo — ou gastar tempo — é o mesmo que perder vida. Em nossas sociedades modernas e ocidentais adocidas, a ideia de perder tempo, portanto, é contrária à de incorporar vida às nossas práticas e ao nosso cotidiano. É preciso gastar o tempo — aprendendo a fazer as nossas escolhas de modo a sempre nos divertir com o trabalho de modo a questionar a própria ideia convencional de trabalho; e gastar o tempo até que ele, de tão gasto, deixe de existir como tempo que nos falta; e vaguear a tal ponto que nos chegue — mais e mais — a sabedoria que nos falta. É exatamente a ideia de perder tempo — ou de gastar o tempo — que nos faria adquirir tempo-vida-sabedoria, com a história que estaríamos a construir a partir de outras referências de vida.

12. Cf. SANTOS, 1996.

13. SANTOS, 2005 [1994], p. 170.

males que criticamos e, na maioria das vezes, com a isenção de nossas próprias responsabilidades.

O capitalismo já não pode ser visto exatamente como Marx o compreendeu.¹⁰ No mundo contemporâneo, o capitalismo já deixou de ser apenas modo de produção. Trata-se de compreendê-lo agora, sobretudo, como força propulsora de um modo de vida referenciado pelas forças do mercado, pela competição exacerbada, individualismo sem precedentes, consumismo, elogio da produção, pressa, alienação incomum, atomização social, precariedade de espírito cidadão e de sensibilidade coletiva. Além disso, a *cartografia do capitalismo* se expande horizontalmente, mas, portanto, também, verticalmente. Diante das circunstâncias, não poderemos negligenciar o papel e o poder das forças de mercado na constituição das sociedades modernas, fazendo com que, na contemporaneidade, a leitura do mundo nas cidades passe, necessariamente, pela leitura da cultura e do modo de vida vigentes.

Não poderíamos dizer com toda a convicção que a expectativa sempre foi a de que, com o advento das máquinas — e de todas as tecnologias —, estaríamos livres: para pensar, para criar, produzir alegria e paz. A leitura crítica econômica, política e sociológica motivada pelas referidas transformações indicava que as máquinas substituiriam trabalho, pois o propósito capitalista era mesmo o de sempre: a ampliação da velocidade da produção e, conseqüentemente, a intensificação da produtividade, dos lucros e da acumulação; em

vez de libertação, temos aprisionamento, como você observa. Olhares críticos sobre a cidade permitem a compreensão da pressa que nos diz algo acerca do aprisionamento no contexto de apenas aparente liberdade.

Sim, há cidades na cidade, assim como há lugares no lugar. A percepção é quase imediata: a de que a cidade da pressa avança sobre a cidade lenta. No entanto, algumas breves notas devem servir como referência para que trabalhemos criticamente o limite entre as referidas cidades na mesma cidade. Há lentidão — não apenas à espreita — na cidade da pressa. Pelo inverso, há também pressa explícita na cidade da lentidão. O que define a pressa e a lentidão na cidade são os homens lentos¹¹ e os apressados. Seria útil a distinção entre pressa e velocidade? A questão parece fundamentar a compreensão de que a pressa sugere a presença do atraso, mesmo que não se saiba a razão dele. Mas sempre se está em atraso e, conseqüentemente, a presença da pressa é uma das condições para a compreensão do que chamamos de permanente escassez de tempo. A velocidade é apenas um componente da pressa e, em determinadas circunstâncias, paradoxalmente, na lentidão, destituída de pressa, pode haver velocidade.

Milton Santos, em algumas passagens de sua obra, faz referência aos homens lentos e, conseqüentemente, à cidade lenta e sua opacidade contraposta à cidade da pressa e sua luminosidade.¹² Entretanto, Milton Santos não

trabalha em profundidade — quando, talvez, mais adiante, pudesse trabalhar — as analogias de várias naturezas, assim como as compreensões diversas que se pode ter dos homens e das cidades lentas, opacas, assim como dos homens e das cidades luminosas e da pressa. É feita uma quase superposição envolvendo, de um lado, pobreza e lentidão e, de outro, riqueza e sonhos de riqueza, pressa e luminosidade. Entretanto, há mais o que dizer acerca das cidades e dos homens. Poderíamos pensar em determinadas questões que, por circunstâncias, não foram discutidas por Milton Santos. Nos homens lentos, há lentidão, mas não há, de modo algum, sonhos de riqueza? Em outros termos, não há desejo algum de pressa nos homens lentos? Outra questão basilar: os homens lentos são os que desejam uma vida mesmo lenta, feita de reflexão e que, por natureza, também se faz de sonhos com um mundo diferente do que prevalece hegemonicamente, e que contradiz a irrefletida vida dos homens apressados? O que motiva a lentidão: a pobreza a que os sujeitos estão submetidos ou os sonhos com um mundo diferente e muito distante, oposto, daquele que criticamos? Haveria uma ideologia dos homens lentos — que se projetaria no sentido da construção de uma cidade lenta e opaca — contraposta a uma ideologia dos homens de pressa que, também, se projetaria no sentido da reprodução e expansão da *cidade-pressa* e de sua luminosidade? Duas ideologias distintas e rivais?

Esse perder tempo — do modo como você a ele se refere — nos faz pensar em gastar o tempo com algo prazeroso e digno da vida, ao ponto de fazer o tempo deixar de existir como um *objeto-estorvo* a impedir que se faça algo desejado. Como a *cidade-pressa* proporcionaria a supressão desse *objeto-estorvo*? Pelo contrário, a *cidade-pressa* ressaltará a existência da falta de tempo, pois não há lugar para o vagar e o pensar. Há lugar para a passagem rápida e todos os espaços são abertos para os fluxos e *trânsitos cegos* de todas as espécies. Aos poucos, da cidade-pressa vão sendo subtraídos os espaços coletivos, as praças, não apenas para viabilizar fluxos, mas, também, porque a cidade já não é a do convívio. A questão posta por você é motivadora de um conjunto de reflexões: é possível expandir a dimensão doméstica e festiva da casa para as ruas dessa cidade?

O desejo de transferência da dimensão doméstica da casa para a dimensão das ruas, por princípio, já pressupõe certa perturbação na *ordem local*, para utilizar expressão de Milton Santos. É a ordem local que “[...] funda a escala do cotidiano, e seus parâmetros são a co-presença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contigüidade.”¹³ A perturbação a que me refiro — já presente nas grandes metrópoles e, particularmente, nos lugares luminosos do território urbano — é provocada pela prevalência da ordem global em determinados recortes da cidade. Há, desde algum tempo, em territórios da cidade, inserções muito evidentes desta ordem

14. SANTOS, 2005 [1994], p. 170.

15. No âmbito da sua domesticidade, o que carregam essas pessoas em sua solidão íntima, confinadas em suas casas, em seus territórios de intimidade? Em seus cômodos, em seu silêncio sem qualquer audição, ignorantes do outro, o que querem do mundo e em que medida elas desejam transformá-lo? Transformá-lo a partir de referências que estão muito mais identificadas com o conformismo do que com a indignação? Para qual dimensão se dirigiu o mundo da festa e do afeto? Certo é, também, que tais questões não podem ser compreendidas como resultantes da leitura de uma sociedade urbana padronizada. Na cidade, há espaços de rebeldia, de contestação, de resistência, de indignação, de crítica e criatividade.

16. “Muito mais: cada casa contém um pouco desse animal pegajoso que se movimenta lentamente, que muda o calcário ambiente em forma delicada: a família. Cada casa tem o seu aspecto. [...] Cada cidade é uma obra e também cada casa. Tudo nela se mistura e se une: objetivos, funções, formas, prazeres, atividades. [...] O molusco, agonizante, boceja na luz. Os comerciantes que sobrevivem não são mais do que gerentes. Os artesãos? Contam-se nos dedos. O mercado, que se realiza no mesmo dia da semana desde o século XIV, perdeu sua importância. Na rua desfilam carros e caminhões; ela é cada vez mais barulhenta e deserta. [...] A gente se entendia há muito tempo, mas o tédio tinha antigamente a mole doçura dos domingos em família, uma tepidez feliz. Havia sempre alguma coisa para contar ou para fazer. Vivia-se numa marcha lenta, a gente vivia. Agora a gente se entendia puramente, essencialmente...”. (LEFEBVRE, 1969, p. 138-139).

17. Algumas das práticas de planejamento urbano, por sua vez, indicam a prevalência dos paradigmas da racionalidade e, simultaneamente, fortalecem o afastamento das sociedades nas decisões acerca do que é e do que não é melhor para as cidades.

18. É interessante, para a reflexão aqui conduzida, a recuperação do discurso do Estado nos anos de 1990 acerca da necessária inserção do Brasil no mercado econômico internacional globalizado. Nos governos de Fernando Collor de Mello e de Fernando Henrique Cardoso, o discurso foi reforçado, como se a dita necessidade não fosse portadora de certa inevitabilidade; e como se a dita necessidade de inserção estivesse articulada à ideia de progresso — como se ele não fosse excludente —, de desenvolvimento — como se fosse desenvolvimento social — e de mais modernidade a ser incorporada pelos nossos *espaços-tempos*.

19. As famílias educam os seus filhos para competirem no mercado e as escolas procuram se orientar apenas a partir desse desejo de competição.

global, “[...] cujos parâmetros são a razão técnica e operacional, o cálculo de função, a linguagem matemática.”¹⁴ No entanto, a partir da passagem do século XX para o XXI, especialmente no Brasil, já não mais poderíamos falar apenas de inserções, mas de captura da vida cotidiana em todos os sentidos. Diante disso, já não se imagina, com facilidade, a mencionada transposição da dimensão doméstica e festiva da casa para os seus espaços externos já capturados pela ordem global. Além disso, deveríamos refletir sobre o significado presente da dimensão doméstica, já que está referenciada, em grande medida, também, pelas ideologias hegemônicas.¹⁵ O que se deseja afirmar é que os espaços domésticos, também, de modo disseminado, já estão capturados pelas referências de mercado.

Você tem observado como as construtoras têm acabado com as casas antigas na nossa cidade? Cada dia perdemos mais uma. Existe uma luta muito grande de certos grupos para a manutenção destas casas como forma de patrimônio histórico. Entende-se que os espaços podem ensinar. Essas casas antigas falam de outros modos de viver, de se ocupar, de morar. Estar nestes espaços nos ajudaria a entender o presente e repensar o futuro. Não tenho muito apego ao passado, acho que o tempo é fluído e a cidade é um grande movimento. No entanto, me preocupa o planejamento urbano e a construção de maneiras de viver criadas por essas grandes

incorporadoras — em acordo com o poder público —, que reduzem os espaços urbanos a pequenos e entediantes apartamentos, ruas para os carros e shoppings para uma diversão domesticada que aqui questiono. Ruínas do tempo e produção do futuro, tudo-ao-mesmo-tempo-agora-na-cidade-contemporânea. O que o tempo dos nossos espaços tem nos ensinado? A cidade é uma grande ruína?

As perdas descritas por você já parecem assumir uma condição de irreversibilidade. Desde as últimas três décadas do século XX, elas já indicavam uma tendência em curso. No entanto, já na segunda década do presente século, a visibilidade das perdas é mais que uma evidência e já está incorporada pelo processo social referente à produção do espaço urbano. Mas as construtoras são uma pequena ponta de um movimento muitíssimo profundo, e ao mesmo tempo horizontal, extenso; esse movimento que incorpora, inclusive, grande parte das urbanas sociedades modernas desejosas de mais modernidade, de mais luminosidade nas cidades. Por sua vez, tampouco a preservação das edificações é capaz de deter o processo, pois, de alguma maneira, em diversas circunstâncias, a riqueza da vida cotidiana — em suas variadas dimensões, no âmbito do que é doméstico — é subtraída dos interiores do que é tombado pelo patrimônio histórico. Quando há alguma chance, preserva-se, no máximo, o que há de físico na história em curso da cidade. O que resta pode ser

compreendido como testemunho de outros *modos de viver*, de *ser* e de *estar* na cidade. Entretanto, não se trata, infelizmente, de um testemunho que diz ou que é chamado a dizer. Trata-se de um *testemunho-silêncio* que, na cidade luminosa e feita de pressa, serve mais como ilustração, no presente, do que foi a cidade e sua vida; mas não apenas isso. É certo, também, que se trata de um patrimônio a ser explorado de modo a constituir uma *arqueologia de modos de viver e de existir* que, por sua vez, permitiria a concepção de uma *arqueologia de modos de ocupar e de modos de morar*.¹⁴

Os espaços somos nós a ocupá-los e a construí-los. Eles são abandonados, postos relativamente à margem, ou transformados quando nos transformamos ou abdicamos de determinados modos de viver e de existir. Eles poderiam nos ensinar, mas desde que houvesse abertura nossa para aprender por quais razões nos tornamos o que somos. Mais que isso, certamente: o que poderemos ser a partir do que nos tornamos. Entretanto, o que parece é que não estamos dispostos a transformar as nossas vidas e assumir, como nossas, as grandes questões que tornam indignas as nossas existências no mundo e na *cidade-pressa*. Entretanto, há mais. Os espaços não são compreendidos nesses termos: somos nós a ocupá-los e a transformá-los. Não há uma compreensão desses espaços como *espaços*

em comum. Não aprendemos com o outro. Não percebemos a existência nossa na existência do outro.

Assumimos outros modos de vida e, com isso, até mesmo as nossas casas de algumas décadas atrás já não nos servem no presente. Posto de outra maneira, a história nos diz que fizemos algumas negociações com as nossas próprias vidas. Alguns poderiam dizer que nos adaptamos, nos conformando com as possibilidades oferecidas pelo trágico presente — produto de nós mesmos, de nossas atitudes e omissões. Mas, certamente, negociamos mal ou sequer negociamos. Caso fosse possível uma leitura psicanalítica das sociedades urbanas e moderno-ocidentais, ela poderia nos indicar que, no mínimo, dissimulamos as nossas grandes perdas e, socialmente, superestimamos os nossos supostos ganhos. Trocamos — em diversas circunstâncias, obrigados a fazê-lo — as nossas abertas e espaçosas casas por acanhados apartamentos; obrigados a fazê-lo, mas, contraditoriamente, nos entregamos ao processo histórico de produção — desigual e injusta — dos espaços urbanos e, com isso, contribuímos, com algum cinismo e arrogância, para a sua reprodução.¹⁷ Ainda construímos o discurso de nossa inserção no mundo da modernidade e referenciado pelo mercado; enfatizamos o discurso de nossa necessária e inevitável inserção no próprio mercado¹⁸ e esse discurso está incorporado pelas relações de âmbito doméstico.¹⁹

20. Ainda há que se considerar certo argumento e seus alicerces: não há natureza que não seja natureza humana. Cf. *Boaventura de Sousa Santos*, 1987, para aprofundamentos sobre a reflexão.

21. Práticas verbais cobertas de imagens que revelam muito mais o que se deseja ser do que se é. Entretanto, as referidas práticas são reveladoras do estado de superficialidade em que se encontra o sujeito que se manifesta.

22. Aqui, as atitudes se referem às mais diversas práticas cotidianas que, originárias dos sujeitos, se dão no mundo, nos lugares onde a vida se realiza.

23. O pensamento se expressa tanto nas práticas verbais e imagéticas, quanto, também, nos discursos proferidos nos mais diversos fóruns.

Tal como pensava Henri Lefebvre ainda no início dos anos de 1960, deixamos de viver — ao abandonarmos a lentidão, o vagar, o pensar — e, no ritmo da *cidade-pressa*, entregamos o *tempo-vida* em troca de algo que nos endivida. Deixamos de aprender com o tempo que amadurece pensamentos. Como poderia dizer o pensador francês, a cidade moderna é um grande e barulhento movimento e, paradoxalmente, um grande deserto que, em grande medida, temos carregado em nós.

Antigamente não era possível estar em dois lugares ao mesmo tempo, hoje isso mudou. Será que estamos fragmentados demais?

A sua questão é direta, sem rodeios e parte de um pressuposto: o de que hoje, diferentemente de antigamente, é possível estar, simultaneamente, em dois lugares distintos. Diante disso, julgo ser indispensável refletir sobre o próprio pressuposto, antes de pensar a questão referente à fragmentação a que supostamente nos submetemos.

Estar em dois lugares distintos ao mesmo tempo: tomemos apenas duas disciplinas — a geografia e a física —, desde que referenciadas pelos paradigmas convencionais da ciência moderna: ambas negariam tal pressuposto. No entanto, ainda poderíamos avaliar como pouco interessante esse caminho de construção de argumento. Outros

modos de pensar nos fariam percorrer trajetórias estranhas ao pensamento científico hegemônico e que nos permitiriam refletir, inclusive, sobre a natureza humana, o seu espírito, a sua imaginação e o próprio imaginário coletivo.²⁰ A partir de outros *modos de pensar*, poderíamos dizer que, no que diz respeito à questão, pouco ou nada foi transformado a partir do advento da internet. Os lugares são feitos daquele mundo com o qual estabelecemos relações de identidade. Eles são feitos de nós, mas não se trata apenas disso. Somos feitos dos lugares que carregamos em nós. Decorrem disso, inclusive, alguns de nossos sentimentos ou sensações de perdas em razão de perdas experimentadas pelos lugares. Somos os vários lugares ou recortes de lugares que também fazem a nossa corporeidade, o nosso ser, a nossa existência. Podemos não estar fisicamente em todos eles, mas somos todos eles em nosso corpo. Entretanto, a nossa corporeidade física é também afetada por esse *somos todos eles em nosso corpo*; e isso quer dizer que as nossas corporeidades não são feitas apenas de nossas corporeidades físicas.

Caso possamos dizer que muito pouco desse sentimento foi transformado a partir do advento da internet, por outro lado deveremos dizer que, com o advento da internet, de variados modos e graus de intensidade essa sensação foi incorporada pelas nossas práticas de comunicação. As mais novas tecnologias potencializaram a sensação de possibilidade de estar, simultaneamente, em mais de um lugar. Está aí uma oportunidade que nos

faz refletir sobre a natureza dos lugares e sobre a memória que construímos: essa memória ativa que mobiliza o presente e, ao mesmo tempo, reinventa o passado a partir das referências do agora. Ela ainda nos convida a refletir acerca do que somos e do que carregamos em nós. Aqui, também estou me referindo à corporeidade feita de memória, mente, espírito, imaginação, sonhos e tudo o que constitui a existência ativa dos sujeitos.

Entretanto, penso que não é exatamente essa sensação de poder — é mesmo uma espécie de poder que aparentemente incorporamos — que nos levaria a discutir a nossa fragmentação: a sensação de estar, simultaneamente, em lugares distintos, distantes. O fragmento pode ser pensado a partir de alguns significados. O mais comum: parte de um todo que se quebrou. Mas há um modo radical de se pensar o fragmento: o de que a partir dele, não se pode imaginar, conceber ou restaurar o todo já destruído. É certo que, em geral, não estamos a este extremo. Entretanto, algumas considerações ontológicas básicas devem ser trazidas para a discussão.

A denominada *unicidade do ser* — a do indivíduo — não poderá ser contraposta à movente *situação do estar*. O estar é circunstancial, mas ele é pertencente ao ser. Experimentamos variadas situações de estar e, ao fazê-lo, frequentemente, confrontamos a *situação de estar* à suposta *indivisibilidade do ser* em sua individualidade. O estar é incorporado pelo ser; e existem tantas *situações de estar* — que são postas por eventualidades, contingências,

conjunturas — quantas forem as de ser. Somos vários, cada um de nós; e cada um de nós pode — coerentemente com o nosso ser — vivenciar o estar de diferentes modos. Ainda há que se considerar o ser em sua existência dialógica com o mundo e, conseqüentemente, com os mais variados tempos, espaços e contextos diversos. Nesses termos, estamos submetidos a um contexto que faz com que estejamos — ou sejamos — aparentemente mais expostos a processos de fragmentação. O contexto também nos faz. O mundo também faz o que somos, além de, em parte, condicionar esse como estamos, *ainda que sejamos o mundo feito por nós*. Carregamos o mundo em nós: este que se refere a nós. Carregamos os lugares em nossos interiores, em nossa *memória corporal*: os que nos dizem respeito, às nossas identidades, sonhos, vivências, experimentações. Estamos, sim, mais suscetíveis às fragmentações. Estamos mais adoecidos, alienados, individualistas e, esquizofrenicamente, percebe-se uma forte dissociação entre as práticas verbais e imagéticas²¹ — disseminadas, sobretudo, através das redes sociais —, as atitudes²² e o pensamento²³.

No entanto, a despeito de toda a leitura que aqui se expõe, esse *estar, simultaneamente, em mais de um lugar* ainda deve ser avaliado a partir de outro ponto de vista. A transformação do mundo — a partir de referências contrárias àquelas postas pelos paradigmas da modernidade — significa a transformação substantiva da nossa existência. Significa, dentre tantas coisas, a transformação

dos nossos sonhos individuais em coletivos. A referida transformação requer a construção ou a recuperação de valores aparentemente perdidos e, talvez, o mais importante de todos seja o de estar, simultaneamente, em mais de um lugar e, sobretudo, o de desejar estar e de ser no lugar onde todos estão e são. Existimos em virtude da existência do outro. Seria essencial que tal referência não estivesse perdida para que, mais adiante, no tempo da cultura, pudesse ser recuperada também sob as referências das práticas artísticas.

Há uma passagem no livro *a Sociedade do Espetáculo*, de Debord, na qual o autor fala que: “é nesta dominação social do tempo-mercadoria que o “tempo é tudo, o homem não é nada: no máximo, ele é a carcaça do tempo”. É o tempo desvalorizado, a inversão completa do tempo como “campo de desenvolvimento humano”” – (tese 147). Na sua opinião, o que temos que aprender com o tempo? Qual a influência da lógica do “tempo-mercadoria”, nas nossas subjetividades?

Guy Debord faz referência ao tempo transformado pela indústria ou pelo capital em tempo consumível: *tempo-mercadoria à venda em blocos*.²⁴ Trata-se de algo basilar no processo de acumulação capitalista em que a produção em série não

apenas considera o tempo, mas toma, para si, o tempo como indispensável para a ampliação progressiva da produtividade; mas, antes de tudo, toma, para si, o tempo. Diz-se, com isso, que o tempo é desvalorizado. Tempo: à medida que ele é incorporado ao processo de produção de riqueza — e, com isso, adquire valor no *mundo-mercado* —, perde valor na produção da vida. Portanto, ao tempo são encaminhados valores que contradizem a própria ideia de tempo, pois tempo deveria ser sempre tempo para os sujeitos do mundo e, à medida que é tomado pelo capital, passa a ser *tempo-mercadoria* — enquanto os sujeitos passam a ser *trabalho-tempo* à venda.

Aqui, há questões para muito se pensar e que considero importantíssimas para a compreensão do mundo nas cidades. Antes de tudo, registra-se: escolho, aqui, um modo de interpretação dentre as diversas as formas de leitura das transformações das *temporalidades-espacialidades* em nossas subjetividades. As referidas transformações são as que se dão nos *espaços-tempos* das cidades modernas que, por sua vez, devem ser compreendidos como o *espaço-mundo* em que se desenvolvem os encontros entre as individualidades e o próprio mundo social. Este *espaço-mundo*, em termos amplos, é também feito das subjetividades. Entretanto, há outro modo de fazer a leitura da questão: as subjetividades são, simultaneamente, os *territórios íntimos dos sujeitos* e as trocas experienciais que eles estabelecem com o *espaço-mundo*.

Deveremos considerar que, acima de tudo, a lógica do *tempo-mercadoria* é a que se refere ao tempo da *cidade-pressa* ou o tempo do *espaço-mundo* e, por princípio, interfere na construção de nossas subjetividades. O sentir e o pensar o mundo estão entrelaçados de modo a constituir o corpo do sujeito que vive o mundo; e viver o mundo é senti-lo, experimentá-lo, pensar sobre ele e, conseqüentemente, ser afetado por ele e o transformar. A lógica do tempo-mercadoria, portanto, afeta as nossas subjetividades à medida que deixamos nos afetar por esse *tempo-pressa* ou por esse *tempo-mercado*. Dentre tantas as influências da referida lógica sobre as nossas subjetividades, gostaria de enfatizar muito mais a que diz respeito a esse *pensar o mundo* que é afetado por esse *sentir o mundo*. O *tempo-pressa* — tempo-mercadoria — ocasiona certa incapacidade nossa de experimentação do mundo que, por sua vez, interfere incisivamente em nossa capacidade de pensar o mundo e a nós mesmos no contexto do *espaço-mundo*. Essa nossa relativa incapacidade de pensar — esse certo desleixo com a rotineira e importantíssima reflexão feita de vagar, de pausas ou de intervalos regulares — nos torna reféns da nossa própria incapacidade de escolher o que pode ser melhor *para todos nós juntos*. Além de tudo, referenciada pelo paradigma do mercado — que referencia ou que regula a lógica do tempo-mercadoria — não se pode negligenciar a inexistência desse *todos nós juntos* na construção de nossa própria existência melancólica em que a vida se faz destituída de sentido.

Pareceria óbvio dizer que a lógica do *tempo-mercadoria* ofusca as nossas capacidades de compreensão do *tempo-vida* para todas as nossas práticas? Entretanto, talvez, não parecesse óbvia a resposta à questão: quanto mais de história ainda necessitaríamos para construir a compreensão coletiva de que é o tempo que faz a vida?

A cidade está ocupada. Ações, pessoas, gestos, palavras, tudo somado forma a cidade em processo. Os produtores de arte estão tentando reinventar a vida nos espaços públicos, em vias abertas à alegria e ao sol. Em contato com a alteridade produzem momentos para misturar gente, encontrar gente, conversar e festejar. Estaria a arte ingênua demais? Existe tempo/espaço para utopia na cidade contemporânea?

O modo como os sujeitos compreendem o mundo, com os seus discursos, práticas, atitudes e omissões — e fazem dele o mundo que é —, em alguma medida, em determinadas circunstâncias, a arte poderá mesmo ser compreendida como ingênua. Mas essa compreensão não se restringe à arte, mas, também, a todos os modos de viver que, por princípio, resistem ao *mundo-mercado*, à *cidade-pressa*.

No presente, o mundo que construímos também cria certo contexto para que se questione o significado mais usual de utopia: *projeto imaginário e irrealizável de sociedade*. Entretanto, caso carreguemos em nós o desejo de nossa própria transformação — e nos transformemos de modo a se fazer legítimo o discurso em prol da transformação do mundo —, cabe incorporar o significado de utopia identificado com os nossos sonhos de mudança: concepção alternativa de sociedade capaz de apontar capacidades de realização de certa ordem política que contribui para a transformação do mundo. Além disso, são reconhecíveis determinadas práticas no passado que eram concebidas como irrealizáveis; e que, no presente, após a sua realização, negam o próprio caráter fantasioso — impraticável — com o qual foram identificadas.

Não é um simples exercício imaginar que as nossas vidas na *cidade-prensa* se libertem das referências de mercado. São tais referências que, no mundo a se expressar na cidade, fazem a luminosidade e, em oposição, a opacidade. É o paradigma do mercado que estimula a prensa, o consumo desmesurado, o individualismo, a manutenção de valores que negam os valores da própria vida digna. De outra parte, também não é um simples exercício imaginar que continuemos, por tempo indeterminado — ou por tempo determinado pelas próprias forças do mercado — a reproduzir os valores que destituem o significado de nossas vidas, submetidos a esse paradigma que negamos e, contraditoriamente,

reforçamos com as nossas omissões. Aqui, há algo essencial a ser pensado.

Diante do que tenho refletido, acho inconcebível que não carreguemos esse duplo e radicalmente contraditório sentimento: de que não há meios perceptíveis, no presente, de se transformar o mundo; e de que não há como deixar tudo como está. Oscilamos entre um e outro sentimento e, com isso, construímos em nós a crescente melancolia e a sensação de perda de vida. É exatamente por isso que penso como muitos outros: que carregamos em nós — que divulgamos os nossos falsos ganhos e, simultaneamente, padecemos em razão de nossas sensíveis perdas — o embrião de nossa própria transformação. Isso significa que há motivos para se pensar que o *mundo-mercado* — a existir na *cidade-prensa* — carrega, em si, o embrião da sua própria transformação. No interior desse mundo — interior de nós mesmos — há outro mundo, que é diferente, aberto, crescente. Não poderíamos dizer quando é que se estabelecerá em nós a prevalência desse mundo. Não poderíamos dizer quando nascerá esse mundo crescente no interior desse *mundo-mercado*. Do mesmo modo, não saberíamos como tudo isso se daria. Entretanto, diante do que temos sido, há algo que se permite dizer: a emergência de um *paradigma da arte* e a expansão, em todos os sentidos, das práticas artísticas de resistência crítica e criativa — em suas mais diversas possibilidades de manifestação — seriam protagonistas nesse processo.

Referências

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 2001 [1973].

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967].

HISSA, Cássio E. Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 6 v. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975 [1890].

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1987.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SANTOS, Milton. Razão global, razão local; os espaços da racionalidade. In: SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005 [1994]. p. 164-170.

Cássio Hissa é licenciado e bacharel em geografia pela UFMG, mestre em demografia pelo CEDEPLAR da UFMG, doutor em geografia pela UNESP, tem o seu pós-doutorado em epistemologia e em sociologia pela Universidade de Coimbra. Professor do Departamento de Geografia da UFMG.

PALAVRA E IMAGEM NA CIDADE

As superfícies da cidade estão repletas de palavras e imagens que estão nas paredes, nos pisos, nos muros, cartazes, capas de revistas, jornais, nas telas dos celulares, estampas de tecidos, muros, embalagens, carros, televisões nos metrô e ônibus, placas feitas à mão, grandes empenas publicitárias, cartazes tipográficos, anúncios de shows pela cidade, panfletos de cartomante ou de empréstimo de dinheiro, placas de promoção amarelas nas pastelarias, homem-placa, venda de balas no sinal fechado, mapas de turismo, folhetos, catálogos, folders, jogos, alimentos, arquiteturas, identidades visuais, faixas de rua, placas de sinalização, numeração das casas, demarcação do piso, demarcação de espaços para estacionar, pichação, grafites... Ainda somamos a isso a vocalização e o som: carros de som, rádios ligados, evangélicos lendo a bíblia em voz alta, as igrejas, karaokês, o gritos dos ambulantes que anunciam seus produtos em uma sinfonia popular, o carro da pamonha, todos formam uma sobreposição de camadas gráficas e de informações fragmentadas continuamente rearranjadas.

Estar na cidade é estar mergulhado em uma grande quantidade de signos e não há um código único para decifrá-los, os significados não são dados de antemão, precisam ser produzidos. A cidade é completamente povoada por uma dimensão gráfica-comunicacional. A mistura entre comunicação oficial, comunicação corporativa, comunicação popular e outras intervenções transformam a cidade em um lugar riquíssimo para a experiência visual.

Para os artistas, é um verdadeiro parque de diversões, todo aberto a intervenções e diálogos. Muitas vezes, a inspiração para as obras vem do amor pela reprodutibilidade da imagem e da palavra, pois todas as formas de comunicação na cidade trazem em si alguma forma de reprodutibilidade. Para os artistas interessados no mundo das artes gráficas, ver a impressão de uma quantidade enorme de uma mesma imagem é algo maravilhoso. A escolha do papel, da tinta, o cheiro do impresso novo, tudo isso cria um ambiente rico e poético de quem intervém nesta camada gráfica da cidade.

Para quem observa e caminha pela cidade, ver aquela sequência de imagens repetidas pelas ruas (como acontece com muitos cartazes

lambe-lambe) é um prazer. O universo das gráficas e *bureaus* de impressão de quintal: trabalhar onde se imprime os panfletos populares na cidade, com seus mecanismos um pouco arcaicos, sempre escuros e muito bagunçados, passa a fazer parte da obra.

Muitos desses artistas investigam a natureza das imagens e palavras (escritas e verbalizadas) que estão por toda a cidade, buscando entender quais são as relações que elas estabelecem com os locais onde se instalam. A partir dessas observações, um jogo de diálogos infinitos começa a se estabelecer, pois novas intervenções entram em contato com o que já estava lá e, na sequência, vem outra intervenção que modifica ainda mais o jogo, a conversa, e abre caminhos para novas interferências e leituras, uma vez que o espaço urbano pode ser entendido como uma grande obra coletiva.

Normalmente, associamos o meio “gráfico” a tudo aquilo que pertence ao universo da impressão, reprodução técnica, imagens e informação: cor, pixel, retícula, mancha gráfica, tipografia, tiragem, mídia, suporte, são algumas das palavras evocadas por essa definição. Mas, num sentido mais amplo, o “gráfico” pode ser entendido como um processo de dar ordem formal e estrutural a uma mensagem, informação ou conceito. Mais do que um procedimento técnico, o uso do “gráfico” é uma ferramenta poética para reivindicar e recuperar sua presença nos espaços de comunicação e expressão. Nesse processo, os meios gráficos passam a fazer parte do processo criativo, a partir da impressão, gravura, tipografia, stencil, colagem, cartazes, livros, projeções, sinalização, etc...

O gráfico e a reprodutibilidade estão ligados a uma espécie de democratização do fazer artístico, pois as obras múltiplas, ao contrário das obras únicas e exclusivas, rompem com a aura normalmente presente nos objetos artísticos. Não é por acaso que as gravuras, de um modo geral, costumam ser as obras de arte mais baratas no mercado. Trazem de volta para a cidade uma obra nada exclusiva, mas que, pelo contrário, se multiplica pelos muros, de mão em mão, assim como as proposições e as ideias. Cria-se, assim,

um outro circuito para as obras de arte, que não estão apenas nos meios de arte, mas, pelo contrário, circulam de forma fluida por espaços de toda natureza.

Os artistas infiltram-se não apenas no circuito da palavra e da imagem da cidade, mas nos circuitos de verbalização, venda e comércio de imagens e textos. Inserem-se no *grid* urbano, apropriando-se do alfabeto da cidade. O papel seria a expressão primeira do gráfico, e, numa perspectiva poética, podemos ver a cidade inteira como papel, não como a folha em branco a ser preenchida, mas folhas já preenchidas e cheias de elementos que se recombina.

Assim, a cidade pode também ser vista como um livro, com diversos textos possíveis e imaginários que disputam (e compartilham) espaços com a comunicação oficial. Quando ocupamos as cidades, estamos conferindo novos significados para aqueles territórios e, por consequência, “escrevendo um texto novo”: “É como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam frases” (ROLNIK, 1988, p. 18).

Como espaço comunicacional potente, a “visibilidade” no espaço urbano também é um espaço em disputa. Portanto, as naturezas gráfica, simbólica e imagética das cidades também se configuram como espaços de disputa simbólica e podemos dizer que há uma disputa desigual e violenta pelo controle desses símbolos. Por isso, algumas manifestações gráficas nas cidades, como o pixo e alguns grafites vão ser combatidos, deslegitimados e criminalizados. Inclusive, nos últimos anos, estamos assistindo a uma verdadeira “caça às bruxas” com os pichadores, com seu encarceramento e com o apagamento dos pixos na cidade. Grandes polêmicas foram instauradas, como o apagamento dos grafites pelo prefeito de São Paulo, em 2017, quando mandou pintar de cinza diversos painéis da cidade, inclusive o maior painel da América Latina, na Avenida 23 de Maio, e com a prisão dos pichadores de Belo Horizonte (2013-2017)²¹ por formação de quadrilha.

21. Processo detalhado na dissertação de mestrado: *Nóis pixa, você pinta, vamos ver quem tem mais tinta: direito à cidade e resistência nos espaços urbanos*, de Felipe Bernardo Furtado Soares. Faculdade de Direito da UFMG, 2016.

Gosto de pensar que cada intervenção na cidade poderia ser entendida como uma voz, uma fala, uma presença. Então, o pixo como manifestação cultural complexa e marcadamente periférica se torna alvo de críticas e linchamento a partir de uma percepção racista e preconceituosa. A meu ver, o que se busca apagar ali é a voz da periferia, em nome de uma “limpeza” urbana que não inclui as diferenças, mas, pelo contrário, busca controlar o simbólico da cidade, mantendo e produzindo apenas as imagens que interessam, que estão de acordo e respondem aos projetos políticos das macroestruturas.

Não cabe aqui nesta pesquisa explorar a natureza do pixo e os grafites, pois essas práticas se configuram em um campo demasiado complexo e merecem atenção conceitual e reflexiva especial, já que possuem naturezas e dinâmicas próprias. Porém, não podemos negar a influência que o pixo exerce na visualidade gráfica das cidades brasileiras, que são, especialmente nas capitais, conhecidas internacionalmente por isso. Sendo também foco de diversas pesquisas no campo da arte, da antropologia e da tipografia, e por ter uma condição gráfica-visual extremamente interessante e complexa que borra os limites e o debate entre o público e o privado, entre centro e periferia, entre a “grande-arte” e a baixa cultura, etc.

A arte nesses espaços embaralha códigos urbanos, faz confusão e cria momentos de suspensão. As pessoas voltam-se para si mesmas por alguns minutos, pois a eles não se oferece nada a não ser um suspiro, não se vende nada. Gera contrainformação, poesia e literatura, por meio de intervenções de autores muitas vezes anônimos, que imprimem no cotidiano marcas invisíveis no tecido urbano em diálogo constante com um espaço público compartilhado.

PIRATÃO

Diversas cidades, desde 2009

COLETIVO FILÉ DE PEIXE
www.coletivofiledepeixe.com

O coletivo Filé de Peixe intervém na economia política da arte, agindo criticamente sobre processos de recepção e circulação da arte enquanto mercadoria, investigando tanto as relações entre arte e vida, como as instâncias limítrofes entre objeto e produto, entre colecionismo e consumo. Inserem, no universo “aurático” do sistema da arte, a lógica e os procedimentos do mercado informal.

Em seu projeto “Piratão”, utilizando a mesma estética dos vendedores ambulantes existentes nas grandes cidades, o coletivo comercializou cerca de 7.000 obras de vídeo-arte de artistas clássicos e contemporâneos. O grupo possui uma estrutura profissional de pirataria que inclui, entre outros dispositivos, copiadora simultânea de CDs, DVDs, equipamentos de televisão, projetores e DVD portátil para testar a mídia na hora da compra.

Por meio de suas ações, o Filé de Peixe promove um debate sobre direitos autorais, pirataria, democracia, circulação e acesso aos bens artísticos. A cada nova montagem da obra, eles realizam a “Sessão Pirata”, uma mostra de

vídeo-arte, a partir de uma seleção de trabalhos do acervo do “Piratão”. A lógica pirata está instaurada no projeto e não há autorização para exi-bição, nem comunicado aos autores.

No processo atual de produção de arquivos digitais, não é mais possível saber se uma obra é original ou cópia, pois a princípio tudo é cópia. O mercado da arte, por sua vez, é baseado na unicidade, na autenticidade e no objeto-único, exigindo o certificado de um galerista ou curador para legitimar uma obra. Em “Piratão”, os artistas brincam com o status das obras de arte e inserem o universo informal, popular, característico das classes mais pobres, em ambientes elitizados da arte.

Uma vez que os pobres conseguem acessar apenas certos tipos de conteúdo que circulam no mercado formal da arte, o mercado pirata acaba por também revelar a existência de uma cultura da exclusão. Dessa forma, a partir da pirataria e do compartilhamento de material cultural pelas redes, emerge um importante mecanismo de luta contra a indústria do capitalismo cultural.

4 GRAUS

Rio de Janeiro e Recife, 2004

ALEXANDRE VOGLER

A obra do artista plástico carioca Alexandre Vogler abrange trabalhos, individuais ou coletivos, relacionados ao contexto público e aos sistemas de comunicação. No projeto “Atrocidades Maravilhosas”, realizado em 2000, Vogler convidou uma série de artistas a utilizar o lambe-lambe como linguagem para intervenção. Os lambe-lambes são cartazes de grande formato, impressos geralmente em serigrafia ou tipografia móvel e que costumam ocupar os muros das cidades com anúncios de shows populares. Esse projeto ficou conhecido a partir de um documentário no qual é registrado todo o processo de trabalho, desde a impressão até a colagem nas ruas e a reação das pessoas.

O lambe-lambe foi experimentado pelo artista em várias outras intervenções, como em “Base para unhas fracas” (2008), um cartaz que simula a propaganda de um esmalte com a imagem de uma mão feminina com unhas vermelhas e compridas cobrindo parte de sua vagina. Em 2004, Vogler criou o projeto “4 Graus”, que consiste em uma série de lambe-lambes que exibem imagens dos

quatro graus de celulite acompanhadas de laudos e orientações médicas em linguagem científica. O trabalho causa estranhamento ao tocar de forma realista num dos maiores fe-tiches do brasileiro, a bunda. Nessa ação, a sexualidade feminina não é abordada a partir de uma estética publicitária, que padroniza o corpo e manipula digitalmente as imagens para produzir uma falsa realidade. Ao contrário, os lambe-lambes mostram imagens de mulheres reais, como as que circulam todos os dias pelas cidades, e não de mulheres objetificadas pela publicidade.

Nas obras, o artista evidencia a natureza do universo publicitário, que ocupa e privatiza o espaço público, criando ima-ginários homogeneizantes de consumo. Suas intervenções criam subversões das mensagens normalmente veiculadas pela publicidade, gerando estranhamento e atravessando os sistemas de comunicação instituídos.

SUAVECICLO

Diversas Cidades, desde 2009

VJ SUAVE

www.vjsuave.com

Vj Suave é o nome da dupla de artistas Ceci Soloaga e Ygor Marotta, que moram em São Paulo e trabalham juntos desde 2009, promovendo intervenções audiovisuais nos espaços públicos de várias cidades do Brasil e do mundo.

Suas principais técnicas são o *vídeo mapping* — projeções de larga escala com intervenção sonora paralela — e o *light painting* — animação de desenhos ao vivo. Um dos trabalhos da dupla que merece destaque é o “SuaveCiclo”, no qual os artistas usam um triciclo adaptado com sistema de projetor, computador, som, luzes e ferramentas de desenho ao vivo para criar a interação entre os seus filmes/desenhos e a cidade, projetando-os sobre fachadas, empenas, viadutos e paredes. Seus personagens tomam vida sobre essas superfícies e interagem com a paisagem, criando uma atmosfera poética, lúdica e bela para os passantes. Outro recurso utilizado pela dupla nesse trabalho é a produção de curtas-metragens que registram as narrativas que acontecem nessas superfícies.

Por meio da bicicleta, a dupla cria uma espécie de cinema nômade, iluminando os “cenários” e as paisagens urbanas com um desenho delicado e em grande escala, transportando as pessoas para um universo lúdico e sensorial.

Com a bicicleta, eles também chamam a atenção para o uso sustentável e livre desse meio de transporte e para novas formas poéticas de ocupação dos espaços públicos com poesia e frases de amor.

Ygor Marota também é o criador da campanha “Mais amor por favor”, uma ideia que se espalhou por todo o Brasil por meio de cartazes lambe-lambes impressos em tipografia, serigrafia, camisetas e vários materiais impressos que circulam com a mensagem. A ideia do projeto é comunicar a todos a importância de se dar e receber amor na construção de uma sociedade mais justa.

A VERDADE DAS COISAS

Belo Horizonte, 2008

DANIEL ESCOBAR
danielescobar.com.br

A cidade e seu imaginário atravessam toda a obra do artista Daniel Escobar, que explora em sua produção, essencialmente gráfica, o universo publicitário presente nos dispositivos de comunicação visual, como cartazes *outdoor*, panfletos, mapas, guias turísticos, letreiros, faixas, placas luminosas, entre outros. O artista trabalha com diversas representações possíveis da paisagem urbana, aquelas que dão acesso às condições físicas do lugar, como placas de trânsito e guias de turismo, que carregam cargas simbólicas e expressam modos de viver baseados na lógica do consumo.

Escobar ironiza as mensagens publicitárias e o universo gráfico das cidades com seus panfletos, folders e *outdoors*, que apresentam os mais novos empreendimentos imobiliários, anunciam cidades ilusórias, desenhadas nos programas de 3D e prometem casas perfeitas, cercadas de verde, uma vida perfeita, garantia de excelência, felicidade e exclusividade.

Há em seu trabalho um deslocamento de sentido desse universo visual e gráfico das cidades, que altera a percepção sobre as mensagens e imagens e instaura um novo momento de envolvimento com suas estruturas. No trabalho “Impermeáveis” (2008), o artista utiliza um

furador de papel e cria, a partir da sobreposição de diversos papéis de outdoor, uma renda que mistura as imagens e deixa transparecer as diversas camadas de material publicitário. O trabalho alude ainda à forma de impressão do *outdoor* criando, com uso de retículas, um efeito ótico em que, vista de perto, a imagem perde seu contorno.

Em “A Verdade das Coisas” (2008), Escobar se apropria de faixas de rua, uma mídia proibida, porém muito utilizada para comunicação de vendas, promoções, aluguéis e anúncios em geral. Ele retira o texto das faixas deixa apenas a forma vazada das palavras e devolve-as às ruas com o texto “roubado” ou subtraído, causando estranhamento e curiosidade. Ao mesmo tempo, as letras retiradas das faixas ganham volume num processo de enchimento e costura e são espalhadas em pontos da cidade.

A pesquisa de Escobar explora os processos de representação e comunicação e transita entre os espaços institucionais e a rua para lembrar que o universo da comunicação em massa cria e fortalece ilusões e ficções.

INTERVENÇÕES

Diversas cidades, desde 2011

COLETIVO TRANSVERSO

www.coletivotransverso.blogspot.com

“Na desordem do progresso, a rua há de ser verso”, “a maldade dá saudade”, “A vida é um emaranhado de nós”. Essas são algumas das frases que o Coletivo Transverso espalha pelas ruas de cidades do Brasil e do mundo. Com uma “sede” em Brasília e outra em São Paulo, o coletivo, que surgiu em 2011, busca levar poesia ao espaço público e ao cotidiano das pessoas e ampliar o potencial que existe na rua para essa forma de expressão.

O grupo é formado por Cauê Novaes, Patrícia Del Rey e Patrícia Bagniewski, mas possui também uma rede de colaboradores que executam, registram e distribuem o trabalho. O coletivo também estimula as pessoas a baixar, imprimir e registrar, por meio do site e da página do facebook, as frases e os cartazes que o grupo produz. A partir de sua intervenção, busca formar uma rede de intervenções que acontecem em vários lugares e que, muitas vezes, saem do controle do próprio coletivo, ganhando vida própria.

Os trabalhos do Transverso se misturam a outras intervenções na cidade, como o grafitti, a pichação, os cartazes publicitários e outras interferências e, dessa forma, habitam esse espaço múltiplo de mensagens que são as paredes das cidades. Além disso, suas ações abrem canais para outras intervenções e outros diálogos, geram infiltrações nas mensagens vigentes e relacionam-se com o espaço de modo a subverter ou transformar sua lógica. Eles buscam apropriar-se da cidade de forma não possessiva, mas sim pela cocriação de espaços e formas de ocupação, abrindo canais para intervenções futuras.

O grupo enxerga a cidade como um poema vivo e incompleto com muitas possibilidades narrativas, criando instantes de desvio que retiram os passantes de uma “rotina cega”. A partir desse deslocamento, os passantes são convidados a participar ativamente do processo de ressignificação do espaço.

PAREDES PINTURAS

Diversas cidades, desde 1996

MÔNICA NADOR
www.jamac.org.br

O trabalho “Paredes Pinturas” deriva da dissertação de mestrado da artista Mônica Nador. A pesquisa pretende incorporar moradores de comunidades pobres em um processo de pintura mural com a técnica do stencil. Na intervenção, as pessoas são convidadas a pintar a fachada de suas casas com padrões gráficos decorativos adaptados à técnica (o stencil utiliza um molde vazado que, colocado sobre a superfície, permite que a tinta passe pelo molde, imprimindo na superfície o desenho e possibilitando sua reprodução). “Paredes Pinturas” acontece desde 1996 em vários lugares e já teve formatos que vão desde a pintura mural até tecidos, paredes internas e externas, muros, entre outras superfícies.

O trabalho motivou a artista a criar o JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube –, em 2003, uma associação na periferia da zona sul da cidade de São Paulo. Nesse espaço cultural, voltado para

a comunidade do entorno, acontecem ações como oficinas, palestras, cursos, workshops, sessões de cinema, encontros de filosofia e ciências políticas, promovidos em parceria com professores, estudiosos e lideranças do bairro. A artista consegue gerar uma grande motivação na população, partindo da mudança da realidade do lugar e explorando o potencial transformador da arte, como forma de socialização e produção criativa.

Nador alia a tradição da pintura a um exercício colaborativo e conceitual e deseja mostrar que em um circuito de arte, dominado pelos valores do mercado, ainda há espaço para a produção de uma arte cujo sentido e valor real reflitam a experiência de diversas pessoas e não apenas de uma elite. Foram esses valores e a sensação de estar deslocada dentro do circuito da arte que levaram a artista a se mudar para a periferia da cidade, onde desenvolve seu trabalho juntamente com seus colaboradores.

CRAS DO MICÉLIO

São Paulo, 2013

STEPHAN DOITSCHINOFF
doitschinoff.com

Pelas redes sociais, as pessoas são convidadas pelo artista a participar da performance/ marcha realizada em São Paulo, nas ruas do bairro Pinheiros. Elas deveriam estar no lugar e no horário indicados, vestidas com trajes previamente sugeridos. O convite as leva a uma marcha, que se assemelha a uma procissão religiosa e é composta por participantes mascarados que carregam estandartes com a imagem da Jurema Preta, além de diversos adereços como bonecos gigantes, esculturas e ornamentos, em referência a elementos ligados ao Xamanismo e a compostos psicoativos.

A performance, que contou com a participação de Iggor Cavaleira, Laima Leyton e Elisa Gargiulo, traz ao espaço urbano da capital paulista um imaginário relacionado às propriedades psicoativas de plantas, fungos e extratos vegetais, cujo uso está ligado à práticas espirituais, medicinais e ritos de passagem de povos originários.

Cras significa “amanhã”, em Latim, e micélio é o nome que se dá ao conjunto de hifas de um fungo, uma alusão às plantas enteógenas (termo que quer dizer “manifestação interior do divino” e que faz referência às propriedades de alteração da consciência). Na performance, estandartes trazem estampado um cogumelo, um dos ícones das plantas de poder psicoativo.

O artista, que também tem um potente trabalho gráfico, inspira-se na lógica *hacker* para adentrar estruturas conservadoras, especialmente aquelas ligadas à igrejas e cortejos militares, inserindo mensagens subversivas nesses espaços. Partindo da subversão do imaginário e de uma estética religiosa, ele retira o conteúdo conservador e inclui ali outras mensagens, buscando aproximar-se das pessoas com o seu trabalho, uma vez que em nossa cultura as imagens cristãs, assim como as de raiz africana, têm uma força muito grande. No caso de “Cras do Micélio”, as intervenções carregam um conteúdo relacionado às plantas psicoativas e psicodélicas e trazem à tona reflexões sobre como o nosso sistema capitalista desconsidera o uso das plantas e sua relação com uma matriz espiritual.

PROJETO

CICLOCOR

Fortaleza, 2011

ACIDUM

<http://grupoacidum.art.br/>

Com um sistema simples, desenvolvido com garrafas pet, mangueiras, trinchas, fita adesiva e outros materiais, acoplados a bicicletas, o projeto “CicloCor”, uma das iniciativas do Acidum, foi uma intervenção realizada em 2011, na cidade de Fortaleza, durante o Salão de Abril, importante evento de arte do Brasil. Durante a ação, produzida como uma espécie de *flashmob*, as pessoas eram convidadas a pedalar pela cidade com o dispositivo na bicicleta e a produzir, com tinta, traços que iam ocupando toda a rua.

As linhas criadas pelas diversas bicicletas vão se sobrepondo e criando um emaranhado colorido pelo chão. Os ciclistas vão sendo guiados pelos

rastros que a tinta deixa no piso, produzindo assim um itinerário orgânico. Na ação, um desenho único e fluido vai sendo criado na medida em que as pessoas se movimentam.

Em seus projetos, o Acidum promove um diálogo com os espaços urbanos da cidade, a partir das diferentes interfe-rências que lotam os muros e as ruas das áreas urbanas. O coletivo, sediado em Fortaleza, é composto atualmente por Robézio Marqs e Tereza Dequinta. Em seu trabalho, a dupla pesquisa e desenvolve projetos artísticos nos mais variados suportes, como intervenções urbanas, cartazes (lambe-lambe), grafite, *stickers*, fotografia e pintura, projetos audiovisuais, livro de artista e tatuagens.

EU ♥

CAMELÔ

Rio de Janeiro, 2010

OPAVIVARÁ

www.opavivara.com.br

O Opavivará! é um coletivo de arte que iniciou suas atividades em 2005, no Rio de Janeiro. Tem como projeto realizar “experiências poéticas coletivas interativas”. Suas obras, sempre voltadas para o espaço público, buscam criar situações nas quais os espectadores são convidados a participar das ações do coletivo. Em “Almoço Coletivo” (2013), o grupo realizou um almoço em uma praça pública e, em “Self-service Pajé” (2012), os artistas disponibilizaram dezenas de ervas para que as pessoas fizessem seus chás.

O grupo também criou a “Espreguiçadeira multi” (2010), uma cadeira de praia coletiva que pode ser levada a vários lugares. A proposta poética desse projeto não está apenas na construção estética das cadeiras, mas na convivência que o uso delas pode gerar. Por ser um elemento ligado ao relaxamento e ao descanso, a espreguiçadeira pode mudar a forma como as pessoas se comportam nos espaços públicos, nas ruas e nas praças da cidade.

A cultura carioca e as questões políticas cotidianas presentes na cidade do Rio de Janeiro estão fortemente impressas nas ações do coletivo. A cidade, sede da Copa do Mundo 2014 e das Olimpíadas de 2016, tem sido um

dos principais alvos, no Brasil, da especulação imobiliária e da gentrificação. Da mesma forma, o Rio é uma das capitais brasileiras em que houve uma forte e violenta repressão às manifestações populares.

Esse contexto da cidade é abordado em obras como “Eu amo camelô” (2010), uma série de cartões postais com imagens de vendedores ambulantes – profissionais que têm sido sistematicamente expulsos dos espaços públicos, em nome da “limpeza urbana” e da “saúde pública”, abrindo espaço para empresas multinacionais que vão, aos poucos, substituindo processos tradicionais e populares. O trabalho é apresentado em uma instalação na qual o coletivo reproduz o ambiente da praia na galeria, com cadeiras típicas, areia, o mate e a sonoridade dos camelôs. Além disso, é montada uma banquinha na qual os postais ficam à venda e o dinheiro é devolvido para os ambulantes.

DIÁLOGO COM

MARISA FLÓRIDO

Em conversa com o artista Alexandre Vogler, ele me disse que uma das coisas que o inspirou a fazer suas séries de cartazes lambe-lambe foi observar todos os dias, de dentro do ônibus, a presença dos cartazes colados em série na cidade, que anunciam, shows, festas, rodeios, entre outros acontecimentos. Essa presença gráfica nas cidades pode ser, às vezes, um pouco incômoda, pois contamina a paisagem com interferências demais. Mas ao mesmo tempo, existe tanta beleza nisso, não? As sobreposições de imagens de textos, parece formar um grande palimpsesto sem fim. Por que os artistas gostam tanto disso? Por que essa presença gráfica na cidade é tão fascinante? Muitos artistas têm um certo impulso gráfico, um desejo de criar relações, brincar, dialogar, criticar, se infiltrar, subverter essas mensagens cotidianas com propostas poéticas, lúdicas ou críticas. Como você vê essas intervenções nos circuitos de comunicação/palavras/imagens?

Creio que sua questão têm várias camadas que tentarei minimamente deslindar.

Primeiro, qual a relação entre “publicidade” e espaço público? Como diz Jean-Pierre Vernant, o aparecimento da *polis* grega só foi possível graças à proeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder, tornando-se o elemento político por excelência. Ela não será mais o conteúdo de um saber esotérico secreto, o termo justo de uma narrativa ritual, mas o debate contraditório, a argumentação, a polêmica nas regras do jogo intelectual e político. A seu surgimento correspondeu a exigência de uma “publicidade”, de uma publicação: colocar, sob os olhos de todos, as condutas, os processos, os saberes antes reservados a alguns. Distinguia-se assim um domínio de interesse comum, de práticas e saberes abertos separando-se do recesso das tradições familiares: privilégios e saberes, antes restritos a sacerdotes e guerreiros, podem ser democratizados e divulgados em praça pública. A palavra e a escrita vão cumprir um papel fundamental de divulgação de conhecimentos interditos; a escrita, privilégio de alguns, guardada à meia-sombra do Templo que presidia a vida, ganha então a *ágora*. O que era segredo religioso, revelação de essências reservada a eleitos vai ser exposto a céu aberto, a escrita vai cumprir um papel fundamental de divulgação de conhecimentos interditos, na reivindicação dos direitos pela redação da lei e sua fixação.

A propaganda na cidade, a “publicidade” capitalista dos *outdoors*, basicamente sequestra essa força profanadora da escrita, a força da “publicidade” da *polis* grega. Confunde e esvazia tanto a esfera pública, como também a esfera privada (ainda que, claro, ambas foram ganhando sentidos bastantes diversos ao longo dos séculos). Mas o que é importante salientar é que o que era público é doravante privatizado (como propriedade), o que era privado ganha uma vasta exposição em seus *outdoors* — mesmo a intimidade torna-se objeto de consumo, relegada à tela da tevê e da internet, mostra-se nos *reality shows*, nas redes sociais e blogs com seu caráter confessional. Vogler, certa vez em uma conversa, associou a publicidade na cidade a uma espécie de *trompe l’oeil* (técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões) contemporâneo (não por acaso, a Igreja católica, no período Barroco, lançaria mão de seu recurso de modo exaustivo como instrumento de persuasão, propaganda e comunicação da mensagem cristã). E, de fato, os *slogans* e as imagens das propagandas nos *outdoors* rasgam a superfície opaca e repetida das empenas cegas dos edifícios e nos promete paraísos artificiais, os paraísos do consumo. A publicidade é a transcendência prometida na pintura, a evasão do espaço imanente. Na pintura, à cena representada sobre a superfície da tela correspondia um sujeito capaz de dominar as aparências e seus jogos. O *trompe l’oeil* viria perturbar, na evocação mágica da coi-

sa, na fascinação do duplo, as regras da imitação. É a mimese levada à sua própria desmedida. Uma armadilha ao olho sensível: ele vacila, inebriado e seduzido, mas apenas por instantes. O espectador sabe que é uma armadilha, o artifício afirma-se enganador para que a acuidade da consciência logo serene a estupefação momentânea. Entretanto, esse segundo de dúvida e narcose imobiliza o espectador e desperta nele o desejo de ali se abismar. O *trompe l’oeil* viola e explicita as regras de seu jogo e o segredo de seu poder.

Na propaganda, ver é crer, e não há o momento seguinte que deslinde a ilusão. Seu objetivo é fazer crer que se deseja o que se vê. Ver e crer, prazer e poder estabelecem nexos profundos e antigos. A ilusão capitalista impõe a todos as figuras de felicidade e infelicidade como produtos a serem consumidos. Em sua produção massificadora, nossa capacidade de imaginar e sonhar é sequestrada. De modos distintos, os artistas buscariam explicitar as regras e os segredos de seu poder, por vezes devolvendo a ambiguidade e a indeterminação dos sentidos, turvando as efígies publicitárias, implodindo seu poder alucinante, para fazer o desejo se desvincular desse apelo e dessas identificações fusionais que elidem a alteridade, e para devolver ao olhar a liberdade de uma escolha, de um juízo, de um desejo que não se sacia na saturação do consumo e do espetáculo. Há ainda outros aspectos a esses interligados: vivemos em uma economia da atenção. O ambiente urbano e social é cada vez mais saturado de

estímulos. As novas tecnologias nos assediam com informações e imagens. O capitalismo introduz incessantemente novos produtos e rápidos descartes, manipulando atenção e distração. Isso provocaria, nos últimos séculos, alterações profundas na percepção, na experiência da temporalidade e nos regimes da atenção. Nas ciências, e em particular na psicologia emergente do século XIX, a atenção se tornaria uma questão central. Alguns autores, como Jonathan Crary, vão apontar o paradoxo que se estabelece a partir de então: a mesma lógica que provoca tal dispersão e enfraquece qualquer certeza quanto à percepção do mundo (denunciando-a contingente, mas fundamentando a verdade da visão na densidade e materialidade do corpo) vai impor regimes de disciplina, controle e classificação da atenção. Era preciso gestá-la, orientá-la para a eficácia produtiva, disputá-la no mercado de consumo.

Por isso também o interesse dos artistas pela inserção e alteração nos códigos e nas sinalizações. Esses trabalhos nos colocam em alerta sobre o modo como nossa atenção é dirigida e disputada. Somos afetados também pelas distrações, pelo que permanece nas margens e periferias, pelo modo como somos conduzidos a ignorar ou a esquecer. Há nesses trabalhos certo atravessamento por uma (re)economia de forças e disputas. Esse tipo de inserção artística esteve presente ao longo no século XX (dos cartazes da vanguarda russa às manifestações dos anos 60 e 70), mas a partir dos anos 2000, intensificaram-se em todo o país. São intervenções em *outdoors*, em placas de sinalização urbana, nos muros das cidades, são adesivos colocados em transportes públicos e postes, em meio a cartazes, propagandas e outras sinalizações. Suas interferências sutis necessitam da sensibilidade desarmada de quem circula pelas ruas para percebê-las. Com mensagens alteradas, os artistas abriam sopros de ar na asfixia de um mundo massificado e ultracodificado, no qual a própria vida se torna signo, código genético.

Essas interferências também teriam modos diversos de abordagem. Ou são pensadas para gerar embates como/com as imagens e manchetes publicitárias, ou estão próximos da poesia visual, trabalhando sobre o texto e o design da sinalização viária e transtornando sua codificação universal com referências às artes e à liberdade do olhar. Outros por exemplo reescrevem a história a contrapelo, como diria Benjamin, narrando-a a partir do ponto de vista dos vencidos (como o “rebatismo” de ruas e viadutos trocando os nomes de personagens da ditadura militar ou dos colonizadores pelos nomes dos personagens da resistência) e assim por diante...

Alguns artistas dizem que a cidade é uma galeria a céu aberto. Outros discordam, dizendo que, na verdade, a galeria é um espaço que busca a neutralidade, o cubo branco, para a obra poder ser vista sem interferência alguma, e nas ruas, pelo contrário, está tudo amontoado. As intervenções abrem caminho para outras, e outras... Hélio Oiticica disse que “Museu é o Mundo” – acho que ele quis dizer que a arte é viva e está em todos os lugares. Como você percebe esse trânsito entre a rua e os espaços institucionais? Há sempre uma dimensão institucional na arte? É possível acreditar em uma produção totalmente livre do cubo branco?... abertas à interferências sem fim? A arte é mais viva fora do museu? Ou é impressão minha?

Primeiro, acho necessário esclarecer que o famoso cubo branco — apelidado assim por Brien O'Doherty, no texto *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte* — nunca foi neutro, sempre esteve impregnado da ideologia que o concebeu e pela qual deveria velar.

Toda obra está referida a uma circunstância de onde ela se apresenta e com a qual ela dialoga. Toda obra está de alguma forma situada, está inscrita e é relativa a uma trama de relações que a ultrapassa. E estar situada não significa relacionar-se apenas com as características físicas do lugar onde se insere, estar dentro ou fora de uma galeria, mas estar referida a uma infinidade de afetos, fenômenos, sistemas e poderes exteriores, inclusive ao conjunto de valores para a qual se dirige e à vizinhança ao lado da qual ela se coloca. E uma vez que essas circunstâncias mudam, a percepção da obra também se dá em relação a cada situação, infinitos sentidos surgirão e desaparecerão nesse movimento: toda obra está a um só tempo situada e deslocada, são suas geografias circunstanciais. Ou seja, nem a obra, nem a montagem, nem o lugar de sua exposição são neutros. A arte não tem sentido fechado em si, mas é atravessada por essa série de potências (o capital, a religião, a mídia, etc.), saberes e afetos que terminam por defini-la e contra a qual muitas vezes ela estabelecerá seus conflitos, suas guerrilhas e suas querelas. E como essas potências jamais são exteriores, pois moldam a vida e as subjetividades, investindo sobre aquilo que nomeamos “arte” de modo intrínseco, as querelas e resistências da arte são, portanto, também guerrilhas e resistências a si mesma e ao que somos. Eis seu nó e seu desafio.

Ocorre que a partir principalmente dos anos 60, ocorreria uma expansão do campo de experimentação da arte. Um gesto, o corpo, um lugar, os sítios naturais, o espaço urbano, uma situação, um acontecimento eram designados como

fatos artísticos. Sucederia, desse modo, uma valorização da vivência e da experiência direta com o mundo, assim como uma interrogação dos signos, das concepções, dos discursos e dos sistemas *que a priori* pretendiam traduzir homem, mundo e arte em verdade. Sistemas perceptivos, culturais, ideológicos, políticos, quaisquer que fossem os dados que estavam reprimidos sob o discurso da autonomia da arte, são explicitados. Essa excursão, para fora dos meios convencionais e dos espaços tradicionais de exposição, teria como objetivo justamente explorar o contexto e o campo nos quais as obras se inscreviam, evidenciar esses sistemas, colocá-los a descoberto. Inclusive apontando a falácia da neutralidade do cubo branco.

O que se tornava evidente é que a obra resplandecendo em si mesma para além de qualquer condição da experiência, nas coordenadas abstratas e ideais do espaço e do tempo — onde o cubo branco é a figura paradigmática — pareceria então impossível. Não porque as obras que reivindicam sua autoreferência desapareceram, mas porque os discursos que as legitimavam (como o formalismo do pós-guerra) já não encontram onde ancorar suas verdades. O cubo branco, receptáculo indiferenciado cuja arquitetura deveria preservar a neutralidade máxima para que apenas a obra de arte tivesse existência e se revelasse, seria explicitado como uma ilusão moderna. Mesmo a valorização da prática curatorial, assim como a ênfase na montagem expositiva como parte de um sistema discursivo e nada neutro, destas últimas décadas, têm relação com o fim dessa expectativa de neutralidade do espaço expositivo.

Ora, quando “algo” acontece na rua, este algo dificilmente é reconhecido como “arte”. Desprotegidos dos discursos de legitimação (inclusive do enquadramento do museu ou da galeria que dirigia a recepção do objeto convencionando-o como artístico), realizando-se no afrouxamento

das molduras e fronteiras das categorias artísticas convencionais, esses trabalhos colocam em tensão absoluta o que poderia ser considerado como arte, para quem, em nome de quem.

É claro que o interesse pela cidade como o campo expandido da prática artística a partir dos anos 60 já trazia essas questões, mas o que acontece na produção artística mais recente nos leva a outras interrogações: por que esse interesse renovado pela cidade (espaço por tradição da vida em comum)? E em que medida ele se relaciona com as novas geografias globais, com a organização das cidades em redes competitivas? Pois, um paradoxo se formava: enquanto as cidades estão no foco de um mundo fluidamente conectado, a noção de civilização única se dilacera, as noções de cidadania e civilidade se vêem confrontadas ao seu esgotamento. Um paradoxo que a arte enfrentava e interrogava? Esse interesse não apontava então para a necessidade de se repensar e reformular as dimensões do comum (entre as quais a comunidade estética e a da arte)? Por outro lado, no mesmo período, multiplicaram-se os espaços alternativos administrados por artistas. Esses espaços formavam redes de hospitalidade: os artistas viajavam por conta própria, um hospedava o outro. A casa deixava assim de ter somente as funções de moradia — perdia-se a especialização do lugar — e passava a ser também hospedagem, ateliê e lugar expositivo. Ou seja, eram inserções por duas frentes, tanto naquela que foi, por tradição, a arena dos conflitos e da convivência de complexas diferenças, a cidade, e naquele que foi o espaço da intimidade doméstica, a casa. As fronteiras entre público e privado estavam ali confundidas. Que processo é esse? Há uma evidente percepção do esgotamento do repertório ético e político do Iluminismo quanto de como é illusória a especialização das esferas do conhecimento, da sensibilidade e da ação (cognitiva, estética, ético-política). O que pretende a arte? Talvez novos modos de rever, repensar e rearticular esses domínios?

Se, recentemente, certa ênfase vem sendo dada aos contextos, processos e interferências nas relações pessoais, sociais e culturais, o que fica manifesto não é a existência e a deflagração de um contexto específico e originário, mas a confrontação e a conexão contingente de múltiplas e móveis circunstâncias e mundos por onde obra, autor e espectador se friccionam e se deslocam. Uma pluralidade de redes complexas, sobrepostas ou interligadas, simultaneamente excêntricas, irregulares e esquivas. Se vêm ativar as “especificidades relacionais”, os “entrelugares”, os lugares “errados”, também explicitam as fraturas e a complexidade e fragilidade dos laços e das conexões com os lugares e os tempos, com os outros com quem somos. Tais experiências vêm colocando em questão o que pode ser considerado como esfera pública e/ou privada, e como dimensão estética, quais os campos por elas interceptados, o que elas determinam. Colocar em tensão temporalidades de modelos diferentes, buscar abrir a existência a outros ritmos, ensaiar distensões e rupturas com um tempo dominante tem sido prática recorrente da arte. Por isso sua urgência em operar no cruzamento e nos intervalos dos tempos e dos mundos da experiência, reinventar as temporalidades e as relações entre elas, produzir a redistribuição dos lugares, evidenciar e sabotar os códigos de inclusão e exclusão que determinam.

1. RUBY, Christian. Esthétique des interferences. EspacesTemps.net, Laboratory, 15.07.2002. Disponível em <<http://www.espacestemp.net/en/articles/l%E9squoesthetique-des-interferencesrsquo-en>>.

Quando falamos de espaço público, logo vem em mente ruas, praças, calçadas e espaços físicos da cidade (tudo que está do lado de fora de casa). Mas, podemos entender que os espaços públicos se manifestam em diferentes dimensões e não somente nos espaços físicos em si. Os jornais, os sistemas de comunicação, as publicações, o meio eletrônico são também espaços públicos potenciais. Assim como são passíveis de se tornarem matéria poética para o trabalho dos artistas. Gosto tanto dessa arte que se dissolve no cotidiano e se infiltra nas mais delicadas brechas. A arte tem sempre uma dimensão pública, pois, como você mesma diz, é sempre “endereçoamento”. Como lidar com essa arte que a principio nem parece arte?

Arte é endereçoamento a outro qualquer. É para mim sempre indissociável de uma dimensão comum, que envolve desde nossas projeções da alteridade às figuras sonhadas de totalidade. Um “nós” que implica e interroga desde a relação a dois até a mais vasta comunidade (como a comunidade estética e universal postulada por Kant). A própria noção de humanidade está aí em questão. Ora, aquilo que nomeamos “arte” apenas pode se constituir na partilha... Mas esse algo, “arte”, se esquia de definições fáceis, incorre em imprecisões e desabrigos, desconcerta a sensibilidade, não cessa de obrigar o pensamento a se confrontar a seus próprios limites. Assim, se algo se partilha nesse envio ao outro, é a partilha paradoxal de um indeterminado. Por isso, para mim, a denominação de arte pública é redundante. A arte é pública porque supõe o outro nesse endereçoamento e nessa publicização, mas ao mesmo tempo o faz interrogando o que afinal é “público” (ou se preferirmos, o que é “comum”).

Pois bem, grande parte desses artistas que intervêm hoje no espaço urbano, assim como em jornais e nas redes, pertence a uma geração que cresceu entre a rua e a internet, entre as guerras por território de uma e a ubiquidade da outra,

entre a fragmentação dos discursos e os *links* e as associações rizomáticas, entre a tridimensionalidade realista dos jogos virtuais e os *layers* dos programas de imagem, entre o interdito dos muros e a diluição das fronteiras entre exposição e intimidade, entre a dispersão dos antigos laços sociais e a conectividade compulsiva com sua pretensa comunidade virtual. Por isso, eles operam no cruzamento entre o espaço urbano e as mídias como os jornais, a televisão, o ciberespaço, entre a *ágora* e as redes sociais. Por isso, infiltram-se no espaço invisível da (contra) informação e da comunicação. Por isso, comunicam-se pelas redes eletrônicas, muitas vezes desvirtuando sua mera função de fazer circular a informação para explorar sua potência transformadora de socialidades e de mobilização, o que demonstra sua percepção como fluxo e conectividade.

As cidades que sempre foram estratégicas para se pensar a articulação da diversidade e da diferença, com suas alianças enviesadas, estendem-se à comunicação sem fio, são cidades “comunicacionais”, como muitos denominam. Curioso é que essa percepção da cidade estendida, de uma metrópole comunicacional, já estava por exemplo em Flávio de Carvalho na primeira metade do século 20. Suas performances nas ruas, suas experiências e intervenções já atravessavam vários campos ampliados de práticas e discursos antes especializados. É assim que *New look* e no manifesto *A cidade do homem nu* se divulgam também nos jornais, a cidade do antropófago como ele propõe no manifesto é a metrópole comunicacional, que estende a rua, o espaço.

Infiltrar-se nessas mídias significa também infiltrar-se nos seus sistemas de poder, tentar explicitar como operam. Algo que vem se tornando mais complexo com as redes sociais. Muito se fala de como o jornalismo está perdendo o monopólio da informação, sobre o que (ou a quem) ele decide dar visibilidade ou ocultar, e que o domínio de empresas de tecnologia na produção e distribuição

de conteúdo informativo e opinativo está criando uma nova esfera pública. Mas as redes sociais como o Facebook têm se tornado um novo sistema de poder cujos mecanismos de controle são ainda mais intrincados. O Facebook usa um conjunto de complicadas fórmulas e algoritmos secretos para definir como as notícias vão para o alto das páginas pessoais dos usuários, quais devem aparecer mais e com que frequência; esses mecanismos não apenas determinam o que o vamos ver, mas também o modelo de negócio das plataformas sociais. Uns veem nas novas tecnologias em rede a base da revolução de uma força criadora que libera o tempo de sua medida unilateral abrindo-o a vários tempos; outros, que o tempo é comprimido de forma exponencial pelo agora sincrônico e pelo imediato do programa. Alguns celebram as redes sociais porque interferem no poder/violência/monopólio da produção e da distribuição da informação exercidos pelas mídias, ou seja, no controle da opinião e da produção da verdade dos fatos; na contramão dessa exaltação, outros lamentam que pelas redes são difundidas informações cujas fontes ninguém questiona a autenticidade e que, em sua replicação imediata e numerosa, torna-se verdade inconteste. Do mesmo modo que redes colaborativas e de solidariedade (de “indignação e esperança”, como supõe Manuel Castells) são formadas, os fundamentalismos, preconceitos e sectarismos de toda ordem se espalham pela e em rede. De um lado, a internet torna-se um espaço de catarse em que as indignações e os desejos, mas também as frustrações pessoais e as intolerâncias, afloram – ataca-se o outro sem qualquer pudor. De outro, a exposição excessiva e a conexão compulsiva a transformam na esfera dos pequenos impérios (e não na feliz coletividade redentora), dos “narcisismos das pequenas diferenças”, como falava Freud, e da naturalização da arrogância.

Algumas pessoas acreditam que a dimensão virtual de nossa existência (o ciberespaço, as redes sociais de comunicação) está retirando as pessoas do espaço público, das ruas. Eu discordo — e imagino que você também. Como você pensa que essas novas formas de contato e as redes de informações mudam a experiência do lugar, especialmente para os jovens? E como elas mudam a relação com a arte? Uma vez que a circulação de imagens e experiências estéticas (não apenas artísticas) é vertiginosa.

Essa afirmação de que “a dimensão virtual de nossa existência (o ciberespaço, as redes sociais de comunicação) está retirando as pessoas do espaço público, das ruas” chega a ser ingênua. Basta ver os efeitos das redes nos movimentos sociais que eclodiram pelo mundo a partir de 2010: do Egito e da Primavera Árabe às manifestações que tomaram conta das cidades brasileiras em 2013 ou as recentes manifestações de 2015. O fogo de um poder coletivo acende aqui e ali, buscando novas formas, novos rastilhos por onde queimar. E isso pode ter qualquer consequência. Acho impossível pensar este tempo apenas em suas luzes, sem nos debruçarmos sobre suas sombras e demências, perscrutarmos suas ambivalências em que primaveras revolucionárias estão entranhadas aos ovos da serpente. Nossos fascismos ancestrais e cotidianos também estão sendo amplificados pelas redes sociais, em discursos de ódio e intolerância à alteridade, ao mesmo tempo que insuflados e autorizados pelas antigas mídias. As mídias (a internet, inclusive) são também o espelho que a um só tempo nos reflete e autoriza nossas barbáries. Os linchamentos antes virtuais já saíram das redes e estão se concretizando em atos bárbaros, homicidas. O que nos exige um esforço de pensamento urgente para entender como se dá essa passagem do virtual para as ruas, do ver e do dizer para o fazer, com que grau de especularidade e exemplaridade mítica (perversa ou não). Mas, sinceramente, ainda não vi um trabalho de arte que coloque essa complexidade. Ao contrário.

Como disse, é preciso encarar o abismo ou fechá-lo. E fechá-lo nos faz reviver perigosas e santas inquisições. Os juízos morais são imperativos, fáceis e nos infantilizam. Isso vale para os fundamentalismos religiosos e os sectarismos em todos os campos da vida e do pensamento (da política às artes). Estamos revivendo polaridades e maniqueísmos que, em última instância, coloca

o mal no “outro” (e, considerando a esfera da arte, vai da condenação ao peixe na exposição, à condenação da instituição em si, do curador, etc.). As polêmicas atuais da arte, quando rasas, giram em torno de juízos morais. O extremo desse quadro se manifesta nos cotidianos linchamentos virtuais e em praça pública. O grande risco disso não é apenas a pouca percepção da complexidade dos fenômenos, a intolerância cega e estúpida, mas o fato de os conflitos não serem introjetados — a responsabilidade é sempre do outro, jamais nossa. A exigência de uma pureza (da arte e na arte) parece ter sido transferida da estética para a ética. Mas a pureza é um mito, já disse Oiticica, seja ela formal ou moral.

Poderia a arte restaurar o espírito do comum, perdido nessa cidade contemporânea, baseada na individualidade e cheia de desafios? Seria a arte uma forma eficaz de se aproximar do outro?

É necessário perceber que essa crise do “comum” (dos modelos que a fundamentavam, das unidades substanciais que a prometiam tanto na origem como na finalidade histórica) está inserida em uma crise mais geral. Nessa crise ecoam outras: a crise das formas de representação o esgotamento de antigos repertórios e modelos políticos que dêem conta da complexidade de nosso tempo com sua fluidez vertiginosa (sacudidos, inclusive, pelos novos lugares de visibilidade e enunciação instaurados pelas novas tecnologias), a crise do que entendíamos como civilização e cidadania. É uma crise mais profunda do valor, do sentido e da verdade. É uma ferida aberta, um vazio ontológico, que nos coloca possibilidades e riscos: ou encaramos esse abismo e afirmamos os vários mundos e as várias humanidades, com suas muitas singularidades, com as diferenças que nos moldam, ou o fechamos com violência e abjeção. E ao fechar, ao colocá-lo sob a pressão do tamponamento, o que o abismo nos devolve (quando não olhamos para ele) são as figuras de ressentimento, intolerância e ódio. São elas que emergem da agonia das ideologias moribundas e da comunidade que ela nos prometia. Se nas possibilidades desse vazio talvez venha uma abertura ao igual desigual, ao semelhante dessemelhante, com o qual temos que ensaiar um complexo aprendizado das vizinhanças, a reaprender a difícil costura entre as diferenças; seu fechamento e negação promovem

nossa conjunção como identificação fusional, em que aquilo ou aquele que não cabe ou lhe difere é excretado. Um abre as perspectivas, outro as fecha com terror e violência. Os identitarismos étnicos e sexuais (e seus racismos, xenofobias e homofobias), os fundamentalismos religiosos, os terrorismos são como cabeças ressurgentes de comunidades monocéfalas, que orientam a dispersão da multidão, fossem na figura de um soberano centralizador (Deus, a identidade, o Chefe, a Natureza), fossem na invenção da cabeça inimiga a ser decapitada, convertida ela própria no Grande Mal a ser eliminado (a busca por um inimigo é tanto os ecos dessa crise e a salvaguarda desse anseio de totalidade e unidade, como a preservação perversa desse olhar unívoco e monolítico que não distingue meios tons). Autor-referentes, não aceitam diferenças, reproduzem dicotomias polarizadoras e juízos maniqueístas. E esse filme nós já assistimos: o século XX foi aquele de genocídios épicos.

Por isso, não creio que seja casual os grupos ou coletivos que surgem e desaparecem por todo o país desde os fins dos anos 90, nem a intensidade com que ações, performances, intervenções urbanas e práticas afins (é impossível reduzir a multiplicidade de estratégias e procedimentos, de meios e repertórios visuais e discursivos dessa produção, a uma única denominação) têm acontecido nas ruas de cidades do Norte ao Sul do país. No fundo desse fenômeno — o que importa aqui ressaltar —, está a indefinição de uma existência comum, suas partilhas e conflitos. Está a necessidade de se pensar a dimensão do comum que resista à substancialidade, que não se anuncie a partir de uma unidade original a ser resgatada ou destruída e nem como destinação teleológica. Um comum que também escape da comunidade esvaziada do mercado global. Como pensar uma humanidade que não se defina como uniformidade e totalidade fechada? Nem a felicidade amorosa de Adão, nem o destino comum das utopias históricas, parecem nos serenar com uma resposta... O que emerge dessas práticas e contendas é o caráter espectral da própria noção de comunidade: a ilusão, a ficção, a fantasia do viver junto. O que fica manifesto é a grave crise no sentido do comum no qual antigos modelos e dialéticas, como as oposições entre público e privado, perdem fronteiras evidentes e identificadoras. O que é colocada sob suspeita é a possibilidade de um

acordo ou contrato universal (como unanimidade comunicativa ou sentimental) e a própria concepção de comunidade sem conflitos (pragmática, política, ética ou estética), como algo originário ou destinado, excludente dos diversos modos do ser /estar junto.

É essa privação ontológica (de sentido, valor e verdade) a ser enfrentada em toda sua sombra que talvez faça do comum a ligação que não assemelha e reduz, mas como a frágil trama sempre aberta e movente que une as diferenças, que aproxime o distante em nós, que partilhe o espaçamento, que abra o tempo em infinitas gêneses, em inesperadas finalidades.

E a tentativa de vários desses trabalhos é fazer da arte uma operadora de deslocações: de sentidos, tempos, lugares, dos corpos que os habitam, das vozes que se enunciam, das faces que se apresentam. Partilha do comum incomum, do próprio impróprio. Mobilidade incessante das situações subjetivantes, arte como o se colocar no lugar do outro (como no juízo estético kantiano), como o gesto que abre o lugar ao outro (como a hospitalidade de Derrida), e que se converte na promessa de meu próprio lugar e do lugar de todos nós. Esse “nós” será sempre desproporção e demasia: é esse excesso que ampara minha própria aparição. É a esse excedente sem contornos que a existência se compara e se expõe. É preciso passar pela prova dessa não relação com o que me excede, para que as relações se tornem possíveis. Para que um “nós” se enuncie e tenha lugar. Um “nós” como ficção, desvio, êxtase. Um “nós” indeterminado e em perpétuo entrelaçar. O horizonte em perpétua renegociação e fuga.

A arte é política quando se mistura aos movimentos sociais, quando produz ativismos, quando está engajada em lutas e reivindicações; mas é política também quando propõe novos regimes de sensibilidade, neste mundo marcado pela padronização e homogeneização das formas sensíveis e criativas – nas formas de percepção. Os sentidos políticos da arte podem ser muitos. Como você percebe essa relação entre ética, estética e política na arte contemporânea brasileira? A arte corre o risco de se instrumentalizar e perder seu caráter poético?

Sob alguns aspectos, concordo com Jacques Rancière quando diz que a arte constrói novas relações entre o visível e seu significado, entre o singular e o comum, entre a passividade e a atividade. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível, não para a ação política, mas no seio de sua própria política. A arte é política na medida que abre novos mundos que surgem de desregramentos e das redistribuições dos lugares e das temporalidades, dos corpos que reivindicam ocupar outros lugares e ritmos diferentes daqueles que lhes eram demarcados. Quando novas figuras do sentir, do fazer e do pensar, novas relações entre elas e novas formas de visibilidade dessa rearticulação são demandadas e engendram novas formas de subjetivação. Uma comunidade política é, para Rancière, sempre reconfiguração, deslocamento no interior de um comum para colocar ali o que não era comum. É diferença reivindicada no interior de uma “figura de comunidade”, subjetivação imprópria que a redesenha, desfazendo-a, porque tal experiência nova e incomum não poderia ser incluída nas partilhas existentes sem estilhaçar os códigos de inclusão e os modos de visibilidade que as regulavam.

Entretanto, em uma época em que a vida se espetaculariza, em que o sistema de arte se hipertrofia, em que o monopólio das visibilidades conquista impérios, em que o visível é comercializado, que lugar a arte ocupa em meio a essas conexões transbordantes, epidérmicas e rizomáticas? Que lugar ela ocupa nas complexas relações de poder? Lugar ambíguo, decerto, tanto de cumplicidade como de resistência.

Em relações de resistência e inelutável convivência, a arte responde de modo diverso a seus impasses. E não apenas porque ela alimenta o marketing cultural (e dele também se sustenta), conferindo visibilidade a empresas, governos ou causas sociais. Mas porque, como já disse, as potências (o mercado e as religiões, o espetáculo e a mídia) não são exteriores; a resistência da arte torna-se assim uma resistência a si mesma. Entretanto, de certa forma, é nessa contradição que a arte parece hoje sustentar o seu mais fecundo exercício. Ou seja, na tensão entre o anseio de sua autonomia (no desejo de não se deixar instrumentalizar) e sua inevitável dependência ao mundo e à vida (seu caráter relativo e relacional aos sistemas, poderes, afetos, etc).

Apesar disso, a arte não deixa de convocar os gestos aos pequenos cuidados e às grandes hospitalidades, como se fosse urgente convocar as trocas entre corpos, olhares, gestos. Ao que Christian Ruby chamou de substituição da pulsão escópica pela “pulsão de troca”.¹ Mas tal pulsão se arrisca com frequência a instrumentalizar a arte e o outro a quem se endereça e troca (como acontece muito constantemente quando está engajada em uma causa social). Esses desafios estarão sempre aí: como dar visibilidade ao outro que está na sombra, sem ofuscar ou cegar? Como iluminá-lo sem apagá-lo? Como estilhaçar os balizadores simbólicos e os códigos de inclusão/exclusão para que ele tenha voz e para não tomar sua voz? Essas indagações não obterão jamais respostas fáceis e desprovidas de ambiguidades ou de dúvidas. É como se cada movimento carregasse seus crepúsculos a exigir um cuidado redobrado, uma atenção incansável. Cabe-nos interrogar, sem trégua, nossa responsabilidade nesses processos. Esse é seu perigo e sua força. Pois que a arte hospede a interrogação, a interlocução, a indeterminação e a abertura de sentidos, gestos e afetos. Que opere no cruzamento e nos intervalos das temporalidades e dos mundos, no cruzamento do possível e do impossível.

Marisa Flório Cesar é professora adjunta da UERJ, crítica de arte e curadora independente. Possui textos sobre artes visuais em livros, revistas de arte, catálogos e periódicos no Brasil e no exterior. Entre os livros publicados, está: *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira* [Ed. Circuito, 2014].

PERFORMATIVIDADE URBANA E VIOLÊNCIA ESPACIAL

Uma vez, numa conversa entre amigos, uma pessoa disse que o trabalho do Grupo Empreza era violento. Na mesma hora, outro interlocutor comentou: violento é o sistema! Fiquei pensando sobre isso, pois um vetor forte para os trabalhos de arte na cidade é justamente a violência. É quase impossível pensar em cidade (especialmente as grandes) sem pensar em violência. A presença dos crimes hediondos nas manchetes de jornais é rotineira e contribui para produzir o imaginário que produz uma cultura do medo. Todavia, existe muito mais violência nas cidades do que aquela gerada pelos crimes (ou pela polícia), pois muito mais violento do que os “criminosos” ou a polícia é o próprio sistema de produção capitalista, que massifica a economia, a cultura e os sistemas de controle (o que não deixa de ser um crime).

Produzir uma cidade na qual as pessoas moradoras das periferias são impedidas de transitar pelos diferentes territórios, construir modelos de ocupação urbana massacrantes para a paisagem e para as pessoas, explorar de forma predatória a natureza – acabando com o ar e a água –, produzir uma cidade excludente: isso é violento. Uma vida baseada no trabalho, na falta de tempo, na lógica do consumo e da produtividade, na competição, na corrupção... tudo isso é muito violento. Há ainda a perversidade da naturalização. E não podemos esquecer que a violência simbólica produz as outras formas de violência.

Esse forte traço das cidades também está impresso em diversas obras de arte que acontecem nos espaços públicos. Às vezes, as obras de arte podem não falar desse assunto diretamente, mas o abordam por meio de processos simbólicos, mostrando suas diversas faces na cidade: a violência do mercado e do capitalismo, nas diversas formas de exploração dos corpos e mentes.

Dessa forma, as obras de arte que adentram as cidades se encontram com a natureza árida da vida urbana, chegando também

às periferias. Lugares renegados pela cultura dominante e sem valor dentro da lógica do mercado capitalista, mas cheios de matéria poética e possibilidades de encontros e expressão.

Alguns desses artistas buscam criar contrapontos, utilizando uma mensagem inversa. Com linguagem contrária à violência – e com amor e atenção –, executam suas obras inseridos nos processos urbanos e colocam seus corpos em contato direto com a realidade. Para isso, é necessário estar imerso na realidade da cidade e produzir grandes ou pequenas intervenções que apontam para a invisibilidade de situações que marcam a vida nos grandes centros, mas não estão nas páginas dos jornais. Situações que são paradigmas da vida no interior das cidades grandes e apontam para as desigualdades do mundo.

Michel de Certeau, em seu livro *A invenção do cotidiano*,²² chamou de “praticantes ordinários das cidades” aqueles sujeitos que experimentam a cidade “por dentro” ou “embaixo” – se referindo a uma vivência contrária à visão aérea do mapa, vista pelos urbanistas. Ele mostra que há um conhecimento da espacialidade que é próprio desse tipo de praticante, um saber que é subjetivo, lúdico e amoroso. Que vem das práticas de se andar e se relacionar com a cidade a partir de uma “cegueira” que propicia uma experiência única, não mediada pelas representações, mas baseada somente na experiência.

Essa experiência abriria um canal para uma vivência mais completa e lúdica dos espaços, a qual foge das representações comuns dos territórios e abre possibilidades de encontros em outras atmosferas, que podem ser a base para o desenvolvimento de um trabalho de arte engajado na realidade dos lugares, das pessoas e das coisas.

Podemos pensar em algumas estratégias artísticas – ou práticas ordinárias da cidade – como modos de adentrar a cidade “por dentro”, ou por “baixo”, e produzir relações, para perturbar os processos neutralizados pela cotidianidade e as formas repetitivas de viver. Criando infiltrações no cotidiano e produzindo o que

Paola Berenstein Jaques chamou de “corpografias urbanas”,²³ uma cartografia desenhada no corpo e com o corpo e que se dá no embate direto do corpo com a cidade:

Uma corpografia é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita, mas também configura o corpo de quem a experimenta. (BERENSTEIN, 1993, *on-line*).

Por meio dessas “corpografias”, os artistas se acoplam a ferramentas capazes de criar situações que geram novas redes e linhas nos mapas fixos da cidade. Colocam seus corpos em situação de risco, no limite, muitas vezes, ampliando a força da presença dos espaços públicos nos corpos. Mostram o quanto somos fortes e o quanto somos frágeis diante de todas as violências causadas pelo capital.

Estabelecendo relações que buscam subverter lugares de visibilidade, chamando a atenção para lugares e situações “invisíveis”, os artistas perturbam uma certa ordem presente no espaço público e produzem performances, ações, ativismos que apontam para um universo rico e emaranhado de arte e vida, belo e feio, luta e resistência, força e fraqueza, sublime e mundano, rápido e lento...

22. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3.ed. Petropolis: Vozes, 1998.

23. JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias Urbanas. *Revista Arquitextos* (edição 93/ano 08).< Site Vitruvius - www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em 21.06.15.

GRAVATE MIL CATINODEZ SUA VEZ

São Paulo, 2014

GRUPO EMPREZA
www.grupoempreza.com

O Grupo Empreza tem investigado a performance e a intervenção urbana desde 2001 com obras que experimentam os limites do corpo em ações instigantes e cheias de simbolismo. Formam um dos grupos de performance mais coeso e transgressor do Brasil.

Vários artistas já passaram pela formação do GE, que atualmente é formado pelos membros-integrantes Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setubal, Paulo Veiga Jordão, Rafael Abdala, Rava e Thiago Lemos. Seus integrantes estão no Centro-Oeste do Brasil, em sua maioria, no estado de Goiás e no Distrito Federal.

Uma das marcas do grupo é o uso de um “uniforme”, terno e gravata, tailleur e roupas sociais usadas normalmente por empresários e executivos. O grupo, assim, faz uma alusão ao universo do mercado capitalista, mas, ao mesmo tempo se utiliza desta vestimenta como forma de anular a identidade, construindo um conjunto que mostra o coletivo coeso ao realizar suas ações.

O grupo desenvolve “Serões Performáticos” nos quais realizam vários trabalhos em um pequeno período de tempo, geralmente dentro e fora da instituição.

Seus trabalhos testam os limites do corpo e colocam o espectador em um lugar privilegiado de participação, o que pode gerar desconforto. No trabalho “Sua vez” (2002-2014), realizado em São Paulo, capital financeira do Brasil, duas performers se colocam uma de frente para a outra e começam a revezar tapas no rosto. Na primeira versão do trabalho, os performers estavam sentados e marcavam a vez de cada jogador com um relógio de xadrez. Na versão de 2014, duas mulheres revezam tapas em uma faixa de pedestres na Avenida Paulista. Em “Mil Catinodez” (2014), os artistas, vestidos com o seu “uniforme” de executivo, ficam parados segurando uma nota de dinheiro com a testa contra a parede e, em “Gravate” (2014), duas pessoas ficam presas por uma corda em volta do pescoço.

A arte do grupo Empreza está afinada com o mundo contemporâneo e sua arte está totalmente ligada à vida e ao cotidiano. Não é aquela arte da simplicidade ou da beleza do senso comum que leva à tranquilidade e à contemplação. Pelo contrário, suas obras nos fazem entrar em um estado de desconforto para nos encontramos com o nosso eu, modificado, afetado pela simbologia e pela estética transgressora (e agressiva) de seus trabalhos, dos quais não é possível sair ileso.

ROSA PÚRPURA

São Paulo e Belém, 2014

BERNA REALE
bernareale.com

A artista Berna Reale tem dedicado seu trabalho a produzir situações que tocam a questão da violência, os abusos de poder e os conflitos sociais. Berna é perita criminal do Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará, em Belém, e convive de perto com situações extremamente fortes, que estão, sem dúvida, impressas em seu processo criativo.

Suas performances são pensadas com o objetivo de criar um ruído provocador de reflexão, a partir da criação de imagens contundentes, fortes e extremamente bem realizadas que produzem narrativas críticas e ácidas, inseridas no cotidiano, sobre as relações de poder, o abuso sexual e a pobreza.

Em seu projeto “Rosa Púrpura” (2014), a artista cria um vídeo no qual 50 mulheres vestem um uniforme escolar, típicos de colégios tradicionais, com camisa de botão e saia de

pregas, porém cor-de-rosa, seguidas por uma banda militar. Todas elas têm na boca uma prótese que remete à bonecas infláveis. Além do vídeo, foram colados cartazes com retratos dessas mulheres por toda a cidade de São Paulo. O projeto conta ainda com um site em que são publicados depoimentos de mulheres que sofreram violência sexual. A artista expõe ainda matérias jornalísticas sobre o tema, publicadas por jornais de diversas partes do mundo, e com isso revela que o abuso é, infelizmente, um problema global.

Berna cria com seu trabalho alegorias e narrativas respaldadas na realidade, produzindo outras realidades estetizadas e em conflito. Assim, o trabalho se torna um espelho da vida cotidiana, apresentando imagens vibrantes que chocam pela beleza e a contundência.

GUERRA É GUERRA

Rio de Janeiro, 2002-2014

RONALD DUARTE
www.ronaldduarte.com

A série “Guerra é Guerra”, do artista carioca Ronald Duarte, é composta por uma série de trabalhos que envolvem a questão da violência nas cidades, em especial na cidade do Rio de Janeiro. O tradicional bairro de Santa Tereza, assim como muitos outros, é um lugar onde acontecem diversas atrocidades, e foi cenário do trabalho “O que rola VC VÊ” (2001), no qual o artista contrata um caminhão pipa para “lavar” as ruas do bairro com corante vegetal vermelho, numa clara alusão ao sangue que corre pelas ruas da cidade. As ruas cheias de “sangue” se transformam em um cenário macabro que se abre para as mais diversas reações da população.

Em “Fogo Cruzado” (2002), também rea-lizado no bairro, o artista, com a ajuda de vários colaboradores, ateia fogo em 1500 metros do trilhos do bondinho. A ação acontece no auge dos conflitos entre grupos de traficantes rivais que disputam territórios do tráfico. Em outra obra da série, “A Sangue Frio” (2003), o artista embala grandes blocos de gelo com corante vermelho em cobertores usados normalmente por moradores de rua e os espalha pelo centro da cidade. Os cobertores a princípio se parecem com crianças dor-mindo e conforme o tempo vai passando e o gelo vai derretendo e vão se

formando poças de sangue pelas calçadas e ruas. No trabalho mais recente, “Mar de Amor” (2014), o artista tinge um quilômetro de mar usando 100 quilos, de pó de beterraba desidratado.

A poética do trabalho de Ronald Duarte é marcada pela presença das diversas formas de violência, vivenciadas nas cidades. Nesta série de trabalhos, ele chama a atenção para a naturalização dos assassinatos cometidos pela polícia e pelas facções que comandam o tráfico e também para uma espécie de invisibilidade da pobreza e das desigualdades sociais. Chama a atenção para o “fogo cruzado” no qual a população está envolvida diariamente. Banhar, ou lavar, as ruas com sangue mostra que muito sangue já rolou por aquelas ruas, mesmo que às vezes não seja visto ou divulgado de fato. Nos mostra que ações violentas existentes na cidade, muitas vezes invisíveis aos olhos da classe média, apontam para o desastre da guerra urbana, que é local, porém também é universal, e está presente em qualquer metrópole ou comunidade do mundo, onde jovens renegados pelo sistema perdem suas vidas todos os dias.

NOTÍCIAS DE AMÉRICA

Diversas cidades, 2012

PAULO NAZARETH
artecontemporanealtda.blogspot.com

As ações, performances e instalações de Paulo Nazareth são fluidas e se misturam ao cotidiano do artista de uma forma que não é fácil saber o que é uma coisa ou outra. Arte, vida, cotidiano se apresentam em ações que vão desde rascunhos com proposições, a fotografias, desenhos, folhetos, vídeos, etc. São situações nas quais os espectadores são convidados a participar da elaboração do sentido dos trabalhos.

O artista se insere nas relações sociais para extrair formas e funções poéticas e políticas. O que ele faz é explorar e criar relações entre as pessoas e o mundo. Paulo Nazareth já teve diversas profissões: jardineiro, guardador de carro, padeiro, agente de saúde, faxineiro, vendedor de muamba do Paraguai, trocador de ônibus e pintor de letreiro. Vendeu limão, urucum, feijão, picolé, cocada, sabão de coco, bananada e pipoca em sua banca na feira do Palmital (região metropolitana de Belo Horizonte).

Em 2012, saiu a pé de Belo Horizonte rumo a Miami e Nova York. A viagem durou 7 meses, período no qual deixou de lavar os pés a fim de carregar a poeira de toda a América Latina para os Estados Unidos, onde lavou os pés nas águas do Rio Hudson. Durante todo o percurso,

Paulo fotografa-se em diferentes situações, com as pessoas, ou nas paisagens, segurando cartazes como “vendo minha imagem de homem exótico” ou “dinheiro acaba” ou ainda “free all day”. O artista registra ainda de forma sutil a presença da cultura estadunidense entre os latino-americanos. Em seu caminho, cruzou aldeias indígenas, cidades grandes e pequenas, relacionando-se com os mais diversos tipos de pessoas. Ao final da viagem, ele “estaciona” uma kombi lotada de bananas na feira Art Basel, em Miami. A instalação, ironicamente, se chama “*Art market/Banana market*”.

Paulo brinca com o mercado e veicula suas obras/proposições por meio de sua empresa “Paulo Nazareth – Arte Contemporânea LTDA”, que vende obras por valores baixos, a partir de dez centavos. Apesar de sua grande inserção no mercado de arte, o trabalho de Paulo vai muito além da galeria, dos museus ou das bienais. O trabalho não parece ser feito para a veiculação nesses espaços institucionais, mas para circular numa instância de vida cotidiana. Seus objetos artísticos não têm a forma que normalmente se espera de uma obra de arte, são em sua maioria resíduos de suas experiências de vida. Marcam sua passagem pelos lugares e a presença das pessoas que estiveram em seu caminho.

DIÁLOGO COM

RENATA MARQUEZ

David Harvey disse que o direito à cidade é também o direito de transformar as cidades de acordo com o que sonhamos e desejamos. Como você tem percebido os atuais movimentos pelo direito à cidade? Como percebe a presença da arte nesses movimentos? A arte pode colaborar com as ações políticas atuais?

Os movimentos atuais pelo direito à cidade são movimentos estéticos no sentido de que novos regimes de sensibilidade estão sendo criados e processados. Gosto de pensar a arte não exclusivamente como uma disciplina, mas como um estado prático de sensibilidade no qual podem atuar artistas e não artistas. E, no caso específico de uma possível arte-na-cidade, um estado no qual podem atuar artistas e cidadãos. Isso vai na direção oposta à romantização do artista e da própria arte, considerando que os movimentos por uma cidade melhor são laboratórios abertos e coletivos para novas sensibilidades compartilháveis.

Lembro-me de dois episódios. O primeiro, numa terça-feira de junho de 2013, na assembleia pública que aconteceu debaixo do viaduto de Santa Tereza, no centro de Belo Horizonte. Lá, após a assembleia de domingo ter decidido que grupos de trabalho temáticos iriam discutir as pautas de reivindicação a serem apresentadas ao governador – tais como direitos humanos, moradia, polícia, meio ambiente, educação, mobilidade... – acabei parando para ver a discussão do grupo de “intervenções artísticas”.

Desde o início das manifestações, eu vinha reparando na potência performática e imaginativa das manifestações como intervenções urbanas em larga escala. As manifestações eram totalmente espontâneas, construídas por “coletividades instantâneas” e performatizavam “utopias de proximidade” – termos comuns para as experiências

de estética relacional caras à arte contemporânea. Elas traziam complexidade às coletividades e dilemas às políticas de proximidade (rico, pobre, direita, esquerda, médico, advogado, feirante, professor, aluno), escancarando as limitações da representação artística na prática da estética relacional (dentro das galerias).

Pensei na possível inadequação daquele agrupamento de artistas, único grupo “profissional” e “especializado”, uma vez que os outros grupos tinham formações interdisciplinares para discutir cada pauta definida na assembleia anterior. Por um lado, foi ótimo ver a discussão de dezenas de jovens artistas em torno da função social da arte, da aproximação entre arte e política, da necessária emergência sistemática da arte nas ruas e na revisão das políticas públicas. Mas os repertórios apresentados como propostas artísticas pareciam não se encaixar nas aspirações do grupo. Performers, capoeiristas, palhaços, atrizes, desenhistas, músicos e pichadores queriam dar a sua contribuição.

Um dos artistas revelou que o pai era policial integrante da tropa de choque e que havia perguntado ao filho: onde estavam os artistas da cidade na hora do confronto, para substituir os “vândalos”? Pairava a pergunta: o que o pai policial esperava dos artistas? Propostas inteligentes, pacíficas, simbólicas, imaginativas, de diálogo audiovisual? E o que os artistas esperavam performatizar no confronto? As mesmas ações que fariam num dia comum, com uma audiência costumeira? Ou talvez um “vandalismo artístico”? Uns poucos defendiam que naquele momento a única atuação possível seria a de confrontar a polícia e defender as vítimas (como cidadãos), prevendo sobretudo o confronto violento. Outros queriam chegar numa proposta de “intervenção artística” e simbólica

em faixas, performances, fantasias e pequenas ações e ocupações. O que fazer? Um dilema.

Minha vontade era de espalhar aqueles jovens artistas nos demais grupos temáticos, diluir a arte nas discussões urgentes, promover trocas pragmáticas de sensibilidade não especializada naquele laboratório coletivo.

Paralelamente, a alguns metros dali, podíamos ver algumas imagens espertas coladas em paredes estratégicas da cidade por artistas-cidadãos, como os lambe-lambes de Kenny Mendes e de Pierre Fonseca.

O segundo episódio que gostaria de comentar ocorreu bem antes das “jornadas de junho”. Algumas iniciativas artísticas instigadoras de ações coletivas chegaram perto de se transformar em políticas públicas, o que seria maravilhoso para a cidade: cito aqui os “Lotes vagos” de Louise Ganz e Breno Silva. Em 2005, o então prefeito Pimentel convidou a dupla ao seu gabinete para conversar sobre os “Lotes Vagos”. Os artistas apresentaram o projeto e propuseram como viabilidade técnica a redução de IPTU para quem emprestasse o terreno para uso público temporário. A conversa não avançou, mas alcançou apoio prático da Prefeitura na limpeza dos lotes usados por Breno e Louise.

Em 2008, o projeto foi de novo foco de interesse, dessa vez em Fortaleza. A Secretaria de Cultura e um vereador se mostraram animados para discutir a proposta, que também não avançou. Se falta imaginário na política, esses encontros eram mais que reuniões costumeiras: eram ensaios potenciais para novas sensibilidades compartilháveis.

O desenho urbano é construído de forma rígida e define o comportamento dos nossos corpos em relação aos espaços da cidade. Você já percebeu como o grid urbano é fechado? Endurecido? Ruas para os carros, calçadas para caminhar, bancos duros de concreto... Percebo que muitas ações artísticas na cidade buscam romper com esse uso pré-determinado dos espaços, propondo outras formas de ocupação e movimento. Na sua opinião, o que busca o artista quando se coloca – com sua obra – nos espaços públicos da cidade? Pois, apesar de sermos apaixonados pela cidade (e pela arte na cidade), não podemos deixar de perceber o quanto ela é violenta e o quanto naturalizamos isso. Não estou falando apenas de violência física (policial), mas também da violência simbólica dos espaços e dos territórios e da violência disfarçada por detrás dos processos culturais. Essas questões marcam uma série de projetos artísticos nos espaços da cidade, que produzem denúncias, ou criam outros imaginários. Você acha que seria ingênuo imaginar uma cidade sem violência? Ou ela faz parte da construção do processo urbano? Acho que não buscamos uma cidade sem conflito, o que seria diferente. Como você percebe essa relação entre arte e violência na cidade?

O desenho urbano é baseado numa ideia de modernidade na qual não há espaço para natureza (dominada de vez), arte (contrafluxo) ou antropologia (humanismo democrático, como dizia Lévi-Strauss). Vemos nos jornais que imperam a economia e o direito – ou uma economização e um legalismo práticos – que tentam homogeneizar as diferenças, aplinar os desejos e justificar os traços proibitivos da violência cotidiana. De fato, a violência tem muitas faces e a exclusão, em todas as escalas e ambiências, é uma das mais perversas.

Mas não acredito que o desenho urbano defina o nosso comportamento, senão já teríamos sido exterminados por ele. Sempre houve e haverá o descontrole, a apropriação, o desentendimento, a soberania do homem sobre o objeto – prerrogativas do “espaço vivido”. Henri Lefebvre chama o espaço imóvel do desenho urbano de “espaço concebido”. Mas bem sabe que, na produção do espaço, a prática espacial é o “espaço percebido”, mediador entre a ordem distante do desenho e a ordem próxima da experiência cotidiana.

Esse campo da prática espacial é onde a arte frequentemente atua, junto às demais práticas do “espaço percebido” – trabalhando no âmago da noção de percepção urbana. Até que ponto somos capazes de “olhar no olho do outro” (citando o belo texto da Maria Rita Kehl)? Lidar com a alteridade, o estranhamento, a transformação do cotidiano? Essas perguntas importantes se apresentam, simultaneamente, aos espectadores da cidade (nós) e aos artistas da cidade (nós?).

1. Em 1981, o artista norte-americano Richard Serra instalou na Federal Plaza, em Nova York, por encomenda do Programa Art-in-Architecture, a obra Titled Arc. Tratava-se de uma grande placa de aço curva que tomava grande extensão daquele espaço, interferindo no percurso e na percepção habituais dos seus frequentadores. A obra suscitou enorme polêmica pública e, sob processo judicial, foi retirada do local em 1989. Administradores públicos e transeuntes reclamavam que a obra interferia no espaço, atrapalhando o seu uso; por outro lado, o artista e seus defensores afirmavam que a obra havia sido concebida especificamente para aquele lugar, tornando-se parte integrante dele, e que “remover a obra era destruir a obra”. Com esse debate, ficou explícito que a “especificidade da obra” dizia respeito não a aspectos formais e materiais, mas às dinâmicas da esfera pública (condições sociais e políticas) constituintes do espaço em questão.

Propor novos usos, conhecer lugares, romper com barreiras do território, cruzar as fronteiras, tensionar as relações de convívio... são proposições de sujeitos inquietos com a situação do meio urbano. Quando os artistas se apropriam de lugares de uso comum como laboratórios de experimentação artística, podemos dizer que existe aí um exercício de liberdade?

Os artistas se utilizam de várias formas de se apropriar, experienciar e representar os espaços das cidades. Uma delas é a deriva: ato simples (caminhar) mas que transforma a relação que temos com as cidades, pois podemos vivenciar a cidade “por dentro”, criando cartografias novas, com o nosso corpo e no nosso corpo. Muitos artistas relatam ainda que sentem um prazer enorme na medida em que adentram o tecido urbano em busca de lugares desconhecidos, abandonados ou ermos. Essa “outra cartografia”, criada pelos artistas, pode ajudar as pessoas a entender e se relacionar melhor com os espaços da cidade?

“Lugares de uso comum” trazem o desafio da arte dita “pública”. Liberdade para quem? Com quem? Uso para quem, com quem? Já é clássica a discussão dos anos de 1980 sobre a complexidade de se trabalhar na esfera pública, onde atuam diversas forças e desejos (vide Richard Serra)¹. Mas será que, para além de termos consensualmente descartado o monumento (impossível de consenso), evoluímos nas ideias de “intervenção”, “ação” e “experimentação” artísticas? Estamos de fato autorizados a chamar a cidade de nosso “laboratório”?

Se, por um lado, me incomoda o imaginário paradigmático do distanciamento do cientista e do convívio instrumental com os seus ratinhos brancos, por outro, me agrada a ideia de “outras cartografias”, pois é uma transversalidade política e epistemológica criada entre a arte e a ciência (ou a geografia, se preferirmos). Elas são importantes porque são contracartografias, pensando contra o lugar de poder hegemônico dos mapas oficiais. É produção de conhecimento sobre o mundo que deve ser disponibilizada, compartilhada e usufruída da forma mais aberta possível.

Lembro-me de Frederico Moraes escrevendo em 1980: “eu me considero uma espécie de caixeiro-viajante da arte, um camelô da arte, sempre disposto a vendê-la pelo preço mais baixo, se necessário oferecê-la de graça” – justamente para detonar a capacidade de imaginação... Claro que a arte pode ser, como disse Mário Pedrosa, “um exercício experimental de liberdade” ou,

como pensava Claude Lévi-Strauss, uma reserva de “pensamento selvagem” na metrópole. Há um potencial político aí, sem dúvida. Mas a arte apenas pode ser um exercício de liberdade ao fugir da repetição perversa do “pensamento domesticado”. Acredito que, mais do que uma redenção, a arte é sobretudo uma atividade arriscada.

No encontro com a cidade “por dentro” a dinâmica do processo criativo se transforma. Não é mais o artista em seu ateliê sozinho trabalhando, mas em contato com uma rede fértil e dinâmica de movimentos e pessoas. Na sua experiência, como você observa o funcionamento do processo criativo dos artistas que você acompanha, ou estuda, nessas diversas e diferenciadas formas de fazer arte em contextos sociais?

No meu entendimento e no meu mapa de interesse de pesquisa, os processos criativos mais relevantes hoje são aqueles que empregam a arte como uma prática de fronteira. Eles tensionam o papel do artista, o objeto da exposição, o público da arte, a forma de disseminação, o lugar do debate. Para isso, esses processos têm que compreender o que se passa no mundo. Trata-se de artistas-pesquisadores que se inserem de modo orgânico em processos instalados no mundo.

A curadoria tal qual experimentada por mim é uma plataforma de pesquisa fantástica, que me permite estar próxima dos processos de trabalho dos artistas em situações específicas, discutindo, aprendendo, propondo e aceitando desafios mútuos. Tive a oportunidade de acompanhar, em medidas variadas (participando de conversas ou acompanhando o artista, também em campo), os processos de trabalho de Mônica Nador, Ines Linke e Louise Ganz e Sara Lambranco; de Daniel Carneiro e Graziela Kunsch; de Ricardo Basbaum; e de Paulo Nazareth e um grupo de cineastas Maxakali. Organizo esses artistas em quatro grupos, por guardarem certas semelhanças. Respectivamente: Mônica, Ines, Louise e Sara trabalharam em comunidades de Belo Horizonte (Vila Aeroporto e, no caso de Sara, Favela da Serra); Daniel e Graziela atuaram nas ocupações, mutirões e movimentos sociais em Belo Horizonte e São Paulo, respectivamente; Ricardo constrói redes virtuais para apropriações reais; e Paulo e os Maxakali tiveram uma atuação cartográfica no sentido das contra cartografias, como já mencionamos.

Links:

- <http://lotevago.blogspot.com.br>
- <https://jamacarteclub.wordpress.com/tag/paredes-pinturas>
- <http://www.nbp.pro.br>
- <https://vimeo.com/82012008>
- <https://www.youtube.com/watch?v=e26AJhIkLF8>
- <http://doclin-tikmuun.blogspot.com.br/>

Como funcionam os seus processos de criação? São processos co-criativos. Não há controle ou previsibilidade, trata-se de uma ação que se abre para deixar o mundo acomodar-se nela, contradizê-la, ampliá-la, constitui-la. Às vezes há, no processo criativo, o desenvolvimento de uma verdadeira metodologia de trabalho – contaminação de outros campos do conhecimento, como a etnografia ou a pedagogia –, o que de maneira alguma é uma contradição com relação ao estatuto da criação. É o caso de Mônica e o projeto “Paredes Pinturas” ou de Ricardo e o projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”

Outras vezes o processo é baseado numa rede de relações locais que envolvem várias especialidades e saberes, como atuam geralmente Ines e Louise e como atuou Sara em “O peso de uma casa”. Em casos de conflito, trata-se de um processo criativo baseado no ato de testemunhar e atuar nos modos políticos de criar visibilidades e expectativas (Daniel e Graziela). Por último, nessa pequena amostragem, temos a criação como um traço cartográfico de uma viagem ou itinerância que é um vetor aberto, uma linha-mestra para uma série de acontecimentos, descobertas e novas narrativas históricas que daí advêm. Penso em “Árvore do esquecimento”, de Paulo Nazareth, e no filme “Cosmopista Maxakali-Pataxó”, do Projeto Convivência e Ancestralidade no Território Tikmun’un Maxakali.

Renata Marquez é professora da Escola de Arquitetura e Design/UFMG. É graduada em Arquitetura e Artes Plásticas, doutora em Geografia e atualmente pós-doutoranda em Antropologia/UFRJ. Foi curadora das exposições do Projeto Arte Contemporânea no Museu da Pampulha, entre 2011 e 2012, e da exposição Escavar o Futuro, no Palácio das Artes, entre 2013 e 2014. É editora da revista Piseagrama. www.geografiaportatil.org

ARTE E ATIVISMO

“A ditadura no Brasil só acabou para as elites”, afirmam as representantes do Movimento Mães de Maio,²⁴ que lutam contra a violência no Brasil e pedem a desmilitarização da polícia. Elas mostram que a repressão e a violência militar está presente no cotidiano dos moradores das periferias que vivem diariamente sob forte pressão da polícia – 30 mil jovens são assassinados por ano no Brasil, dos quais 77% são negros.²⁵ A luta de classes e a desigualdade social e de gênero são temas presentes nos debates públicos dos últimos anos, quando os processos de resistência e de violência se intensificaram no país.

Após mais de um século da abolição da escravidão, a garantia dos direitos básicos para a população negra está longe de acontecer e a violência urbana é o resultado de um processo perverso de racismo institucionalizado e da naturalização das desigualdades sociais. Isso tudo, somado a outras formas de preconceito e ao fundamentalismo religioso, tem promovido a criação de ambientes bastante hostis nas cidades brasileiras. A presença cada vez mais violenta da polícia e seus aparatos repressivos contribui para essa hostilidade, seja no dia a dia das periferias, seja em manifestações e protestos de diversas naturezas, como a luta pela moradia, pela liberdade sexual, contra a homofobia, pelos direitos das mulheres, o ativismo ecológico e muitos outros.

Esse cenário político complexo do Brasil ganha ainda uma configuração mais radical após o Golpe contra a presidenta Dilma Rousseff em 2016, no qual o grupo que assumiu o poder, desestabilizou completamente a política e a economia brasileira. Desmantelando direitos básicos de todos os cidadãos, como o acesso à previdência, à educação pública e aos direitos trabalhistas, além de interferir nos direitos reprodutivos das mulheres. Símbolo do desmantelamento de uma política social em defesa das minorias é a desconstrução do Ministério da Cultura, da Igualdade Racial e das Mulheres. Esses fatos denotam não apenas um retrocesso, mas uma tomada mesmo de posição que indica simbolicamente um rumo que nos leva a um lugar de incerteza, mas, sobretudo, a um direcionamento político-cultural machista, racista e classista.

24. O Movimento Mães de Maio é formado por cerca de 70 mulheres que apontam a Polícia Militar como responsável pela morte de seus filhos, direta ou indiretamente. O grupo pede a desmilitarização da polícia, a criação de uma política de apoio aos familiares de vítimas da violência do Estado e a caracterização das mortes cometidas por policiais como homicídio e não “resistência seguida de morte”, como são registradas atualmente. Mais sobre as ações do movimento no blog do grupo: www.maesdemaio.blogspot.com.

25. Dados de 2012 sobre o massacre da juventude negra levantados pela Anistia Internacional na campanha Jovem Negro Vivo. In: anistia.org.br/campanhas/jovemnegrovivo/. Acesso em 22.6.2015.

> Imagens das manifestações contra o congelamento do investimento em cultura em São Paulo, 2017

Nesse processo, muitas manifestações e movimentos têm surgido e realizado ações que buscam tratar destas de tais questões.

Não podemos negar que o cenário nebuloso e dicotômico tem prejudicado o processo de desenvolvimento político e acredito que estamos passando por uma espécie de aprendizado coletivo. Estamos ainda entendendo nosso espaço de ação na política e as maneiras de nos envolvermos, neste novo momento histórico, quando não apenas o Brasil, mas diversos outros países na América Latina, Europa e Estados Unidos, tem adotado (ou sendo abrigados a adotar) presidentes de extrema direita, configurando uma atmosfera de instabilidade política global.

Nesse contexto, as ruas têm sido palco de ações que querem mostrar, de maneira diferente do que é veiculado pela grande mídia, a violência da atual situação política do Brasil em diversas áreas. Os grupos ativistas e artistas querem ocupar os espaços urbanos e os imaginários com suas palavras de ordem e suas reivindicações. Assim, as manifestações culturais são incorporadas aos movimentos sociais, gerando trocas, intercâmbios e produzindo espaços de dimensão criativa. Há nesse processo um encontro profícuo entre a arte e a militância política.

Um bom exemplo desta forma de ocupar os espaços públicos com ações que respondem ao contexto político foi o projeto “Arte pela Democracia”(2016),²⁶ no qual, a partir de uma convocatória *on-line* para a criação de cartazes sobre a situação política do país, inúmeros artistas, entre eles diversos profissionais consagrados, colaboraram com a criação em rede de vários cartazes, faixas e palavras de ordem. Esses materiais foram disponibilizados para *download* gratuito e foram exibidos, colados e usados em diversos protestos em várias cidades do Brasil. O mesmo processo ocorreu nos Estados Unidos, na Marcha das Mulheres (2017), quando artistas também organizaram plataformas *on-line* para veiculação de obras gráficas que servem para serem levadas nos dias de protestos.

26. <https://www.facebook.com/artepelademocraciartazes/>. Acesso em 5.12.18.

A retomada do carnaval de rua em algumas cidades, como Belo Horizonte e São Paulo, possui uma natureza marcadamente política e que defende o uso livre dos espaços públicos e a liberdade de circulação dos corpos e das diversas formas de expressão da sexualidade. Esse movimento vem acompanhado de debates, discussões acerca da necessária transformação simbólica em torno da questão da mulher e da comunidade LGBTQ. Portanto, o Carnaval nessas cidades tem se configurado – apesar das diversas tentativas de cooptação da festa pelo capital, algumas delas bem sucedidas por parte de corporações que buscam usar o momento para estratégias de *marketing* – como um espaço também de resistência, que afirma que a festa e a livre expressão da sexualidade desempenham papéis importantes na criação de cidades democráticas.

Existe uma longa linhagem de obras de arte que se conectam com o mundo do ativismo extensamente detalhada no livro *Insurgências poéticas – Arte ativista e ação coletiva*, de André Mesquita (2011). A arte contemporânea brasileira possui uma origem que relacionou as manifestações estéticas da arte com o mundo da política, por meio de várias produções artísticas que mostram a necessidade do envolvimento político para a ampliação dos sentidos da arte. Em seu texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, Hélio Oiticica já mostra a necessidade do envolvimento do artista com questões éticas, políticas e sociais. De acordo com ele, só assim seria possível vivenciar uma totalidade artística:

(...) não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir essa transformação. (OITICICA, 1986, p. 164).

Os anos 60 e 70 foram marcados por propostas de arte que buscavam responder à violência da ditadura com produções criativas e estéticas que ampliavam o papel de participação do espectador e também o papel do artista. De lá pra cá, as formas de

se fazer arte politicamente engajada, ou socialmente preocupada, transformaram-se. Com a globalização da economia, a ampliação das redes de comunicação e das tecnologias, as novas formas de relacionamento entre arte e ativismo buscam tomar as ruas e as redes em ações que migram do espaço virtual para o espaço urbano, ocupando espaços simbolicamente importantes na esfera pública.²⁷ Desde o final dos anos 90 e do início dos anos 2000, com a emblemática participação dos coletivos de São Paulo na Ocupação Prestes Maia²⁸ (2002-2007) – (localizada em um prédio no Centro de São Paulo, organizada pelo Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), que autorizou a participação de alguns coletivos de arte para realizar intervenções, eventos e manifestações nos espaços ocupados. Os coletivos realizaram uma resistência simbólica, fazendo com que o debate sobre a questão da moradia pudesse atingir um espectro maior de locais e pessoas, inclusive do mundo da arte –, até hoje, a arte esteve envolvida nos protestos e nas ocupações culturais e políticas em todo o Brasil.

Mais recentemente, a relação entre arte e ativismo político se delineia ganhando novos traços, como se pode observar com o Movimento Parque Augusta, em São Paulo; o Ocupe Estelita, em Recife; o Parque Jardim América, e Fica Ficus em Belo Horizonte,²⁹ e ainda nos movimentos de literatura, como os importantes saraus das periferias, que acontecem em todo o Brasil, nos quais se forma uma grande rede de produção literária engajada e política, que abre espaço para que qualquer pessoa se manifeste através de poemas, rimas, textos das mais diversas naturezas que se relacionam entre outras coisas com a identidade negra-periférica, especialmente a jovem.³⁰ Esses movimentos, assim como muitos outros, possuem relação direta com a produção cultural e por isso inserem em suas ações uma diversidade enorme de produções artísticas, sejam elas construídas como obras em si, mas também como processos educativos: oficinas, mostras de vídeos e shows. Não se pode negar também que a participação de artistas que possuem uma presença forte na mídia, seja ela televisiva, impressa, ou virtual, colabora para a disseminação das ideias e projetos dos movimentos. Shows de músicos famosos no Ocupa Estelita, ou na Ocupação dos prédios

27. O trabalho do pesquisador André Mesquita sobre arte e ativismo constitui uma rica e importante fonte para aqueles que desejam saber mais a respeito dessa relação.

28. Mais informações sobre a ocupação no livro *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*.

29. Esses são apenas alguns dos movimentos políticos que surgiram no Brasil depois de 2013. O que eles têm em comum é a tomada do espaço público da cidade como *lôcus* para debates e intervenções.

30. Os saraus de poesia nas periferias ganharam força no início da década de 2000 nas cidades grandes do Brasil, como polos de resistência, e estão fortemente ligados à cultura hip-hop. O sarau mais conhecido e que estimulou a criação de diversos outros é o Cooperifa de São Paulo. cooperifa.blogspot.com.br/.

da Funarte em 2016, viralizaram na web, divulgando o movimento, pois atraíram a atenção da sociedade de forma mais ampla.

A partir dessas iniciativas, as noções de política, de arte engajada, de ativismo e até mesmo de arte em geral estão sendo remodeladas e apontam para o surgimento de novas formas de resistência. Os artistas militantes do nosso tempo problematizam os códigos da militância, muitas vezes ultrapassados, e criam novas referências. Nesse contexto, a arte pode servir como uma arena, ou um meio de mediação na esfera pública, em que as tensões entre o poder e a política se manifestam. A arte possui linguagem e mecanismos próprios, os quais remodelam as noções muitas vezes cristalizadas que temos. Um exemplo disso são as assembleias e debates onde não há a sequência e o vocabulário, muitas vezes engessado, dos movimentos sindicalistas e/ou partidários, mas, pelo contrário, são acompanhadas de festas, apresentações, sessões de yoga, relaxamento, massagens, comida, apresentações teatrais, cultivo de hortas. Tudo isso configura uma nova forma de se tratar o envolvimento político, diferente daquele que nos foi ensinado nos movimentos sociais tradicionais. Ou seja, aí também há uma experimentação de formas de dialogar que sejam horizontais e inclusivas. Baseadas mesmo no processo do fazer e incorporando os erros e os acertos como experiência.

Diante dessas novas formas de se fazer arte e política, podemos entender que a produção atual dá sequência a uma utopia político-artística de diluição da arte na vida e, nesse sentido, tudo se mistura ainda mais: arte e vida, arte e política, arte e ativismo, etc. E talvez se atualize com a ideia de “vida-luta”. Com os novos meios de controle social, os laços entre arte e política tornam-se indissociáveis. A vida em rede abre uma série de camadas de inter-relação entre essas áreas e a arte, por sua vez, não se restringe a trabalhar com as questões estéticas/formais, mas, pelo contrário, envolve-se em uma série de outras questões que são incorporadas às obras, como a sexualidade, a violência, a moradia e a natureza. Assim, a arte pode ser uma mediação entre os processos de subjetivação, criando novos parâmetros. Por sua vez, a arte abre mão do significado estético/formal e se assume como articuladora

< Movimento Parque Augusta, São Paulo, 2016

de formas e imagens que se prestam a outras ordens de fruição e se localiza em um terreno de certezas instáveis, deixando essa relação entre o que seria uma obra de arte e o que seria um manifesto, ou um protesto, ainda mais borrado. Esta indefinição colabora para a produção de sentidos em ambos os campos, porém, para que isso aconteça, os artistas precisam abrir mão de processos também solidificados no campo das artes, como a autoria, a aura, a exposição e a legitimação via instituições (também via curadores/críticos/teóricos). Ou seja, essa autoria passa a ser compartilhada com os demais participantes e o artista precisa estar aberto a isso. Também o trabalho se borra na medida em que outras pessoas o recriam. As obras se expõem em diferentes formas, longe das estruturas comuns, como as iluminadas e refrigeradas galerias, mas existem no decorrer da ação, às vezes na rua, às vezes no campo, às vezes em locais aparentemente inóspitos (embora muitas vezes essas ações também aconteçam entre as paredes de museus e espaços de arte). Aliás, Lucy Lippard diz que quanto mais sofisticado é um artista mais ele está preparado para fazer arte nos mais diversos níveis (LIPPARD, 1984, p. 344). Por isso, uma característica marcante dos movimentos de arte e ativismo é o trabalho coletivo e colaborativo. Em grupos multidisciplinares, formado por ativistas, intelectuais, estudantes, artistas, designers, biólogos, advogados, arquitetos entre outros, cada um atua com suas competências e redes, unindo-se num esforço coletivo em torno de um projeto comum. Esses grupos sinalizam a potência do pensamento crítico e imaginativo como uma identidade comum, colocando em prática a ideia de que a ação coletiva, e não a individual, é capaz de modificar o mundo. Esses coletivos servem como pequenos laboratórios de produção, que mostram, com erros, acertos e experimentações, o que é possível conseguir quando nos articulamos coletivamente com o objetivo de produzir algo em comum.

Diferentemente das ações políticas do passado, os movimentos sociais de hoje contam com a facilidade do acesso às redes eletrônicas para a comunicação e a difusão de suas ações. A internet aparece, assim, como uma importante ferramenta de produção na contemporaneidade e os artistas e militantes fazem uso tático desse espaço e produzem novas formas de resistência na rede, criando

estruturas descentralizadas de poder, grupos de discussão e uma infinidade de maneiras de difundir e promover suas lutas, por meio de redes sociais locais, regionais, nacionais e internacionais.

Os artistas ativistas de hoje compartilham uma série de estratégias de atuação, são críticos ao sistema da arte e desejam produzir algo “útil”, algo que modifique a realidade social. Suas obras, ações ou manifestos, organizados muitas vezes pela internet, ganham as áreas públicas e de uso cotidiano das cidades, ressignificando-as e criando novas maneiras de circulação, discussão e debate. A dimensão política da arte, em contato com diferentes dinâmicas sociais, tem um papel muito particular de criar espaços de discussão por meio de experiências críticas, lúdicas, irônicas e criativas. A arte empresta ao repertório do ativismo seu próprio repertório de símbolos, de ideias e de estratégias de expressão e comunicação, fazendo sua linguagem de intervenção entrar em diálogo (ou conflito) com o repertório da ação política.

Em seu famoso texto “Trojan Horses: Activism art and Power” (1984), de Lucy Lippard, a autora aponta uma crítica comum ao ativismo artístico: a de que a arte não pode mudar nada. Mas ela defende que os artistas não são ingênuos e sabem que sozinhos não podem mudar o mundo, aliás, porque sozinho ninguém poderia. Mas eles (e nós) podemos escolher fazer parte do mundo que está mudando.

CIDADÃO COMUM

Belo Horizonte, desde 2005

COMUM
www.flickr.com/photos/comum

O trabalho do artista Comum está intimamente ligado à cultura urbana e ao imaginário dos muros, com suas sobreposições de tipografias, pichações, propagandas, sinalizações oficiais e não oficiais. Ele se utiliza dos acontecimentos e transformações da cidade para produzir suas obras, que transitam por diversas linguagens, como o grafite, o stencil, o livro de artista e também a música (Comum faz parte de uma banda de rap chamada coletivo Dinamite e também possui um trabalho solo). Suas obras nascem de vivências e deambulações pela cidade, em que recolhe diversos materiais, situações e imagens que compõe seu repertório poético.

A série de stencils “Cidadão Comum” foi o ponto de partida para o desenvolvimento de sua pesquisa artística. Nessa série de stencils, ele retrata o cidadão comum, mas especialmente o cidadão marginalizado. Nas imagens mais recentes, as obras possuem um recorte mais marginal e as imagens mostram retratos de pessoas através de máscaras ou com o rosto coberto. A série tem relação com o pensamento Zapatista, a partir da ideia de que somos todos um só, não personificamos uma individualidade apenas, mas fazemos parte de um grande coletivo mundial.

Em sua outra série de cartazes em stencil, “Corpo Presente”, Comum retrata quatro artistas que foram presos durante as manifestações de 2013 e 2014, em Belo Horizonte, por exporem suas ideias. Os cartazes foram produzidos a partir de fotografias feitas pelo artista, nas quais ele pede que os retratados se coloquem como quiserem.

O trabalho “Praça 7 de Setembro” é um livro de artista que retrata uma ação policial ocorrida no centro de Belo Horizonte, na qual um policial militar levanta um cobertor de um morador de rua em busca de drogas ou algo ilícito. O livro foi todo cons-truído com materiais encontrados nas ruas, que formam uma espécie de textura urbana produzida a partir de pedaços de papel, embalagens, sacolas e etiquetas. Todos esses elementos criam o pano de fundo no qual a ação policial acontece.

O trabalho de Comum relata a violência urbana vivenciada cotidianamente pelos cidadãos comuns, pessoas marginalizadas pelo sistema, criando interferências nas paisagens que dialogam com as imagens e textos da rua. Em suas intervenções, o artista procura produzir espaços de representação social desses personagens urbanos e das transformações geradas na cidade.

ÔNIBUS INCENDIADO

BALA PERDIDA

Rio de Janeiro, 2003-2009

GUGA FERRAZ
gugaferraz.blogspot.com

A obra do artista carioca, Guga Ferraz, tem uma forte relação com os processos de exclusão e violência nas cidades, em especial do Rio de Janeiro, uma cidade onde a guerra pelo tráfico e os conflitos nas periferias da cidade tomam proporções de uma verdadeira guerra civil.

Guga cria intervenções silenciosas e ao mesmo tempo fortes, que deflagram essas relações de violência nas cidades, especialmente contra as pessoas mais pobres e em situação de risco social, como os moradores de rua, e moradores das favelas, mas também mostra que a violência está espalhada por todas as classes sociais.

Seus trabalhos criam ruídos nos meios, comunicação urbanos, como as placas de sinalização, mobiliários urbanos e a sinalização oficial, como adesivos nos meios de transporte público. Em “Ônibus Incendiado” (2003-2009), o artista cola pequenos adesivos de fogo nas imagens dos ônibus, nas placas dos pontos. Na ocasião, o trabalho foi confundido com apologia do crime, sendo inclusive alvo de uma possível investigação policial.

Em “Bala Perdida” (2003-2009), o artista faz uma intervenção no circuito de comércio po-pular muito comum nas cidades brasileiras: jovens, que vendem balas no trânsito. Quando o sinal está fechado, eles colocam sobre os retrovisores, saquinhos plásticos com balas e mensagens geralmente de cunho cristão. Nesse trabalho, o artista reproduz a ação dos vendedores de bala, porém, com estilhaços e cartuchos de balas de armas de fogo encontrados pela cidade.

Seu trabalhos são sutis e muitas vezes incorporam o design das mensagens oficiais. Assim, interfere neste organismo vivo que é a cidade, onde várias coisas se somam e se completam na dinâmica urbana, informando e confundido quem passa por ali.

PROJEÇÕES

Rio de Janeiro, desde 2013

COLETIVO PROJETAÇÃO
projetacao.org

O coletivo Projetação foi um dos muitos grupos que surgiram no Brasil no ano de 2013, a partir das manifestações que ocuparam e mobilizaram todo o país. Formado em sua maioria por mulheres, o coletivo reúne diferentes tipos de profissionais (designers, comunicadorxs, arquitetxs, médicxs, advogadx, entre outrxs). Em suas intervenções, o grupo ocupa as paredes das cidades com frases políticas, críticas e irônicas, para falar dos seus desejos e reivindicações.

Armados com um projetor, um computador e um gerador, eles projetam nas fachadas, nas árvores, nos carros da polícia ou em qualquer superfície disponível, palavras e frases de ordem que emergem da multidão que caminha. Como trabalha com a projeção de luz, a intervenção pode acessar lugares nos quais as faixas ou o spray não podem (pelo menos não com a mesma agilidade), construindo assim uma intervenção móvel que gera reflexão por meio de um discurso de resistência, ocupando o imaginário das pessoas que estão ali, mas também ocupando as imagens que derivam daquelas ações.

As intervenções do coletivo servem como uma forma de comunicação para as pessoas, militantes ou não, para trazer informações antes, durante e depois dos atos. Constituem também uma forma de se criar uma mensagem que possa ser veiculada pelas próprias empresas de mídias, como as emissoras de TV, na medida em que estampam em grande escala

suas reivindicações. O Projetação está ainda envolvido com os processos de lutas e protestos urbanos em várias partes do mundo, projetando mensagens em apoio a causas internacionais, como, por exemplo, a ocupação na Palestina, a repressão aos movimentos sociais da Espanha e a luta do povo mexicano. As ações fomentam a solidariedade a todos os presos políticos do mundo, não importa de que país.

O grupo intensificou suas ações nas manifestações de 2013/2014, porém suas lutas não estão apenas focadas nas questões relacionadas à Copa do Mundo ou às Olimpíadas no Brasil. Os problemas sociais brasileiros são a principal motivação do coletivo: a repressão policial, a violação de direitos humanos, a ameaça às liberdades individuais e a criminalização dos pobres são temas nos quais eles estão envolvidos. O grupo também faz uma crítica aos nossos modelos de representação política, pois percebem que estamos submetidos a sistemas representativos que não nos representam e, por isso, buscam a produção de formas autônomas de se fazer política em prol das lutas sociais que são mais urgentes.

Sua obra é uma comunicação direta não-violenta que busca diminuir os muros existentes entre as diferentes formas de pensamento. Com isso, o trabalho do Projetação se propõe a “gerar segregação mínima e reflexão máxima”.

ÔNIBUS

TARIFA ZERO

São Paulo, 2014-2015

GRAZI KUNSCH
naocaber.org

Um dos projetos da artista Graziela Kunsch na 31ª Bienal foi a proposição, para a prefeitura de São Paulo, de uma linha experimental de ônibus, circular, sem destino conhecido. Esse ônibus deveria passar pelas ruas e avenidas da cidade de São Paulo e parar nos pontos de ônibus regulares. A cada vez que o ônibus parasse em um ponto, todas as suas portas se abririam — a da frente, a de trás e a do meio. As pessoas poderiam entrar ou sair por qualquer uma das portas. Dentro do ônibus não haveria uma catraca e ele seria gratuito. Ali na frente, no local onde normalmente se escreve o destino do ônibus, estaria escrito “TARIFA ZERO”.

Esse projeto só poderia acontecer com o apoio da Prefeitura de São Paulo, que deveria fazer sua implantação e o investimento necessário para a existência da linha. No entanto, a prefeitura não demonstrou interesse pelo projeto.

Para realizá-lo, a artista convocou integrantes de movimentos sociais que vêm realizando experiências de linhas populares de ônibus Tarifa Zero para um workshop, em que foram compartilhadas experiências, práticas e estratégias. Estavam presentes no encontro integrantes do Movimento Passe Livre de São Paulo e de Ribeirão Preto, da Luta do Transporte

no Extremo Sul, do Movimento Tarifa Zero BH, o editor do portal Tarifa Zero.org e moradores da região de Parelheiros (extremo sul da cidade de São Paulo). O que a artista só revelou depois, em uma performance realizada no Palácio das Artes (Belo Horizonte), em uma atividade da itinerância da Bienal, é que o cachê de todos os participantes do workshop foi por eles doado aos movimentos, para que realizassem novas experiências de linhas populares de ônibus Tarifa Zero em suas cidades. O cachê que a artista recebeu pela performance em Belo Horizonte também foi doado por ela para o movimento Tarifa Zero BH (e a própria doação caracterizou sua ação como uma performance).

A ideia inicial do Ônibus Tarifa Zero na Bienal não aconteceu na prática, mas, para a artista, “existe como um projeto — ou como um horizonte, um destino — num esforço de imaginação coletiva radical”. O trabalho aponta para o papel da arte na construção de um novo imaginário de cidade e também para as potentes relações entre a arte e a esfera pública, trazendo ao debate processos tão importantes como a luta pelo direito à cidade e o uso de dinheiro público (seja o destino dos recursos de uma prefeitura, seja o destino dos recursos de uma exposição de arte feita por meio da Lei Rouanet).

^Diogo de Moraes, 2014. Desenho feito pelo artista a partir da proposição Ônibus Tarifa Zero, de Graziela Kunsch.

^ Workshop realizado na 31ª Bienal com integrantes da Luta do Transporte no Extremo Sul, Movimento Passe Livre e Tarifa Zero BH

^Linhas populares tarifa zero na zona sul de São Paulo e em Belo Horizonte

BANDEIRAS

São Paulo, 2005

FRENTE TRÊS DE FEVEREIRO
www.frente3defevereiro.com.br

A Frente Três de Fevereiro é um grupo de pesquisa e ação direta, que por meio de um trabalho multidisplicinar busca levantar o debate sobre o racismo do Brasil, em especial o racismo policial. O grupo trabalha com artes visuais, teatro, poesia, audiovisual, aulas, debates e uma infinidade de formas expressivas que buscam investigar as raízes do preconceito racial no Brasil e promover ações para colocar o tema em debate.

O racismo é uma cultura muito introjetada no Brasil e vem de uma herança escura-vocrata que sempre existiu para privilegiar as elites em detrimento do povo em geral. O racismo é disseminado das mais diversas formas e sua manutenção se dá também pela cultura do medo nas grandes cidades.

Eles desenvolveram uma extensa e importante pesquisa acerca do racismo policial em São Paulo, e publicaram um livro (Zumbi Somos Nós – Editora Invisíveis Produções, 2004), com gráficos que mostram os processos de construção simbólica e as formas de violência contra os negros. O trabalho é uma importante fonte de dados para se compreender os processos perversos de racismo no Brasil.

Umas das ações mais conhecidas do grupo aconteceu em resposta a um episódio de racismo no futebol, entre os jogadores Leandro Desábato, do time argentino Quilmes, e Grafite, do São Paulo, no qual o primeiro foi autuado por racismo por ter chamado Grafite de “macaco”. O caso fez o grupo migrar para esse outro espaço, que a princípio se apresenta como um espaço democrático, mas que traz traços profundos de injustiça social, que é o futebol.

Em uma partida transmitida em rede nacional, a Frente Três de Fevereiro, em colaboração com as torcidas organizadas, abriram durante o jogo enormes bandeiras, normalmente utilizadas pelas torcidas, com as frases: “Onde estão os negros?”, “Brasil Negro Salve” e “Zumbi somos nós”.

O trabalho do coletivo é um mergulho radical nas questões sociais do Brasil, em uma estética de intervenção direta que mistura música, poesia, artes visuais e projeção com uma ação multidisciplinar e ativista. Tensionando os limites entre arte e política, o grupo utiliza o vídeo, o audiovisual e a poesia para registrar e difundir seu trabalho. Articulam-se com uma série de pessoas e movimentos que vão desde o meio acadêmico e intelectual, às torcidas organizadas, estudantes e movimentos sociais.

TUPINAMBÁ LAMBIDO

Rio de Janeiro, 2016

TUPINAMBÁ LAMBIDO

No momento da greve geral de 28 de abril de 2017 foram colados cerca de 300 lambe-lambes espalhados na região metropolitana do Rio, os cartazes adotam o grande formato utilizado na divulgação de shows e eventos na cidade, se apropriando e subvertendo essa mídia popular. A ação, Tupinambá Lambido surgiu como uma campanha de cartazes lambe-lambe promovida por um grupo de artistas baseado no Rio de Janeiro e integrada ao conjunto de ações do “Aparelhamento”, rede nacional de artistas que viabilizou a realização de diversas obras e intervenções contra o estado de exceção e retrocesso no qual se encontra o país depois do Golpe de 2016.

A ação começa a partir do desejo de estabelecer laços e de somar seus trabalhos artísticos à resistência. Assim, ao longo de 2016, vários integrantes do coletivo começaram a desenvolver formas de arte próximas ao ativismo em resposta aos processos políticos pelo qual passam nosso país. Daí surgiu a ideia de desenvolver uma série de lambe-lambes com um grande alcance e que fosse espalhado por diversos bairros, acalentando de forma poética a resistência na cidade. Realizado a partir de imagens capturadas da internet, dados, informações e ilustrações, a série de cartazes cria uma espécie de contrainformação que confronta as imagens largamente difundidas pela mídia, em especial pela TV, ocupando largos painéis nos espaços públicos das cidades.

DIÁLOGO COM

MARIA ANGÉLICA MELENDI

Os recentes protestos – no Brasil e no Mundo – abalaram as nossas certezas políticas. Tanto as manifestações de 2013, antes da Copa do Mundo – com blackblocks, gás lacrimogênio e spray de pimenta – quanto os últimos protestos que reivindicavam o impeachment da presidente da República, guiados por uma direita conservadora e alienada, têm tirado o nosso sono. Os protestos de 2013 fizeram surgir uma energia muito interessante, apesar da violência. Foi muito bom ver surgir diversos grupos estudando e conversando sobre política e direitos, nas mais diversas regiões do Brasil. Parece que os jovens pararam um pouquinho para entender melhor o que está acontecendo. Isso foi lindo! A partir desses momentos de encontro (potencializados por ações já em curso) surgiram muitos coletivos, ocupações e ações ativistas. Como você tem percebido essas movimentações políticas que criam o imaginário rebelde atual?

As manifestações de 2013 me parecem hoje tão distantes e incompreensíveis como o país de 2013, que escondia dentro de si, como uma fruta esconde seu caroço, os protestos de 2015. Naquele momento, estávamos esperançosos. Lembro de conversas tresnoitadas com amigos de outros países, nas quais nos perguntávamos se a Revolução seria feita no Brasil, se esse povo nas ruas, alegre e irreverente, como nós havíamos sido, poderia, enfim, mudar a inércia que nos paralisava. Estupefatos, constatamos que, apesar do que repetimos, por anos a fio, a revolução seria sim televisada, e o seria pelas câmeras que nós mesmos portávamos. Estupefatos, também observamos a reaparição anacrônica e trágica do gás lacrimogênio, dos porretes e das balas de borracha, de miçuelitos que estourassem os pneus dos carros repressores, de bombas molotov e garrafas de vinagre, tudo o que já acreditávamos ter sepultado para sempre nas vitrines dos museus da memória.

De novo, falávamos de violência policial e proliferavam *habeas corpus*, repórteres feridos e pessoas presas para averiguações. Alguém caía de um viaduto e morria na contramão, atrapalhando o tráfego (e os planos da festa democrática programada pela Fifa e pelo Estado). Não houve, porém, a marcha dos cem mil, nem justiça. Afinal, reinava a democracia. Meses depois, quando a cidade vibrava com a Copa, começaram a cair os viadutos, mas não os prefeitos.

As pessoas saíram às ruas (mas que pessoas?) e isso parece bom. Mas cresceu uma intolerância

que desconhecia, me atreverei a falar de um ódio de classe, quando supomos (ou fingimos) que vivemos numa sociedade sem classes.

Os jovens se mobilizaram (mas que jovens?). Queria ser mais otimista acerca dessa participação das juventudes, que enxergo promissora, mas ainda à deriva num cenário complexo no qual é muito difícil perceber linhas de pensamento crítico. Pelo menos para mim, que em algum momento consegui distinguir matizes sutis nas esquerdas. Por outro lado, vejo uma tendência que leva os jovens a se agruparem em células identitárias cada vez menores, o que faz sentido, mas é estrategicamente perigoso. Tudo isso tem ser contextualizado a partir do meu lugar de enunciação: professora de escola pública e estudante proletária argentina nos anos 60, migrante no Brasil nos anos 70 e professora de arte desde os 80.

Nesses encontros dos movimentos (ou mesmo nas passeatas) a arte sempre está presente. Criando espaços de expressão, espaços de criatividade, ou mesmo decorando os lugares ou as ações nos quais os encontros acontecem. Oficinas, exposições, projeções, palestras, pinturas coletivas, tudo isso tem sido constante nos movimentos ativistas atuais. Como você percebe essas manifestações artísticas que surgem em meio a esses movimentos políticos no Brasil hoje?

Espaços de comoção e de emoção são propícios para a emergência de fenômenos aos quais poderíamos chamar de arte. Mas, me surpreende o uso generalizante de um conceito de arte ligado ao regate social ou ao politicamente correto. Não vou explicitar genealogias que todos conhecemos, mas prefiro uma arte que se afaste da “bondade” e que aposte na ética. Porque a arte é um excesso, é um supérfluo, aquilo que “não serve para nada” e que, justamente por isso, “serve” para tudo, inclusive para aliá-la às tarefas mais perversas. A arte não decora, nem é bela, é dura e impenetrável. Não tenho acompanhado muito esses trabalhos no Brasil. Aqui e acolá vejo ONGs ou outras associações fazendo um uso efetivo de procedimentos artísticos e que funcionam – porque são feitos para sair na mídia e saem. Rosas ou velas, uma por cada assassinado ou ferido, dão uma boa foto, um lindo travelling. É arte ou propaganda? É ritual? Estamos voltando para usos ritualísticos da arte? Só tenho perguntas...

Em 1969, Carl André escreveu:

- “Qual é a relação entre a política e a arte?
A. A arte é uma arma política.
B. A arte não tem nada a ver com a política.
C. A arte serve ao imperialismo.
D. A arte serve à revolução.
E. A relação entre a política e a arte não é nenhuma dessas coisas, algumas dessas coisas, todas essas coisas”.

Você foi a primeira pessoa a me alertar para o fato de que toda arte é política, mesmo aquela que a princípio não parece política é política. Eu demorei a ter uma noção melhor do que isso significava, pois os sentidos da arte são muitos, assim como a ideia de política também é múltipla. Como você entende que se dá essa relação – entre arte e política – na arte contemporânea brasileira? Existe algum caso que te chame mais a atenção?

Em 1969, era muito fácil entender a oposição entre imperialismo e revolução mas, como Carl André, todos sabíamos que a arte não é nenhuma dessas coisas e, ao mesmo tempo, todas essas coisas. Parecia fácil também acreditar que a arte era uma arma, a única que muitos nos atrevíamos a usar em favor da revolução. Já pelos anos 70, porém, aprendemos que “canção desarmada não enfrenta fuzil”.

Na arte brasileira de hoje me interessa ações ou obras que atualizam o passado, como se nele buscassem vestígios que possam evocar as origens de nossa violência cotidiana. Esses artistas apontam para um fato esquecido, rasurado ou escamoteado, o descobrem, o exibem, narram os fatos a contrapelo para colocá-los em nossas mãos como se fossem flores secas ou borboletas mortas. Adivinho o desejo de que possamos revivê-las, deixá-las perfumar e voar por aí. Posso citar “A árvore do esquecimento”, de Paulo Nazareth, que desfaz os passos dos cativos ao redor dessa árvore, em Ouidah, Benim, e, com isso, revive sofrimentos que até hoje nos sufocam como súcubos. “Gameleira”, de Lais Myrrha, traz, junto à maquete das ruínas rasuradas do desastre da Gameleira, nos distantes anos 70, a lista de nomes dos mortos esquecidos. A instalação ressoa nas ruínas do viaduto que desaba durante a Copa de 2014, na mesma cidade de Belo Horizonte, e que já desapareceram da paisagem urbana, como se nunca tivessem estado nela.

A autora Lucy Lippard em seu ensaio “Trojan Horses: Activist Art and Power” (1984) faz uma distinção curiosa entre “arte política” e “arte ativista”. Para ela, o artista político é aquele que traz em seu trabalho assuntos e temas de ordem social. A “arte política” tende a ser socialmente “preocupada”, enquanto a “arte ativista” tende a ser uma arte na qual o artista se envolve “socialmente” e se mistura com os espaços, pessoas e locais que trata em sua obra.

Existem muitas maneiras diferentes de se produzir arte politicamente, nas galerias ou fora delas. Mesmo as ações de intervenção direta na realidade política têm uma camada institucional, ou passam pelo mundo da arte de alguma maneira. Como resolver essa questão? Você acha possível produzir uma arte que mesmo conectada aos meios de legitimação/circuito (mundo da arte) tenha uma força viva na realidade social?

Quando eu leio os escritos dos artistas dos anos 60, em especial os do Hélio Oiticica e da Lygia Clark, percebo como a relação que eles tinham com o trabalho de arte era diferente da que temos hoje. Tem um texto da Lygia – “Cartas a Mondrian” – em que ela fala que tinha uma relação “ético-espiritual” com a obra. Esse tipo de pensamento é quase inexistente hoje, num cenário de arte marcado pela presença do mercado em todas as instâncias de produção. Percebo a arte muito mais como um negócio do que como algo íntimo, profundo e expressivo. Claro que existem exceções, mas não me parece que na arte atual exista essa parcela “espiritual” ou “apaixonada” que era a base para a produção dos artistas de vanguarda. Você acredita que possa haver uma possibilidade de mudança na forma de se fazer arte hoje? Algo que caminhasse para um fazer mais poeticamente envolvente? Que se assemelhasse de alguma forma com essa pulsão espiritual?

Alguns dos artistas contemporâneos que conheço e admiro tem essa pulsão espiritual e a confessam sem problemas. Outros preferem não falar dela por pudor ou vergonha, ou porque parece um discurso antiquado. Cada vez se fala menos disso em público. Evidentemente, a carência em Belo Horizonte e no Brasil de uma crítica apaixonada, como queriam e faziam Baudelaire e Benjamin, ou, chegando mais perto, Mario Pedrosa, nos afoga a todos nesse oceano de mediocridade que é a produção critica atual. Não se toma partido, a não ser nas mesas de bar, não existem lideranças, nem grupos ideológicos, somente painéis e painelinhos mesquinhos. E isso acontece na universidade, nos museus que estão largados nas mãos de burocratas desocupados, na administração do patrimônio público, etc.

Mas, pensar que artistas como Francis Alÿs, Tania Bruguera, Cildo Meireles e muitos outros não têm pulsões espirituais, libertárias, políticas, emocionais, é podar e mutilar suas obras para acomodá-las na sociedade acanhada em que vivemos. Ter que usar dia após dia a máscara do cinismo é o preço que pagamos para sobreviver nessa sociedade. As declarações de Lygia nas “Cartas a Mondrian” têm sua imagem espelhada no absurdo materialismo com o qual seus herdeiros [de Lygia Clark] se afermam ao “patrimônio” da artista, ao seu espólio, que os enriquecerá até a morte e do qual nos privam.

Há uma primeira pergunta embutida nessa. Supomos que grande parte da arte contemporânea não sobrevive fora do mundo da arte. De fato, grande parte da arte ocidental não sobreviveu desde Lascaux até hoje e não havia o tal mundo da arte. Somos perecíveis, somos mortais, destruímos as coisas que não compreendemos, somos humanos. Colamos cartazes de cartolina nas igrejas barrocas, dormimos sob a escultura de Mary Viera, grafitamos as pirâmides, pertencemos a uma espécie iconoclasta (apesar dos conservadores que querem conservar tudo). Mas há formas de sobreviver que não estão na manutenção do objeto. Como sabemos do templo de Diana, em Éfeso, ou do Colosso de Rodhes? Porque os guardamos no relato, na memória. Na insistência formalista-retiniana dos períodos totalitários, a arte foi reduzida à imagem sem narrativa, a melhor forma de despolitizá-la: o que se vê é o que se vê. O espírito não se vê. E voltamos ao começo da resposta.

A arte perdeu sua função utópica?

Como você sabe, a arte já foi e será muitas coisas. Entre elas, é bom sempre lembrar, criadora de imagens que fortaleciam e divulgavam a religião e o poder. A função utópica é relativamente recente, será que começa com os desejos frustrados de autonomia ou com o romantismo? Com certeza, a utopia social dos anos 60 e 70 acabou. Pior ainda, fracassou. Acredito, porém, que tomar consciência dessa derrota seria o primeiro passo para remendar as velhas bandeiras e alçá-las de novo — ou para queimá-las e inventar outras.

O poder transnacional da produção capitalista é massivo e deixa pouco espaço para a esperança em tempos de guerras, neoconservadorismo e controle. Parece que não podemos fazer nada. Parece que tudo já está perdido. Na sua opinião, o que podem os artistas com suas “maneiras de fazer”, sua apropriação de espaços na construção de outros mundos-possíveis?

Maria Angélica Melendi é pesquisadora e professora. Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG. Na atualidade, é professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG e pesquisadora do CNPq. Nos últimos anos vem investigando as relações entre memória, arte visual, literatura e política na América Latina, assunto sobre o qual tem publicado artigos em livros, jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais.

Gosto de pensar que o trabalho do intelectual ou do artista tem o efeito de uma pedra caindo verticalmente na água. Vai direito ao fundo e fica quieta, porém a queda faz com que a água deslocada forme círculos cada vez mais largos e alguma coisa que se diga ou se faça, aqui, nesta poça, pode chegar longe, sem que possamos ter controle.

Tenho também essa sensação de impotência da qual você fala, mas intento reverter as frases, ser otimista, pensar que o que acontece é que aqui tudo está por ser feito. Esse é o problema que nos desanima: a falta de continuidade dos projetos culturais e artísticos, o estancamento, o regionalismo, o nacionalismo, a velha constatação de Levi Strauss, atualizada por Caetano, de que tudo o que ainda está em construção já é ruína. Esse “entre lugar” eterno que nos faz sobreviver nas bordas de uma modernidade que nunca existiu como tal, amarrados indissolivelmente à saudade de um passado interiorano, escravocrata, predatório, do qual parece impossível se libertar. Erramos como espectros perdidos entre as ruínas restauradas de um modernismo impossível: a igreja que não é mais que o monumento de si mesma, o cassino e o salão de baile que pretendem ser museus sem consegui-lo, os jardins tombados. Como se tomba um jardim, meu deus? Em que momento algo vivo se mantém como foi?

O que fazer? Pois é, seguir atirando pedras na lagoa, quem sabe um dia...

“De fato à criatividade que a imaginação se
associa, sendo um dos pré-requisitos indispensáveis à
construção de novas respostas ou de novos arranjos
interpretativos sobre mundo”

Cássio Hissa

3

RESPIROS DE URGÊNCIA

PESSOAS DESCANSAM SOB AS ÁRVORES

A pesquisa em artes visuais demanda uma conexão inseparável entre a prática artística e a teoria. Sendo que ambos fazem parte de um mesmo processo, já que extraímos conceitos teóricos das práticas artísticas e criamos arte a partir de conceitos teóricos. Sendo esse trânsito um movimento sem fim, está sempre aberto um diálogo para reconstruções. Para o artista, sua obra também é um território de aprendizagem, fala e escuta. Dos procedimentos artísticos podem emergir significados novos que refazem os sentidos das obras constantemente. Portanto, a pesquisa em arte está sempre ancorada na experiência do artista que cria e se recria na medida em que produz. Com as obras de arte é possível aprender coisas que não estão totalmente visíveis a priori, mas às quais se tem acesso por meio de um aprofundamento no processo.

As obras de arte são respostas particulares a estímulos, sendo, portanto, sempre um ponto de vista muito singular que é colocado de forma pública e que também se amplia em termos de significados e leituras, ganhando sentidos novos com o tempo e o espaço. É também importante entender as maneiras de trabalhar dos artistas, pois isso vai interferir diretamente na maneira de compreender certas obras.

Nesta terceira parte da tese, busco apresentar minha pesquisa artística mais recente, uma vez que a pesquisa que desenvolvo neste projeto possui um lugar híbrido de pesquisa *em* arte e pesquisa *sobre* arte. Na medida em que meu processo artístico é permeado por uma série de referências teóricas e obras de outros artistas e coletivos, ele também se reconstrói e se configura como um lugar para a criação de novas respostas a um meio ambiente que me estimula e me questiona o tempo todo. É um exercício também sobre a compreensão tanto do alcance que minha obra pode tomar e sobre como sou influenciada e influencio o contexto de produção.

PORO: POESIA PARA ALGUÉM

< Azulejos de Papel, Poro, 2009-2017

Meu trabalho como artista tem se concentrado principalmente nos trabalhos de natureza coletiva desenvolvidos junto ao Poro,³¹ atuando entre 2002 e 2017 e realizando intervenções efêmeras e/ou gráficas nos espaços público. Essa experiência de trabalho, junto à dupla, foi a base das propostas conceituais, artísticas e políticas que trago no corpo de meu trabalho artístico individual, e também nas pesquisas e atuação acadêmicas.

Durante nossa trajetória,³² realizamos muitas obras e nossos interesses pelo espaço público também passaram por diversas questões ao longo do tempo. Nos interessava a comunicação na cidade, a presença da natureza no espaço público, o ornamento urbano, a circulação de informações, as ocupações urbanas, o tempo na cidade. Foi então possível, ao longo dos anos, desenvolver uma série de projetos que nos abriram canais de diálogos com a cidade e com o público, o qual se envolvia das mais diversas formas, desde colaborando com a realização das propostas, como também circulando por nossos trabalhos e participando de encontros.

Em 2011 lançamos um livro³³ que nos deu uma repercussão muito interessante, pois colocou nosso trabalho no debate público, servindo ao mesmo tempo de material de referência para os interessados no tema das intervenções urbanas e de material inspirador ou instigador para se pensar a atuação do artista no fluxo criativo das cidades. Nosso trabalho sempre foi percebido por nós como um espaço de crítica e produção sensível e sua divulgação sempre foi parte inseparável desse processo. Especialmente porque algumas das obras só existem no registro e nas narrativas criadas em torno dela, uma vez que seu caráter material é extremamente efêmero. Então, sempre circulamos muito nossas produções através de meios digitais, como listas de e-mails, redes sociais, fóruns e também fisicamente através da publicação de impressos, livretos e materiais gráficos que circulam de mão em mão, pelos correios e de maneira informal.

31. Dupla de artistas formada por mim e por Marcelo Terça-Nada!

32. Mais informações sobre o trabalho do Poro podem ser vistas no site: www.poro.redezero.org e no livro *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*.

33. *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*.

Entre os trabalhos que já produzimos estão panfletos, que são distribuídos em espaços de grande circulação de pessoas e deixados em balcões em espaços comerciais e educativos junto a todo o tipo de propaganda, faixas de rua, que originalmente parabenizam estudantes aprovados no vestibular, mensagens de amor, anunciam imóveis à venda ou mudanças no trânsito, mas que são apropriadas com outros tipos de mensagens disruptivas, cartazes lambe-lambe que se fundem com outros cartazes que anunciam shows, grandes eventos e propaganda política e intervenções efêmeras que exploram, entre outras coisas, a natureza gráfica da cidade e apontam para pequenas sutilezas da vida cotidiana. Como por exemplo os “Azulejos de Papel” (2008-2014), série de imagens de azulejaria impressas em papel jornal, no formato 15x15cm (tamanho dos azulejos reais).³⁴ O trabalho é instalado em fachadas de casas abandonadas. Por ser de papel, passa a sofrer a ação do tempo, assim como as paredes que o recebeu. Azulejos também são distribuídos para que as pessoas façam suas próprias instalações e as imagens são registradas em um site especialmente criado para o projeto.³⁵ O trabalho surge do interesse pelos padrões de azulejaria antigos, que estão cada vez mais em desuso, uma vez que eles vêm sendo substituídos por cerâmicas lisas e acabamentos mais contemporâneos. Esses padrões nos remetem, portanto, a um imaginário de cidade mais ornamentada, da casa de avós e tias. No entanto, o projeto não pretende ser saudosista, mas criar um espaço de memória deste imaginário gráfico, ocupando afetivamente os espaços, íntimos e públicos. As instalações, sempre feitas em muros de casas abandonadas, fazem referência também ao processo de construção e reconstrução constante das cidades e à beleza que existe na ruínas contemporâneas. Com suas demolições, espaços residuais e paredes de cozinhas e banheiros que sobrevivem nos paredões.

34. Ao longo dos anos já foram produzidos mais de 100 mil azulejos de papel, com os mais diversos tipo de imagem e espalhado por diferentes cidades do Brasil e do mundo.

35. Site com imagens do trabalho: www.poro.redezero.org/azulejos

Em 2012, realizamos uma série de trabalhos desenvolvidos especialmente para a cidade de Brasília. A exposição que aconteceu na Funarte, se chamou BRASÍLIA: (CIDADE) [ESTACIONAMENTO] (PARQUE) [CONDOMÍNIO] e apresentava uma série de obras que apontava para a nossa forma específica de olhar e estar na cidade. Como Brasília é um lugar reconhecidamente dedicado ao trânsito de carros e não privilegia em nada os pedestres, nos colocamos em deriva pela cidade

para coletar dali questões, imagens, situações que nos alimentariam de referências, para além da monumentalidade arquitetônica e a política estatal. Buscamos adentrar nas formas sutis presentes na cidade e desenhamos uma série de cartazes, “Situações Brasília”, com imagens/situações coletadas na cidade e transformadas em ilustrações impressas em cartazes que eram expostos em pilhas e distribuídos entre os visitantes da exposição. Também criamos a partir de imagens aéreas de estacionamentos vazios, um alfabeto que inclui os diversos formatos de vagas para carros grafadas sobre o solo. A fonte tipográfica pode ser baixada e instalada em seu computador para a escrita de textos.

< Parking.ttf, Poro, 2012

Entendendo os processos de circulação urbanos pudemos compreender a natureza rizomática das cidades e como as produções ganham significados na medida em que circulam. Por isso também, ao longo de muito tempo, estamos trabalhando sobre as formas de circulação da arte, a importância dos impressos (e publicações) como forma de circulação de ideias, processos e resultados, e isso nos estimulou a desenvolver uma série de publicações e materiais gráficos na intenção de comunicar as ideias por detrás das nossas ações. Nossa última publicação foi o “Manifesto – por uma cidade lúdica e coletiva, por uma arte pública, crítica e poética” (2014)³⁶ que, inspirado nos grandes manifestos de vanguarda, traz um pouco nossos pontos de vista, nossas ideias e desejos. Às vezes tal manifesto pode soar ingênuo, mas representa um lugar de fala pautado na utopia de uma transformação urbana, na proposta de circulação de uma ideia de como a arte poderia conduzir um processo lento de mudança radical na sociedade.

Não caberia aqui se estender muito sobre a produção do Poro, no entanto, posso afirmar, que a base principal de nossa produção é o interesse e a percepção de que o trabalho artístico ocupa um lugar político fundamental nas sociedades urbanas contemporâneas e seu exercício possibilita reposicionar a arte e seu caráter político em nome de uma atuação direta na sociedade. Essa dimensão poética e política está presente em todas as minhas obras, mesmo nos trabalhos independentes do coletivo. Os trabalhos citados acima são apenas uma contextualização de minha produção e não representam toda a minha trajetória, mas pretendem contextualizar as ações que se seguem de forma individual.³⁷

36. O manifesto pode ser baixado no link; <http://poro.redezero.org/publicacoes/manifesto/>

37. Os demais trabalhos do Poro podem ser vistos no site da dupla: <http://poro.redezero.org>.

EXERCÍCIO PARA A LIBERDADE

< Manifesto, Poro, 2014

As questões políticas acerca da presença corporativa nos meios culturais e as formas de respostas à essas questões via objeto artístico, são temas que desenvolvi em “Exercício para a liberdade”, de 2014, que se consistiu na formação de um coletivo para discutir o significado do termo “Liberdade” a partir das seguintes bandeiras: “Contra a privatização da vida”, “Contra a colonização do pensamento” e “O poder da multidão”. O período expositivo começa com a exposição de três bandeiras pintadas em panos coloridos e muito espaço vago nas paredes; que ao longo do período expositivo foram ganhando imagens, textos, desenhos, esquemas, materiais impressos e outros objetos. Os encontros aconteceram em três sábados, nos quais a parte da manhã era dedicada a uma aula sobre o assunto do dia e a parte da tarde funcionava com uma ateliê coletivo.

Os temas dos encontros, que eram as mesmas frases nas bandeiras, foram: “Contra a privatização da vida”, para se discutir os mecanismos sutis de dominação e as consequências da intervenção corporativa no nosso cotidiano (e no espaço público); “Contra a colonização do pensamento”, para desvendar as estratégias de poder vigentes que criam sistemas de dominação complexos sobre o imaginário, os desejos e os pensamentos. Como neste cenário a arte pode ser uma importante ferramenta para descolonizar as mentes? Então colocamos a seguinte questão: é possível pensar em uma arte que seja produzida de forma autônoma e livre das interferências do mercado/capital? e “O poder da Multidão”, para conversar sobre as vozes de resistência que formam uma estrutura política, nomeada por David Hardt e Antonio Negri, como Multidão.

Ao final criamos uma publicação coletiva que trouxe um pouco das ideias compartilhadas pelo grupo nos encontros.³⁸ O trabalho foi realizado no Memorial Minas Gerais Vale, mantido por uma empresa de mineração acusada de diversos crimes ambientais e que se utiliza do espaço da arte e da cultura para criar ambientes de difusão e legitimação de suas ações, no sentido de neutralizar sua responsabilidade no campo socioambiental. A intenção da obra foi

38. Pode ser baixado neste link: <https://brigidacampbell.art.br/Exercicio-para-a-liberdade>.

trazer para dentro do espaço cultural uma discussão dissensual sobre o próprio espaço e sobre como a arte pode ser uma ferramenta de controle, manipulação política e privatização.

O trabalho foi realizado no contexto de diversas manifestações no Brasil contra a Copa do Mundo e contra os processos de privatização que assistimos recentemente, portanto, esse clima político conduziu as atividades e partiu do desejo de construir um espaço livre para a experimentação, trocas sensíveis e poéticas em um grupo com desejo de debater esses temas. Discutir a Liberdade está na ordem do dia, especialmente em um período bem importante em nosso país, quando estamos vivenciando uma série de atentados violentos aos direitos humanos e assistimos também a privatização do espaço público e o massacre das formas de viver que se diferem da lógica normativa imposta.

Neste cenário, a arte pode ser pensada como estratégia de produção de conhecimento livre e sensível, em espaços tomados pela lógica do neoliberalismo, mas cheios de potência, como o espaço público. Esse exercício é um exercício ativo que pretende mostrar e experimentar a liberdade de cada um. Liberdade como exercício ativo, como atributo da ação. Como um lugar de amadurecimento dos sentidos e percepção.

A proposta do trabalho surge de um incômodo muito grande com o Circuito Cultural Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, que também poderia ser percebido como “Circuito Empresarial Praça da Liberdade”, pois os prédios públicos foram cedidos às empresas para desenvolverem “centros culturais”, mas que funcionam majoritariamente como espaços publicitários, ocupando um local de grande importância simbólica para a cidade e implantando ali um imaginário corporativo sobre a mineração, omitindo todas as complexidades negativas relativas a essa atividade. O Estado, assim, abre mão de sua política pública e repassa para os interesses dos empresários a função de construir um imaginário criativo para o público, em sua maioria formado por crianças e adolescentes em idade escolar. A Arte e a Cultura ali são usadas como agentes que

promovem a empresa e mascara as relações de poder e as graves consequências das atividades por elas exercidas.

A produção coletiva sempre foi de interesse pra mim, pois, ao trabalhar em grupo, entendo que os desejos são multiplicados e uma potência é construída a partir desse “estar junto”. Potência que mobiliza e multiplica as vozes em torno desta questão. Então, um grupo formado em sua maioria por estudantes esteve junto durante um mês, conversando, criando e produzindo em torno do tema da Liberdade. Esse é um projeto ainda em aberto que tenho interesse em continuar desenvolvendo em outros contextos, usando o diálogo e a publicação como forma principal de arte. Esse formado remete aos processos de Joseph Byeus, e de vários outros artistas que se utilizam do formato aula/encontro para criar obras híbridas e permeadas por diferentes fazeres, desde a prática artística tradicional até a pesquisa acadêmica e o ensino.

IMAGINARY KID_NAPPING

Ocupando uma área de mais ou menos 100 metros, “Imaginary Kid_Napping” (2012-2014), é um trabalho que consiste em simular luminárias giratórias infantis em um dos *playgrounds* do Parque Municipal de Belo Horizonte em Minas Gerais e foi comissionado pelo evento Noite Branca. Ocupando os brinquedos do parque a partir de um mecanismo simples criado com papel vegetal, luzes, motores de baixa rotação, adesivos de vinil coloridos e translúcidos, se cria uma atmosfera onírica em um ambiente onde diversas imagens circulam.

As imagens da instalação dialogam com ilustrações infantis como animais, plantas, carrinhos e bonecas e trazem também imagens de violência e medo, como armas e tanques de guerra. O trabalho pretende falar criticamente sobre as transformações no universo onírico infantil, no lugar das corriqueiras imagens do universo das crianças, o trabalho faz alusão a um “sonho infantil” que está cada vez mais permeado por desejos de consumo e medo.

A obra é uma crítica ao que podemos chamar de pedagogia-cultural-corporativa, que parte da indústria de entretenimento e que não pode ser deixada de lado ao pensarmos na importância do papel que as corporações desenvolvem no nosso amadurecimento, criando memórias, afetos e experiências produzidas por conteúdos comerciais, veiculados principalmente da TV, mas também no cinema e na internet.

Esta cultura está muito bem descrita no documentário *Criança – A alma do negócio* (2008),³⁹ que analisa por meio de depoimentos a formação da infância hoje e explora a estreita relação que as crianças estabelecem entre o ato de brincar e o de comprar, sendo que algumas delas manifestam sua predileção pelas compras no lugar das brincadeiras. Também as brincadeiras estão muitas vezes submetidas ao consumo, na medida em que os pais presenteiam seus filhos com brinquedos e itens que dão à criança formas de entretenimento. Assim, o lazer passa a se caracterizar pela tecnologia dos jogos eletrônicos vivenciados dentro de casa e não por brincadeiras ao ar livre, em contato com amigos e familiares, uma vez que as ruas se tornaram lugares perigosos e muito movimentados e os pais estão cada vez mais ocupados e cansados.

O sono, presente no trabalho na simbologia das luminárias giratórias, normalmente usadas para conduzir as crianças e criar um ambiente agradável em seus momentos antes de dormir, representa nosso mundo interior e é também um momento em que a mente processa as experiências vivenciadas durante a vigília, sendo superimportante para nosso bem-estar físico, mas também mental. O sono é um momento de entrega, quando se está, de alguma maneira, fragilizado e indefeso, entregue às imagens vistas durante o dia, sendo, portanto, dependente de alguém que te proteja. Para Jonathan Crary o sono,

deve ser entendido em relação às distinções entre público e privado, entre individual e coletiva, mas sempre levando em consideração sua permeabilidade e proximidade. Penso sobretudo que, no contexto de nosso próprio presente, o sono pode representar a durabilidade do social, e seria análogo a outros pilares nos quais a sociedade poderia se escorar ou proteger-se a si mesma. O sono – estado mais privado e vulnerável de todos – depende crucialmente da sociedade para se sustentar. (CRARY, 2014, p. 34).

39. *Criança – A alma do negócio*, de Estela Renner (2008), é uma realização do Instituto Alana que, por meio do projeto “Criança e Consumo”, analisa o impacto da publicidade na educação infantil. <http://criancaeconsumo.org.br/>

Assim, o nome do trabalho faz um jogo de palavras com duplo sentido: Imaginary Kid_Napping, significa “criança imaginária dormindo” e ao mesmo tempo “sequestro imaginário”. Pois eu gostaria de enfatizar esse caráter ativo do sono, mas também o sono como momento de fragilidade.

Uma segunda montagem, em 2014, foi realizada na Biblioteca Pública Estadual, comissionada pelo Festival Eletrônica, e ocupou um grande corredor de vidro entre dois prédios durante a madrugada, em uma das principais praças da cidade, a Praça da Liberdade, em BH. A instalação funcionou por dois meses durante toda a noite e a recepção foi muito interessante, especialmente por se tratar de um espaço onde há muita população de rua. Esta segunda montagem da obra trouxe novamente o desejo por pesquisar o sonho infantil, o desejo e a infância como espaços cada vez mais colonizados pelas formas de controle e dominação da subjetividade.

Essa ação foi uma oportunidade para retomar esse tema no trabalho, que desde a primeira instalação de “Imaginary Kid_Napping” se multiplicou em outros dois trabalhos desenvolvidos em 2016 durante a residência artística no Institute of Urban Dreaming, em Salford, Inglaterra e nos desdobramentos da atual pesquisa, os quais descrevo na sequência.

CARIMBOS DE SALFORD

Os brinquedos de “engenheiro” — aqueles pequenos blocos de madeira com imagens de fachadas com janelas e tijolos, pequenas pontes, além dos telhados vermelhos — são amplamente conhecidos e fazem parte do imaginário infantil de muitas gerações. A brincadeira trata-se de construir com esses blocos cidades, fortalezas que se constroem e reconstroem na medida em que se brinca. Esse jogo atua na capacidade de se criar pequenas cidades imaginárias e espaços que podem servir de cenários para histórias inventadas nas brincadeiras das crianças.

Quando fui convidada a fazer a residência do Institute of Urban Dreaming em Salford, Inglaterra, a primeira ação dos artistas que coordenam o

Instituto foi me levar para uma caminhada pelo bairro. Aliás, esta é a prática desenvolvida por eles com todos os convidados. A intenção é que da experiência de caminhar surjam *insights*, observações e momentos privilegiados de observação.

Salford é uma área que vem passando nos últimos anos por diversas transformações em sua paisagem, sendo palco de projetos de revitalização e reconstrução urbanas, com a construção de grandes edifícios de moradia popular, alargamento de avenidas e uma série de mudanças urbanas. Esses processos, como em muitos países do mundo, criam áreas residuais na paisagem que passam a ser espaços de proliferação da violência, pobreza e medo.

Obviamente, a aparência da violência e da pobreza possuem uma distinção das mesmas formas de violência que experienciamos no Brasil e na América Latina, embora possua certa semelhança. Uma das coisas que durante as caminhadas ficou muito evidente foi o uso crescente de aparatos de segurança nas residências (assim como no Brasil). Grades, cercas elétricas, portões, portas eletrificadas, câmeras de segurança e alarmes são comuns na paisagem do bairro.

O trabalho consiste, então, em um *set* de carimbos que contém ilustrações de casas, muros e grades baseados na tipologia arquitetônica e urbanística de Salford. Com casas e pequenos prédios, mas também cercas e portões. A proposta é a criação de pequenas paisagens urbanas com o uso seriado das imagens dos carimbos. O arquivo com as imagens para a produção dos carimbos pode ser baixado sob licença *Creative Commons* no meu site para que seja reproduzido e reinventado.⁴⁰

O trabalho foi exposto no People’s History Museum, na cidade de Manchester, como parte do “Temporary Research Space”, instalação do Institute of Urban Dreaming, e as pessoas tinham ali tinta de carimbo e papéis disponíveis para se criar as composições.

O trabalho mostra como os espaços públicos vão sendo todo o tempo permeados por estruturas de confinamento das liberdades de caminhar, conviver e brincar. Gerando formas de vida que valorizam

40. Link para download: <https://brigidacampbell.art.br/Salford-Rubber-Stamps-Set>

sempre a segurança acima de tudo, mas que espalham o medo como sentimento hegemônico no espaço.

THE ALIVE PLAYGROUND

Assim como a série de carimbos, “The Alive Playground” foi desenvolvido a partir de caminhadas pelo mesmo bairro, nas quais me chamou a atenção o fato de que as áreas verdes (ainda que em transformação devido às obras) estavam sempre vazias. Não havia muitas crianças, nem pessoas passeando (diferentemente dos shoppings que estavam constantemente cheios). Então, em uma dessas caminhadas me deparei com um *playground* abandonado. Ele estava um pouco deteriorado, com algumas partes faltando, como o assento dos balanços, por exemplo, mas estava, de uma maneira geral, em bom estado. Além disso, o parquinho estava fechado com grades que impedem a entrada no lugar.

O *playground* foi construído em 2009, mas permanentemente fechado em 2013, tendo sua entrada soldada e seus equipamentos inutilizados. Se você o vê por cima, pode observar, no chão, uma borboleta, uma lagarta e várias naves espaciais, manchadas de sujeira e musgo. Porém, mesmo abandonado, é possível perceber o desejo das crianças que passam por ali de entrar naquele espaço para brincar. Caminhando por lá, ouvimos “Mãe, quero ir no escorregador!”, mas não é possível entrar ali, o espaço está inutilizado e com as grades soldadas. É um grande desapontamento e um incômodo para a mãe que tem que negociar essa atração impossível. Ela precisa explicar à criança que o *playground* não é para ela, está quebrado e perigoso. Esse simples acontecimento nos obriga a pensar na violência biopolítica do desenvolvimento urbano. Quando o tempo da criança está em desacordo com o tempo das empreiteiras. O tempo de desenvolvimento infantil é precioso e passa rápido, elas têm vontade de correr, brincar, girar, deslizar, se relacionar com o espaço e ser engolido por ele. O tempo das empreiteiras é abstrato e parece que um horizonte onde o lucro é o grande objetivo é a única possibilidade.

Aquela paisagem bucólica mesclava uma natureza exuberante e ao mesmo tempo abandono e ausência. Uma palavra que sempre vinha a minha cabeça era “vazio”, pois havia tanto espaço não utilizado que me dava uma sensação ambígua de abertura (possibilidade) e reclusão (medo). Então pensei em criar uma audioinstalação, no centro do *playground*. A obra reproduziria o som das crianças brincando. Para isso fui até a escola infantil do bairro e propus uma colaboração que me permitiu gravar o som das crianças brincando no intervalo da aula. O som era formado por um ruído muito alto composto por gritos, falas, conversas, musiquinhas cantadas, rimas, o som das crianças pulando corda, arrastando brinquedos pelo chão, correndo, jogando bola, comendo, desenhando, conversando comigo e com outros adultos. O som é composto por uma série de ações desenvolvidas pelas crianças e é principalmente um som que preenche o espaço.

Na instalação, posicionei um altofalante muito potente no centro do *playground* que reproduzia o som das crianças brincando em alto volume. Para os passantes, a experiência, imagino eu, era de estranhamento, uma vez que ao caminhar você podia escutar de longe o que seria um grande número de crianças brincando, porém, na medida em que você se aproximava do espaço se deparava com o vazio novamente. Acredito que aí há uma mistura entre o som que preenche e faz imaginar e a visualidade corriqueira para os moradores do bairro com o vazio de sempre no parque. A ideia do trabalho era ocupar o espaço vazio com a presença do som das crianças, criando estranhamento e chamando a atenção dos passantes para o vazio que existe naquele espaço e ao mesmo tempo para a sua potência como espaço de interação. Cheio de som, tornando visível a falta de corpos, acentuo a perda experimentada pelas brincadeiras que não existem ali.

RUÍNAS E CONSTRUÇÕES

Interesses econômicos, corporativos e estatais, gentrificação e ruínas do desenvolvimento determinam o uso dos espaços pelas crianças e também pelos adultos. O que esse lento processo de transformação comunica para as pessoas? Para as crianças que não podem utilizar o *playground*? Para os visitantes de um centro cultural que enaltece a mineração? O que os governos, empreiteiras e corporações comunicam sobre o que nós somos através de suas ações? O que nos comunica a crescente transformação das relações sociais em bens monetarizados e quantificáveis? Como a lógica atual da produção do espaço impacta a nossa sensibilidade e a produção de subjetividade, a atividade onírica e a imaginação indispensável à sobrevivência coletiva? Sinto que o que o sistema atual parece nos comunicar é a completa desvalorização da vida criativa e da liberdade por meio de processos de privatização que ganham cada mais espaço em áreas ainda pouco exploradas pelo capital: nossas relações, nossos sonhos, nosso sono, nosso desejo de brincar.

Essas são algumas perguntas que surgem para mim a partir da minha produção artística atual. Os trabalhos descritos anteriormente, desenvolvidos em paralelo a esta tese de doutorado, refletem uma pesquisa, ainda em andamento, sobre o impacto das formas que produção do espaço sobre nossas capacidades imaginativas e criativas e como esse processo se apresenta para nós desde a infância. Representa, ainda, uma transição dentro do meu processo criativo, dos trabalhos desenvolvidos em parceria com o Poro para uma produção individual, o que não deixa de ser um processo de aprendizagem e que pode ser compreendido como uma nova fase de pesquisa. Esses lugares da subjetividades são também territórios de invenção e criação que fornecem imagens, dados, conteúdos e processos que alimentam o meu trabalho de arte e que podem ser reivindicados como material poético gerador de novas obras e processos artísticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início da escrita desta tese, a situação política no Brasil mudou radicalmente. Se antes vivíamos uma espécie de florescimento e de um retorno às práticas urbanas que conduziam diferentes formas de ocupação das cidades, especialmente nas capitais, com a eclosão de inúmeros projetos e ações de interesse público criando espaços abertos, levando as pessoas para ocupar as ruas com arte, festas e bicicletas, agora parece que há um grande retrocesso nas políticas que foram tão importantes para se transformar a imaginação política coletiva. Isso nos dá mais certezas sobre a necessidade e sobre o papel crucial que a arte desenvolve no centro do debate político atual, uma vez que é por natureza uma forma única de produção simbólica e um exercício importante de luta contra a padronização do pensamento e da experiência espacial, na medida em que estimula a criatividade e cria experiências sensíveis (e críticas) importantes dentro da vida urbana.

Entre os meses de setembro e novembro de 2017, como parte deste trabalho, realizei, em Belo Horizonte, a exposição “Arte para uma Cidade Sensível”, na galeria de exposições temporárias do Museu Mineiro, que trazia um recorte curatorial com algumas das obras presente nesta pesquisa. A programação da exposição incluiu também dois minicursos: um com o Grupo Fora, de Florianópolis: “Gráfica Botânica e Relatos de Jardim”, que trabalhou com pessoas interessadas em jardinagem e artes gráficas, explorando os aspectos visuais e sensíveis das práticas de plantio e cultivo; e outro com o coletivo Gia, da Bahia: “Arte colaborativa na cidade” que explorou aspectos do trabalho do GIA e ainda as dinâmicas necessárias para se desenvolver projetos colaborativos nas cidades brasileiras. Tivemos também dois encontros abertos: um com a artista Louise Ganz, que nos mostrou boa parte de sua trajetória de obras na cidade e outro com o artista Mario Ramiro, que trouxe um pouco das obras do grupo 3NÓS3 e o seu livro recém-lançado, criando um panorama de um desenvolvimento destas práticas ao longo dos anos. A programação contou também com inúmeras visitas escolares, de crianças e adolescentes e visitas guiadas para o público espontâneo em geral. A exposição continha registros de intervenções urbanas, vídeos, material gráfico para circulação, lambe-lambes, obras com o envolvimento do público, etc. O trabalho foi financiado pelo Fundo Municipal de Cultura de Belo

> Adote um jardim, do Grupo Fora na Exposição Arte para uma cidade sensível, Museu Mineiro, Belo Horizonte, de 21/9 a 27/11 de 2017

Horizonte com o apoio do Museu Mineiro e foi uma oportunidade importante para se colocar na esfera pública uma pesquisa acadêmica em desenvolvimento, testando as recepções, debates e desdobramentos deste tema durante o período de permanência da exposição. Dentro do espaço expositivo havia também um *stand* com diversas publicações recebidas pelos correios por meio de uma chamada pública pelas redes sociais e se configurou um importante espaço de pesquisa, no qual foi possível ter contato com as diversas faces deste tipo de produção vindas de todo o Brasil. Sendo, portanto, um micro acervo de práticas sociais da arte em contato com a cidade que nos aponta para como os artistas (e pesquisadores) brasileiros vem desenvolvendo seus projetos nas mais distintas realidades e contextos.

O engajamento das pessoas na chamada para publicações, além das próprias repercussões das ações da exposição, mostrou-nos que o debate sobre as questões urbanas da arte na cidade estão cada vez mais fortes e necessárias. Para além de compreender as teorias sobre arte colaborativa e urbana, as pessoas querem fazer algo para a sociedade, querem reagir às transformações políticas e parece que estamos agora justamente em um momento no qual não sabemos muito bem o que fazer, pois nosso horizonte possível de mudanças parece borrado, sem visibilidade. Sendo assim, a exposição, a pesquisa aqui desenvolvida, o livro lançado durante o processo (CAMPBELL, Brígida. Arte para uma cidade sensível, Invisíveis Produções, São Paulo, 2016) e seus desdobramentos parecem servir, como referências de ações possíveis e replicáveis, ao mesmo tempo em que legitima e tensiona as ações que já estão em andamento por artistas, coletivos e ativistas, mantendo a chama do questionamento e da ação acesa.

Esta pesquisa começa com algumas perguntas que dizem respeito à maneira como a arte poderia transformar os imaginários urbanos e impactar na produção do espaço das cidades brasileiras. Testar a eficiência da arte é uma tarefa complexa que dá poucos sinais de uma possível solução. Uma vez que a natureza cambiante das ações artísticas na contemporaneidade, e as dinâmicas críticas das mesmas, também se complexificam enquanto o processo de produção cultural se acelera e se transforma cotidianamente de forma muito rápida. No entanto, a pesquisa nos mostra o papel crucial que a arte desempenha

nos fluxos atuais do capitalismo neoliberal porque abre espaço para experiências que remontam, recriam e se somam àquelas produtoras de um imaginário urbano comum e de formas de socialização que fogem das padronizadas. Além de servir como mediadora em práticas sociais ativistas de diversas formas.

A arte urbana deve levar em conta o contexto no qual ela ocorre, sua fisicalidade, as pessoas e comunidades envolvidas e todos seus aspectos visíveis e invisíveis, como seus costumes, hábitos, crenças, histórias coletivas e mitos locais. Seguindo uma longa tradição de artistas e movimentos críticos que buscam repensar o papel político e ético da arte dentro da esfera da cultura, os trabalhos artísticos em contato com a cidade, desenvolvidos na atualidade, remontam a essa tradição, existindo simultaneamente no centro de um novo modelo de capitalismo que joga com as emoções, sonhos e percepções sensíveis de uma maneira nunca antes vista. Em um mundo cercado por imagens e estímulos visuais, como a arte pode existir de maneira potente e criativa? Quais são as estratégias necessárias?

Podemos perceber que para atingir os objetivos mais utópicos da arte é necessário a democratização do fazer artístico, de sua criatividade e inventividade que devem ser colocadas a serviço da construção de um território político de produção sensível, que atue levando em conta as dinâmicas do capitalismo atual. A arte não precisa ser engajada com os movimentos sociais, nem diretamente panfletária ou política em um sentido direto, mas deveria servir de base para a construção de um terreno onde se exercite o sonho, a criatividade e a utopia, servindo como ferramenta crítica diante da instrumentalização da cultura e do domínio do mercado dentro de nossas vidas. Para isso a arte precisa circular não apenas nos lugares dedicados exclusivamente à arte, mas atingir uma totalidade espacial e de classe sociais. Circulando por diversos meios, lugares e culturas, diluindo-se na vida cotidiana, produzindo sentidos abertos e porosidades que permitam sua reinterpretação.

As transformações acontecem quando o pensamento e a ação criativa passam a integrar a vida cotidiana. Produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado de áreas do conhecimento, práticas sociais e culturais, abrindo possibilidades que não colocam um ponto final, mas se expandem em direção à complexidade de sua própria natureza de ação.

REFERÊNCIAS

A.F.R.I.K.A. Gruppe. **Modos de hacer.** Arte crítico, esfera pública y acción directa. Trad. Paloma Blanco, Jesus Carrillo, Jordi Claramonte. Ediciones Universidad de Salamanca: 2001

ALBUQUERQUE, Fernanda. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição:** uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005), 2006, 273 páginas, Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. Dissertação de mestrado.

AMARAL, Aracy. **Arte para Quê?:** A Preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte Contemporânea Brasileira:** Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

BACZKO, Bronislaw. **Los imaginários sociales. Memórias y esperanzas colectivas.** Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991. apud PALLAMIN, Vera. Arte urbana São Paulo: região central (1945-1998), obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Editora Annablume, 2000.

BACKSO, Bronislaw. Enciclopédia 5 – **Anthropos – Homem.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. apud SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, Ideologia e Representação Social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, n. 52, 1-13, 2003.

BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi.; MATOS, Olgaria C. F.; ARON, Irene. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BISHOP, Claire. **Antagonismo e estética relacional.** Revista Tatuí 12. 109-132, Recife, 2012.

BISHOP, Claire. **Artificial hells:** participatory art and the politics of spectatorship. Verso: New York and London, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas.** São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Ronaldo. **Cildo Meireles.** Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein. **Corpocidade:** debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

CAIAFA, Janice. **Comunicação e diferença nas cidades.** Revista Lugar Comum 18. 91-102. 2009.

CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA!, Marcelo. **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos:** ações poéticas do Poro = Interval, breathing, small displacements: Poro’s poetical actions. São Paulo: Radical Livros, 2011.

CASTELLS, Manuel; BORJA, Jordi. **As cidades como atores políticos.** Novos Estudos CEBRAP, n. 45, p. 152-166, 1996.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea:** uma introdução. Coleção: Todas as artes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano:** 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CÉSAR, Marisa Flório. **Nós, o outro, o distante:** na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

CESAR, Vitor. **Artista é público.** dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes, USP, 2009.

COCCHIARALE, Fernando. **A (Outra) Arte Contemporânea Brasileira:** Intervenções Urbanas Micropolíticas. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA. 67-71.UFRJ 2004.

CRARY, Jonathan; TOLEDO JÚNIOR, Joaquim. **24/7:** capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DE MASI, Domênico; FIGUEIREDO, Yadir A. **O futuro do trabalho:** fadiga e ócio na sociedade pós-industrial. Brasília: UnB, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.

DEBORD, Guy; ABREU, Estela dos Santos. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; **Post-scriptum sobre as sociedades de controle.** In: Conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro. Editora 3, 1992

DEUTSCHE, Rosalyn. **The Question of the Public Space.** Documento eletrônico, 1992.

FABRIS, Annateresa (org.). **Arte & Política:** Algumas Possibilidades de Leitura. São Paulo: Fapesp; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

FAVARETO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecília Cotrim de. **Escritos de artistas: Anos 60/70.** 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FRENTE 3 de FEVEREIRO. **Zumbi Somos Nós –** Cartografia do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Programa de Valorização de Iniciativas Culturais/VAI, Secretaria Municipal de Cultura, 2006.

FUREGATTI, Sylvia. **Passagens da Arte Brasileira para o espaço extra-muros.** Experimentações ambientais de Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Artur Barrio na passagem da modernidade para a contemporaneidade, Tese, ECA-USP, 2002.

GROYS, Boris. **Camaradas do tempo.** Caderno SESC videoBrasil, 119-127. vol.6. São Paulo, Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, 2010.

HAN, Byung-Chul. **A Sociedade do Cansaço.** Lisboa: Relógio D’água, 2014.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão:** guerra e democracia na era do império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARVEY, David. **A Liberdade da Cidade.** GEOSP – Espaço e Tempo, São Paulo, n. 26, p. 09-17, 2009.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes** – Do direito a cidade à revolução urbana. São Paulo, Martisn Fontes, 2014.

HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art:** A Materials and Techniques Handbook. Nova York, Jorge Pinto Books, 2011.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.); **Pedagogia no campo expandido.** Trad. de Camila Pasquetti, Camila Schenkel, Carina Alvarez, Gabriela Petit, Francesco Settineri, Martin Heuser e Nick Rands. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras:** inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HISSA, Cássio E. Viana; WSTANE, Carla. **Cidades incapazes.** GEOgraphia (UFF), v. 11, p. 85-100, 2009.

HISSA, Cássio E. Viana. **Ambiente e vida na cidade.** In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. (Org.). As cidades da cidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein; ABREU, Estela dos Santos. **Apologia da deriva:** escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KESTER, Grant. **Colaboração, Arte e subculturas.** Caderno Videobrasil, Associação Cultural Videobrasil, 10-35, São Paulo, 2006.

KESTER, Grant. **One and The many.** Nova York, Duke University Press, 2011.

KESTER, Grant. **The relationship between theory and practice in social engaged art.** Documento eletrônico, 2015. <http://www.abladeofgrass.org/fertile-ground/on-the-relationship-between-theory-and-practice-in-socially-engaged-art/>.

KWON, Miwon. **One place after another:** site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT press, 2002.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência:** a formação de outra cultura das artes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LARROSA, Jorge. **Tremores:** Escritos sobre experiência/ tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi, 1º edição; 2º reimpressão. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** São Paulo: Editora Centauro, 2001.

LIPPARD, Lucy R. **Trojan Horses:** Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian. Art after modernism: rethinking representation, Nova York/Boston. 1984

MEIRELES, Cildo. **Inserção em circuitos ideológicos.** In: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecília Cotrim de. Escritos de artistas: Anos 60/70. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. 264-265

MELENDI, Maria Angélica. **Intervenções Suburbanas.** Disponível em: <http://www.poro.redezero.org/inicial.html>. Acesso em 10/03/2017.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas:** arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2011.

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea.**Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PÁL PELBART, Peter. **Vida capital ensaios de biopolítica.,** São Paulo: Iluminuras, 2009.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana São Paulo:** região central (1945-1998), obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Editora Annablume, 2000.

PALLAMIN, Vera. **Arte, cultura e cidade:** aspectos estéticos-políticos contemporâneos. São Paulo, Annablume, 2015.

PAPASTERGIADIS, Nikos. **Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday,** Institute of Network Cultures. Amsterdam, 2010.

PILEGGI, Rubens. **Obra Privada, Arte Pública.** Revista Item Online. Disponível em: http://www.agora.etc.br/revista_online?alfvis_16.html. Acesso em 07/04/02.

RAMIRO, Mário. **Grupo 3NÓ33: The Outside Expands.** Parachute 116. São Paulo: Montreal, outubro/novembro/dezembro de 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: Exo e Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Martins Fontes: São Paulo, 2012.

REIS, Paulo. **Arte de Vanguarda no Brasil:** Os Anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

REIS, Paulo. **Outros Circuitos da Cidade.** Revista Item Online. Disponível em: <http://www.agora.etc.br>. Acesso em 20/01/03.

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROSAS, Ricardo. **Coletivo, Senha: Colaboração.** Disponível em: http://www.file.org.br/file2004/filescrip/textos/col_colaboracao.htm. Acesso em 12/11/04.

ROSAS, Ricardo. **Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação?** I Simpósio Internacional do Paço das Artes – Padrões aos Pedacos. São Paulo, agosto de 2005.

ROSAS, Ricardo. **Notas Sobre o Coletivismo Artístico no Brasil.** Revista Trópico. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>. Acesso em 07/08/05.

SADLER, Simon. **The situacionist city.** MIT Press, 1998.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. 7ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2001.

SERBENA, Carlos Augusto. **Imaginário, Ideologia e Representação Social.** Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, n. 52, 1-13. 2003.

STIEGLER, Bernard. **O desejo asfixiado.** In: Le Monde Diplomatique Brasil, 3 de janeiro de 2010. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-desejo-asfixiado/>. Acesso em 18/12/2017.

SILVA TÉLLEZ, Armando. **Imaginários urbanos.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, Breno; GANZ, Louise. **Lotes Vagos** – ocupações experimentais. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2009.

SOARES, Felipe Bernardo Furtado. **Nóis pixa, você pinta, vamos ver quem tem mais tinta:** direito à cidade e resistência nos espaços urbanos. Dissertação de mestrado. Faculdade de direito da UFMG. 2016. Dissertação de mestrado

TIBURI, Márcia. **O que é sensibilidade.** Documento eletrônico, <http://www.marciatiburi.com.br/textos/sensibilidade.htm>. Acessado em 2/12/2017.

ZANINI, Walter (Org). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

ZANINI, Walter. **“A atualidade de Fluxus”.** In: ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP. n.3. São Paulo: ECA/USP, 2004.

Atribuição- Uso não-comercial 3.0 Brasil
www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/

Este livro pode ser utilizado, copiado, distribuído, exibido ou reproduzi-
do em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, incluindo
fotocópia, desde que não tenha objetivo comercial e sejam citados os
autores e a fonte.

© Todos os direitos reservados aos autores das imagens.

Impresso no verão de 2018, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, pela gráfica Formato. O
corpo do texto é Bulldog e os títulos em Bebas Neue. O miolo foi impresso digitalmente sobre o
papel Polén Bold 90g e a capa em Kraft 300g.

www.brigidacampbell.art.br
brigidacampbell@gmail.com

Projeto gráfico e diagramação: Brígida Campell

Revisão de português: Maria Clara Xavier

do) Redes

circulação) - celebrar

io) X privado

palestra
imagem