

izamentos e disputas

# especialidades da participação:

agenciamentos entre cultura, política  
e subjetivação neoliberal

rafael goffinet de almeida

2023  
TESE DE DOUTORADO  
PPG IAU USP





RAFAEL GOFFINET DE ALMEIDA

# espacialidades da participação:

agenciamentos entre cultura, política  
e subjetivação neoliberal

Tese apresentada ao instituto  
de arquitetura e urbanismo da  
universidade de são paulo para  
obtenção de título de doutor em  
ciências.

*versão corrigida*

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:  
teoria e história da arquitetura  
e urbanismo.

LINHA DE PESQUISA:  
cidade, arte e cultura.

ORIENTADOR:  
prof. dr. Fábio Lopes de Souza Santos.

SÃO CARLOS,  
2023.

## FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato: **Rafael Goffinet de Almeida**

Título da tese: "Especialidades da participação: agenciamentos entre cultura, política e subjetivação neoliberal".

Data da defesa: 28/02/2023

Orientador: Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos

### Comissão Julgadora:

### Resultado:

*Fabio LSSantos*

Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos  
(IAU/USP)

Não votante

*Fabio LSSantos*

Profª Drª Cibele Saliba Rizek  
(IAU/USP)

aprovado

*Fabio LSSantos*

Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes  
(IAU/USP)

aprovado

*Fabio LSSantos*

Prof. Dr. Luiz Antonio Recaman Barros  
(FAU/USP)

aprovado

*Fabio LSSantos*

Profª Drª Rita de Cássia Lucena Velloso  
(UFMG)

aprovado

*Fabio LSSantos*

Profª Drª Paola Berenstein Jacques  
(UFBA)

aprovado

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: **Prof. Dr. João Marcos de Almeida Lopes.**

AUTORIZO A REPRODUCAO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,  
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRONICO, PARA FINS  
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AA447e Almeida, Rafael Goffinet de  
Espacialidades da participação: agenciamentos  
entre cultura, política e subjetivação neoliberal /  
Rafael Goffinet de Almeida; orientador Fábio Lopes  
de Souza Santos. -- São Carlos, 2023.  
420 p.

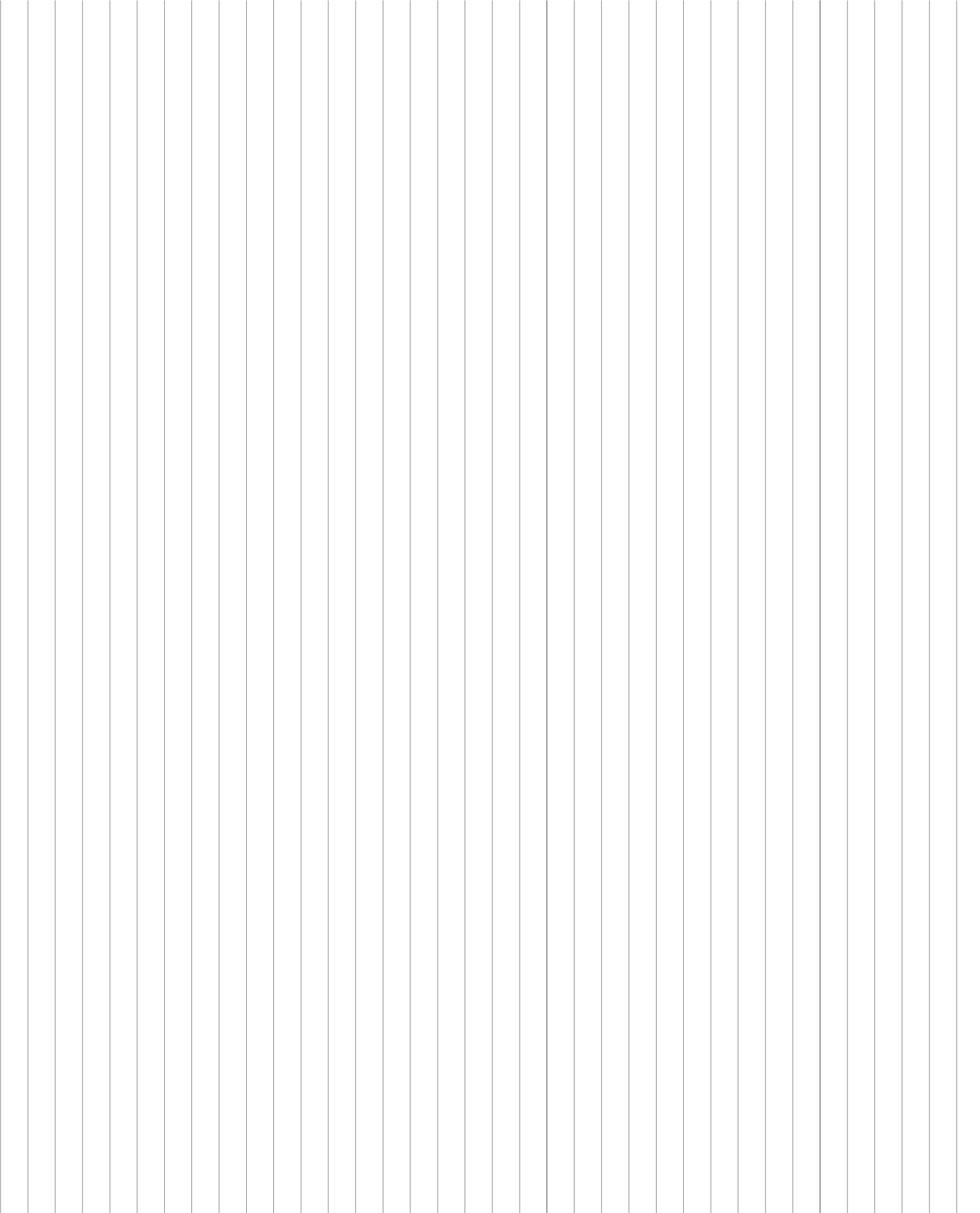
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em  
Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da  
Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de  
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,  
2023.

1. Participação. 2. Biopolítica. 3. Espacialidades  
contemporâneas. 4. Arte contemporânea. 5. Arquitetura  
contemporânea. I. Santos, Fábio Lopes de Souza,  
orient. II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:  
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229



PARA CLARA E SAMANTA.



# agradecimentos.

A meus pais, minha família, amigos e amigas, e, novamente à Samanta e Clara, companheiros de vida em um momento em que ela tornou sinônimo de riscos, sacrifícios e luta.

Aos professores e colegas pesquisadores do Núcleo de Estudos das Especialidades Contemporâneas (NEC-IAU/USP) e também à todos aqueles que permitiram conversas tão ricas, entusiasmadas e acolhedoras nas situações mais banais do convívio no Programa de Pós-graduação — “presencial” ou “reomotamente”.

Em especial, a Rafael Oliveira, Adilson Ferreira, Ana Ferraz, Kelly Yamashita, Rodrigo Lima e Danilo Brich, a quem atribuo muitas das reflexões, descobertas de caminhos, ombros amigos e algumas vezes “mãos na massa” para escorar a construção desta tese.

Aos funcionários e técnicos administrativos do Instituto de Arquitetura e Urbanismo, pelo apoio e esclarecimentos nas situações mais adversas do desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores Ruy Sardinha Lopes, Cibele Saliba Rizek e Natacha Rena com quem pude estabelecer debates e encontrar fontes de discussões e de questões que foram fundamentais para a definição de um campo de pesquisa, sobretudo diante de um objeto de estudo tão amplo e difuso.

Ao professor e orientador Fábio Lopes de Souza Santos, a quem repito: as contribuições para meu processo de formação vão além do campo acadêmico.

Aos estudantes com quem divido, enquanto docente, a tarefa de construção do conhecimento e a busca por encontrar entre a arte e a arquitetura e urbanismo um caminho que alie reflexão crítica e criatividade.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

## resumo.

ALMEIDA, R. G. *Espacialidades da participação: agenciamentos entre cultura, política e subjetivação neoliberal*. 2023. Tese (Doutorado em Ciências - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo), São Carlos, 2023.

PALAVRAS-CHAVE: PARTICIPAÇÃO; BIOPOLÍTICA; ESPACIALIDADES CONTEMPORÂNEAS; ARTE CONTEMPORÂNEA.

Desde 1960, a “participação” tem nomeado uma miríade de discursos e práticas localizadas entre os campos da arte e da arquitetura e urbanismo. Sob este termo guarda-chuva encontramos desde as formas de reorganização do canteiro de obras, como defendia Sergio Ferro, às atuais tecnologias de planejamento urbano dito “inteligente”, “inclusivo” ou “compartilhado”; passando também pelas experimentações de relações intersubjetivas alternativas entre percepção, corpo e espaço, como foram as “vivências descondicionantes” de Hélio Oiticica, ou como atualmente perseguem as apropriações de edifícios e espaços livres praticadas pelos chamados “ativismos”. O que permite unir estes e tantos outros exemplos é a dissolução de limites convencionais que regiam a produção do espaço em direção a um enfoque sobre processos sociais de toda ordem. No entanto, longe de configurar um lugar comum de experimentações, o que estamos chamando de “espacialidades da participação” revelam: 1) um campo de permanente disputa sobre seus significados estéticos e também políticos; 2) um contraditório processo de difusão e institucionalização do que, nos turbulentos anos 1960-70, parecia configurar diferentes horizontes de transformação política e social; e, finalmente, 3) A ressignificação de termos como ‘obra-aberta’, ‘experiência’, ‘colaboração’, ‘criatividade’ ou ‘interatividade’, hoje confundidas com as transformações produtivas, culturais e subjetivas levadas a cabo pela emergência da ‘racionalidade neoliberal’: aquela que, segundo Dardot e Laval (2016), ao superar as regras fixas e hierarquizadas do “mundo fordista”, fundou o “sujeito empresarial” — “competitivo”, “autorrealizável”, “flexível”, “precário”, “fluido”, “sem gravidade”. Interessa compreender, portanto, e esta é a hipótese da pesquisa, se os discursos e as práticas da participação configuram um dos nós centrais no conjunto de transformações levadas a cabo pela formação discursiva da racionalidade neoliberal e que vem afetando as relações de produção e de trabalho, redefinindo instituições e organizações políticas, pautando o desenvolvimento tecnológico e produzindo novas formas de subjetividade e de sociabilidade. Desta perspectiva, a pesquisa busca compreender a “participação” como um dispositivo do poder biopolítico; e as “espacialidades da participação” como um conjunto de agenciamentos sociais, culturais e políticos capazes de pôr em funcionamento o exercício da subjetividade empresarial.



# abstract.

ALMEIDA, R. G. **Spatialities of participation: agencies between culture, politics and neoliberal subjectivation.** 2023. Thesis (Doctorate in Science - Institute fo Architecture and Urbanism, University of São Paulo), São Carlos, 2023.

KEYWORDS: PARTICIPATION; BIOPOLITICS; CONTEMPORARY SPATIALITIES; CONTEMPORARY ART.

Since 1960, “participation” has named a myriad of discourses and practices located between the fields of art and architecture and urbanism. Under this umbrella-term we find since the forms of reorganization of the construction site, as defended by Sergio Ferro, to the current technologies of urban planning called “intelligent,” “inclusive”, or “sharable”; we also find experimentations with alternative intersubjective relations between perception, body, and space, such as Hélio Oiticica’s “deconditioned experiences” or as currently pursued by the appropriations of buildings and free spaces practiced by the so-called “artivisms”. What unites these and many other examples is the dissolution of conventional limits that ruled the production of space in favor of a focus on all kinds of social processes. However, far from being a common place for experimentations, what we are calling “spatialities of participation” reveal: 1) a field of permanent dispute over its aesthetic and also political meanings; 2) a contradictory process of diffusion and institutionalization of what, in the turbulent 1960-70’s, seemed to configure different horizons of political and social transformation; and, finally, 3) The re-semanticization of terms such as ‘open-work’, ‘experience’, ‘collaboration’, ‘creativity’ or ‘interactivity’, today confused with the productive, cultural and subjective transformations carried out by the emergence of ‘neoliberal rationality’: the one that, according to Dardot and Laval (2016), has surpassed the fixed and hierarchical rules of the ‘Fordist world’ to ground the ‘entrepreneurial subject’ – “competitive”, “self-fulfilling”, “flexible”, “precarious”, “fluid”, “without gravity”. We are interested in understanding, therefore, and this is the hypothesis of this research, if the discourses and practices of participation configure one of the central nodes in the set of transformations carried out by the discursive formation of neoliberal rationality, which has been affecting production and labor relations, redefining institutions and political organizations, guiding technological development and producing new forms of subjectivity and sociability. From this perspective, the research seeks to understand “participation” as a dispositive of biopolitical power; and the “spatialities of participation” as a set of social, cultural and political agency capable of putting into operation the exercise of entrepreneurial subjectivity.

# lista de figuras.

- FIG001 — Days End (Pier 52), Gordon Matta-Clark, 1975. **p.24**
- FIG002 — Ninhos, Hélio Oiticica, 1969. **p.25**
- FIG003 — Construção da abóboda para a Casa Pery Campos, projetada por Rodrigo Lefèvre em 1970. **p.29**
- FIG005 — Performance/ato público “Apocalipopótese” idealizado por Oiticica e realizado no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, em 1968. No primeiro plano, o poeta e compositor Torcuato Neto vestindo “P4 Parangolé Capa 1” (1964). **p.30**
- FIG004 — Paulo Freire (de óculos) participa do curso de capacitação de professores em Angicos, no início de 1963 - experiência de alfabetização que consagrou seu legado pedagógico e alvo de perseguições políticas. **p.31**
- FIG006 — Formação com os mutirantes sobre as ferramentas de trabalho”. Mutirão autogerido de produção de moradia Paulo Freire (1999-2010), Cidade Tiradentes, São Paulo. **p.32**
- FIG007 — Foto de divulgação do programa internacional de voluntariados para a construção de moradias “Travel and Building” da ONG Habitat for Humanity. **p.33**
- FIG008 — Untitled (free/still), realizada originalmente em 1992, na 303 Gallery, em SoHo, Nova York. Na imagem, o “jantar” preparado por Tiravanija, um dos principais nomes associados à Estética Relacional, é reproduzido durante uma exposição realizada pelo Museu de Arte Moderna (MoMA), em 2011. **p.36**
- FIG009 — Detalhe da construção da abóboda para a Casa Bernardo Issler. Grupo Arquitetura Nova, 1961. **p.66**
- FIG010 — “Pena que ela seja uma puta”, Flávio Império, 1966. **p.71**
- FIG011 — Cena de “Morte e Vida Severina”, Teatro Experimental Cacilda Becker, 1960. **p.72**
- FIG013 — Fotografia da entrada da Casa Dino Zammataro. Grupo Arquitetura Nova **p.83**
- FIG012 — Detalhe das instalações aparentes e o registro da ‘mão’ do operário na argamassa de fixação. **p.83**
- FIG014 — Fotografia do pátio de entrada da Casa Juarez Brandão. Grupo Arquitetura Nova, 1968. **p.84**
- FIG015 — Diagrama cibernético de Rodrigo Lefèvre para seu modelo de uma produção autogerida, 1981. **p.89**
- FIG016 — “Relevo espacial (vermelho) REL 036”, Hélio Oiticica, 1959. **p.101**

- FIG017 — "Grande Núcleo", Hélio Oiticica, 1960. **p.102**
- FIG018 — Hélio Oiticica vestindo seu "Parangolé P1, Capa 1", 1964. **p.103**
- FIG019 — Tropicália, Hélio Oiticica, 1967. À esquerda, vista da instalação na mostra "Nova Objetividade Brasileira", MAM/RJ, 1967. À direita, a reprodução realizada na White Chapel Art Gallery, Londres, 1969. **p.104**
- FIG020 — "Ninhos" instalados na Universidade de Sussex, Inglaterra, 1969. **p.110**
- FIG021 — Hélio Oiticica fotografado em Babylonests, seu apartamento em Nova Iorque, em 1974. **p.111**
- FIG022 — Habitação social para o bairro Matteotti, Giancello de Carlo, 1969-74. **p.123**
- FIG023 — Habitação social em Mazzarbo, Giancarlo de Carlo, 1981. **p.124**
- FIG025 — Desenho de Cedric Price para o interior de Fun Palace, 1964. **p.129**
- FIG024 — Diagrama cibernético de Gordon Pask para o Fun Palace, 1965. **p.129**
- FIG026 — Diagrama cibernético de Cedric Price para o centro cultural de Inter-Action (1970-81). **p.130**
- FIG027 — Fotomontagem com um panorama do Inter-Action Centre, projetado por Cedric Price (1970-81). **p.131**
- FIG028 — "A estudante". Cenas das rebeliões de maio de 1968. **p.136**
- FIG029 — "Nós participamos. Eles selecionam". Caratazes das rebeliões de maio de 1968. **p.137**
- FIG030 — "Somos todos indesejáveis". **p.137**
- FIG031 — "A polícia se exhibe nas Belas Artes. As Belas Artes se exibem na rua". **p.137**
- FIG032 — Warhol e seu assistente Gerard Malanga produzindo serigrafias na Silver Factory, 1965. Fotografia de Ugo Mulas (1964). **p.150**
- FIG033 — The Silver Factory, 1964-1967. Fotografia de Nat Finkelstein (1965). **p.153**
- FIG034 — Planta esquemática da segunda sede da Factory. Desenho construído por Caroline A. Jones a partir de fotografias da época. **p.154**
- FIG035 — "Marilyn Díptico", Andy Warhol, 1962. **p.156**
- FIG036 — "Mao", Andy Warhol, 1973. **p.156**
- FIG037 — Brillo Boxes na exposição de Andy Warhol na Moderna Museet, em Estocolmo, 1968. Fotografia de Nils-Göran Hökby. **p.157**
- FIG038 — "Puro vermelho, puro azul, puro amarelo", Aleksander Rodchenko, 1921. **p.163**
- FIG039 — "Proposte Monochrome", de Yves Klein, exibida na Galeria Milan Yves Klein, 1957. **p.164**
- FIG040 — "Cherry Tree", Gordon Matta-Clark, 1971. Fotografia de Richard Landry (1972). **p.168**

FIG041 — “Time Well”, Gordon Matta-Clark, 1971. Fotografia de Richard Landre (1972). **p.169**

FIG042 — Fotografia de “Bronx Floors”, Gordon Matta-Clark, 1973. **p.172**

FIG044 — Matta-Clark, Girouard e Goodden na esquina de Food, 1971. **p.176**

FIG043 — Gordon Matta-Clark durante uma intervenção em Food Restaurant, 1971. **p.177**

FIG045 — Cenas de “Pig Roast”, 1973. Na fig.46, vemos (da esquerda para a direita) Lee Jaffe, Dickie Landry, Philip Glass, Lee Brewer, Rober Prado, Alice Prado e Gordon Matta-Clark. **p.178**

FIG046 — “Pig Roast”, 1973. A imagem foi extraída de um vídeo homônimo produzido pelo próprio artista com uma câmera Super-8 durante o evento. **p.179**

FIG048 — “Open House”, Gordon Matta-Clark, 1972. **p.181**

FIG047 — “Open House” (1972) em cena no filme “112 Greene Street: The Early Years (1970-1974)”. **p.181**

FIG049 — Graffiti Truck, Gordon Matta-Clark, 1973. **p.182**

FIG050 — “Pier 52 (Gordon Matta-Clark Day’s End building cuts with a nude man)”. Fotografia de Alvin Baltrop, 1975. **p.185**

FIG051 — Days End (Pier 52), Gordon Matta-Clark, 1975. **p.186**

FIG052 — Days End (Pier 52), Gordon Matta-Clark, 1975. Fotografia de Alvin Baltrop, 1975. **p.187**

FIG053 — Gravações de Screen Tests. Fotografia de Nar Finkelstein (1965). **p.197**

FIG054 — Registro da West Kentish Town Neighbourhood Festival, realizado na Inter-Action Centre (ao fundo), em 1977. **p.208**

FIG055 — “Fun Art Bus”, um dos projetos desenvolvidos por Inter-Action. Nele, um ônibus adaptado oferecia passeios gratuitos e uma variedade de entretenimentos a bordo, de desde filmes curtos, artes visuais, jogos e apresentações de mímica. **p.209**

FIG056 — “Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside”, performance realizada por Mierle Laderman Ukeles no Wardsworth Atheneum, Hartford, 1973. **p.217**

FIG057 — Mierle Mierle Laderman Ukeles durante seu projeto “Touch Sanitation Performance”, 1979-80. **p.218**

FIG058 — “La Grande Vitesse”, escultura de Alexander Calder, instalada desde 1967 em Grande Rapids City Hall, Michigan. **p.220**

FIG059 — Uma das 100 placas de “Full Circle”, proposta de Suzanne Lacy, junto a Coalition of Chicago Group, para o projeto “Culture in Action” (1993). **p.223**

FIG060 — “Full Circle”, proposta de Suzanne Lacy, junto a Coalition of Chicago Group, para o projeto “Culture in Action” (1993). **p.224**

- FIG061 — Dia de visita em Flood, espaço e rede de voluntários dedicados à alimentação e saúde coletiva proposto pelo grupo Haha durante a realização de “Culture in Action” (1993). **p.226**
- FIG062 — Registro da primeira grande festa de Reclaim the Streets, realizada em 14 de maio de 1995, em Londres, UK. **p.237**
- FIG063 — Mapa produzido por Kate Evans com a indicação dos bairros Wanstead, Leyton e Laytonstone, que seriam afetados pelo plano rodoviarista na Zona M11. **p.240**
- FIG064 — Uma das primeiras ações de sabotagem na construção de um trecho da Zona M11. Fotografia de Gregory Mendel. **p.241**
- FIG065 — Ativistas ocupam e dão forma à Zona Autônoma de Claremont Road, Londres. Fotografia de David Solomons. **p.242**
- FIG066 — Intervenções realizadas em Claremont Road. Fotografia de Maureen Measure. **p.243**
- FIG067 — Escultura-barricada construída para a “batalha de Claremont Road”. Fotografia de Jason Royce. **p.246**
- FIG068 — Manifestantes tomam a rodovia para a festa RTS em Brixton, 1998. **p.247**
- FIG069 — Uma vez ocupadas, as ruas se tornam palco para o ensaio de outros usos e apropriações do espaço urbano. Brixton, Londres, 1998. **p.248**
- FIG070 — Um dos materiais produzidos pela RTS para divulgação do Carnaval Contra o Capital. Londres, junho de 1999. **p.252**
- FIG071 — “Carnaval Contra o Capital”, 18 de junho de 1999. Ao fundo, a abertura de um hidrante faz emergir em festa um rio subterrâneo no centro financeiro de Londres. Fotografia de Nick Cobbin. **p.253**
- FIG072 — “Carnaval Contra o Capital”, na City of London, 18 de junho de 1999. Em destaque, no alto, a vontade de internacionalização do movimento como contraposição política à globalização econômica: “Nossa resistência é tão global como o capital”. **p.254**
- FIG073 — Plenária realizada durante o FSM-I, no Ginásio “Gigantinho”, em Porto Alegre, 2001. **p.256**
- FIG074 — Uma das passeatas realizadas durante o FSM-I, Porto Alegre, 2001. Ao fundo, parte do acampamento reservado às milhares de pessoas provenientes de cerca de 117 países e que compareceram aos 5 dias de realização do fórum. **p.257**
- FIG075 — Ato público realizado durante o FSM. **p.258**
- FIG076 — “Utopia Station”. Bienal de Veneza, 2002. **p.262**
- FIG077 — Público percorrendo a “Utopia Station” (2002). **p.263**
- FIG078 — Mapa mostrando mercados especializados no West Side da Lower Manhattan servidos pela New York Central Railroad. Departamento de Docas e Balsas da cidade de Nova York, 7 de maio de 1912. **p.271**
- FIG081 — Trecho de Highline Park, após a execução do projeto desenvolvido pelo escritório Diller Scofidio + Renfro, em parceria com a administração municipal de Nova York. Ao fundo, paisagem urbana se transformando com a reforma e construção de novos edifícios adjacentes à via. **p.272**

FIG080 — Cartazes produzidos durante campanha comunitária contra a demolição de High Line (2002). **p.273**

FIG079 — Intervenção na estrutura ferroviária abandonada de High Line, durante campanha comunitária contra a sua demolição. **p.274**

FIG082 — Mutirão autogerido “26 de Julho” (1990-2000), um dos primeiros trabalhos realizados pela USINA-CTAH e também um dos primeiros a ser contemplado pelo FUNAPS-Comunitário. **p.289**

FIG083 — Centro comunitário da Associação de Moradores 26 Julho durante realização de assembléia. **p.290**

FIG084 — A então prefeita Luiza Erundina, responsável pela implementação do programa de construção de moradias via mutirões autogeridos. **p.290**

FIG085 — Vista dos blocos verticais construídos pelo mutirão autogerido “União da Juta” (1992-1998). **p.292**

FIG086 — A distribuição dos módulos habitacionais - em planta - proporciona um modo de implantação dos blocos verticais que se acomodam à topografia da antiga Fazenda da Juta, criam porções de espaços livres entre os edifícios e, assim, promovem ambientes de conviência comunitária. **p.293**

FIG087 — Protagonismo das mulheres no cotidiano do mutirão autogerido “União da Juta” (1992-1998). **p.294**

FIG088 — Exemplos das casas construídas pelo Projeto Varjada desenvolvido pela Habitat Brasil (2000-2006). À direita, a tipologia reformada após constatação de problemas técnico-construtivos. **p.302**

FIG089 — Bordadeiras durante evento de capacitação em turismo social no centro comunitário construído pelo Projeto Varjada da Habitat Brasil (2000-2006). **p.303**

FIG090 — Voluntários participam do mutirão de construção das moradias. **p.303**

FIG091 — Vista do Centro Cultural Pombas Urbanas (no centro da imagem), localizado na Cidade Tiradentes, bairro da zona leste de São Paulo. **p.312**

FIG092 — Encontro realizado no Centro Cultural Pombas Urbanas com moradores locais para o espetáculo teatral “Café Memória” (2013). **p.313**

FIG093 — “Introduction to net.art” em exposição na ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe, 1999. **p.326**

FIG094 — “Net.art per se” (1996), a website parodiada por Vuk Cosic. **p.329**

FIG095 — Vista para o edifício “protomodernista” de Palais de Tokyo. Fotografia de Florent Michel. **p.331**

FIG096 — Interior de Palais de Tokyo após a execução do projeto de reforma de Lacaton & Vassal. **p.332**

FIG097 — Palais de Tokyo durante exposição da “La Triennale”, em 2012. **p.333**

FIG098 — Vista para a principal área de trabalho do Google Campus São Paulo. **p.339**

FIG099 — Destaque para as estações de trabalho que remetem às estruturas de descondição do corpo propostas por artistas como Hélio Oiticica, seus “ninhos” e “penetráveis”. **p.340**

- FIG100 — Transformação do Largo da Batata durante as obras da Operação Urbana Faria Lima. De cima para baixo, imagens de satélite dos anos de 2008, 2012 e 2014. **p.350**
- FIG101 — Material de mobilização produzido pelo coletivo “A Batata Precisa de Você” e divulgados pela página do Facebook. **p.353**
- FIG102 — Oficina de mobiliário convocada pelo coletivo “A Batata Precisa de Você”, em 2014. **p.354**
- FIG103 — Instalação de mobiliário patrocinado pelo Design Weekend no Largo da Batata, em 2014. **p.355**
- FIG104 — Processo de transformação urbana que acompanhou as duas fases de construção do High Line Park. Imagens extraídas do Google Street View referentes aos anos de 2010 a 2022. **p.367**
- FIG105 — Processo de transformação da paisagem urbana do Largo da Batata desde o fim das obras da OUFL e durante as atividades do coletivo A Batata Precisa de Você. Imagens Extraídas do Google Street View referentes aos anos de 2010 a 2022. **p.368**
- FIG106 — Interface para celulares smartphones do jogo Pokémon Go. Em destaque, mapeamento de dados do interior da residência do usuário. **p.393**
- FIG107 — Usuários de Pokémon Go em ação no Parque Ibirapuera. **p.394**
- FIG108 — Mapa virtual de Pokémon Go apresentando os “pokestops” distribuídos pelo Parque Ibirapuera, em São Paulo. **p.394**
- FIG109 — Cena da Screen Test realizada com Edie Sedgwick - atriz e modelo bastante conhecida entre os anos 1960 e 1970 nos EUA, uma das celebridades forjadas pela Factory. **p.410**

# sumário.

introdução

**A 'MUDANÇA DE CONTEXTO'  
DA PARTICIPAÇÃO ENTRE  
A ARTE E A ARQUITETURA.**

— p.20.

parte i

**EMERGÊNCIAS  
CRÍTICAS DA  
PARTICIPAÇÃO NOS  
ANOS 1960-70.**

— p.60.

#1 — p.64.

**Programas para a  
revolução brasileira.**

#2 — p.115.

**A 'posição  
participante'  
na Europa: anarquia,  
contracultura e  
irreverência.**

#3 — p.150.

**A neovanguarda nos EUA:  
ensaio sobre a captura  
da vida.**



parte i

**PROCESSOS DE  
DIFUSÃO E DE  
INSTITUCIONALIZAÇÃO  
DA PARTICIPAÇÃO  
DESDE OS ANOS 1980.**

— p.200.

#4 — p.204.

A ‘ferramenta social’  
do movimento ‘arte  
comunidade’.

#5 — p.237.

Os movimentos em rede  
dos anos 1990-00  
e a emergência das  
‘propriedades  
relacionais’.

#6 — p.281.

Da autogestão à gestão  
da vida: mutirões,  
políticas  
compensatórias e o  
discurso empreendedor.

#7 — p.322.

Em direção às (nem tão)  
novas tecnologias de  
agenciamento social.

parte iii

**A PARTICIPAÇÃO  
COMO DISPOSITIVO  
DE SUBJETIVAÇÃO  
NEOLIBERAL.**

— p.365.

#8 — p.367.

Circuitos de  
ativação do social.

considerações finais

**AINDA UMA  
POLÍTICA CULTURAL DA  
PARTICIPAÇÃO?**

— p.399.

# introdução.

## A “MUDANÇA DE CONTEXTO” DA PARTICIPAÇÃO ENTRE A ARTE E A ARQUITETURA

Em 2006, a historiadora e crítica de arte Claire Bishop publicou o livro *“Participation”*, reunindo conjuntos de escritos produzidos em um intervalo de cerca de 50 anos por artistas, curadores e autores de diferentes campos disciplinares – como a filosofia, a sociologia e a semiótica. Unindo esta coletânea aparentemente difusa, encontramos o conceito da “participação” nas artes e na cultura visual, os processos e fatores que o motivaram e também suas transformações em um contexto mais atual. De acordo com a autora, em seu artigo inaugural *“Viewers as Producers”*, as questões presentes ao longo dos escritos, bem como a discussão provocada entre eles, configuram uma história ainda pouco familiar sobre as práticas artísticas que, desde 1960, “se apropriaram das formas sociais como uma maneira de trazer a arte mais próxima da vida cotidiana” e que, dessa maneira, exploraram a “colaboração e a dimensão coletiva da experiência social” como questões de interesse estético (BISHOP, 2006, p. 10).

O trabalho realizado por Bishop levanta quatro aspectos mais centrais que serviram como um ponto de partida para nossa investigação sobre o que logo passaremos a chamar de ‘espacialidades da participação’. São eles: 1) O mapeamento das transformações na prática e no pensamento artísticos que configurou um processo de “descentramento” do objeto de arte em direção a um enfoque sobre a condição do público/observador – incluindo formas de participação, provocação de experiências e comportamentos sociais alternativos (individuais ou coletivos); 2) O fato de que estas transformações devem ser analisadas como parte de um processo de ordem mais ampla e, portanto, imbricada nas transformações do contexto político e cultural em que estão inseridas; 3) Neste sentido, a perspectiva de que as mesmas questões verificadas nas artes e na cultura visual podem ser observadas ocorrendo também em outros campos, incluindo o da arquitetura e urbanismo; 4) Por fim, a atenção de Bishop para uma “mudança de contexto” envolvendo os discursos sobre a “participação” – o que se torna um pressuposto decisivo para entendermos os atuais processos de produção do espaço arquitetônico e urbano.

Através dos questionamentos presentes em cada um destes aspectos, bem como das novas possibilidades de análise sobre o crescente interesse por parte de artistas e arquitetos e urbanistas pela “participação”, desde os anos 1960, se torna possível enfrentar o desafio de refletir sobre a condição do espaço construído na contemporaneidade a partir de um amplo processo de transformação observado com maior atenção no campo da arte.

Neste sentido, convém reconhecer, em um primeiro momento, a importância de “*Participation*” no debate artístico, mas sobretudo cultural em que se lançou. Como parte da série editorial denominada “*Documents of Contemporary Arts*”, promovida pela instituição de arte britânica *Whitechapel* em parceria com o *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), o livro integra uma iniciativa de discussão sobre as ideias mais significativas na produção e no pensamento da arte contemporânea. De fato, o conceito da “participação” emerge como um dos eixos centrais que ajudam a olhar criticamente para um processo de mudança de um regime político-estético.

Nesta perspectiva, a coletânea de Bishop condensa um desenvolvimento bastante característico das práticas contestadoras das décadas de 1960 e 1970, além das novas formas de inserção e de produção estéticas observadas nos dias atuais. Como veremos a seguir, alguns dos pressupostos que constituem a ideia da participação na arte – o estatuto do autor e do objeto; a condição do público; e suas decorrentes formas de inserção social – se tornam fundamentais para compreendermos, simultaneamente,

as rupturas e transformações que marcaram a abertura para processos e conteúdos mais amplos – sobretudo por meio de *performances*, instalações, intervenções – e também para as produções mais recentes desenvolvidas a partir das década de 1990 – em grande parte relacionadas com práticas colaborativas da arte-comunidade, arte-ativismo, arte e mídia, arte interativa, entre tantas outras nomeações familiares, muitas delas incluídas na denominada “arte relacional”<sup>1</sup> e que configurarão alvos desta pesquisa.

“*The Poetics of the Open Work*”, escrito por Umberto Eco em 1962, consegue ser bastante representativo neste aspecto. Nele, o autor enfatiza uma transformação estrutural da composição musical presente nos trabalhos de quatro diferentes artistas: *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen; Sequência para Solo de Flauta, de Luciano Berio; *Scambi*, de Henri Pousseur; e Terceira Sonata para Piano, de Pierre Boulez. “O que é imediatamente evidente nestes casos”, diz, “é a divergência macroscópica entre estas formas de comunicação musical e a honrada tradição dos clássicos” (ECO, 1962, p. 21).

Desse modo, tem-se uma tradição baseada na ideia da composição como uma unidade fechada e bem definida, e que ainda se mantinha intacta mesmo após as experimentações radicais da modernidade. Em maior ou menor grau, os exemplos reunidos pelo autor demarcam uma ruptura inédita, permitindo até mesmo a contribuição dos instrumentistas para o resultado final da composição durante a sua execução (ECO, 1962, p. 20):

Em *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, o compositor apresenta ao interprete uma única folha de partitura com uma série de agrupamentos de notas. O interprete então tem de escolher entre estes agrupamentos, primeiro para iniciar e, em seguida, para as sucessivas unidades na ordem em que ele elege para solda-las juntas. Neste tipo de performance, a liberdade do instrumentista é a função da estrutura ‘narrativa’ da peça, que permite a ele ‘montar’ a sequência de unidades musicais na ordem que ele escolhe.

Trata-se de uma nova relação entre o compositor e o instrumentista, cujas implicações alcançam até mesmo o status da “obra de arte”. As poéticas da “obra aberta”, seus novos valores estéticos, como Umberto Eco discute, redimensionam tanto a sua forma, quanto a figura do autor. Este último deixa de produzir uma prescrição imutável, um objeto absoluto e intransigente, para se abrir às possibilidades da incompletude e de um resultado artístico que depende, necessariamente, da conexão com (ou da colaboração de) um terceiro.

---

1 Termo originalmente utilizado por Nicolas Bourriaud em um livro homônimo publicado em 1998. Como veremos mais adiante, Bourriaud foi o curador à frente de uma das instituições mais significativas para o contexto artístico em discussão, o Palais de Tokyo, em Paris.

Podemos estender ainda estes processos de “abertura” e suas implicações sobre *status* da arte e do autor, aos trabalhos de dois artistas também presentes (em maior e menor grau)<sup>2</sup> na compilação de Bishop: o norte-americano Gordon Matta-Clark e o brasileiro Hélio Oiticica. Despontando como figuras centrais para o desenvolvimento da arte contemporânea em seus respectivos países,<sup>3</sup> tornam-se especialmente importantes para este estudo pelo fato de que, apesar de participarem de contextos político-estéticos distintos, apresentam propostas com questionamentos bastante próximos e que merecem nossa atenção por mirarem um terceiro *status* rompido com a “obra aberta” – o observador.

Enquanto Matta-Clark explorava a construção de intervenções diretamente na cidade para desafiar tanto a percepção quanto as formas de comportamento e sociabilidade de alguma forma organizadas e naturalizadas através das estruturas espaciais urbanas – como se pode notar em trabalhos bastante conhecidos como *Splitting*, sua série de recortes em edifícios prestes a ser demolidos, e *Day’s End*, a conversão de um galpão industrial abandonado em lugar de apropriação da comunidade underground de Manhattan, ambas produzidas em meados da década de 1970 –, Oiticica enfocava a experiência corporal, colocando o visitante de suas séries de instalações intituladas “Ninhos” (1970) em situações que tencionavam comportamentos sociais convencionalmente instituídos e, dessa forma, despertando-o tanto para os padrões sociais que de algum modo regulamentavam sua experiência com a realidade, quanto para a possibilidade de experimentar novas relações, novos comportamentos, ou, utilizando um termo marcante para o artista, novas “vivências”. Entre as especificidades que orientam e diferenciam cada conjunto de trabalhos, torna-se evidente um ponto em comum: o objeto artístico é desintegrado em favor das relações possíveis com seu público.

Descobertas como as que foram realizadas pelos músicos debatidos por Umberto Eco e por artistas como Gordon Matta-Clark, Hélio Oiticica e tantos outros, redefiniram os antigos limites da prática artística. Importantes teóricos da arte, como Miwon Kwon e Hal Foster, dedicaram-se ao estudo deste processo de abertura e de expansão, tornando-se importante recorrer (neste em outros momentos, como

---

2Enquanto Hélio Oiticica é tema central de dois capítulos “Hélio Oiticica/Dance in My Experience” e “Lygia Clark and Hélio Oiticica/Letters 1968-69”, Gordon Matta-Clark é citação recorrente neste e em outros importantes trabalhos de Bishop, como “Antagonism and Relational Aesthetics” (2004).

3Iremos explorar mais detidamente a relação entre estes dois artistas no capítulo 3, apoiados em grande medida em artigo de André Leal, “Das neovanguardas ao Contemporâneo”, publicado na revista *Arte & Ensaios* em 2015.



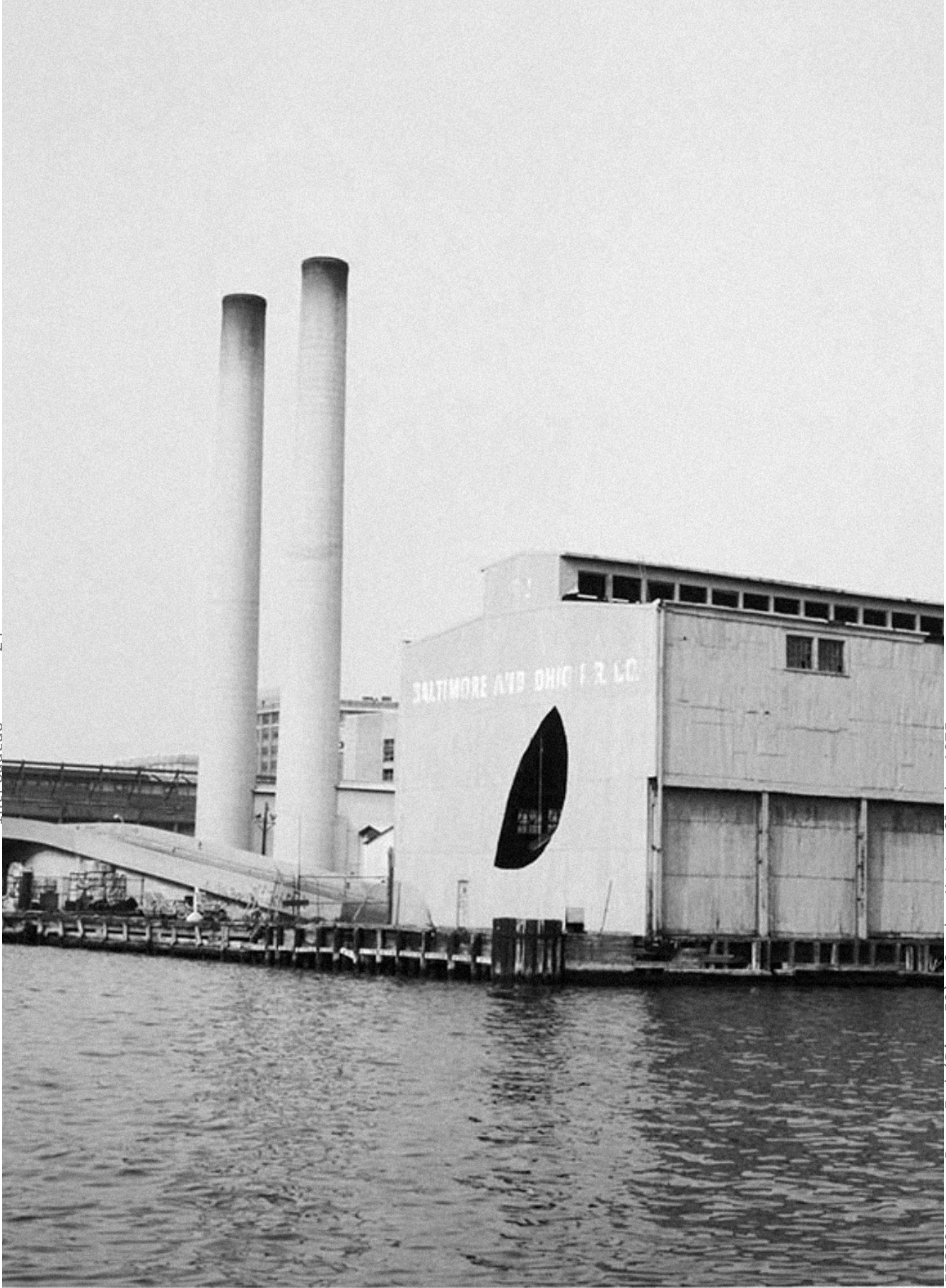


FIG001 — Days End (Pier 52), Gordon Matta-Clark, 1975.  
// FONTE: Catálogo online da Fundacion Helga de Alvear.  
Disponível em: <http://www.lightindustry.org/daysend.jpg>





veremos) a seus respectivos conceitos de “campo expandido da cultura” e “arte da apropriação”, para podermos ampliar a perspectiva de análise sobre o tema da “participação”.

Em seu livro *“One Place After Another”* (2004), ao traçar uma espécie de “genealogia” das principais tendências atuais da arte site-specific, Kwon discorre sobre como um novo modelo de produção e de inserção de arte, desde a década de 1960, manifestou preocupações como a superação das “limitações das linguagens tradicionais, como a pintura e escultura, tal como seu cenário institucional”, levando a desafios epistemológicos como o de “realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto” (KWON, 2004, p. 168).

A mesma autora salienta que a abordagem sobre o espaço expositivo, alvo imediato destes artistas, não se deu somente em seus aspectos físicos, mas em seu “disfarce institucional”, isto é, seus mecanismos e sistemas, suas políticas e mesmo as formas de representação pública que, de alguma maneira, estabelecem uma “convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica” (KWON, 2004, p.169). Em um determinado momento, dimensões distintas como funções econômicas, significados sociais ou efeitos psicológicos incidindo sobre o público/observador, passaram a informar a produção de diversos artistas, não somente em relação ao interior arquitetônico dos museus e galerias de arte, mas também frente a outros espaços e lugares que organizam a vida cotidiana. É neste sentido que o termo “expansão dual da arte na cultura” sintetiza a ideia do deslocamento promovido pela expansão espacial (e também social do trabalho, como Bishop defende) para a totalidade urbana.

Para Hal Foster, essas transformações no interior da arte contemporânea correspondem a uma “crise de representação estética” que contrapôs à aposta na autonomia da arte (princípio hegemônico durante a década de 1950) o imperativo de sua dispersão “por um campo ampliado da cultura” (2014, p. 79). Esta importante inflexão seria responsável pelo surgimento de produções artísticas interessadas na “crítica da ideologia”, transitando no universo do referente – antes deixado de lado – para desmascarar ou mesmo expor suas contradições. A arte teria o efeito de incluir as pressões sociais em seu interior, apropriando-se, de alguma forma, das diversas instâncias que definem a realidade em que está, conscientemente, envolvida.



Nestes termos, a “participação” deve ser entendida como uma transformação de ordem político-estética, e com forte dimensão social. O processo de “abertura” ou “desintegração” do objeto e a consequente atenção para as pressões sociais que sobre ele incide (e que através dele também se manifestam) representa mais do que uma tendência ou uma corrente de produção dentro de uma cena artística que está redefinindo seus limites e suas convenções. A “participação” remete a contextos políticos e culturais específicos, de tal modo que suas formas de expressão estão substancialmente vinculadas a uma realidade social e produtiva em vias de transformação.

Ainda no texto *“The Poetics of the Open Work”*, Umberto Eco procura alinhar os novos valores estéticos observados na produção artística de seu tempo às transformações que estavam igualmente sendo observadas em relação à ciência e à cultura. Para o autor, as possibilidades inauguradas pela nova estrutura do trabalho artístico, agora “aberta”, assumem uma dimensão filosófica e passível de ser identificada se atentarmos para o fato de que o que estava em curso era o “descarte de uma visão estática, silogística da ordem, e uma correspondente devolução da autoridade intelectual para decisão, escolha e contexto social pessoais” (ECO, 2006, p. 32).

Desta perspectiva, nos deparamos com os dois aspectos finais apontados em relação ao projeto editorial de Bishop e que são decisivos para esta discussão sobre a “participação”: se, de fato, reconhecemos todas estas transformações como sendo estruturais para a própria realidade social da qual a arte faz parte, podemos supor, primeiro, que elas ocorrem em outros campos disciplinares ou práticas sociais e, segundo, que as formas e os discursos de “participação” levantadas em um período inicial integram também os processos que redefiniram o contexto social, político, e econômico mais atual.

De modo geral, o que pretendemos explorar é a lacuna apontada por Bishop em relação a outras “histórias da participação” (2006, p. 12). Como a própria autora sugere em seu texto, pesquisas equivalentes enfocando novas relações entre autor-objeto-público estruturam desenvolvimentos semelhantes na prática e no pensamento da pedagogia, do teatro e da arquitetura.<sup>4</sup> No entanto, para contar a história presente nesta última, isto é, buscando analisar os efeitos das propostas e dos

---

4 Bishop se refere, respectivamente, à “Pedagogia do Oprimido” (1970) de Paulo Freire, ao “Teatro do Oprimido” (1979) de Augusto Boal, e à “Towards Open Form” (2005) de Oskar Hansen (BISHOP, C. (ed.). Op. Cit., p.17). Ainda que os apontamentos da autora sejam pertinentes, o recorte proposto por esta pesquisa em relação à arquitetura responde a uma leitura específica desta problemática, tal como fora inicialmente apontado e logo em seguida será desenvolvido.

discursos sobre a “participação” no âmbito do espaço construído, inauguram-se duas tarefas de análise mais específicas e incontornáveis: a de verificar certo ‘estado da arte’ dos discursos e práticas da participação em relação ao espaço construído; e de que “mudança de contexto” estamos falando.

## ENTRE DESLIZAMENTOS SEMÂNTICOS E DISPUTAS DE SENTIDO.

Um primeiro passo nessa direção, portanto, é o de sistematizar os exemplos recorrentes encontrados na bibliografia arquitetônica e urbanística dedicadas ao tema da participação - em especial os livros “*Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Modern Architecture and Urbanism*” (HUGUES; SADLER, 2000), “*Architecture and Participation*” (PETRESCU et al., 2005) e “*Spatial Agency: Other ways of doing architecture*” (TILL et al., 2011). O resultado (ver, ao final, o mapa “Discursos e Práticas”) trouxe à tona, junto com a percepção da proliferação de propostas, a concorrência, muitas vezes antagônica, desse “engajamento físico” do usuário, participante ou “público”.

Tomemos como exemplos as aproximações e as divergências existentes entre três propostas de participação que marcaram o cenário político-cultural brasileiro da década de 1960: a reorganização do canteiro de obra, promovida pela atuação dos arquitetos da “Arquitetura Nova” (1962); o ensino do pensamento crítico, segundo a “Pedagogia do Oprimido” (1968), desenvolvida por Paulo Freire;<sup>5</sup> e a experiência estética como práticas de vivência, nos termos do “Programa Ambiental” (1967), de Hélio Oitica. Em profundo diálogo com o ímpeto contestador que dominava a efervescência cultural e política da época (não apenas no Brasil) as três propostas guardavam em comum o declarado desejo de enfrentamento e de transformação das condições de opressão e de alienação dos sujeitos.

Como pretendemos explorar mais adiante, a Arquitetura Nova depositava sobre o emprego consciente da técnica e de novas relações produtivas da construção civil, a ruptura com as estruturas que reproduziam no canteiro a exploração do trabalho observada no “chão das fábricas”: a especialização dos saberes, a divisão das tarefas e o papel integrador do desenho e do arquiteto. Enquanto que, a “Pedagogia

---

5A relação entre a primeira e a segunda referência (Arquitetura Nova e Hélio Oitica), foi objeto de estudo de Carolina Akemi Martins Morita Nakahara em pesquisa de mestrado intitulada “Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oitica” (2011), realizada no atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e sob orientação do Prof. Luiz Recaman, então membro-fundador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas, onde esta pesquisa de doutorado também foi desenvolvida. Também enfocando as dimensões participativas presentes na produção (prática e escrita) tanto do trio de arquitetos paulistas quanto do artista carioca, procuramos incidir uma terceira, referente à influência da pedagogia de Paulo Freire no debate político-cultural da época.



FIG003 — Construção da abóboda para a Casa Pery Campos, projetada por Rodrigo Lefèvre em 1970.  
// FONTE: KOURY, 2019.





FIG005 — Performance/ato público “Apocalipopótese” idealizado por Oiticica e realizado no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, em 1968. No primeiro plano, o poeta e compositor Torcuato Neto vestindo “P4 Parangolé Capa 1” (1964).  
// FONTE: AMOR et BASUALDO, 2015, p. 07.



FIG004. — Paulo Freire (de óculos) participa do curso de capacitação de professores em Angicos, no início de 1963 - experiência de alfabetização que consagrou seu legado pedagógico e alvo de perseguições políticas.  
// FONTE: Página web do Instituto Paulo Freire. Disponível em: [http://angicos50anos.paulofreire.org/wp-content/uploads/2012/09/Angicos\\_antiga\\_1.png](http://angicos50anos.paulofreire.org/wp-content/uploads/2012/09/Angicos_antiga_1.png)

31

do Oprimido”, como um processo de ensino-aprendizagem revolucionário, rompia com modelos hierárquicos entre as figuras do mestre e do aprendiz, reencontrando neste último, a atividade fundamental para a construção do conhecimento, do desenvolvimento de senso crítico e, assim, da consciência de si e do mundo em que vive. Já Hélio Oiticica, ao aprofundar suas pesquisas iniciadas com o movimento Neoconcreto, de crítica às peias de tradições do modernismo brasileiro que então regiam o *status* do objeto artístico, encontra formulações próprias para o que Ferreira Gullar reivindicava como “Teoria do não-objeto”. Interessado nas relações possíveis com o público e, também, na cultura popular como campos fecundos de transgressão estética, idealiza uma vertente de produção em que o próprio





FIG006 — Formação com os mutirantes sobre as ferramentas de trabalho”. Mutirão autogerido de produção de moradia Paulo Freire (1999-2010), Cidade Tiradentes, São Paulo. // FONTE: VILLAÇA et CONSTANTE, 2015, p. 299.

corpo do (não mais) observador se tornasse ponto de partida para experiências performáticas para além daquelas normatizadas pelos códigos de costumes e valores morais.

No entanto, partindo de campos e olhares distintos, há também diferenças significativas entre os caminhos que inauguram: as dinâmicas de participação que deram forma, os conjuntos de questões que procuraram desafiar e mesmo o sentido político que através das formas e dos questionamentos se abria. Afinal, é possível reconhecer, mesmo na breve exposição acima, diferentes elementos que compõem um conjunto de transformações ocorrendo no âmbito da organização política, da



FIG007 — Foto de divulgação do programa internacional de voluntariados para a construção de moradias “Travel and Building” da ONG Habitat for Humanity.  
// FONTE: Página web da Habitat For Humanity. Disponível em: <https://www.habitat.org/volunteer/travel-and-build>

reorganização das relações de trabalho, da experiência estética e de regimes de sociabilidade. Destacamos aqui o declínio das metanarrativas e a ascensão do que David Harvey, citando Eagleton, definiu como o “pluralismo retornado do pós-modernismo” (1992, p. 19): quando os grandes projetos de transformação política dão lugar a lutas localizadas. Processo de mudança que pode ser notado com maior clareza no modo como Oiticica se apropria da cultura popular para questionar as políticas registradas no corpo e sua experiência. Porém, se ainda tendemos a reconhecer a pedagogia de Paulo Freire e a reorganização do canteiro da Arquitetura Nova alinhadas ao “discurso mestre”, à teoria holística, revolucionária e utópica

do marxismo, ambas continuam, mesmo a nível do discurso, os traços do que mais tarde passamos a entender como flexibilidade, indeterminação, auto-organização e que caracterizariam um contexto pós-fordista de acumulação flexível.

Nos interessa exatamente discutirmos esta contradição. Como poderiam as formas participativas, enquanto reivindicação da autonomia ou experiência disruptiva (ou “descondicionante”, como preferia Oiticica), significar, hoje, seu oposto: formas de gestão da produção e, no limite, da vida social. É o que podemos depreender a partir de uma perspectiva histórica que encontra importante exemplo, primeiro, nos mutirões autogeridos de construção de moradia das décadas de 1970 e 1980, em São Paulo, e do deslocamento destas práticas no âmbito das organizações não-governamentais (ONGs), sobretudo a partir da década de 1990. Objetos recorrentes na bibliografia arquitetônica sobre as formas de participação neste campo, tanto os mutirões autogeridos como as ONGs de habitação são também bastante discutidos pelos autores das Ciências Sociais, uma vez que representam diferentes formas de mobilização política.

Na relação entre os campos citados, chamou a atenção o texto de Evelina Dagnino intitulado “Sociedade Civil, Participação e Cidadania: de que estamos falando?” (2004), no qual a autora põe em discussão se haveria uma “confluência perversa” entre, de um lado, o que chamou de “projeto participativo, democrático e cidadão” engendrada por meio daqueles e outros movimentos de luta pela redemocratização do país e universalização de direitos e, de outro, o “projeto neoliberal” que avançava no momento da reabertura política brasileira e da implementação da agenda político-econômica neoliberal no país. É nestes termos – que mais adiante, apoiados em Dagnino e autores como Maria da Glória Gohn (2019), chamaremos de “institucionalização da participação” – que podemos entrever certo declínio dos mutirões autogeridos e a emergência dos escritórios de assessoria técnica e, principalmente, ONGs de atuação global como Habitat para Humanidade - no Brasil desde 1992. Momento em que o acesso a direitos universais, a conquista da vida digna, converge em uma espécie de política pública que incorpora a lógica e os agentes empresariais para gerir determinadas situações e grupos sociais em que a face perversa da exploração econômica globalizada e financeirizada não pode ser ocultada.

A despeito dos cuidados com as especificidades político-culturais que logo iremos reivindicar, este breve percurso – apenas um dos vários trajetos que procuramos traçar a partir de nosso ‘mapa’, vale também dizer – chama



atenção para as disputas em relação às noções de participação, suas diferentes sínteses programáticas, e também, no caso específico de produção de moradias, os deslizamentos semânticos (mais autônomo e emancipatório *versus* mais corporativo e instrumentalizado). Assim é que nos aproximamos um pouco mais das diferenças, distâncias, clivagens e contradições que ocorrem entre os discursos e práticas da participação produzidos desde a década de 1960 em relação ao espaço construído.

Embora o que apresentamos até aqui tenha sido apenas um sobrevoo, e ainda assim parcial, são relações que permeiam todo o conjunto que procuramos reunir. A “participação” – como experimentação estética, projeto político ou relação tecno-produtiva – é a senha para um horizonte de autonomia e emancipação, ou o seu contrário, como instrumento para novas formas de controle e dominação. A correlação de forças entre estes dois polos, embora ainda caracterizada em seus extremos mais evidentes, leva nossas análises um pouco mais adiante. Ela nos permite, primeiro, visões mais precisas sobre a participação e seu imbricamento com transformações mais amplas, bem como a referida “mudança de contexto” que explicaria certos antagonismos e contradições mais recentes. Em segundo lugar, o fato de a oposição entre “autonomia/emancipação” e “controle/dominação” apresentarem nuances em diferentes escalas, contextos e intervalos de tempo, a depender da especificidade do conjunto de propostas em questão, exigirá, como veremos, uma metodologia de análise adequada.

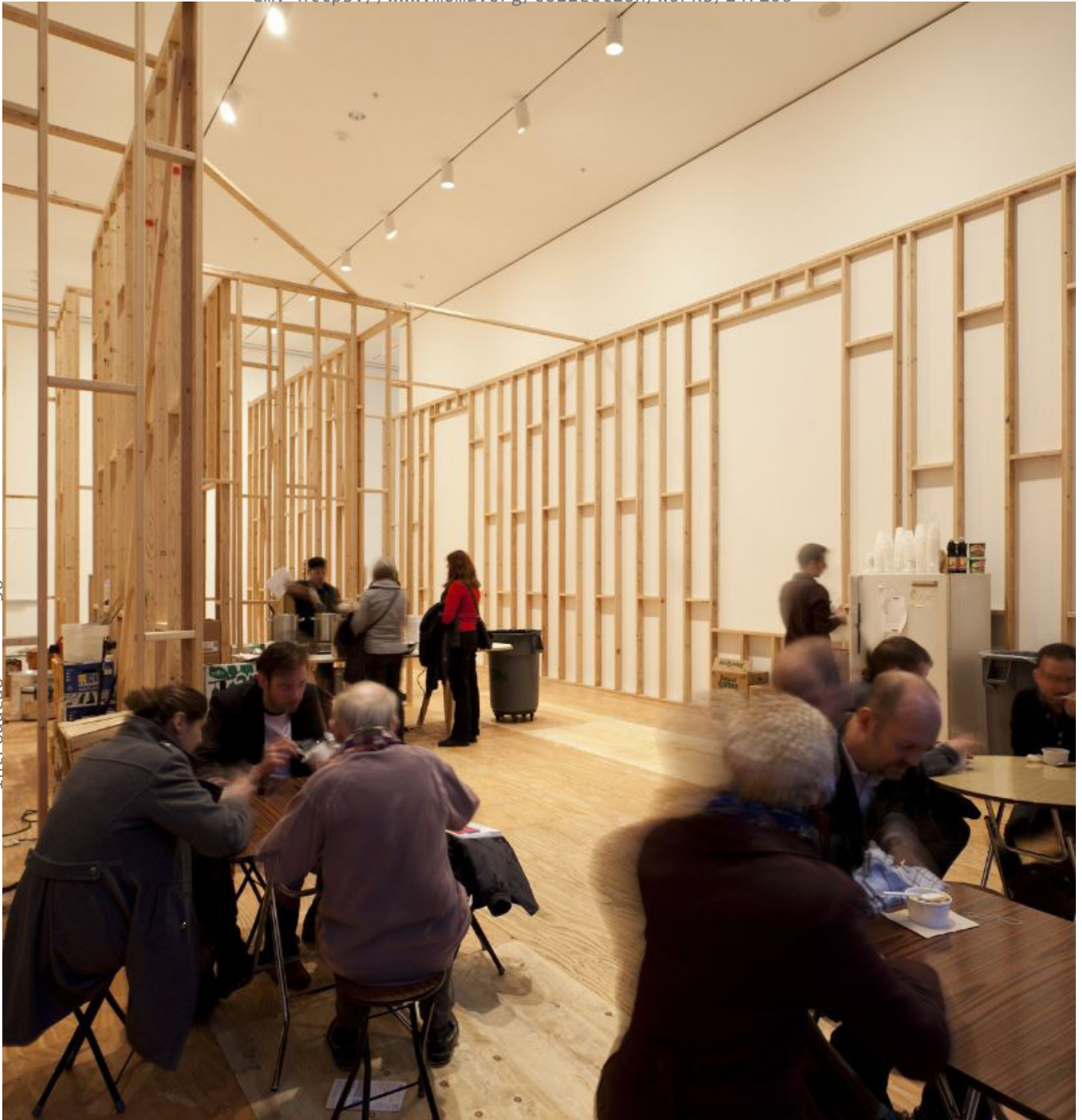
Dois outros influentes artigos de Bishop, tornam-se decisivos neste aspecto. Em primeiro lugar, “*Antagonism and Relational Aesthetics*”, escrito para a revista *October* pouco antes do lançamento de sua compilação, em 2004, traz à tona uma posição crítica particular da autora sobre o conceito de Estética Relacional (1998). É fato que, naqueles anos, se o esforço teórico do curador e crítico de arte, Nicolas Bourriaud, exercia grande influência principalmente sobre os espaços e agentes do circuito institucional da arte em vias de transformação,<sup>6</sup> também se tornava alvo de confrontações.<sup>7</sup> Bishop, de sua parte, reivindicou o “antagonismo” como uma espécie de reserva crítica para as propostas artísticas baseadas no “encontro”, na “troca”, no “diálogo” e na “experiência”. Do contrário, a ausência

---

6 Nos referimos à grande circulação dos trabalhos de Felix Gonzales-Torres, Gabriel Orozco, Rirkrit Tiravanija, alguns dos artistas comentados em “Estética Relacional”, entre os principais espaços de arte ao redor do mundo e, principalmente, à exposição de “Utopia Station”, pavilhão produzido por Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist e Tiravanija para a Bienal de Veneza de 2003.

7 Além de Bishop, visitaremos ao longo de nossas discussões as críticas feitas ao conceito de Bourriaud por nomes como Hal Foster (“Chat Rooms”, 2004), Michael Kelly (“Participatory Art”, 2014), Mike Pennings (“Relational Aesthetics and Critical Culture”, 2015) e Jacques Rancière (“Paradoxos da arte política”, 2008).

FIG008 — Untitled (free/still), realizada originalmente em 1992, na 303 Gallery, em SoHo, Nova York. Na imagem, o “jantar” preparado por Tiravanija, um dos principais nomes associados à Estética Relacional, é reproduzido durante uma exposição realizada pelo Museu de Arte Moderna (MoMA), em 2011. // FONTE: Catálogo online do Museu de Arte Moderna de Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/147206>



do antagonismo refletiria trabalhos marcados pela mera apologia ou então pela espetacularização dessas formas de interação social, das ações coletivas ou das possibilidades comunicativas.

Voltaremos com maior atenção à sua crítica em momento mais oportuno. O que não nos impede de destacar, desde agora, como as transformações político-estéticas representadas pela Estética Relacional apontam diretamente para as transformações próprias às esferas da organização produtiva e das relações de sociabilidade em um contexto de novas tecnologias de comunicação e informação. Termos como “obra aberta”, “*work-in-progress*” e “interatividade”, que como vimos a partir de Umberto Eco animava o campo das artes e da cultura, passava a configurar um lugar comum para empresas e galerias de arte, ambas convertendo-se em algo como um “laboratório” de produção e experiências criativas.

O que nos leva ao segundo artigo de Bishop, “*Social turn: collaboration and its discontents*”, presente no livro “*Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*” (2012). Escrito quase uma década após a publicação de “*Antagonism and Relational Aesthetics*”, e metade disso em relação à compilação de “*Participation*”, nele a autora torna ainda mais claro como o desejo legítimo de cooperação e colaboração, de interações sociais e comunicativas, de vida comunitária e coletiva constituem elementos chave para a reprodução do capital, agora “social”, “afetivo” ou “cognitivo”. Dessa vez enfocando o que chamou de “virada social” da arte contemporânea, observada com maior força a partir dos anos 1990, Bishop procurou estabelecer as relações entre as novas práticas de coletivos artísticos, de caráter ativista, e transformações nas políticas econômicas identificadas, simultaneamente, com a “economia criativa” ou “de informação” e com os discursos de “inclusão social”.

Sem querer estender, agora, este importante tópico, convém ao menos apontar como Bishop enxerga no tipo de implicação direta no mundo do social pretendido pelos artistas um “modelo prático para o trabalho precário”, uma vez que eles promovem certa “mentalidade de trabalho baseada na flexibilidade (trabalhar projeto a projeto, em vez de nove a cinco) e aperfeiçoada pela ideia de trabalho sacrificante (i.e., estar predisposto a aceitar menos dinheiro em troca de relativa liberdade)” (BISHOP, 2012, p. 16).

De fato,<sup>8</sup> é possível constatar pesquisas correlatas enfocando relações entre a arquitetura, o *design*, o *marketing* e a cidade descortinando uma paisagem teórica e empírica em que termos como “ativação”, “interação”, “envolvimento” ou “integração social” frequentemente utilizados em relação a formas contemporâneas de produção do espaço, vem também constituindo o vocabulário presente nas recentes bibliografias sobre as estratégias de *marketing* e novas formas de produção e consumo, sobre os sistemas de telecomunicação na era da “*web 2.0*”, sobre as atuais formas e espaços de manifestação política, entre outras esferas de discussão.

Para compreender estas intersecções entre campos tão distintos no âmbito da “participação”, destacamos a utilização de um importante instrumento de análise: a construção de ‘cronografias’ do que estamos chamando de “deslizamentos de categorias históricas” (reunidas ao final desta introdução). Uma maneira encontrada para sistematizar o conjunto de transformações até aqui apontadas e que vem ocorrendo em relação a categorias que historicamente organizam os modos de produção e de vida social.

Trata-se de um outro conjunto de “mapas” que nos permite distribuir cronologicamente, dentro do arco temporal recortado pela pesquisa, uma série de eventos e conceitos diversos, separados de acordo com o “deslizamento” que ajudam a identificar - “produtivo”, “político”, “cultural” ou “tecnológico”. Tarefa crucial, para tanto, foi a leitura de trabalhos teóricos que se provarão centrais para este estudo, como “Nascimento da Biopolítica” (FOUCAULT, 2004), “Novo espírito do capitalismo” (Boltanski et CHIAPELLO, 2008) e “A nova razão do mundo” (DARDOT et LAVAL, 2016), além de trabalhos complementares, mas não menos importantes, como “A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo” (Sennett, 1998), “O Neoliberalismo: história e implicações” (Harvey, 2008) e “*No Logo: Taking aim at the brand bullies*” (1999) e “A era do capitalismo de vigilância” (ZUBOFF, 2019), entre outros artigos, ensaios e reportagens que foram se somando a partir deste núcleo.

Por meio da comparação visual dos dados distribuídos entre os quatro mapas (e também em um mesmo mapa), podemos observar como a sobreposição de certos eventos e conceitos extraídos de discussões centrais feitas por autores de diferentes campos

---

8 Pudemos mirar perspectiva semelhante sobre como diferentes dimensões de “participação” estão integrando discussões de outros campos de conhecimento em seminário realizado em agosto de 2017 pelo Núcleo de Pesquisa das Espacialidades Contemporâneas (NEC.IAU-USP) - do qual fazemos parte. Diferentes pesquisas realizadas entre os campos do design, do urbanismo e planejamento, do marketing e produção cultural apresentam convergências no que se refere ao desenvolvimento de tecnologias, políticas, práticas de negócios e formas de atuação ditas colaborativas, interativas, abertas, entre outros termos correlatos.

de estudo descrevem mudanças significativas sobre as relações de trabalho, as formas de organização política, os regimes de comportamentos e sociabilidades, a formação de subjetividades, a produção e organização da cultura, o desenvolvimento de tecnologias de informação e comunicação.

Dentre as principais relações identificadas, chamamos atenção para as transformações observadas sobre os movimentos políticos (em especial o declínio dos grandes projetos de transformação organizados por partidos políticos em favor do associativismo e ações diretas em torno de pautas mais específicas), repercutindo em novas formas de produção artística e cultural (a contracultura dos espaços alternativos de arte, a emergência de coletivos artísticos), em grande parte associada também a novos sistemas em rede (como é o caso da *Internet* e, em um segundo momento, das redes sociais); o desenvolvimento observado sobre as tecnologias de informação desencadeando rebatimentos diversos, tanto em novos circuitos institucionais da arte e da cultura e das relações de trabalho (ambos voltados para, ou se reorganizando a partir de tecnologias de comunicação e interatividade); podemos também afirmar, a partir destes mapas, que muitas das experiências observadas no campo da cultura e dos movimentos sociais (em especial a emergência do ativismo em tempos mais recentes) reverberam transformações nas formas de organização da produção (associadas aos discursos do trabalho criativo e uma aproximação perversa entre empoderamento e empreendedorismo).

No entanto, os pontos de contato entre tais ‘deslizamentos’ só podem ser verificados com maior clareza em situações concretas. É exatamente neste aspecto que a percepção sobre a presença recorrente da participação em debates centrais que tratam de processos de transformação de nossas atuais formas de existência, digamos assim, fornece um quadro teórico a partir do qual qualificamos nosso olhar sobre a aparente multiplicação de discursos e práticas da participação. As diferentes formas e sentidos que pudemos identificar em relação aos objetos empíricos até aqui mencionados, bem como os diferentes antagonismos que se revelam em momentos diversos, traduzem senão as mudanças e os impactos extraídos pela pesquisa teórica, sobretudo as formas de luta ou de controle, as instituições e manifestações culturais, as novidades tecnológicas e nossos modos de percepção, de comportamento, nossos costumes e relações sociais.

Resta ainda esclarecer o que possibilitaria alinhar cada uma destas terminologias, bem como as suas ramificações para o campo estético ou mesmo cultural, em uma mesma matriz de análise. Se, por um lado, a tarefa fundamental

de reconhecimento e definição do campo de pesquisa nos permitiu precisar melhor o problema inicialmente identificado e o próprio tema (e o termo) da “participação” entre a arte e na arquitetura, por outro, resta ainda um segundo momento de reflexão que nos permitirá depurar, por meio deste mesmo campo de pesquisa, uma maneira adequada de analisar e debater suas questões.

Em outras palavras, de que contexto político-econômico estamos falando e como ele poderia explicar a relevância que a participação assume em suas novas dinâmicas de acumulação, de reprodução e de exercício de poder.

É neste sentido que os estudos de Eve Chiapello e Luc Boltanski sobre um “novo espírito do capitalismo” serviram como uma primeira resolução para esse problema. Grosso modo, a perspectiva dos autores de que uma nova ordem produtiva havia sido gestada a partir das revoltas imateriais das décadas de 1960 – centradas na reivindicação por autonomia e liberdade criativa – embasou teoricamente o que até então entendíamos como a transformação contraditória da produção e do pensamento artístico e arquitetônico atrelados à participação. Para os autores, o capitalismo avançado, baseado na economia financeira e de serviços, teria absorvido as “críticas sociais e estéticas” feitas ao modelo de produção industrial fordista, vigentes durante o Pós-Guerras, em novos modelos de gestão empresarial, sobretudo a partir dos anos 1990.

À semelhança do que se pôde observar em relação à “mudança de contexto” da participação nas artes, as décadas que sucederam à implantação e ao aprimoramento da linha de montagem nas fábricas, bem como o tipo de organização produtiva e também social que dela se derivou, resultou em insatisfações traduzidas não somente na reivindicação por melhores condições econômicas (aumento de salários, redução da jornada de trabalho, garantias diversas), como também gerou um novo tipo de demanda: contrariando formas mecanizadas, tecnicizadas e tecnocráticas de trabalho e de vida social, emergiu a defesa pela “capacidade criativa do homem e sua autonomia” (CHIAPELLO & BOLTANSKI, 2009, p. 208). “O capitalismo”, dizem os autores (Idem, p. 198):

foi obrigado a propor formas de engajamento compatíveis com o estado do mundo social no qual está incorporado e com as aspirações de seus membros que conseguiram expressar-se com maior força.



Restam, no entanto, alguns pontos cegos. Descobertas obtidas ainda durante as primeiras pesquisas para identificação das diferentes propostas de participação – nossos ‘objetos empíricos’ – relativizam a centralidade que a economia – em termos de organização produtiva – assume nessa equação. Como vimos, reorganizações igualmente profundas são observadas também nas esferas política, cultural, tecnológica, incluindo os impactos sobre a subjetividade – elementos presentes apenas enquanto efeitos indiretos nas descrições de Boltanski e Chiapello. Afinal, há ainda o que se explicar sobre a ‘obrigação’ que levou o capitalismo a superar a matriz fordista de produção, assim como as implicações que recaíram sobre o sujeito do ‘mundo social’ que teria animado este processo de transformação.

Questões que são mais frontalmente interpeladas a partir de discussões que incluem também a dimensão subjetiva que, necessariamente, atravessava os recentes vínculos descobertos entre a participação e o capital “afetivo”, “social”, “cognitivo” ou “biopolítico”. O enfoque sobre a “questão do sujeito”, tributária da filosofia política de Michel Foucault, fornece importantes categorias e conceitos capazes de aprofundar as relações intersubjetivas e de poder entre sujeitos e espaços construídos, ou ainda, os dispositivos de controle que se estende ao nível dos corpos individuais (o que inclui o exercício de modos específicos de percepção, de comportamento e de experiências sociais).<sup>9</sup>

Concordamos com Paul Hirst, um importante interlocutor para nossos estudos, quando afirma, em *“Space and Power: Policies, War and Architecture”* (2015), que uma das grandes contribuições do autor foi remover “os conceitos de afirmação e discurso do gueto das ideias”, para demonstrar que formações discursivas devem ser consideradas como “estruturas complexas de discurso-prática nas quais objetos, entidades e atividades são definidas e construídas dentro do domínio de uma formação discursiva” (2005, p.156). Para tanto, compreende-se que é na relação entre “estruturas de discurso-prática” e o “domínio de uma formação discursiva” que se desenvolvem os recursos necessários para determinada forma de controle e organização social (poder) e o funcionamento efetivo de certos discursos (saber).

---

<sup>9</sup> São igualmente caras as discussões de Foucault presentes em seu livro “As palavras e as coisas” (1966), na medida em que nos conduz a um novo entendimento sobre as condições do saber e, mais especificamente, do saber do homem sobre si mesmo. Questões como a “analítica da finitude do sujeito” e o “duplo empírico-transcendental”, nos aproximaram do que em seus trabalhos mais recentes pode ser traduzido como uma complexa correspondência entre o indivíduo, a estrutura do sujeito e os discursos sobre o sujeito.

Quando parcerias público-privadas, assim discutidas por Evelina Dagnino; organizações empresariais, como as descritas por Chiapello e Boltanski; e instituições de arte, como os museus-laboratórios de experiências criativas de que nos falou Claire Bishop, passam a produzir suas próprias formas de envolvimento ou ativação dos sujeitos devemos nos perguntar se não estamos observando uma formação discursiva específica, através dessas e tantas outras estruturas de discurso-prática ligadas à “participação”.

Temos no horizonte, portanto, o que Pierre Dardot e Christian Laval recentemente caracterizaram como a fabricação do “sujeito neoliberal” (ou, “sujeito empresarial”). Em “A Nova Razão do Mundo: Ensaio sobre a sociedade Neoliberal” (2016), trabalho decisivo para esta pesquisa, os autores descrevem as referidas estruturas prático-discursivas em termos de “discurso científico” e “história” da transformação produtiva capitalista”, responsáveis por provocar “uma mutação do discurso sobre o homem” (DARDOT et LAVAL, 2016, p. 322). Na tarefa de atualizarem os conceitos foucaultianos de “biopolítica” e de “neoliberalismo”, os autores fornecem uma matriz teórica mais abrangente. A reorganização produtiva do “novo espírito do capitalismo” representaria apenas um dos processos de redimensionamento do próprio sujeito. No interior do discurso da flexibilidade, mas que responde ao imperativo da reprodução capitalista, as esferas da vida pessoal e profissional se confundem. Valores antes aplicáveis apenas às entidades empresariais e corporativas passam a fazer parte das relações sociais do “sujeito empresarial”. Competitivo, espera-se que os indivíduos desenvolvam “atitude social”, no sentido de explorarem a suposta autonomia recém conquistada para a “autovalorização” no mercado (DARDOT et LAVAL, 2016, p.337).

Na mesma esteira do pensamento último de Foucault, para quem “era preciso pensar e implantar, ‘por uma estratégia sem estrategistas os tipos de educação da mente, de controle do corpo, de organização do trabalho, moradia, descanso e lazer” (apud DARDOT et LAVAL, 2016, p. 324), a referida ideia de “fabricação do sujeito neoliberal” busca articular uma transformação profunda observada nas relações sociais e de produção com a emergência de uma nova subjetividade (ou, “economia psíquica”).<sup>10</sup> Trata-se de uma “nova forma de sujeição às leis impessoais

---

<sup>10</sup> Partilhando da ideia foucaultiana de que há uma estrutura do sujeito pautando as relações sociais, e que ela é definida por um conjunto de discursos e práticas institucionalizados, poderíamos traduzir a correlação que fazem entre “discurso científico” e “discurso capitalista” enquanto a correlação produtiva entre saber e poder trabalhada por Foucault. Afinal, trata-se da mesma relação de determinação entre a vigência de certa relação de poder com a formulação de uma série de mecanismos e sistemas de controle e transformação de subjetividades.



e incontroláveis da valorização do capital”, no exato momento em que observamos o desenvolvimento de uma “lógica geral das relações humanas” submetida à regra do “lucro máximo” (DARDOT et LAVAL, 2016, p. 232-324).

Ecoamos, portanto, a crítica de Dardot & Laval dirigida a Chiapello & Boltanski: o mesmo movimento que instaurou a forma empresarial do neoliberalismo como uma entidade de poder, também gerou o “sujeito empresarial”. Em linhas gerais, esta nova estrutura subjetiva superou as tais regras fixas e hierarquizadas de controle para fundar o sujeito “hipermoderno”, “impreciso”, “flexível”, “precário”, “fluido”, “sem gravidade” (DARDOT et LAVAL, 2016, p. 322) de que falam os sociólogos e os psicanalistas, e de cuja performance parece ser ensaiada através dos novos espaços expositivos como o Museu de Arte Moderna (MoMA/SP-1), dos novos espaços de trabalho colaborativo ou da (nem tão) estranha conversão do ativismo urbano em práticas de gestão compartilhada da cidade.

De fato, a centralidade econômica que o “novo espírito do capitalismo” tende a identificar obstrui o reconhecimento de que as questões de fundo para a absorção das críticas social e estética ao modo de produção do fordismo são índices de um processo ainda mais amplo. Tão importante quanto entender como a nova organização empresarial incorporou (em uma nova forma) os anseios legítimos pela autonomia, pela superação das hierarquias e pela liberdade criativa, é perceber que esse ‘deslizamento’ é uma das representações de uma formação discursiva que alçou a lógica da empresa como a própria racionalidade de nosso tempo. A disputa gerada a partir da reorganização produtiva, não mais pautada pelos rígidos valores de hierarquia e distribuição de funções, redimensionou o posicionamento do sujeito. No interior de uma estrutura prático-discursiva flexível, mas que responde ao imperativo da reprodução capitalista, as esferas da vida pessoal e profissional se confundem. Aparentemente, livre dos antigos instrumentos de subordinação, é o próprio sujeito quem deve garantir a eficácia de seu desempenho. Afinal, trata-se, agora, “de ver nele o sujeito ativo que deve participar inteiramente, engajar-se plenamente, entregar-se por completo a sua atividade profissional” (DARDOT et LAVAL, 2016, p.327).

Tomando a centralidade que a figura do Panóptico de Bentham assumiu no pensamento de Foucault sobre o desenvolvimento de um “poder disciplinar” e do “sujeito calculador-produtivo” (HIRST, 2015, p.156), arriscamos já aqui apontar que, para o “sujeito empresarial” descrito por Dardot e Laval, o poder onipresente e invisível aos corpos sujeitos se dispersou da torre central do espaço prisional

para internalizar-se na consciência e no desejo pessoal de cada indivíduo. Formas, estruturas, sistemas, mecanismos, organizações que se constituem para nos dispor em uma condição de autonomia emancipadora – como sujeitos livres – são agora descritos em uma condição contraditoriamente oposta. Como se um fio de Ariadne rearticulasse todas estas formas em razão de um propósito omisso – ou, como Foucault antecipava, uma evidência oculta e diferente às relações e formas mais aparentes.

Desse modo, no lugar de orquestrar uma dinâmica social efetivamente autônoma e constituída por práticas sociais conscientemente libertadoras, o reposicionamento do indivíduo, enquanto elemento central nas atuais relações sociais e produtivas são antes encetadas por um processo de subjetivação, que o subordina de uma maneira inédita a uma totalidade e, portanto, a uma ordem exterior: a da empresa neoliberal. Nestes termos, certo conjunto de manifestações da “participação” descreveria senão um imperativo de poder, um controle sistemático de si mesmo, de modo que o desejo de participação do sujeito metamorfoseou-se em um instrumento do desejo alheio.

Interessa compreender, portanto, e esta é a hipótese da pesquisa, se os discursos e as práticas da participação configuram um dos nós centrais no conjunto de transformações levadas a cabo pela formação discursiva da racionalidade neoliberal, e que vem afetando as relações de produção e de trabalho, redefinindo instituições e organizações políticas, pautando o desenvolvimento tecnológico e produzindo novas formas de subjetividade e de sociabilidade. Desta perspectiva, a pesquisa busca compreender a “participação” como um dispositivo do poder biopolítico; e o que estamos chamando de “espacialidades da participação”, como um conjunto de agenciamentos sociais, culturais, políticos e tecnológicos capazes de pôr em funcionamento o exercício da subjetividade empresarial.

Temos, a esta altura, que o lugar comum representado por processos sociais de diferentes significados e sentidos, tanto entre discursos e práticas do espaço construído, quanto entre conceitos e teorias de diferentes campos do conhecimento, todos eles produzidos a partir da década de 1960, reflete as transformações provocadas, não exatamente, por uma doutrina ou uma agenda político-econômica, mas pela formação de uma racionalidade que desde então vem configurando o tecido de nossa existência. Trata-se, em certo sentido, de uma relação dialética entre texto e contexto, mais precisamente, entre uma situação social específica e um conjunto

de práticas sociais que a integra, ambas particularmente amplas e difusas, e que se dá em um processo histórico de ao menos cinco décadas e que não dá sinais de ter se encerrado.

Por tudo isso, um importante desafio que acompanha este estudo é o de enfrentar este campo e estas relações sem cair em reducionismos ou precipitações, além de, ao mesmo tempo, não perder de vista os limites necessários para a construção de um debate coerente e aprofundado. A fim de esclarecer a estruturação da tese, portanto, procuraremos traduzir o desenvolvimento da pesquisa em termos metodológicos.

### **AS ESPACIALIDADES DA PARTICIPAÇÃO: AGENCIAMENTOS E DISPOSITIVOS**

Isso implica, antes de tudo, reconhecer que todo o processo até aqui apresentado se baseia na relação entre duas atividades mais elementares: a pesquisa teórica e a pesquisa empírica. Vimos, por um lado, como o levantamento dos discursos e práticas da participação relacionados ao espaço construído exigiu a redefinição de um novo quadro de referenciais teóricos. Uma vez mais, a referida “mudança de contexto” da participação não diz respeito apenas a uma reorganização das formas de produção (do fordismo ao pós-fordismo), pois que envolve uma série de transformações (produtivas, certamente, mas também políticas, culturais e tecnológicas), redimensionando nosso debate em favor de uma perspectiva de análise igualmente ampla e interdisciplinar. Por outro, da mesma forma com que a pesquisa empírica impactou a pesquisa teórica, o aprofundamento desta última também provoca, como iremos tratar adiante, uma série de implicações para o enfrentamento do quadro dos objetos empíricos.

Não por acaso, o conceito de agenciamento é bastante caro a esta pesquisa. Proveniente da aproximação com o pensamento de Michel Foucault, orientou uma atividade de pesquisa histórico-crítica capaz de enfrentar o que até aqui procuramos caracterizar como um conjunto heterogêneo e contraditório de manifestações da participação, buscando reconhecer entre elas a emergência do que o autor chamou de “regularidades enunciativas” entre “formas invisíveis” (os enunciados discursivos) e as “formas visíveis” (não-discursivos, portanto).

Esta distinção é importante para nós na medida em que, conforme Gilles Deleuze salientou, em “Foucault” (2013), traduz o par “matéria-função” de todo “dispositivo de poder” responsável por edificar a relação saber-poder. Para Deleuze,

o discurso é como uma “máquina abstrata quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar”, mas que depende das “máquinas concretas”, isto é, dos “agenciamentos [que nada mais são do que] tecnologias políticas para o funcionamento do poder” (2013, p. 12).

Além deste imperativo da subjetivação neoliberal, o fato de sublinharmos, desde o título desta pesquisa, as espacialidades da participação como um agenciamento cultural e político configura também um recorte. Chama atenção para como a emergência da participação coincide com a importância da dimensão cultural no que antes parecia definir uma esfera político-econômica. Melhor dizendo, o surgimento e a expansão de diferentes “posições participantes”, como veremos, descreve também um processo de imbricamento entre política e cultura.

Neste aspecto cabe tecermos certa mediação entre o conceito de agenciamento que estamos mobilizando e o de “política cultural”.<sup>11</sup> Como nos explicam Alvarez et al. (2000), através de sentido amplo de cultura, diferentes artistas, coletivos, organizações e movimentos desafiaram as formas dominantes de representação. Vimos anteriormente, como isto está ligado às poéticas da “obra aberta”, segundo Umberto Eco, ou à “crise de representação estética”, que como descreveu Hal Foster rompeu com um conjunto de convenções artísticas e culturais. Porém, o oposto também é verdadeiro: tornou-se evidente também como a produção de novos significados simbólicos, de formas de comportamento e visões de mundo pode desencadear a constituição de um inegável instrumento de poder, sobretudo para a definição, manutenção e o controle do próprio sistema político (incluindo as posições e representações de classe ou de agentes sociais). No interior deste processo, o espaço é um dos elementos em que, de maneira dinâmica, cultura e política tomam partido, seja contestando e experimentando novos limites e possibilidades ou, ao contrário, reestruturando as lógicas hegemônicas.

Chamar as “espacialidades da participação” de “agenciamento biopolítico” decorre do fato de que as diferentes formações das políticas culturais da participação, mesmo tendo ocorridas em diferentes contextos geográficos e

---

11 Os autores procuraram discutir o conceito também a partir de sua diversidade de abordagens. Destacam entre elas a influência dos estudos de Jacques Rancière, para quem, dizem, “a compreensão da configuração dessas relações de poder não é possível sem o reconhecimento de seu caráter ‘cultural’ ativo, na medida em que expressam, produzem e comunicam significados” (2000, p. 17); e de Michel Foucault, identificadas sobretudo nos trabalhos de George Yúdice nos quais se depreende a “formação de políticas culturais”, isto é, como “resultado de articulações discursivas que se originam em práticas culturais existentes - nunca puras, sempre híbridas, mas apesar disso, mostrando contrastes significativos em relação às culturas dominantes - e no contexto de determinadas condições históricas” (2000, p. 46). Relações entre Rancière e Foucault serão exploradas ao longo e sobretudo ao final deste trabalho.

institucionais - e apesar de terem produzido conflitos e resistências que não podemos negligenciar -, ainda assim não impedem que possamos concatená-las dentro de uma mesma formação discursiva: a da racionalidade neoliberal.

É neste ponto que a perspectiva histórica se prova decisiva, uma vez que ela permite identificar as regularidades entre os objetos estudados (ou os “enunciados”, como preferia chamar), sem perder de vista as disputas e deslizamentos de sentido que ocorrem entre elas. Na verdade, são as diferenças semânticas que se percebe junto com as regularidades que permitem investigarmos a formação discursiva: o que emerge e se esgota como crítica à ordem dominante; o que é apropriado e/ou se estende como instrumento de poder; e o que resiste como potência de contestação. De uma outra forma: articular espacialidades da participação e aspectos da razão empresarial ou biopolítica, de tal modo que entre promessas de transformação e novas tecnologias de poder seja possível identificar os tipos de agenciamento espacial que explicitem o conflito imanente entre “a potência política da vida” e o seu revés, “o poder sobre a vida” (DELEUZE, 2013, p. 13).

Assim é que se inaugura a tarefa de investigação sobre as situações de disputa que permitem compreender as distâncias de significados entre os agenciamentos políticos, culturais e subjetivos das espacialidades da participação em direção à produção de novos dispositivos de controle e de engenharia social; e à formação do sujeito neoliberal, ‘ativo’ e ‘competitivo’. Para tanto, a pesquisa procurou estruturar tais questões elementares em três partes: “Emergências críticas da participação nas décadas de 1960 e 1970”; “Processos de difusão e de institucionalização da participação desde a década de 1980”; e, “As espacialidades da participação como dispositivos de subjetivação neoliberal”.

Como se pode notar, as duas primeiras partes procuram estabelecer uma periodização do desenvolvimento do próprio discurso da participação. Uma maneira de identificar as clivagens e nuances entre as diferentes propostas, bem como de suas especificidades com contextos político, culturais, produtivos e tecnológicos. Este cuidado de análise, que transita entre diferentes escalas e contextos, torna-se importante quando se pretende perceber exatamente os pontos de ruptura que permitem reconstituir os rastros do que chamamos de deslizamentos semânticos e disputas de sentidos. São estas rupturas que embasarão a terceira parte e momento final de análise, de caráter mais abrangente, como requer o próprio conceito de “racionalidade neoliberal”.

Neste sentido, em relação à primeira parte de nossa discussão – as ‘emergências críticas da participação’ –, contrariamos a ideia que localiza seus discursos e práticas no interior de um campo coeso de crítica e de desejo de transformação. Este enfoque ficou marcado como a “década estendida” de 1960 e, procura explorar a heterogeneidade de propostas ou, ainda, o que as proximidades que as unificariam em um horizonte utópico comum, não são maiores que as divergências ocorridas entre elas. Assim é que podemos compreender a emergência de propostas no Brasil, como os referidos “canteiro participativo” do Grupo Arquitetura Nova de um lado, e o Programa Ambiental de Hélio Oiticica, de outro. Enquanto o primeiro exemplo encontra na participação uma forma de reorganização do canteiro de obras, como via de superação das relações de trabalho alienando pelo modo de produção capitalista, Oiticica, por sua vez, aposta na experiência corporal (individual e coletiva) de “vivências descondicionantes” como um caminho para a transformação da vida cotidiana (também entendida como alienante e opressiva), em um “estado de invenção permanente”.

Grosso modo, enquanto o foco do Grupo Arquitetura nova incidia sobre o campo objetivo das relações de produção, o programa ambiental de Hélio Oiticica aproximaria a “posição participante” ao campo das relações intersubjetivas. Pois, de fato, o que já podemos identificar em um contexto especificamente brasileiro como uma oposição entre objetividade e subjetividade, ou como iremos discutir, os embates entre “engajamento propriamente revolucionário” e “rebeldia da revolução social” que marcou a “arte engajada” naqueles anos, também parecia atravessar o debate político-cultural em outros países.

Transformações e disputas semelhantes serão verificadas no caso da arquitetura participativa defendida por Giancarlo de Carlo, arquiteto italiano e um dos líderes do influente grupo europeu *Team X*, em face dos tensionamentos provocados no campo disciplinar arquitetônico levados à cabo pelas pesquisas inovadoras do britânico Cedric Price, mais ligadas à problematização da vida cotidiana, o desejo e a cultura de maneira ampla. O mesmo pode ser dito das experimentação político-estéticas da neovanguarda norte-americana, não menos conflituosas, como se poder ver entre as intervenções radicais no espaço urbano realizadas por Gordon Matta-Clark, enquanto tentativas de refundação da vida cotidiana e da produção do espaço, e ambiguidade da *Factory*, de Andy Warhol, ambiente comunitário da contracultura ou laboratório de exploração econômica da experimentação cultural daqueles anos.

Todos estes exemplos permitirão compreender como a participação se tornou elemento central para um contexto generalizado de revoltas e de transformação política, cultural e social. No entanto, as diferenças de significados e de sentidos ocorridas entre as propostas são exatamente os elementos que explicam seus limites e que também ecoam as transformações semânticas da participação em um momento seguinte – a ‘difusão’ e a ‘institucionalização’ da participação.

De fato, processos cruciais para se entender como os discursos e práticas da participação foram sendo absorvidos e re-semantizados por instituições artísticas culturais, espaços e instrumentos de poder, além de organizações do universo produtivo, envolvem processos que varrem ao menos as três últimas décadas. Isto se faz evidente, por meio de importantes objetos de estudo e, também, de bibliografias que expandem suas discussões para campos da arte da cultura e dos estudos sociais.

Neste momento, percorreremos um longo trajeto que parte, por um lado, do surgimento entre as décadas de 1980-90 de grandes projetos de arte pública interessadas nas “ferramentas sociais” da chamada “arte-comunidade”, uma espécie de extensão ou desdobramento das práticas neovanguardistas; e, por outro, das rearticulações entre política e cultura pelos movimentos de luta antiglobalização, inaugurando as “propriedades relacionais” dos movimentos em rede. Tratam-se de duas formas amplas de agenciamento político-cultural e, cujas características marcantes serão reinterpretadas, em seguida, sob a lógica da “gestão da vida” que atravessam as políticas compensatórias e o mais recente discurso do empreendedorismo social, bem como da “plataformização do social”, cujas formas de organização e de controle tecnosocial vem da mesma maneira rearticulando esferas da produção, da cultura, do lazer e da sociabilidade.

Convém destacar que o surgimento da chamada “arte para a comunidade” no início da década de 1980, representa um marco para os impulsos contestadores observados nos discursos e práticas da participação das duas décadas anteriores. Ela representa a incorporação domesticada das pesquisas estéticas de vanguarda naquele momento, interessadas, como vimos, em processos sociais como forma de redefinição das convenções artísticas (as relações entre artista, objeto e público, por exemplo) e da relação arte-vida (rompendo com a ideia de fruição, percepção e experimentação artísticas em favor de implicações políticas e sociais).

Eventos como *In Public: Seattle* (1991) e *Culture in Action* (1993), nos Estados Unidos, e a forma de atuação do *Association of Community Artists*, criado ao final da década de 1970, no Reino Unido, demonstram como instituições de arte e cultura, assim como órgãos públicos e governamentais, souberam reorientar a extensão política de propostas como as de Gordon Matta-Clark, Andy Warhol, Cedric Price e tantas outras figuras centrais para o léxico contestatório dos anos 1960, subvertendo ou canalizando-as agora como verdadeiros “serviços sociais”, por meio de programas culturais de impacto social ou comunitário.

No entanto, como se pretende demonstrar nesta divisão da tese, trata-se de deslizamentos mais amplos, observados em outras esferas e em outros campos, e com alcances profundos nas formas de organização produtiva, política, social e também subjetiva. A própria aparição de termos como “deslizamento de sentido”, “recontextualização” e “ressignificação” referidos ao conceito de participação em diferentes áreas pode ser observado em momentos cruciais da história como a realização do Fórum Social Mundial, em 2001, e a proliferação de Organizações Não-Governamentais (ONGs) de habitação na virada dos anos 1990 para 2000.

No primeiro, é patente como a emergência de “propriedades relacionais” (termo empregado por Chiapello e Boltanski em “O novo espírito do Capitalismo”, 2008), subjacente às novas formas de representação política do chamado “movimentos em rede” (segundo Maria da Glória Gohn em “Participação política no Brasil”, 2019), também passaram a ser, contraditoriamente, exploradas pelos agentes e organizações do mundo corporativo que procuravam confrontar. A atitude política de reunir diferentes atores para fomentar práticas e perspectivas de “um outro mundo possível” (lema do Fórum Social Mundial), interessava a uma economia que naqueles mesmos anos se reestruturava. O conceito de “cidade por projetos”, trabalhada por Boltanski e Chiapello, demonstra como as formas conexionistas da “rede”, as possibilidades comunicacionais dos encontros, das trocas e da sociabilidade eram ferramentas poderosa para se promover uma outra lógica organizacional para empresas e para a sociedade em geral.

O exemplo paradigmático é, sem dúvida, a referida conversão das experiências de arquitetura participativa do Grupo Arquitetura Nova - ou de Giancarlo de Carlo, por extensão - nas Organizações Não-governamentais (ONG’s) de produção de moradia, como a *Habitat for Humanity* (1993). Nesta nova configuração, assim como observado no campo das artes e da cultura, os impulsos de transformação radical (dos modos de produção e do espaço social) converte-se em políticas ou programas



sociais. Fenômeno que pode ser explicado como o empresariamento da política, a corporativização dos movimentos sociais. A emergência de formas de organização e de atuação política como as ONG's e também certos espectros do ativismo dão cabo à subsunção do desejo de transformação política e social à lógica neoliberal da "gestão da vida" e o aparecimento do que Paulo Arantes (2019), Lena Lavinas (2013) e Shoshana Zuboff (2018) denominaram como a "política do público-alvo" (*targetting politics*): o tratamento de problemas estruturais (como a luta de classes, a exploração do trabalho e a produção da desigualdade) como meros "problemas sociais" através da reprodução da lógica da eficiência, do cumprimento de metas, dos projetos localizados próprios da ordem empresarial.

É nessa esteira de reorganização que noções de autonomia e auto-organização, provenientes dos contextos de luta por moradia, explorando as formas dos mutirões autogeridos como processo político de reivindicação de direitos, serão ressignificadas em termos de desidentificação da sociedade civil com o Estado e da emergência do mercado como alternativa de cidadania. Processo que envolveu a atuação decisiva das ONGs cumprindo o papel de mediar a transferência da responsabilidade do Estado e de pôr em exercício o empresariamento de populações que eram através delas atendidas. Este quadro envolve tanto a formação da cultura política da chamada "nova cidadania", no Brasil dos anos 1980 e sua institucionalização nos anos 1990. Mas ganha sentidos aprofundados a partir dos anos 2000, sobretudo com a disseminação das políticas compensatórias, por meio de programas sociais que combinavam cultura, economia e assistência social via ONGs e coletivos de artistas-ativistas.

Como se pode notar, as duas formas de ativismo abordadas nos capítulos evidenciam a imbricação do cultural na esfera da política. Dois são os aspectos: ao trazerem à tona a dimensão cultural nas novas formas de organização e de atuação política e, conseqüentemente, ao demonstrarem como as relações de poder expressam um conjunto de significados de ordem cultural. É neste mesmo momento em que as estruturas de poder estabelecidas irão deliberadamente tomar a dimensão cultural como fonte para o desenvolvimento de instrumentos de controle social e de exploração econômica.

Basta pensarmos no exemplo da 'criatividade', isto é, a promessa de emancipação política através da capacidade de representação de novos modos de vida e comportamento sociais, sendo capturada em um momento seguinte, pela retórica da inovação, da valorização individual, do aumento da produtividade e

da competitividade em uma economia globalizada. O mesmo pode ser dito em relação à colaboração: se ela foi importante para desfazer as divisões que separavam a arte da vida, e que hierarquizavam as relações entre artista, objeto e público, possibilitando o engajamento social da arte e do artista, a colaboração também serviu para introduzir na esfera do trabalho uma série de relações que antes pareciam mais restritas à esfera do social, das relações de vida cotidiana.

Assim é que, pouco a pouco, nos aproximamos de um conjunto mais recente de práticas espaciais, digamos assim, que descrevem as espacialidades da participação como uma nova hegemonia cultural e produtiva. Exemplos como os espaços expositivos inovadores de Palais de Tokyo, inaugurado em Paris em 2002; a construção dos *Google Campi*, a versão dos espaços de trabalho colaborativo da gigante de serviços *web*, espalhados em oito países desde 2012, em Londres; o ativismo urbano d'A Batata Precisa de Você entre 2013 e 2016, no tradicional Largo da Batata, em São Paulo demonstram como muitos aspectos da participação criados desde as décadas de 1960 e 1970 aparecem hoje como meios e instrumentos avançados para a valorização capitalista em diferentes campos.

Configurando como que nossa última cena para os processos de difusão e de institucionalização, a participação, neste momento, se torna condição fundamental para as formas atuais de exploração econômica do trabalho, da cultura, do lazer e das relações sociais. É através destas formas de participação que a ordem econômica vigente tem realizado a gestão da produção, a circulação e o consumo de mercadorias e a fabricação de comportamentos sociais de acordo com seus interesses. Novos valores como a informalidade e a flexibilidade, a proatividade e autorrealização, a indistinção entre as esferas públicas e privadas, entre vida social e trabalho, entre cultura, lazer e produção estão sendo operadas e postas em funcionamento através das formas de participação.

Todos estes elementos reconfiguram o debate sobre a participação. Os agenciamentos políticos e culturais que anteriormente descreviam a utopia transformadora, então apontam para o desenvolvimento de uma nova engenharia social que cada vez mais se integra às necessidades de controle político e de gestão produtiva. No lugar de configurar um terceiro movimento conjuntural, o que se coloca como problema, enfim, é sedimentar os aspectos que tornam evidentes a formação dos 'dispositivos de subjetivação neoliberal'. Desta perspectiva, o enfoque recai sobre a sistematização teórica e conceitual das questões que foram pouco a pouco identificadas nos capítulos anteriores. Recobrando as noções

foucaultianas de genealogia e de formação discursiva, interessa realizar o reagrupamento dos objetos de estudo a partir de questões nucleares que descrevem as espacialidades da participação como dispositivos biopolítico, portanto, de formação da racionalidade neoliberal.

Virada ‘social’, como mais recentemente sugeriu Bishop (2012) ou ‘neoliberal’, para Dardot e Laval (2016), o que entrevemos nestes esforços teóricos, nestas tentativas de leituras sobre as transformações ainda em curso, é a centralidade dos processos sociais funcionando, sobretudo, enquanto dispositivos de ativação do social. De tal forma que as práticas espaciais da participação parecem constituir senão um recurso técnico decisivo tanto para a expansão das lógicas do mercado e da empresa, quanto para a formação do empreendedor de si mesmo.

Como se pode notar, por fim, tal perspectiva de análise mobiliza tanto questões partilhadas entre a arte e a arquitetura e Urbanismo, quanto um conjunto de conceitos emprestados das ciências sociais. Em certos momentos, alertamos, discussões provenientes deste campo tomarão espaço considerável. Tarefa que se provará inevitável para a natureza dos objetos e dos problemas que procuramos enfrentar, mas que logo irá reencontrar seu enfoque principal: as formas e os processos de produção do espaço na contemporaneidade. Trata-se, no limite, de examinar a relação entre discurso e edifícios ou, mais precisamente, “como os discursos entram em construção e como, em consequência, edifícios ou ambientes construídos se tornam afirmações [*statements*] (HIRST, 2015, p. 156-157).

# discursos e práticas

1950

✕ grandes projetos políticos.

1960

✕ práticas contraculturais.

✕ experimentações e transformações produtivas.

✕ práticas e organizações coletivas.

1970

✕ ativismos, ações diretas e novas organizações.

○ agentes, processos e eventos institucionalizados.

1980

1990

2000

2010

2020

- ✕ 1958, Teatro Oficina - Zé Celso.
- ✕ 1960, Teatro do Oprimido - Augusto Boal.
- ✕ 1960, Community Design Centers (CDC) - EUA.
- ✕ 1959, Project CAD - MIT.
- ✕ 1960, Fun Palace - Cedric Price.
- ✕ 1963, Grupo Archigram.
- ✕ 1964, Architecture and the Computer Conference - Boston.
- ✕ 1967, Programa Ambiental - Hélio Oiticia.
- ✕ 1966, Cooperativa Fluxhouse - NY.
- ✕ 1967, CDC Yale Building Project.
- ✕ 1964, CDC Architects Renewal Committee of Harlem - NY.
- ✕ 1967, Architecture Machine Group - MIT.
- ✕ 1969, Non-Plan: An Experiment in Freedom.
- ✕ 1971, Design Participation Conference - Manchester.
- ✕ 1961, Centro Cooperativista Uruguayo (CCU).
- ✕ 1968, Edward Cullinan Architects - UK.
- ✕ 1968, Pedagogia do Oprimido - Paulo Freire.
- ✕ 1962, Grupo Arquitetura Nova.
- ✕ 1967, Programa Ambiental - Hélio Oiticia.
- ✕ 1966, Cooperativa Fluxhouse - NY.
- ✕ 1967, CDC Yale Building Project.
- ✕ 1971, Institute for Arts and Urban Resources - NY.
- ✕ 1967, Architecture Machine Group - MIT.
- ✕ 1969, Non-Plan: An Experiment in Freedom.
- ✕ 1971, Design Participation Conference - Manchester.
- ✕ 1969, Participatory Architects.
- ✕ 1974, Architecture's Revolutionary Council - UK.
- ✕ 1975, New Architecture Movement - UK.
- ✕ 1980, Times Square Show - NY.
- ✕ 1977, Collaborative Projects (CoLab).
- ✕ 1976, Architecture-by-yourself, Weinzapfel et Negroponte.
- ✕ 1981, Chaos Computer Club (CCC) - Alemanha.
- ✕ 1975, Walter Seagal Selfbuilding System - UK.
- ✕ 1975, New Architecture Movement - UK.
- ✕ 1980, Times Square Show - NY.
- ✕ 1977, Collaborative Projects (CoLab).
- ✕ 1976, Architecture-by-yourself, Weinzapfel et Negroponte.
- ✕ 1981, Chaos Computer Club (CCC) - Alemanha.
- ✕ 1979, Galpão - SP.
- ✕ 1982, LabHab - SP.
- ✕ 1985, Guerrilla Girls.
- ✕ 1987, Critical Art Ensemble.
- ✕ 1985, MIT Media Lab.
- ✕ 1986, Laboratório de Habitação - UNICAMP.
- ✕ 1987, Grupo de Acessoria a Movimentos de Habitação (GAHMA).
- ✕ 1993, ONG Peabiru - SP.
- ✕ 1990, USINA CTAH - SP.
- ✕ 1987, União dos Movimentos de Moradia (UMM).
- ✕ 1991, Uzyna Uzona Teatro Oficina - Lina Bo Bardi.
- ✕ 1997, Oda Projési Group - Turquia.
- ✕ 1999, MoMA/P.S.1 - NY.
- ✕ 1994, Arte/Cidade.
- ✕ 1992, Culture in Action - Chicago.
- ✕ 1993, CDC Detroit Collaborative Center - EUA.
- ✕ 1995, Reclaim the Streets - UK.
- ✕ 1996, Recetas Urbanas - Madrid.
- ✕ 1992, Architecture and Disjunction - Bernard Tschumi.
- ✕ 1995, Net.Art.
- ✕ 1998, Institute for Applied Autonomy - EUA.
- 1976, Habitat for Humanity - EUA.
- 1997, Techo - Chile.
- 1998, Fundação da Google.
- 1992, ONG Habitat para a Humanidade - Brasil.
- 1999, Googleplex - California.
- 1994, Arte/Cidade.
- 1992, Culture in Action - Chicago.
- 1993, CDC Detroit Collaborative Center - EUA.
- 1995, Reclaim the Streets - UK.
- 1996, Recetas Urbanas - Madrid.
- 1992, Architecture and Disjunction - Bernard Tschumi.
- 1995, Net.Art.
- 1998, Institute for Applied Autonomy - EUA.
- 2002, Teto - Brasil.
- 2008, Museu do Futebol - SP.
- 2011, Google Campus - Londres.
- 2005, Hat Factory - California.
- 2002, Palais de Tokyo - Paris.
- 1999, MoMA/P.S.1 - NY.
- 2003, Utopia Station - Bienal de Veneza.
- 2006, 27a Bienal de Arte de SP.
- 2013, "A Batata Precisa de Você" - SP.
- 2015, Ocupe Stellita - Recife.
- 2003, CSA La Tabacalera - Madrid.
- 2003, Megafone.net.
- 2002, CTRL[SPACE] - ZKM.
- 2012, Effemera - rede feminina de grafite.
- 2016, Pokemon Go.

## referências bibliográficas.

"Architecture and Participation" (2005); "Participation" (Bishop, 2006); "One Place After Another" (Kwon, 2008); "Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva" (Mesquita, 2011); "Spatial Agency" (2011); "Práticas Artísticas e Internet en la Época de las Redes Sociales" (Prada, 2015).

# deslizamentos políticos

× projetos políticos de transformação social.

× ativismos, ações diretas e novas organizações políticas.

○ ações e organizações civis institucionalizadas.

□ agentes, ações e efeitos políticos hegemônicos.

□ 1964, Golpe Militar no Brasil.

□ 1976, Golpe Militar na Argentina.

□ 1973, Golpe Militar no Chile.

1975-90, Atuação dos "Chicago Boys" no governo ditatorial do Chile.

□ 1979, Deng Xiaoping inicia a liberalização Chinesa.

1979-90, Margaret Thatcher Primeira-Ministra da Inglaterra.

1981-89, Ronald Reagan Presidente dos EUA.

1971-2019, Fórum Econômico Mundial - FEM.

□ 1973, Crise do Petróleo.

○ 1972, Conferência Estocolmo-72.

1989, Consenso de Washington.

1989, Queda do Muro de Berlim.

○ 1992, Conferência RIO-92.

○ 1990, Difusão das Organizações Não-Governamentais - ONGs.

□ 2000, Crise da NASDAQ: bolha das empresas .com.

○ 2002, Conferência RIO+10.

○ 2012, Conferência RIO+20.

× 2010-12, Manifestações Populares da Primavera Árabe.

× 1959, Revolução Cubana.

1960-80, Novos Movimentos Sindicais.

1962, Fundação do Comando Geral dos Trabalhadores - CGT.

× 1964, Extinção do CGT pela Ditadura Militar.

× 1970, Difusão dos Movimentos Eclesiais de Base (MEB) na América Latina.

1964, Marcha sobre Washington: movimento pelos direitos civis negros.

× 1968, Rebeliões de Maio de 1968 - França.

× 1983, Fundação da Central Única dos Trabalhadores - CUT.

× 1984, Fundação do Movimento dos Sem Terra (MST).

× 1990, Reclaim the Streets (RTS): manifestações anti-globalização na Inglaterra.

× 1997, Fundação do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST).

× 1999, Batalha de Seattle: protestos anti-globalização.

× 2001, Batalha de Gênova: protestos contra o FEM e o G8.

× 2011, Movimento Occupy Wall Street.

× 2011, Movimento 15M: manifestações populares na Espanha.

× 2013, Jornadas de Junho: manifestações populares no Brasil.

× 2018, Marcha das Mulheres contra Bolsonaro.

× 2017, Marcha das Mulheres de Washington.

movimentos identitários.

referências bibliográficas.

"Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão" (FOUCAULT, 1975); "O Declínio do Homem Público (SENETT, 1976); "Nascimento da Biopolítica (FOUCAULT, 1976); "Post-scriptum sobre a Sociedade do Poder" (DELEUZE, 1990); "Homo Sacer: O Poder Soberano e Vida Nua" (AGAMBEM, 1995); "No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies" (KLEIN, 1999); "Império" (NEGRI et HARDT, 2000); "Movimentos Sociais no Início do Século XXI" (GOHN, 2002); "Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando?" (DAGNINO, 2004); "Neoliberalismo: História e Implicações" (HARVEY, 2005).

1990-93, Governos Collor (PRN - impeachment) e Itamar Franco.

1994-2001, Governos 'FHC' (PSDB).

2002-2016, Governos Lula e Dilma (PT).

2016-18, Impeachment: governo Michel Temer (MDB).

1999, Integração econômica da Zona do Euro.

2016, Referendo "Brexit" na Inglaterra.

Primeiras experiências neoliberais.

2009-16, Barack Obama Presidente dos EUA.

2017, Donald Trump Presidente dos EUA.

□ 2001, 11/set: atentado ao World Trade Center.

□ 2008. Crise financeira mundial.

2000, Crise da NASDAQ: bolha das empresas .com.

2002, Conferência RIO+10.

2012, Conferência RIO+20.

2010-12, Manifestações Populares da Primavera Árabe.

2001-18. Realização do Fórum Social Mundial - FSM.

1990, Declínio do Sindicalismo (OIT).

1990, Reclaim the Streets (RTS): manifestações anti-globalização na Inglaterra.

1997, Fundação do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST).

1999, Batalha de Seattle: protestos anti-globalização.

2001, Batalha de Gênova: protestos contra o FEM e o G8.

2011, Movimento Occupy Wall Street.

2011, Movimento 15M: manifestações populares na Espanha.

2013, Jornadas de Junho: manifestações populares no Brasil.

2018, Marcha das Mulheres contra Bolsonaro.

2017, Marcha das Mulheres de Washington.

ativismos e grandes manifestações populares.

agenda neoliberal

crise mundial



1950

1960

1970

1980

1990

2000

2010

2020

# deslizamentos produtivos

- x contraculturas e organizações alternativas.
- o conceitos, agentes e ações institucionais.
- x novos conceitos e modelos de organização.
- agentes, ações e organizações do setor privado.

1961, Marketing Science Institute - USA.

1975, Design Science Institute - EUA.

1985, Corporate Design Foundation - EUA.

1988, Congresso MSI: *brand equity* (valor da marca).

2009, Journal of Marketing: "Marketing Strategy Meets WallStreet".

1968, PAOS - empresa de identidade corporativa Japonesa.

1980, Alvin Toffler: "prosumer/prosumption".

1974, InterBrand - empresa de identidade corporativa Inglesa.

Branding.

1950-90, Administração de Recursos Humanos.

1990, Gestão de pessoas.

1960, Golfo + AT&T - EUA.

1974, Tim Gallwey: conceito de Inner Game.

2001, Marshal Goldsmith: "Coaching - Exercício da Liderança".

2013, Marshal Goldsmith: "Becoming the person who you want to be".

1954, Mitsubishi - Japão.

1964, Hanson plc - UK.

1980, John Witmore: GROW Model.

2000, Tim Gallwey: "Inner Game of Work".

2009, Tim Gallwey: "Inner Game of Stress".

1955-75, Formação dos primeiros grandes conglomerados econômicos.

1961, Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE).

1980-90, Internacionalização de empresas.

Economia Criativa.

1983, Relatório Econômico do governo Thatcher: tecnologia e criatividade para crescimento econômico.

1996, Tony Blair: Economia Criativa (EC) como plataforma de campanha.

2010, UNCTAD: relatório discrimina seguimentos da EC.

1994, Paul Keating (Austrália): arte e cultura para crescimento econômico.

1984, Cisco Systems - EUA.

2000, Porto Digital: parque tecnológico para empresas TIC e startups - EC, Recife.

2017, Station F: maior incubadora de startups - França.

1975, Microsoft Corporation - EUA.

1998, Google - EUA.

2008, Fundação da Air BNB - EUA.

1976, Apple Computer - EUA.

1992, Coworking Institute.

2002, Yochai Benkler: "Commons-based peer production" - (CBPP).

2009, Fundação da Uber - EUA.

Cultura Participativa.

1950s, Do It Yourself (DIY).

Cultura Informacional.

1996, Bolha das empresas.com - origem das startups.

2005, Hat Factory - pioneiro espaço de coworking, EUA.

1983, Free Software Movement (FMS).

1990, Difusão dos hackerspaces.

1998, Open Source Initiative.

2006, Do It With Others (DIWO).

2008, Contrato de trabalho "zero horas" - Inglaterra.

"Gig Economy"

2017, Lei da Terceirização no Brasil.

1980, Difusão do trabalho terceirizado.

pós-fordismo

crise do fordismo

referências bibliográficas.

"No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies" (KLEIN, 1999); "The Maker Movement Manifesto" (HATCH, 1999); "Neoliberalismo: História e Implicações" (HARVEY, 2005); "Império" (NEGRI et HARDT, 2006); "A Sociedade em Rede" (CASTELLS, 2006); "A Economia Criativa: um guia introdutório" (BRITISH COUNCIL, 2010); "Critical Making: Conceptual and Material Studies in Technology and Social Life" (RATTO, 2011); "A ascensão da classe criativa" (FLORIDA, 2011); "Prosumption: As novas articulações entre Trabalho e Consumo na reorganização do capital" (FONTENELLE, 2015).

1950

✕ projetos políticos de transformação social.

✕ práticas contraculturais.

1960

✕ ativismos, ações diretas e novas organizações.

○ agentes, processos e eventos institucionalizados.

□ agentes, processos e eventos hegemônicos.

1970

1980

1990

2000

2010

2020

# deslizamentos culturais

✕ 1955, Teatro de Arena.

✕ 1958, Teatro Oficina Uzyna Uzona.

✕ 1957, Internacional Situacionista.

✕ 1959, Manifesto Neoconcreto.

✕ 1962, The Factory - SoHo/NY.

✕ 1970, 112 Gallery - SoHo/NY.

✕ 1971, Institute for Arts and Urban Resources - NY.

✕ 1971, Projects Pier 18 - SoHo/NY.

○ 1976, P.S.1 Contemporary Art Center - NY.

✕ 1977, Centro Georges Pompidou - Paris.

□ 1982, Centro Cultural São Paulo.

✕ 1980, Times Square Show - NY.

✕ 1977, Collaborative Projects (CoLab).

✕ 1985, Guerrilla Girls.

✕ 1987, Critical Art Ensemble.

✕ 1989, Group Material.

✕ 1991, Teatro da Vertigem.

○ 1992, Culture in Action - Chicago.

○ 1994, Arte/Cidade - São Paulo.

✕ 1989, Primeiras experimentações da arte em meios digitais.

✕ 1994, Primeiras experimentações da Arte de Internet.

✕ 1994, net.art group.

✕ 1994, Ljubljana Digital Media Lab - Eslovênia.

✕ 1996, "net.art Per se" - Trieste.

Tecnologias de informação.

Rupturas e reorganizações do circuito institucional da arte.

□ 2003, "Utopia Station" - Bienal de Veneza.

✕ 1998, Cia. Teatro de Narradores.

✕ 1996, Grupo Bijari.

✕ 1996, Recetas Urbanas.

□ 2002, Palais de Tokyo - Paris.

□ 1999, MoMA/P.S.1 - NY.

□ 2006, Museu da Língua Portuguesa - São Paulo.

□ 2006, Instituto Inhotim - Brumadinho.

□ 2006, 27a Bienal de Arte: editais para projetos culturais.

□ 2013, 10a Bienal de Arquitetura: redes de exposições e atividades culturais.

□ 2016, 32a Bienal de Arte: circuitos de encontros e experiências coletivas.

□ 2014, 31a Bienal de Arte: processos e projetos colaborativos.

A cultura em rede.

○ 2008, Exposições "Post-it Cities: Occasional Urbanities".

□ 2015, Exposição "Uneven Growth: Tactical Urbanism for Expanding Megacities" - MoMA/NY.

✕ 2011, Praias do Capibaribe - Recife.

✕ 2014, A Batata Precisa de Você - São Paulo.

✕ 2015, Ocupe Estelita - Recife.

✕ 2012, Efêmera: rede feminina de grafite.

Transformações da Arte Ativista.

## referências bibliográficas.

"No logo: Taking Aim at the Brand Bullies" (Klein, 1999); "Movimentos Sociais no Início do Século XXI (Gohn, 2002); "Participation" (Bishop, 2006); "The Social Turn: Collaboration and its Discontents" (Bishop, 2006); "One Place After Another" (Kwon, 2008); "Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva" (Mesquita, 2011); "Práticas Artísticas e Internet en la Época de las Redes Sociales" (Prada, 2015).

virada cultural

virada social

# deslizamentos tecnológicos

1950

x agentes e práticas alternativas.

x novas práticas e organizações.

o agentes, ações e eventos institucionais.

□ agentes, ações e organizações do setor privado.

## Teorias Cibernéticas.

1953, Cibernética de 1ª Ordem: a máquina ideal.

1956, Cibernética de Turing: inteligência artificial.

1959, Anthony Stafford Beer: "Cybernetics and Management".

1960, Symposium on Principles of Self-Organization - EUA.

1972, Anthony Stafford Beer: "Brain of the Firm".

1974, Cibernética de 2ª Ordem: as viabilidades sistêmicas.

1975, Gordon Pask: "Conversation Theory".

1970

1969-90, ARPAnet: primeira rede operacional de computadores.

1983, MILnet: divisão militar da ARPAnet.

1983, TCP/IP: novo protocolo de comunicação entre computadores em rede.

1994, Amazon.com: empresa de comércio online.

1995, Social Cybernetics.

1995, Syndicate: comunidade de trabalhadores online.

1995, Nettime: comunidade WEB baseada em lista de e-mails.

1996, Rhizome: comunidade WEB baseada em lista de e-mails.

1997, 7-11: comunidade online baseada em lista de e-mails.

web 1.0

1980

1990

1991, Estreia do serviço WWW (World Wide Web).

1994, Yahoo!: empresa pioneira em serviços de busca e comunicação WEB.

1998, Google: empresa de serviços e produtos WEB.

1998, Yahoo! Messenger: programa de mensagens instantâneas.

1999, MSN Messenger: programa de mensagens instantâneas do grupo Microsoft.

1994, net.art group: primeira comunidade online.

1995, ClassMates.com: primeira rede social.

1999-2001, NAPSTER: compartilhamento de músicas.

2003, MYSPACE: rede social de comunicação.

2003, LINKEDIN: rede social de empregos.

2004, ORKUT: rede social.

2004, FACEBOOK: rede social.

2005, YOUTUBE: compartilhamento de vídeos.

2006, TWITTER: compartilhamento de mensagens.

2008, SPOTIFY: transmissão de músicas.

2009, WHATSAPP: multiplataforma de mensagens instantâneas.

2010, INSTAGRAM: mídia social.

2000

2010

2020

Formação de grandes corporações WEB.

2014, Google totaliza 15 grandes aquisições de empresas WEB e TI, incluindo YOUTUBE e MOTOROLA.

2015, Facebook totaliza 10 grandes aquisições de empresas WEB e TI, incluindo INSTAGRAM e WHATSAPP.

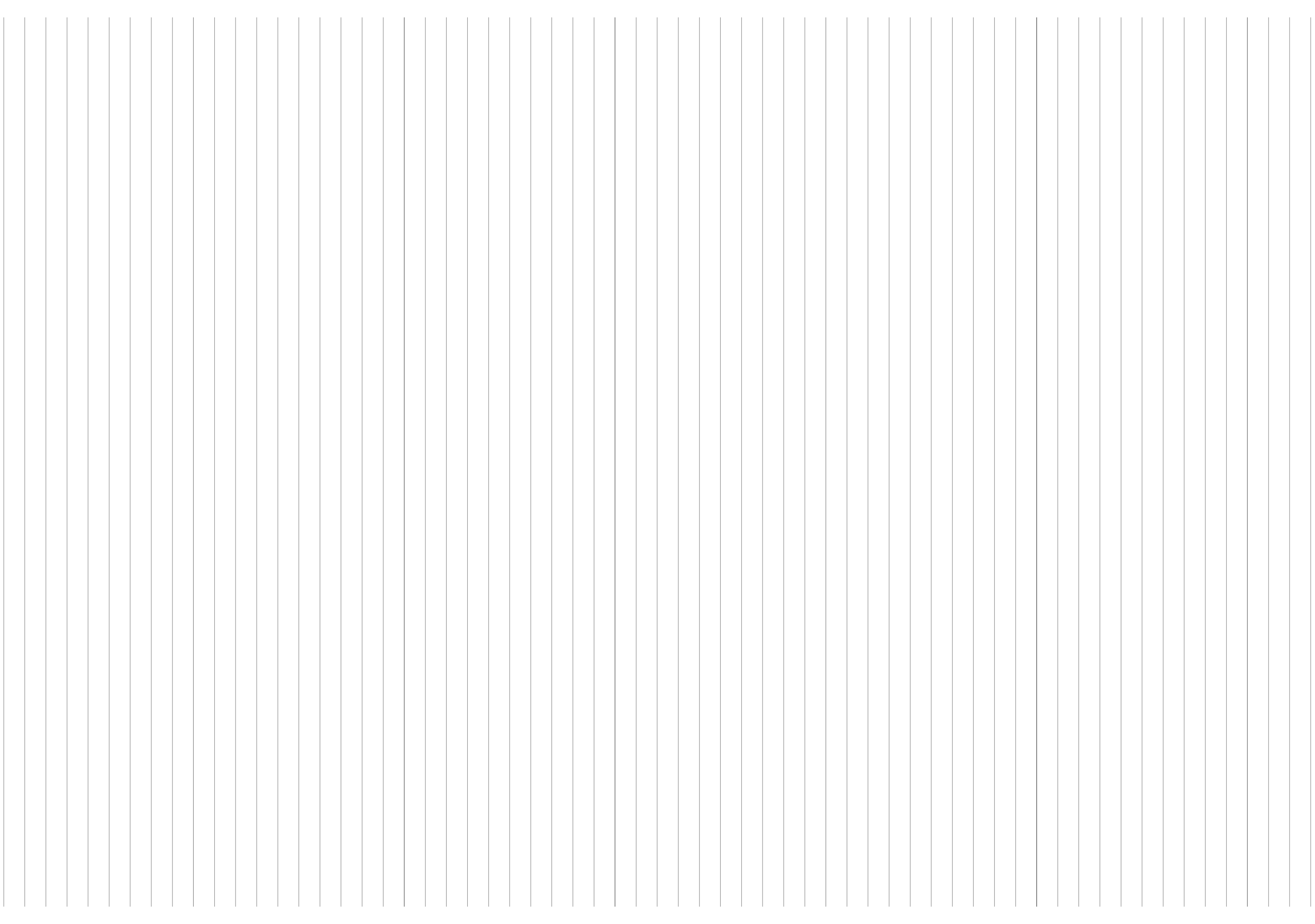
Emergências das redes e plataformas sociais.

Cérebro universal: experiências de comunidades em rede.

## referências bibliográficas.

"All-to-one: The Winning Model for Marketing in the Post-Internet Economy" (LUEGO-JONES, 2001); "Second order cybernetics: an historical introduction" (SCOTT, 2004); "A Sociedade em Rede" (CASTELLS, 2006); "The WEB is dead: Long live to the internet" (ANDERSON et WOLF, 2010); "Práticas Artísticas e Internet en la Época de las Redes Sociales" (PRADA, 2015).





# parte i

## EMERGÊNCIAS CRÍTICAS DA PARTICIPAÇÃO NAS DÉCADAS DE 1960-70.

Em 1965, Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império publicaram na Revista Acrópole o texto “Arquitetura Experimental” – uma espécie de breve manifesto da renovação radical da prática arquitetônica que estavam buscando enquanto arquitetos e professores da Faculdade de Arquitetura, a FAU-USP. Acompanhada pela apresentação de alguns de seus mais recentes trabalhos, a reivindicação de uma arquitetura crítica às contradições de sua realidade presente era equacionada pela defesa de uma “arquitetura sóbria e rude, mas que também estimula a atividade criadora viva e contemporânea” (1965, p. 44).

A “poética da economia”, associada a uma “posição participante” dos arquitetos seriam as bases para uma trajetória marcada pela formulação de uma nova linguagem cifrada pela “condição de subdesenvolvimento” do país e profundamente comprometida

com a transformação dos “modos de produção arquiteturais”. A cobertura em abóbada, construída com recursos e técnicas simples e de baixo custo, mais do que a identidade formal do Grupo Arquitetura Nova desde sua primeira experiência na residência de Bernardo Issler, em 1963, é resultado da liberdade de manejo e de improviso do operário no canteiro de obras.

Dois anos mais tarde, em 1967, o artista carioca Hélio Oiticica escrevia seu “Esquema Geral da Nova Objetividade”, procurando estender à vanguarda cultural brasileira as questões que investigava através de seu Programa Ambiental. Comprometido com a tarefa de renovação das atividades culturais, em franco ataque aos espaços e práticas convencionais do período, partia da indagação sobre “como em um país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu processo coletivo?” (1965, p. 154). Esta tentativa de síntese programática para o que enxergava como “tendência geral” atravessando “tendências múltiplas” entre seus contemporâneos, implicava a “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” (1965, p. 163). Mais do que isso, representava uma espécie de correção político-estética para a emergência crescente de uma “arte participante”.

Dessa forma, Oiticica canalizava suas inquietações contra as posições esteticistas através da busca por uma forma de “participação total”. Uma forma de retorno ao mundo real, ecoando a urgência de superar o “afastamento dos vínculos mais objetivos com a realidade”, reivindicado pela arquitetura novista, em direção à “interpretação correta de nossas necessidades” (FERRO et al, 1965, p. 43-44). Porém, o interesse de Oiticica pelos “problemas humanos, pela vida em última análise” se reflete no que Heloísa Buarque de Hollanda, analisando a efervescência cultural do país naqueles anos, descreveu como a “rebeldia da revolução social”, contrariando a preocupação política predominante entre a intelectualidade até então. No lugar de um “engajamento propriamente revolucionário”, a provocação de “estados de permanente invenção” a partir de “vivências descondicionantes” compartilhava uma concepção de política enquanto “problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura no sentido amplo” (HOLLANDA, 1982, p. 66). A tendência de proposições cada vez mais abertas significava, especialmente para Oiticica, “dar ao indivíduo a oportunidade de ‘criar’ a sua ‘obra’” – que para ele, já não se distinguia da própria vida cotidiana (1967, p. 168).

Nestes termos, enquanto o foco do Grupo Arquitetura Nova cercava o campo objetivo das relações de produção, o Programa Ambiental de Hélio Oiticica aproximava a “posição participante” ao campo das relações intersubjetivas. Em todo caso, ambos posicionamentos revelam a multiplicidade de sentidos dentro de uma articulação política e cultural no Brasil, mas não apenas.

A “arte engajada” que o país experimentou nos anos 1960 e 1970 alinha-se a outras rebeliões políticas e culturais do mesmo período. Sérgio Ferro, em uma entrevista recente sobre a trajetória do grupo, recorda que não estavam sozinhos: “existia todo o ambiente de maio de 1968, na França; da Revolução Cultural, na China; e trabalhos importantes da crítica da divisão de trabalho” (apud BUZZAR, 2019, p. 127) – sem esquecer ainda a cena contracultural e as marchas da luta por direitos civis nos Estados Unidos. São desses contextos que emergem propostas não menos paradigmáticas de participação entre a arte e arquitetura: como os processos participativos defendidos por Giancarlo de Carlo, anarquista italiano e principal liderança do Team X, cuja crítica ao funcionalismo arquitetônico e a defesa pela transformação do papel social da arquitetura influenciou a geração de jovens arquitetos e estudantes em toda a Europa em busca pela renovação radical da prática e da formação arquitetônica; ou as experimentações coletivas da neovanguarda norte-americana, estendendo para os espaços urbanos a crítica às ideologias e a abordagem discursiva realizadas, em um primeiro momento, em relação ao interior dos espaços e dos circuitos institucionais da arte.

Como explicam a forte influência do conceito de “grande recusa”, de Hebert Marcuse (1964), principalmente sobre as rebeliões da juventude parisiense, e a análise retrospectiva de Michel Lowy e Robert Sayre (1993), sintetizada no conceito de “romantismo revolucionário”, estamos diante de um contexto generalizado de crítica e de vontade de transformação da realidade concreta onde quer que a reificação e o fetiche da mercadoria, intrínsecos aos modos de produção e de vida social do capitalismo, tenham se desenvolvido. Não é por acaso que autores de diferentes campos, como a historiadora e crítica de arte Claire Bishop (2012), ou os socios Eve Chiapello e Luc Boltanski (2008), se referem a estes eventos como um conjunto de “revoltas imateriais” dirigidas à sociedade burocratizada, fabricada pelos modos de produção e de vida do fordismo.

O que procuraremos explorar nos capítulos seguintes é, por um lado, como as espacialidades da participação – manifestadas em múltiplas propostas e em contextos não menos distintos – despontaram como caminho mais evidente para diferentes horizontes de transformação social.

Por outro lado, ao percorrermos as aproximações e as distâncias que ocorrem entre os diferentes objetos empíricos aqui reunidos, também poderemos identificar as contradições que configuram um quadro tomado por processos de abertura e de capturas: as propostas de participação, se de fato realizaram o enfrentamento de um contexto generalizado de ordem e controle alienantes ou opressivos (para utilizar os termos correntes), ao mesmo tempo que apontam formas de resistência e alternativas possíveis também produziram os elementos que permitiram ampliar as formas de dominação.

Como veremos mais adiante, as fricções entre formas de instrumentalização política da cultura e a experimentação estética; entre revolução e rebeldia; entre experiência coletiva e individual; a emergência de novas noções de comunidade e de processos de subjetivação são questões que acompanham as formulações programáticas e as experimentações deste período e que irão estruturar as contradições de contextos mais recentes. Sem conhecermos estas questões não será possível compreendermos como as espacialidades da participação não apenas dão forma às críticas ao modelo fordista de produção econômica e de vida social, como também integram o processo de constituição do “novo espírito do capitalismo” ou da “racionalidade neoliberal”.

## CAPÍTULO #1

# programas para a revolução brasileira.

De volta à “Arquitetura Experimental” (1965), texto seminal do grupo Arquitetura Nova, nos deparamos com uma importante oposição. No conjunto de residências construídas por Ferro, Lefèvre e Império, as duas últimas – a “Casa Bóris Fausto” (1961) e a referida “Casa Bernardo Issler” (1962) – indicam não apenas uma mudança no pensamento e na prática arquitetônica desenvolvida pelo grupo, mas, talvez mais importante para este estudo, uma mudança de posicionamento político-estético em relação aos dilemas impostos à intelectualidade brasileira pela tensa conjuntura vivida pelo país naqueles anos. Essa perspectiva será fundamental para compreendermos a “posição participante” desenvolvida pelo grupo, mas não apenas. Será nosso ponto de partida para analisarmos também as formas de participação coletiva defendidas por outros atores contemporâneos à Arquitetura Nova e, em um segundo momento, àquelas que também emergiam em outros contextos e dentro de outros debates culturais e políticos.



Como apontamos anteriormente, a casa construída para Bernardo Issler, em Cotia-SP, foi a primeira experiência para um novo modo de produção arquitetural, e que se realizou, primeiro, como negação aos discursos e práticas correntes da arquitetura moderna no Brasil e, mais precisamente, da chamada “Escola Paulista” – que marcou a formação do trio.<sup>13</sup> Sem querer estender este tema, o modernismo paulista, representado à época pela figura proeminente de Vilanova Artigas, importante liderança do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e à frente da recente renovação do curso da FAU-USP, defendia a tese do projeto nacional desenvolvimentista que equacionava o progresso socioeconômico do país a partir do progresso tecnológico, nas bases da modernização industrial (ARANTES, 2002; BUZZAR, 2019).

No contexto de uma política de Estado marcada pela implementação de planos econômicos, ocorrida desde os anos 1940 e intensificada ao longo dos anos 1950, cabia aos arquitetos a tarefa política de “representar a nação que buscava se transformar [através dos] projetos arquitetônicos e das tecnologias que agregavam” (BUZZAR, 2019, p.133). Desta perspectiva, a prática arquitetônica era estabelecida nos termos de um “desenho industrial”,<sup>14</sup> capaz de impulsionar o aperfeiçoamento de técnicas construtivas e o emprego de materiais que favorecessem a racionalização sistêmica própria das lógicas produtivas industriais.

A tese pareceu verdadeira enquanto durou, com maior força, a promoção de projetos públicos para a construção de equipamentos sociais e administrativos pelo país, sendo a construção de Brasília, a nova capital federal e símbolo do desenvolvimentismo de Juscelino Kubistchek, a sua maior expressão.

Assim é que se orientava a formação e a produção dos jovens arquitetos, ocupados com as “grandes necessidades coletivas”, até meados da década de 1960 – momento de violenta inflexão sofrida pelas políticas progressistas, solapadas

12 Em referência a título homônimo presente no Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, publicado originalmente em março de 1962 e presente no livro *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde* (2004), de Heloisa Buarque de Hollanda.

13 É recorrente entre os estudos sobre a trajetória do grupo Arquitetura Nova a relação entre os três arquitetos e a figura de Vilanova Artigas. Um dos motivos reside justamente nas dimensões políticas que conferiam à função social da arquitetura, e cujos embates são aqui explorados majoritariamente através das pesquisas realizadas por Pedro Arantes (2002) e Miguel Antônio Buzzar (2019).

14 Assim como também é amplamente conhecida entre os arquitetos e urbanistas a ideia do “desenho como desígnio”, defendida por Vilanova Artigas. Proferida durante a aula inaugural para os estudantes da FAU-USP, em 1967, fazia alusão à técnica moderna e também clara defesa do projeto nacional desenvolvimentista: “Não esperem que eu tome partido contra a técnica. Muito ao contrário, julgo que frente a ela os arquitetos e artistas em geral viram ampliar-se o seu repertório formal, assim como se ampliaram seus meios de realizar. Alinho-me entre os que estão convictos de que a máquina permite à arte uma função renovada na sociedade” (ARTIGAS et MOTTA, 1975, p. 06).

por uma modernização de face autoritária implementada, a partir de 1964, com o estabelecimento do regime empresarial-militar.<sup>15</sup> O que não foi diferente para Ferro, Lefèvre e Império. No entanto, como bem demarcado no texto de apresentação da Casa de Bóris Fausto, em São Paulo, já se deparavam ali com a urgência de se enfrentar os limites e as contradição tanto do modernismo da Escola Paulista quanto do projeto nacional desenvolvimentista de que era expressão.

Neste projeto, concluído em 1961, a exploração da planta livre pela construção de uma única e ampla cobertura apoiada em quatro pilares, pairando sobre uma variação de níveis que articulam, de maneira fluida, espaços abertos e compartimentados, conforme ensinado pelo mestre Artigas, é combinada à instalação de componentes industrializados e funcionais: esquadrias metálicas padronizadas, instalações prediais centralizadas e mantidas aparentes, além da aplicação de placas modulares pré-fabricadas de concreto para as vedações. A “racionalização da construção em todos os setores”, que aprenderam ser “fundamental para uma arquitetura residencial econômica”, “organizada” e “eficiente”, na medida em que foi levada às suas mais rigorosas implicações, acabou por explicitar a sua impossibilidade concreta (FERRO et al., 1965, p.42).

Assim, ao relatarem a experiência de construção do projeto, apontaram para o descompasso existente entre a referida tarefa de representação da modernização do país, o princípio de democratização da casa paulista e o arcaísmo denunciado pelas limitadas capacidades produtivas da indústria nacional. “As principais dificuldades que surgiram no nosso ensaio não foram as de mão-de-obra, que se adaptou facilmente às novas técnicas”, assinalam, “o produto industrializado, entretanto, não correspondeu às amostras e uma série de ‘defeitos’ de fabricação prejudicou o conjunto da proposta” (FERRO et al., 1965, p. 43).

Os erros de padronização dos componentes empregados, os problemas de desempenho técnico de alguns dos materiais e ainda a indisponibilidade de produtos e instrumentos necessários para suas corretas instalações acarretaram desperdícios de trabalho, encareceram os custos da construção e, portanto, lançaram dúvidas sobre as bases políticas da modernização industrial.

---

15 Utilizamos esta terminologia conforme exposto por Fábio Konder Comparato em “Compreensão histórica do regime empresarial-militar brasileiro”, publicado em 2014 para o cinquentenário do golpe. Ela faz especial sentido para nossa discussão ao sustentar que a evidente aproximação (inclusive institucional) de grandes proprietários e industriais com os militares tinha como razão primeira a mudança de rota do processo de modernização brasileiro que caminhava na direção das “reformas de base” do governo João Goulart, uma clara ameaça a seus interesses de classe. Ver: COMPARATO, F. K. Compreensão histórica do regime empresarial-militar brasileiro in: Cadernos IHU de Ideias, ano 12, no. 205, vol. 12, 2014).

Importante lembrar que a redação de “Arquitetura Experimental” aconteceu no ano seguinte à realização do golpe de 1964. A esta altura, o aperfeiçoamento da técnica, realizada pela sofisticação do desenho, se tornava cada vez mais claro para o grupo como a manifestação de um irracionalismo. Parte desta compreensão já vinha sendo expressada desde “Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação”, texto escrito por Sergio Ferro e Rodrigo Lefèvre, em 1963, para o *Caderno Encontros*, editada pelos estudantes da FAU-USP. Nele, questionavam o que estavam enxergando como um “maneirismo” do refinamento formal promovido pela corrente dominante do modernismo naquele ambiente, que estaria abandonado às “formulas de solução caracterizadas por formas deturpadas” e, nesse sentido, inadequada para o enfrentamento dos desafios que se faziam urgentes (1936, p.33-34).

“Impedidos de atuarem”, conforme a equação estabelecida pelo projeto desenvolvimentista, a arquitetura como *design* industrial direcionava o emprego da arquitetura senão como uma “obra de arte” restrita a uma “colocação de classe”, reservada a edifícios oficiais e às residências mais caras (1965, p.37). Denunciavam, assim, a valorização da técnica negligenciando a sua relação com o campo social e, portanto, afastada dos “vínculos mais objetivos com a realidade, permitindo distorções que a impediam de agir em seu verdadeiro propósito” (1965, p. 38).

Em resposta às limitações das condições produtivas e econômicas e às contradições do desenvolvimento industrial brasileiro, a construção da casa para Bernardo Issler representou a renúncia ao discurso da industrialização da construção em favor de uma racionalização das técnicas populares. Nela, permanece o raciocínio espacial da cobertura independente, abrigando a articulação fluida de espaços livres entre volumes fechados, mas agora adquirindo o formato da abóbada circular por uma razão tecno-social dissonante: “Uma abóbada circular, construída de vigas retas de tijolo furado, com o auxílio de cambotas simples de madeira”, descrevem, “foi erguida em poucos dias por um só homem” (FERRO et al., 1965, p. 43). Dessa maneira, os arquitetos estavam reorientando questões centrais que partilhavam com o modernismo desenvolvimentista – como a preocupação com a economia construtiva, a supressão dos elementos dispensáveis, o rigor técnico das soluções estruturais e da sistematização dos detalhes de acabamento – na direção de uma compreensão crítica do processo social envolvido na produção do espaço arquitetônico.



FIG009 — Detalhe da construção da abóboda para a Casa Bernardo Issler. Grupo Arquitetura Nova, 1961. // FONTE: Página web do Arquivo Arq. Disponível em: <https://sixtensason.tumblr.com/post/175370368048/s%C3%A9rgio-ferro-resid%C3%Aancia-bernardo-issler>

Despistando qualquer referência à uma opção meramente formal, que poderia remeter ainda às experiências icônicas de modernistas como Oscar Niemeyer ou de Affonso Eduardo Reidy, as abóbadas e a clareza espacial que proporcionavam nasciam de um cálculo matemático e da preocupação com os processos operacionais no canteiro de obras. A referida “poética da economia”, baseada no “mínimo útil”, “mínimo construtivo” e no “mínimo didático” sintetizava uma invenção estética somente possível através “do absolutamente indispensável, da eliminação de todo o supérfluo, da economia de meios (...) inteiramente estabelecidas nas bases de nossa realidade histórica” (1963, p. 36).

Conforme Sérgio Ferro frequentemente relata em entrevistas (ARANTES; 2020; KOURY, 2003; BUZZAR, 2019), a abóbada integra planos verticais (vedações) e horizontais (lajes) em um único elemento construtivo; o que simplifica, assim, a dinâmica dos esforços ao distribuí-los uniformemente ao longo da curvatura, evitando a complexidade de detalhamentos que normalmente ocorrem nos encontros entre pilares, alvenarias e coberturas; e, ao solucionar este sistema através de recursos materiais e técnicas tradicionais, é capaz de incorporar os operários como agentes ativos na construção. Estes, protegidos pela abóbada, o primeiro elemento a ser rapidamente erguido, teriam melhores condições para desenvolverem seus ofícios e, como se tornará cada vez mais uma questão central para o grupo, poderão participar das decisões coletivas sobre a organização do espaço e de seu processo de construção.

Nos termos de Pedro Arantes, estamos diante de uma “invenção lúcida” que teria dado início a um conjunto de experimentações comprometidas com as contingências locais, representadas pelo uso de materiais e técnicas construtivas e o emprego da capacidade de trabalho existente, e obstinadas a levar ao limite não somente o “princípio de independência entre cobertura e espaços internos da casa paulistana de Artigas”, mas, principalmente, “uma forma barata de realiza-la, acenando para a sua reprodução em larga escala” (2002, p. 79).

Para Antônio Buzzar, a Casa Bernardo Issler inaugurou ainda o princípio de uma “nova racionalidade construtiva”, experimentalmente realizada em uma espécie de “protótipo arquitetônico-social” e que continuaria sendo desenvolvida pelo grupo até meados da década de 1970. Para ambos, a Arquitetura Nova reivindicada pelo grupo encontraria profunda repercussão no conjunto de críticas e de transformações culturais e políticas desencadeadas pela encruzilhada histórica vivida pelo país naqueles anos, de tal forma que, para verificarmos com alguma precisão a denúncia

do irracionalismo desenvolvimentista e a consequente formulação de um modelo participativo de produção arquitetural, será imprescindível um exame mais detido nesta direção.

De fato, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império exerceram grande influência em movimentos de vanguarda ocorridos em outros campos da arte e da cultura. Ferro e Império, pintores, participaram ativamente da transformação das artes plásticas que desafiou o abstracionismo de linguagem racionalista da Arte Concreta, largamente estabelecida através de artistas como Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros, ligados ao Grupo Ruptura (1950), em São Paulo, e Amílcar de Castro e Franz Weissman, do carioca Grupo Frente (1954). Antes mesmo de conquistarem a alcunha de “Arquitetura Nova” – que veio a designar o grupo somente a partir de um texto tardio, de 1988 –,<sup>16</sup> Ferro e Império reivindicavam a prática de uma “Pintura Nova”.

Ao introduzirem uma interpretação bastante peculiar da emergente *pop art*, embaralhada com tendências dadaístas, do realismo fantástico e existencial, segundo Mário Schenberg (1979, p. 25), faziam coro a outras correntes de produção do período em pelo rompimento da noção de uma autonomia estética, em favor de uma arte de orientação política e comprometida com a realidade. Diferente da apropriação irônica dos símbolos e signos provenientes da cultura de massa, características marcantes da *pop art* norte-americana – que Manfredo Tafuri impiedosamente descreveu, como de costume, como uma forma de sublimação do refugo inerente ao ciclo virtuoso de produção-consumo (1985, p.93) –, ambos exploraram o desprendimento característico à manipulação das técnicas de comunicação visual, como a colagem, mas para denunciar o refugo violento e autoritário que tal progresso capitalista estava provocando no chamado Terceiro Mundo.

Em “Pena que ela seja uma puta” (1966), por exemplo, Flávio Império desfigura o ícone imperialista da Estátua da Liberdade através de superfícies mais corrosivas do que pictóricas, reverberando um mal-estar indisfarçado pela bandeira norte-americana que a envolvia confundindo-se com um pano de bordel, pelos signos

---

16 Pedro Arantes (2002, p. 50-51) relata o episódio ao recordar o depoimento de Sérgio Ferro presente no livro “Maria Antônia: uma rua na contramão”, dedicado às memórias do ataque sofrido pelos estudantes da FFLCH, sediado na rua Maria Antônia, em São Paulo, ocorrido em 1968, no auge do autoritarismo do regime empresarial-militar. A “Batalha da Maria Antônia”, como ficou conhecido, também é bastante representativo da efervescência política e cultural daqueles anos. Em certo momento, Sérgio Ferro diz: “Arquitetura Nova, e também Pintura Nova, foi em clara referência ao Cinema Novo: meios simples e ideias na cabeça”. Ver: SANTOS, M. C. L. (org). Maria Antonia: uma rua na contramão. São Paulo: Nobel, 1988.



bélicos de uma coroa de metralhadoras cuspidando projéteis sobre um pano de fundo forrado de ossadas fossilizadas a gesso, tudo isso emoldurado pelo destaque da frase “*In God we trust*”.

A atuação contestadora dos arquitetos-pintores, deferindo críticas tanto à influência da arte contemporânea norte-americana, quanto ao modernismo de herança europeia, logo converteu o escritório-ateliê do grupo em um núcleo político frequentado por artistas, intelectuais e quem mais estivesse interessado na tarefa de renovação da linguagem artística que significasse, essencialmente, a refundação de uma cultura nacional e, como veremos, popular – um “projeto de criação de uma consciência nacional, de uma cultura nossa, que não fosse importada”, como Sérgio Ferro se referiu mais tarde (apud ARANTES, 2002, p. 52).

Dos encontros que aconteceram, promoveu o nascimento das exposições *Propostas 65*, em São Paulo, e, logo depois, *Opinião 65*, no Rio de Janeiro, considerados marcos importantes não apenas para a atividade da pintura, mas para o desenvolvimento da arte contemporânea brasileira. Em “Vale Tudo”, texto escrito por Sérgio Ferro e que integrou o caderno de apresentação de *Propostas 65*, nos deparamos com questões centrais que se confundem com a formação quase espontânea de um “programa novista” para a arte e para a cultura. Nele, Ferro conceitua o “novo realismo” que estaria envolvendo sua geração. Embora plural (de crítica a instituições culturais; psicológico; do absurdo; técnico; ou estrutural), todas essas manifestações de realismo apontavam para o mesmo fenômeno de “restabelecimento de relações mais próximas com a realidade” e de crescente interesse em examinar “o subdesenvolvimento, o imperialismo, o choque direita-esquerda, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a alienação, a ‘má-fé’, a hipocrisia social, a angústia generalizada, etc.” (1979, p.26).

Trata-se de um giro político-estético que terá profundas implicações nas convenções que regem as relações entre artista, público, e objeto de arte; o próprio fazer artístico e também os espaços em que devem circular. Parte desta problemática pode ser verificada em outra atuação também bastante destacada de Flávio Império, a cenografia. Tendo participado do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, senão os mais influentes grupos de vanguarda teatral no período, Império pode experimentar novas práticas e linguagens que teriam apontado caminhos para a própria arquitetura do grupo.<sup>17</sup>

---

17 Sérgio Ferro comenta que o trabalho de Flávio Império na montagem de *Morte e Vida Severina* (1960), para o Teatro de Arena, “abriu picadas para nossa arquitetura”, confirmando o que deveria ser feito pelo grupo: o uso de “materiais simples (o saco de estopa engomado e

De acordo com Pedro Arantes, a habitual falta de recursos, associada à inclinação crítica do teatro épico defendido por Augusto Boal e Celso Martinez Correra ao teatro brechtiano, fizeram com que Império investigasse um processo de criação e de produção cenográfico responsável por catalisar o que aparecia como preocupação latente para os arquitetos desde seus primeiros projetos: a cisão entre o pensar e o fazer imposta pelos modos de produção hegemônicos. A criação à viva força, sem distinguir desenho, projeto marcenaria ou costura, bem como a produção realizada por equipes autogeridas capazes de mobilizar os meios adequados e os mínimos recursos disponíveis através da potência criadora da experimentação e da invenção despontavam como forças-motoras para a tarefa de desnaturalização do cenário realista do drama burguês.

O teatro épico era em essência a busca por uma forma de representação dos conflitos históricos através da pele viva do cotidiano. Afinal, como explica Roberto Schwartzman (1999), contrariando a cumplicidade convencionalmente estabelecida pelo grau de identificação (e de alienação) entre atores e público, conquistada através das ilusões do espaço teatral e da *performance* das protagonistas, o anti-ilusionismo brechtiano exige a percepção crítica e racional do espectador. Ao revelar o caráter construído da cena e das personagens, revela também o caráter construído da realidade em que estão inseridos – no caso brasileiro, como pretendiam Arena e Oficina, o cotidiano marcado por uma estrutura de classes intolerável.

Na direção de uma representação que não esconde sua ficção, expondo ao público a produtividade da cena, a escassez de recursos não representa necessariamente uma limitação. Pelo contrário, desponta como a sua linguagem adequada, uma vez que o produto de caráter artesanal, resultado muitas vezes do improvisado material e técnico, ecoava as contradições e os conflitos da realidade social e econômica que procuravam se defrontar. E, ao fazê-lo, também expressavam uma invenção possível para todo um campo que pretendia construir uma cultura libertadora de seu povo.

Não é por menos que Marcelo Ridenti (2014) sugere como pano de fundo para toda uma geração de artistas e intelectuais do período a “busca do povo brasileiro” – expressão que dá título à publicação de suas pesquisas. Sob este compromisso ao mesmo tempo político e cultural, a busca pelo “novo espaço cênico” significava, em última instância, a busca por “uma tribuna onde se discutia os

---

amassado nas roupas, papel e cola nas caveiras de boi) transfigurados pela invenção lúcida convinhavam mais ao nosso tempo do que a contrafação de modelos metropolitano”. Ver: FERRO, S. Flávio Arquiteto in: Flávio Império em Cena, São Paulo: SESC, 1997.

FIG010 — "Pena que ela seja uma puta", Flávio Império, 1966.  
// FONTE: Catálogo online do Instituto Itau Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5353/pena-que-ela-seja-uma-puta>



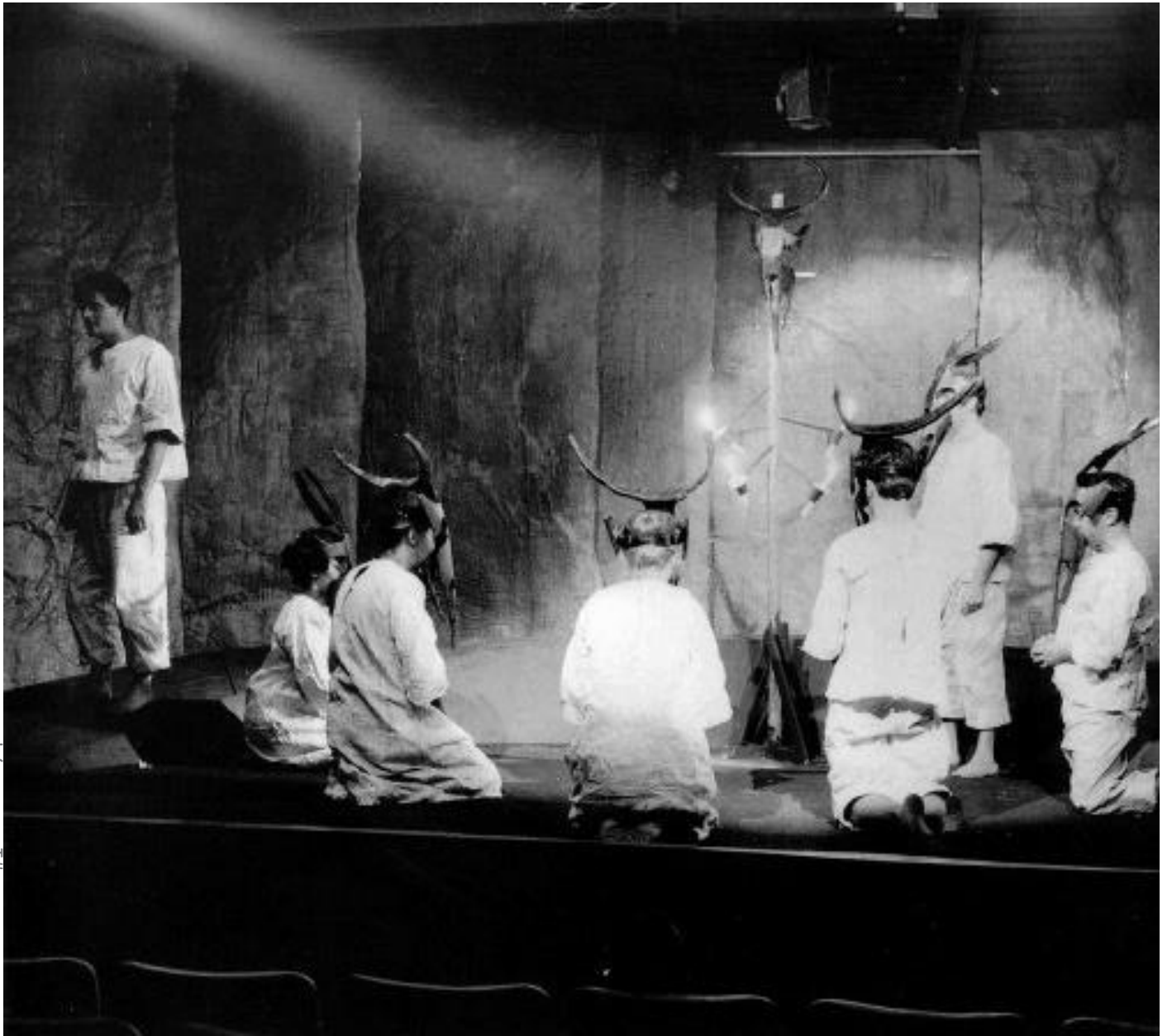


FIG011 — Cena de “Morte e Vida Severina”, Teatro Experimental Cacilda Becker, 1960.  
// FONTE: GUIMARÃES et al, 2012, online. Disponível em: [https://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid\\_9/af2a3530d31d\\_imagem\\_006.jpg](https://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/af2a3530d31d_imagem_006.jpg)

problemas do povo”; a urgência de um “Cinema Novo” refletia a “tentativa de criar, como o teatro, uma dramaturgia cinematográfica brasileira”, capaz de se integrar “à realidade social de país subdesenvolvido, espelhando seus problemas e não mistificando ou idealizando, rechaçando portanto a imitação dos cânones estrangeiros, e com eles as formas importadas de narcose, ilusão e opressão do povo”; e, como não poderia deixar de ser, a defesa de um “novo realismo” através da refundação de uma “Pintura Nova” explicitava a busca pela “possibilidade de comunicação com o homem comum do povo” (RIDENTI, 2014, p.65-66).

Embora indicando caminhos muitas vezes conflitantes (como será retomado adiante), estes e outros impulsos vanguardistas apresentavam em comum, principalmente, a necessidade de aproximação com o “povo”. “Conhecer e ligar-se aos humilhados que povoam o mundo rural e a cidade” constituía o pano de fundo de uma arte social e politicamente engajada, e que se traduzia, invariavelmente, na ênfase da ação prática, na valorização dos saberes populares e na postura fundamentalmente crítica ao ideário racionalista do progresso tecno-científico, associado à explosão violenta e profundamente desigual dos centros urbanos brasileiros (RIDENTI, 2014, p. 28).

Ideais que Ridenti buscou analisar sob o prisma do conceito sociológico de *Romantismo Revolucionário*. Como nos referimos anteriormente, a aproximação entre *romantismo* e *revolução*, conforme proposto por Michel Löwy e Robert Sayre (1995), remete à tentativa dos autores de compreender a melancolia, as utopias e as revoltas que atravessaram diferentes países nos turbulentos anos 1960 e 1970, e que representaria uma forma específica de crítica da modernidade. De um lado, a vontade generalizada de transformação do real, da capacidade dos homens de mudar a história e da construção do homem novo; de outro, a valorização de um passado cultural, político ou social supostamente não contaminado pelas contradições do presente. “O romantismo”, dizem, “é por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista [iluminada] pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da melancolia’” (LÖWY et SAYRE, 1995, p. 34).

No entanto, como salienta Ridenti, a recuperação de ideias de povo e nação não significava alimentar utopias anticapitalistas regressivas. Na contramão de um *romantismo conservador*, a busca pelas raízes populares nacionais implicava “construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (2014, p. 36). Neste sentido, a identificação da intelectualidade brasileira de esquerda, incluindo os artistas,

com os camponeses e com os operários, grande parte deles constituída pela população migrante, representava uma “alternativa de modernização da sociedade” que não reproduzisse as contradições impostas pelo modelo de produção e de organização social hegemônicas.

Isso se torna flagrante, por exemplo, no manifesto escrito por Glauber Rocha, em 1965, sobre a “Estética da Fome” que o Cinema Novo estava realizando (2004):

De Aruanda a Vidas Secas, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do cinema novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (...) Do cinema novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino (p.65-66).

Da mesma forma que o miserabilismo da “Estética da Fome” realizada pelo Cinema Novo ao mesmo tempo denunciava o horror do atraso social e indicava a “força da cultura” dos explorados, também o fazia a Arquitetura Nova através da linguagem rude, da transformação das limitações técnicas e materiais em invenção criadora que caracterizou seu miserabilismo da “poética da economia”, inicialmente ensaiada na Casa Bernardo Issler e aprofundadas com as experimentações realizadas na pintura e, especialmente, na cenografia de Flávio Império. No entanto, a despeito dos problemas implicados em toda aproximação com o romantismo - não esquecidos pelos autores, vale dizer -,<sup>18</sup> a análise de Ridenti é especialmente importante para nós ao contextualizar a articulação política pretendida, sobretudo, por meio da renovação da linguagem defendida pela cultura “novista”.

---

18 Ridenti salienta em diversos momentos a histórica dimensão conservadora e passadista contida no romantismo. Recorda que as raízes autoritárias presentes no culto ao povo, à nação e a manipulação das massas foram matérias de crítica a certas articulações político-culturais da época, como a atuação “pedagógica” e “conscientizadora” dos Centros Populares de Cultura no início dos anos 1960. Além disso, também reconhece que o romantismo é tema polêmico entre as próprias organizações de esquerda: “a começar porque dificilmente elas e seus militantes aceitariam de bom grado essa qualificação, na medida em que sua ampla maioria reivindicava o marxismo-leninismo, que sempre renegou o romantismo, tido como passadista e idealista; buscava-se retomar criticamente o legado iluminista, pelas lentes do marxismo. (2014, p. 41).



À semelhança com que vínhamos discutindo sobre as crises que motivaram a crítica realizada pelo grupo Arquitetura Nova, Ridenti irá relacionar o giro político-estético em direção aos problemas do “autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do coração do Brasil” que atravessou o teatro, o cinema, as artes plásticas, a música e a literatura à profunda desconfiança das promessas de transformação social via progresso técnico-científico da modernização industrial. Recordará, para tanto, a importância da teoria do “desenvolvimento desigual e combinado”, proposta originalmente por Leon Trotsky, para a tarefa de reinterpretação das contradições provocadas pelo desenvolvimento do capitalismo em países periféricos, como o Brasil, especialmente após a derrocada do Golpe de 1964. Para Ridenti, a modernização conservadora levada a cabo pelos militares marcou o “fim do sonho revolucionário brasileiro”, ao menos nos termos que vinha sendo alimentado desde o final da década de 1950 com o viés populista da modernização burguesa. Mas também fez irromper no campo intelectual da época, diz (2014):

a opinião difusa, em inúmeros segmentos da esquerda, que colocava a necessidade de constituir uma vanguarda realmente revolucionária, que rompesse com o imobilismo e opusesse uma resistência armada à força das armas do governo, avançando decisivamente em direção à superação do capitalismo, na construção de um homem novo, enraizado nas tradições populares (p. 24).

A urgência de uma reinterpretação das contradições específicas do caso brasileiro, em contraposição à crítica progressista até então dominante da “superação do atraso social pelo avanço da técnica”, implicava em um reposicionamento substancial do projeto de modernização do país: o próprio atraso social e técnico deixava de ser visto meramente como limite ou barreira a ser superada, e passava a ser tomado como base para a invenção de uma nova estética, de uma nova linguagem e, portanto, de uma nova realidade social. Não é por acaso que Miguel Buzzar (2019) remete a reposição da questão social por meio das propostas da Arquitetura Nova à renovação do pensamento político-econômico que encontraria importante síntese, alguns anos mais tarde, com a publicação de “*A economia brasileira: crítica à razão dualista*”, escrito originalmente em 1972 pelo sociólogo Francisco de Oliveira.

A grosso modo, a teoria do subdesenvolvimento, que sustentou a tese desenvolvimentista, se prendia a uma “oposição formal” entre setores “atrasados” e “modernos”, no lugar de reconhecer a “oposição real” concretamente estabelecida, diz o autor, em “uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado moderno cresce e se alimenta do atrasado” (OLIVEIRA, 1988, p.13). A visão do desenvolvimento em etapas, que orientava a intelectualidade brasileira,

principalmente a partir da atuação do PCB, estaria, portanto, equivocada ao não perceber que a promessa de uma revolução nacional a partir, antes, de uma revolução burguesa escamoteava a realidade que queriam enfrentar: a luta de classes.

De sua parte, o grupo Arquitetura Nova buscava interferir exatamente nesta contradição dualista arcaico-moderna. Ao se referirem à produção de uma arquitetura em “situação-no-conflito”, Ferro, Lefèvre e Império propunham o enfrentamento da “divisão entre trabalho e capital” que, nas chaves da promessa de modernização industrial, realizava senão a manutenção das mesmas relações de exploração e de dominação (1963, p. 36).

É neste sentido que concordamos com Ridenti ao ponderar que, se há algo de “romantismo revolucionário” no programa novista da Arquitetura Nova, seria mais preciso nos referirmos a “autores marxistas com sensibilidade romântica”, ocupados com o “papel revolucionário do proletariado e uso das forças produtivas modernas numa economia socialista” (2014, p. 14). Como pretendemos explorar em seguida, mais do que contextualizar essas e outras questões-chave relacionadas à “busca do povo brasileiro”, a formulação de Marcelo Rienti, em conjunto com a “crítica à razão dualista” de Francisco de Oliveira, também contextualizam o direcionamento que darão a muitas das questões-chave até aqui reunidas, sobretudo a partir dos trabalhos teóricos que Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre irão desenvolver durante a década de 1970.

## O CANTEIRO-PARTICIPATIVO ENTRE O “JAZZ” E A “ESCOLA”

Com a redação de “O canteiro e o desenho” (1976), por Sérgio Ferro, e da “Projeto de um acampamento de obra: uma utopia” (1981), dissertação de mestrado defendida por Rodrigo Lefèvre, é possível notar um processo de aprofundamento da crítica que estavam buscando realizar, a centralidade que a participação irá ocupar para a proposta de transformação da prática arquitetônica e, mais especificamente, a partir das discussões de Lefèvre, da transformação da produção do espaço social. Como veremos, os trabalhos teóricos produzidos por ambos arquitetos neste período se complementam<sup>19</sup> e reforçam a reivindicação de um novo

19 Durante apresentação realizada em abril de 2021, para o Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP), Sérgio Ferro relata que, durante o ano de 1975, em que Rodrigo Lefèvre foi visita-lo em Grenoble, onde ainda vive e atua como docente, combinaram uma “espécie de divisão do trabalho”, segue: “Como ele voltaria para o Brasil, deveríamos completar nossos estudos em comum com trabalhos a serem feitos no Brasil (...): o Rodrigo se dedicaria mais à questão da renda da terra (e ele fez vários artigos e participou de várias atividades ligadas à renda da terra sobretudo urbana - e eu, como estava na Europa sem poder trabalhar no canteiro e sem poder conhecer os problemas da renda da terra no Brasil, me dedicaria à

programa para a arquitetura, mas a dimensão programática, pedagógica e utópica que orientou a “proposta para um acampamento” de Lefèvre alcançará limites político-estéticos até então distantes do horizonte do grupo.

“O Canteiro e Desenho”, publicado originalmente em 1976, em duas edições da revista *Almanaque* – respectivamente, “A forma da arquitetura e o desenho da mercadoria” e “O desenho” –, continuou sendo redigido na França, onde Sérgio Ferro passou a viver e trabalhar como docente na *École Nationale Supérieure d’Architecture de Grenoble*, até ser publicado como livro, em 1979, recebendo o título com que ficou amplamente conhecido. Neste trabalho, Ferro encaminhava as experimentações do grupo na direção de uma teoria crítica da arquitetura. Cada vez mais interessado nas distâncias e nos conflitos existentes entre o exercício de projeto e as atividades realizadas no canteiro de obras, Ferro relata em entrevista para Pedro Arantes a urgência que se colocava, para ele, de se repensar a “questão da casa popular”, uma vez que, ela “não seria nunca resolvida se não atingíssemos o que está mais embaixo ainda, que é o sistema de exploração global do trabalho, e no nosso campo considerado especificamente a forma como a construção civil entra nesse sistema” (FERRO, 2006, p. 280). O que chamou de um “aprofundamento da análise marxista” da produção arquitetural significa a tentativa de percebê-la rigorosamente como uma forma específica da forma-mercadoria e, portanto, atravessada pelas contradições e relações de dominação inerentes ao processo de valorização e reprodução do capital.

Nessa tarefa, Sérgio Ferro distingue o canteiro de obras, especialmente em contextos tecno-produtivos relativamente atrasados, como no Brasil, enquanto o lugar onde a manufatura seriada não havia sido substituída pelas transformações da forma de produção industrial - o que de certa forma continua sendo verdade até nossos dias. A expansão dos sistemas mecânicos ou automatizados de fabricação, celebrada, como vimos, como a racionalidade técnica aparentemente neutra, faz com que a qualificação perca especificidade, de tal modo que o operário, totalmente alienado de seu trabalho e, conseqüentemente, do produto de seu trabalho, seja transformado “em uma espécie de complemento disperso da máquina” (FERRO, 2006, p. 113).

---

história. Ver: Sérgio Ferro, “Arquitetura, Desenho e o trabalho no canteiro”, palestra, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 28 de Abril, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dds1MU73d0g>

Na produção manufatureira do espaço, diferente desta divisão avançada do trabalho, “a produção não abandonou seus fundamentos musculares e nervosos, não adotou a independência relativa dos processos mecânicos e automáticos”, porém, não sem violência. Como afirma, “o canteiro é só ação”: a divisão descontínua e exacerbada de tarefas, funções e operações é marcante, podendo ser inclusive auxiliada por máquinas, mas “o essencial é a desteridade, a habilidade, a presteza e a quantidade de esforço”, e que precisam ser realizadas de maneira compatível com “a unidade de produção, o trabalhador, sua equipe, seu instrumento, postos sob a pressão do mestre” (FERRO, 2006, p. 113-115). É exatamente nesta contradição fundamental da forma de produção da manufatura seriada – o desmembramento do trabalho com a ancoragem do saber prático – que Sérgio Ferro irá desvelar a forma concreta da luta de classes subjacente ao modo de produção hegemônico da arquitetura e, ao mesmo tempo, identificar os princípios para uma nova organização do trabalho e da prática arquitetônica.

Partindo do pressuposto de que a organização do trabalho “é o controle e a imposição de uma produtividade benéfica ao capital”, e mobilizando categorias analíticas extraídas de seus estudos marxistas, Ferro demonstra que, para realizar a expropriação do produto do trabalho e fazer a arquitetura circular como um objeto-mercadoria, a produção manufatureira do espaço manifesta ao menos três formas estruturais de exploração e de dominação: a separação, o ocultamento e o controle despótico.

A primeira diz respeito à necessidade do parcelamento de atividades descontínuas, condição fundamental para subtrair a subjetividade do trabalho a um automatismo alienante e, dessa forma, atingir o primeiro degrau até a “reificação da mercadoria”. É surpreendente como Ferro é capaz de expor de maneira concreta o tipo de controle que determinava as relações de trabalho no canteiro de obras. Ao discriminar as operações envolvidas, por exemplo, no processo de concretagem, desde o carregamento do concreto na carriola, pelo servente, à uma frase de incentivo proferida pelo vigilante mestre de obras, o que à distância apareceria como movimento concatenado, em verdade explícita através de prova material a dualidade arcaico-moderna que sustentava a ordem produtiva dominante sob o modo de produção fordista. O que se torna ainda mais flagrante quando referência um “estudo do trabalho” publicado pelo Sindicato Nacional do Concreto Armado e das Técnicas Industriais, na França, revelando a centralidade da “observação minuciosa e detalhada dos movimentos e elementos gestuais” para o planejamento do

“modo operatório” da construção civil, a ser disciplinadamente executada pelos trabalhadores. Destacando apenas um trecho (PASTRAND, 1979 apud FERRO, 2006, p. 123):

Suprimidos os tempos anormais [?], podemos ter os dois casos seguintes:

Primeiro caso: o número de tempos levantados é superior a 10. Por definição [?] escolhemos como tempo (a figura na planificação) o último tempo do primeiro terço, depois de ter classificado os tempos em ordem crescente.

A operação que foi executada de uma vez em três, em um tempo bem determinado, que deve poder ser feita constantemente neste tempo que é o mínimo standard. (...) Quanto ao operário mesmo, é preciso não tolerar nenhum movimento inútil.

(...)

Constatamos que o guincho durante as operações 4 e 5. Com os operários 4 e 5, o guincho esperará durante as operações 13 e 14, que como as operações 4 e 5, são relativas ao carregamento e ao descarregamento da plataforma do guincho.

(...) podemos admitir que dando ordens precisas será suprimida toda espera na betoneira (fase 7) que deve estar à disposição dos transportadores.

(...) Suponhamos que cada fase dura 1,5 minuto em média, o que na origem, pede sete fases por ciclos por hora. Se o carrinho tem uma capacidade de 50 litros (correspondendo à da betoneira), vê-se que o rendimento horário é vizinho de:  $6 \times \frac{1}{2} \text{ m}^3/\text{h} = 3 \text{ m}^3/\text{h}$  ou  $3 \text{ m}^3/\text{h} \times 8 = 24 \text{ m}^3/\text{dia}$ .

Reduzindo o número de fases a 6 ganha-se 1,5 minuto por ciclo ou por  $1/2 \text{ m}^3$ , o que dá um rendimento de:

$$1,5 \times 6 = 9 \text{ minutos por ciclo de } 3,5 \text{ m}^3/\text{h} \text{ e } 3,5 \times 8 = 28 \text{ m}^3/\text{dia}.$$

Suponhamos agora que estabeleçamos um sistema permitindo reunir as operações 4 e 5 e 13 e 14, ou seja, um ganho de 1,5 minuto ainda no nosso ciclo. O novo tempo é:  $1,5 \times 5 = 7,5$  minutos, do que decorre um rendimento de  $60/7,5 = 8$  carrinhos por hora, seja  $4 \text{ m}^3/\text{h}$  e, por dia,  $4 \times 8 = 32 \text{ m}^3$ .

No primeiro caso, obtemos uma melhoria de rendimento de:

$$4 \text{ m}^3/24 = 1/6 = 16,66\%$$

No segundo caso, obtemos uma melhoria de:

$$8/24 = 1/3 = 33,33\%,$$

o que é considerável.

Como é possível notar, a separação do trabalho não responde ao imperativo da valorização capitalista apenas como prerrogativa para a maximização dos lucros. A extração de mais-valia exige um controle “eficiente” da produção também em termos de alienação do trabalhador, limitando o grau de autonomia que possa adquirir em relação à sua atividade e ao produto que dela resulta. A subordinação a este sistema de “movimentos idiotizados e idiotizantes”, mas contraditoriamente fundado na “habilidade subjetiva” do trabalhador é a senha para um processo violento de ocultação.

Mais uma vez, Ferro é minuciosamente preciso: os revestimentos, práticas comuns nos canteiros de obras, embora economicamente dispensável, não tem outra razão de ser senão a de encobrir “as marcas de esbulho que fundamenta a mascarada: a expropriação do produto da força de trabalho alienada”. “Por baixo do revestimento”, segue, “há marcas precisas do trabalho necessário, do empenho, do esforço, da habilidade do operário”, traços de um trabalho concreto que precisam desaparecer para se completar a dinâmica capitalista da reificação da mercadoria (2006, p. 130).

O conceito de reificação, em linhas gerais, remete ao problema central do “fetiche da mercadoria” originalmente trabalhado por Karl Marx, no primeiro livro de “O Capital”, descrevendo o processo de abstração impulsionado pelas formas de produção capitalistas que suspendem da mercadoria qualquer valor que não seja o de troca e, desse modo, fazendo com que o trabalho tenha única e exclusivamente um único “fm”: as relações de troca. A reificação da mercadoria cancela qualquer relação de significado que a prenda a um lastro histórico, cultural ou social para apresentar-se como uma espécie de unidade hermética de valor abstrato e universal, condição fundamental para que ela possa ser trocada, de maneira indiferenciada, com qualquer objeto – inclusive o dinheiro.

Mas há, portanto, que garantir alguma unidade e algum sentido para uma organização do trabalho baseado na fragmentação descontínua e forçosamente levado a desaparecer. Sob a ordem da valorização capitalista, o vazio gerado pela separação jamais será ocupado pela “livre associação”. Daí se referir também ao conceito de “forma despótica” que, segundo Marx, o modo de produção capitalista invariavelmente assume. No caso da produção arquitetural, o imprescindível papel do “desenho” que, desde fora, atua como elemento planificador da produção realizada no canteiro.

A predominância do desenho (ou do projeto), explicita a hierarquização das relações do trabalho – quanto menor o *status* do trabalho, mais distante estará do desenho, e, portanto, das decisões do que e de como deve ser construído. “O servente”, Sérgio Ferro nos alerta, “já recebe ordens só orais – sua não-participação radical no campo do código assinala sua dependência e inferioridade” (2006, p. 131). Cabe ao arquiteto ou engenheiro, detentor do conhecimento técnico e especializado para a atividade do projeto, a tarefa de introduzir a ligadura, a comunicação entre as diferentes equipes e suas diferentes atividades, fornecendo assim o “instrumento capital” responsável por “definir as parcelas da produção com

mais rigor” (2006, p.154). No limite, o rigor autoproclamado da racionalização construtiva se efetiva senão na convergência entre técnicas de produção e técnicas de dominação.

No entanto, na medida em que “a produção não abandonou seus fundamentos musculares e nervosos, não adotou a independência relativa dos processos mecânicos e automáticos”, a forma de produção baseada na manufatura seriada continua sendo “prisoneira, em grande parte, de fatores subjetivos” e seu núcleo continua sendo o “trabalhador coletivo”. Contrariando o “desenho para a produção”, Ferro irá defender um “desenho da produção”. A partir do que chamou de “estética da separação” e da “poética da mão”, irá reequacionar a “colaboração forçada de trabalhadores parcelados” (2006, p.113).

A radicalização da separação, própria à forma seriada do trabalho, seria acompanhada por um novo conjunto de valores estéticos (técnicos, formais, materiais e espaciais) capazes de reorganizar o modo de produção no canteiro ao valorizar a atividade criadora do operário e de sua autonomia e, ao mesmo tempo, eliminar os conflitos gerados pelos desencontros, pelas superposições entre equipes e o controle hierarquizado dos instrumentos totalizantes.

Ferro volta à história da arquitetura para tomar como base a dinâmica construtiva anterior à cisão entre projeto e o canteiro, cujo marco histórico é reconhecidamente atribuído ao iluminismo renascentista. Citando Y. Deforge, sobre os primeiros desenhos técnicos que remontam à Idade Média, defende um reposicionamento das figuras do projeto, dos técnicos e dos operários a partir de um processo que, negando a “direção despótica” e a “automatização alienante”, “sugerisse globalmente alguns temas para reflexão” e onde “tudo fosse possível” para o “bom artesão (apud FERRO, 2006 p. 153). A desmitificação da neutralidade técnica, a partir da recuperação de suas determinações sociais, deveria fazer com que o conhecimento técnico envolvido no projeto e na construção deixasse de funcionar como instrumentos de dominação para então “re-humanizar” o trabalho.

Neste sentido, o que se referiu como uma “tendência para o desenvolvimento do diálogo, para a troca horizontal, para a superação da separação e das relações de produção que a sustentam” seria capaz de acolher os variados “cantos da subjetividade” que se manifestam no exercício concreto da arquitetura: a referida “poética da mão”, que reconhece valor no gesto, do exercício do trabalho, na inteligência do saber prático acumulado e os incorpora à materialidade formal



e à sistematização construtiva do espaço. Aspectos que já se faziam presentes na invenção ao mesmo tempo técnica e formal das abóbadas, pela preferência a materiais e técnicas ditas populares e que, a exemplo da construção das casas para Juarez Lopes Brandão, em 1968, e, dois anos após, em 1970, para Dino Zammataro, alcançariam outras camadas.

Através destas duas experiências, o grupo aprofundava a convivência projetada da dualidade arcaico-moderna, um caminho para a massificação da produção da casa popular percorrido, em grande medida, pela acentuação da técnica e da aplicação de materiais convencionais, porém articulada a uma configuração espacial e de detalhes funcionais que não perdia de vista o impulso revolucionário da modernização alternativa. É do segundo projeto, por exemplo, a imagem da argamassa bruta que solidariza o encanamento mantido aparente na empena do banheiro – que se tornou outra marca de identificação da arquitetura reivindicada pelo grupo –, revelando o compromisso com as formas associativas de trabalho. Porém, a “impressão digital” do trabalhador apenas completa uma série de outras modificações processuais entre o projeto e o canteiro.

Assim como na “Casa do Juarez”, como ficou amplamente conhecida, para além ainda da cobertura em abóbada (tecnicamente aperfeiçoada com o emprego de elementos pré-fabricados, no primeiro caso, e pelo formato da catenária, no segundo), do emprego predominante do tijolo maciço, mantido aparente, assim como as instalações prediais, é possível notar um espaço tridimensional conquistado através de uma maior separação entre unidades volumétricas (como as plataformas superiores dos quartos e os volumes dos banheiros), favorecendo a justaposição e a comunicação entre as equipes autônomas de construção que poderiam decidir a melhor forma de realizarem seus trabalhos. Fato que se manifesta também na maneira como pensavam e produziam seus desenhos. Sérgio Ferro em mais de uma ocasião, relata que, pensado enquanto um conhecimento unificado para orientar a produção no canteiro, o projeto deveria se dedicar exatamente aos momentos de encontro entre as diferentes equipes (FERRO, 2021, *online*; BUZZAR, 2019, p. 145):

Quando desenvolvíamos um projeto, a pasta de documentos ficava enorme. Cada equipe, cada lote de produção recebia uma cópia completa dessa pasta de desenhos e descritivos definitivos, com código de cores distinguindo uma das outras. Sempre achamos que cada operário, cada equipe deveria saber tudo sobre a obra e o porquê de cada coisa. Se, de início, cada uma das equipes era separada das demais para que pudessem propor o melhor de si mesma, depois era preciso rejuntá-las para que pudessem negociar e colaborar entre si e chegar à decisão comum a respeitar.

FIG013 — Fotografia da entrada da Casa Dino Zammataro. Grupo Arquitetura Nova  
// FONTE: FIORI, 2018, online. Disponível em: <https://journals.openedition.org/craup/docannexe/image/591/img-14-small480.jpg>



FIG012 — Detalhe das instalações aparentes e o registro da 'mão' do operário na argamassa de fixação.  
// FONTE: WATSON, 2020, p. 60.

FIG014 — Fotografia do pátio de entrada da Casa Juares Brandão. Grupo Arquitetura Nova, 1968. // FONTE: WATSON, 2020, p. 65.



O grupo Arquitetura Nova, pretendia, assim, uma abertura da forma e do processo de produção da arquitetura, possibilitando que as decisões fossem tomadas a partir das contribuições individuais dos operários (e também dos moradores), além de favorecerem o trabalho em sua dimensão criativa e coletiva. Ferro conta ainda que, nessa época, “nossa metáfora de bolso”, diz”, “era o *jazz*: um tema comum, algumas passagens obrigatórias (os nós, quando há cruzamento inevitável de competências) e, no mais, liberdade criadora de todos” (apud ARANTES, 2002, p. 83). A estética da separação, combinada com a poética da mão, reafirmava a desconfiança da modernização burguesa, a tomada de partido do atraso como alternativa de transformação da realidade social e produtiva, e avançava na direção de uma redefinição da prática arquitetônica. No novo canteiro, participativo, a reprodução de uma composição



pronta, produzida *a priori* pelo gênio do arquiteto, deveria dar lugar à invenção coletiva do improviso, “preparando o terreno para uma espécie de autogestão” (FERRO, 2006, p. 153).

No entanto, no mesmo ano de 1970, quando concluiu a construção de seus projetos mais recentes, Rodrigo Lefèvre publicava um texto de apresentação da “Casa do Juarez”, na revista “Ou...”, organizada pelos estudantes da FAU-USP. Nele, repercutia duras críticas para o que, desde então, vinha percebendo como limitações para a prática do grupo. É bastante conhecido o viés de denúncia pretendido neste projeto em relação aos significados sociais e políticos do “quarto da empregada”. O jogo de volumes independentes, neste caso, também funcionava como uma espécie de choque provocado pela configuração arquitetônica. Mantido totalmente independente da construção principal e deslocado da organização espacial, configurava um elemento estranho em relação ao ambiente arquitetônico, nas palavras do proprietário da casa, sociólogo e então professor da FAU-USP, um elemento que “simplesmente não deveria existir (...) concessão irrecusável ao presente, que demora a se transformar em um futuro próximo, já claramente percebido” (apud BUZZAR, 2014, p. 101).

Para Lefèvre, porém, se tornava evidente que a forma da denúncia ou a experimentação de futuros alternativos não bastava. A conclusão desse texto apontava para a necessária articulação da prática profissional a uma prática política. Para ele, “a agressão deve ser mais contundente, exigindo uma substituição do lápis” (LEFÈVRE, 1970 apud BUZZAR, 2014, p. 144). Como se a ideia de experimentar uma alternativa de produção do espaço não estivesse mais do que produzindo novos formalismo, novas tendências de produção, novos “maneirismos” como diziam, ainda descolados da realidade social do déficit habitacional crescente, por exemplo, e da possibilidade de enfrentamento efetivo de suas contradições.

A inquietação de Lefèvre ganhará maior densidade através de sua dissertação. “Projeto de um acampamento de obras: uma utopia”, publicado somente em 1981, mas trabalhado durante toda a década de 1970, possibilitou o reexame e também um reencaminhamento dos mesmos problemas que cercavam as investigações do grupo: as relações de trabalho, a maior participação dos envolvidos no processo de produção do canteiro de obras, a valorização da cultura popular, a crítica à cultura erudita ou de massa e a vontade de transformação da realidade presente através de

um outro caminho para a modernização do país. Se tornava urgente, para Lefèvre, uma maior aderência da crítica que vinha sendo realizada à realidade social e política dos trabalhadores.

Incômodo que se faz manifesto logo na introdução de sua dissertação, quando dirige a atenção para “algumas observações” sobre os problemas de uma população e de uma formação urbana específicas: os migrantes, que, fugindo de uma “situação de penúria em seus locais de origem, basicamente comunidades rurais ou pequenas cidades”, se deparariam com uma ambiente de vida tomado pela violência da segregação urbana que acompanhou a explosão demográfica das periferias naquele momento – “três cidades de uma população de 3.000.000 de pessoas foram construídas em 30 anos”, exclama. De fato, o tom cauteloso habitual aos trabalhos acadêmicos não demora a ser arrematado por uma provocação: “Quem construiu essas cidades?” e, continua (LEFÈVRE, 1981, p. 14):

Na verdade, as elites pensantes e as elites dominantes neste país não estão enfrentando os problemas reais que nossa população, no seu geral, e as populações de baixa renda, em especial, estão vivendo.

Seu trabalho, então, consistirá em reposicionar a crítica sobre o modo de produção e organização do trabalho no canteiro de obras sob as determinações específicas do problema da construção da moradia popular e, tão importante quanto, do ambiente (social e cultural) urbano. Isso implicou, por um lado, rever o debate corrente no início dos anos 1970 sobre a criação de uma política social de autoconstrução de moradia. Uma tarefa de elucidar o que a ideia de participação observada na autoconstrução das periferias ou experimentada pelo grupo nas casas de amigos, como tentativa de aproximação dos trabalhadores, reproduziam do *status quo* ou mesmo do disfarce das contradições e, assim, de reencontrar os sentidos políticos de transformação produtiva na direção da emancipação social.

De maneira direta, o “projeto para um acampamento de obra” consistia em uma “espécie de escola” ou “modelo para uma produção”, pensado para absorver uma população de até 500 famílias de migrantes que, durante alguns meses, se dedicariam à construção de suas casas, dos equipamentos coletivos e do bairro em si. Fazendo uso da teoria de sistemas, ilustrou a montagem deste modelo, representando o conjunto de movimentos envolvidos no processo participativo da autoconstrução e das relações deste processo com o meio social e governamental mais amplo em que o acampamento estaria inserido. Por meio dele, previa o movimento de chegada dos migrantes e dos profissionais técnicos que participariam conjuntamente

da construção e da organização geral do processo de trabalho (capacitação, alimentação, alojamento, etc.); assim como de saída desses mesmos grupos, após a conclusão da autoconstrução da casa-bairro ou mesmo, antes, caso ocorressem de encontrarem outra forma de integração ao meio social em que estavam aportando.

Durante esse tempo, as famílias seriam alojadas em acampamentos provisórios e teriam as condições de vida (alimentação, saúde, educação, etc.) asseguradas pelo Estado - este também responsável por contribuir com o fornecimento do terreno e materiais de construção, além dos recursos materiais, profissionais e metodológicos para o processo educativo que deveria embasar todo o processo de produção. Em verdade, o papel do Estado e a dimensão pedagógica representam os dois aspectos centrais para a compreensão do modelo proposto por Lefèvre e também dos avanços conquistados em relação à posição participante das propostas do grupo, mas não apenas.

Em relação à inclusão do Estado, ou do poder governamental e público, como elemento importante para tal modelo de produção, ela deriva da análise sobre as contradições existentes na forma de produção das moradias e, conseqüentemente, de uma significativa parcela das grandes cidades baseada na autoconstrução - especialmente da Região Metropolitana de São Paulo, a que Lefèvre se restringe -, ao mesmo tempo em que aponta certo resgate da dimensão utópica.

Em primeiro lugar, Lefèvre revela o forte diálogo de suas inquietações e pesquisas com o pensamento de Francisco de Oliveira,<sup>20</sup> especialmente sobre como a referida dualidade arcaico-moderna estende a exploração da mais-valia através do processo de “reprodução raquítica da força de trabalho” representado pela autoconstrução da moradia. Dessa perspectiva, na medida em que um contingente cada vez maior de trabalhadores se vê forçado a usar suas dias de folga, fins de semana e formas de cooperação como o ‘mutirão para resolver a construção de suas residências, estamos diante de uma estrutura econômica e social assentada sobre uma diminuição dos salários reais pagos pelas empresas a níveis tão reduzidos que comprometem a capacidade desse contingente de trabalhadores suprimir necessidades básicas para a sua própria manutenção, como é o caso da habitação. Em outras

---

20 Buzzar nos lembra, em nota, que o próprio Francisco de Oliveira relatou a influência dos estudos de Ferro e Lefèvre sobre a forma de produção arquitetural e a questão fundiária para o desenvolvimento de suas teses sobre a razão dualista, quando trabalharam juntos no curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU-Santos (BUZZAR, 2019, p. 132).



palavras, a diminuição do preço da força de trabalho e o conseqüente aumento da taxa de exploração são produzidos pelo acesso à moradia através do “trabalho não-pago”, isto é, do “sobretabalho” (OLIVEIRA, 1988, p. 31).

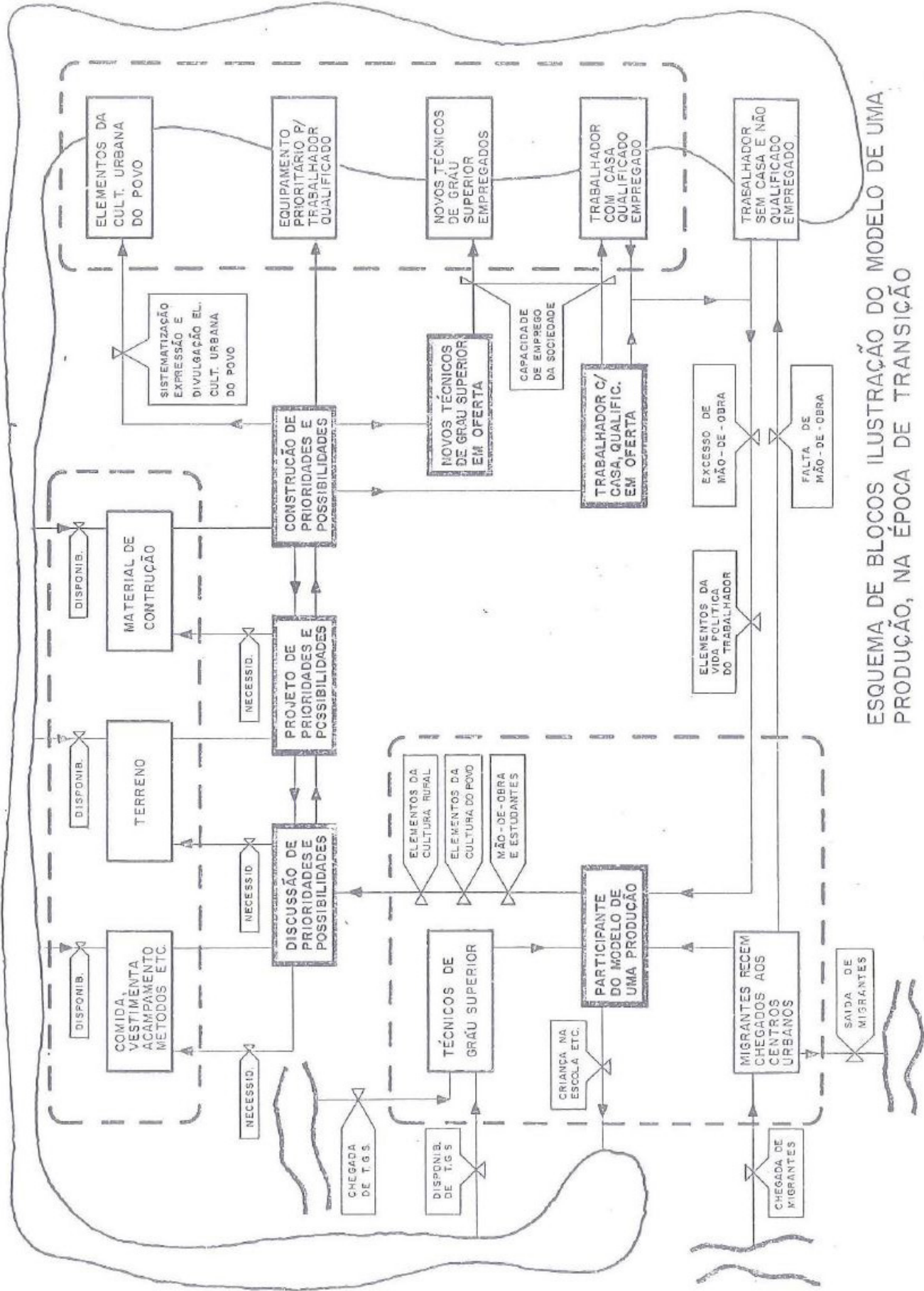
Por esta razão, enquanto os modos de produção e as relações de trabalho continuarem sob a ordem hegemônica da reprodução capitalista, a aposta na autoconstrução, segundo Lefèvre, significaria no final das contas reproduzir através da moradia e da cidade o mesmo regime de superexploração do trabalho. Somente em uma sociedade baseada na propriedade coletiva dos meios de produção é que a autoconstrução poderia deixar de ser uma “solução individual para uma situação de penúria” e passar a funcionar como um processo verdadeiramente cooperativo e livre. Aqui nos deparamos com a utopia do projeto para um acampamento, de Lefèvre. Ou, mais precisamente, e de acordo com a assepsia empregada do termo, com sua leitura para uma possibilidade de transcendência dos inconvenientes ligados ao problema da autoconstrução.

As novas formas de organização do trabalho e das pessoas, bem como a novas formas de relações de produção contidas nos mutirões de autoconstrução de moradia não deixam de representar saídas para a construção daquela sociedade pretendida. Daí fundamentar sua proposta no que recorrentemente chamou de uma “época de transição” (LEFÉVRE, 1981, p.43-44):

Uma época de passagem de uma sociedade para outra (...) em que, através de um processo político, a classe não possuidora de meios de produção tenha garantias reais de que o processo de desenvolvimento vá por caminhos que venham a tornar efetiva a propriedade coletiva daqueles meios, provavelmente garantias conseguidas pela participação, efetiva e com peso, no poder do país. (...) Trata-se da época de transição entre uma sociedade, como a atual, em que aparece uma contradição entre a produção social e a apropriação individual dos meios de produção e dos produtos da produção e uma outra sociedade em que o Estado se converta em representante efetivo de toda a sociedade, ao manter a posse dos meios de produção em nome de toda a sociedade.

Não é por acaso que o Estado assume o papel de garantidor da terra e das condições provisórias de vida dos participantes do, então, “modelo de uma produção para uma época de transição”. A dimensão utópica de sua proposta se fundamenta no que ela tem de relação crítica com as condições dadas. Como é de se esperar de uma figura profundamente ligada a um programa “novista”, não interessam os modelos abstratos e completos de sociedades – associadas a visões dissimuladas do real, em favor de promessas de mundos idealizados, verdadeiras armadilhas, como diz, da formação de ideologias (LEFÉVRE, 1981, p.3).

FIG015 — Diagrama cibennético de Rodrigo Lefèvre para seu modelo de uma produção autogerida, 1981. // FONTE: IMPÉRIO, 1981, p. 57.



ESQUEMA DE BLOCOS ILUSTRAÇÃO DO MODELO DE UMA PRODUÇÃO, NA ÉPOCA DE TRANSIÇÃO

Fiel ao materialismo histórico-dialético que aprendeu de Marx e ancorado ao pensamento de Karl Mannheim, desenvolvido principalmente em “Ideologia e Utopia” (1929), Lefèvre irá se referir ao ceticismo das orientações “relativamente utópicas” que, ao contrário das “utopias absolutas”, são atentas ao caráter dinâmico da realidade que buscam superar, encontrando exatamente em suas determinações históricas concretas, dialéticas e em constante processo de mudanças, as possibilidades de ruptura com a ordem existente e as tendências para a realização de um futuro hipotético (1981, p.11-13).

Nesta direção, a aproximação a uma espécie de política pública de Estado – Lefèvre cita o exemplo da licença remunerada já existente à época em benefício das trabalhadoras gestantes (1981, p.40) – eliminaria as contradições sociais e econômicas que cercavam a autoconstrução, ao mesmo tempo que a inscreveria no interior de um programa político de transformação social, como uma utopia que se apresenta enquanto “simples predição de um futuro próximo, ao alcance das mãos, uma vontade coletiva possível de cumprir” (1981, p.19).

Há o que se ver ainda sobre esta “vontade coletiva” – e que nos remete aos problemas ligados à figura social dos migrantes, outro importante campo de questões para Lefèvre. Afinal, está claro, a esta altura, que não se trata mais de experimentar ou inventar as condições para uma transformação futura apenas através da forma física e localizada (para não dizer limitada) de um edifício, mas de um processo novo (produtivo, mas também social) sem o qual o “futuro hipotético” de uma nova sociedade não seria capaz de ganhar forma. Isso, de certo modo, já estava colocado para Lefèvre, Ferro e Império ao negarem a tarefa de “representar a nação que buscava se transformar” através do aperfeiçoamento do domínio técnico-industrial – como apregoados pelo desenvolvimentismo da Escola Paulista, como vimos.

No lugar, ao abrirem caminho para a reorganização do canteiro de obras, voltaram atenção para a intervenção política na própria forma de produção da arquitetura. No entanto, essa intervenção, colocada enquanto prática experimental, ainda mantinha a busca pela “aproximação dos trabalhadores” demasiadamente no plano ideológico de uma solidariedade social. Era preciso, como defendeu Lefèvre, um comprometimento político (e analítico) com os problemas específicos ao mesmo tempo da produção, do trabalho e dos trabalhadores. Somente assim, a “invenção lúcida” da técnica e da produção do espaço poderia aglutinar as forças sociais correspondentes àquelas tendências de ruptura.

A utopia do canteiro participativo, nestes termos, conduz à “participação na dinâmica do desenvolvimento da sociedade” (1981, p.19). Para tanto, lembrando Antônio Gramsci, Lefèvre reconhece que a transição para a nova sociedade depende da conquista dos meios de produção, mas sobretudo da “transformação cultural da consciência do povo, e a construção de uma vontade coletiva” (apud LEFÈVRE, 1981, p. 46).

A complexidade e a magnitude dos problemas ligados à migração rural-urbana e pequenos-grandes centros urbanos representavam, portanto, exatamente as tendências de ruptura que precisavam ser conscientizadas. Como irá se debruçar longamente, associado à carência de moradias, estava o choque (não menos violento) da adaptação cultural dessa população às formas de vida nas grandes cidades industrializadas. Um outro modelo de autoconstrução, direcionado a uma outra produção de moradias e do meio urbano, representaria um importante processo de formação críticas desses novos sujeitos urbanos, abrangendo não apenas a alfabetização e a capacitação profissional, mas sobretudo o desenvolvimento da capacidade de representação de uma cultura urbana do povo. Não é por acaso que Lefèvre descreveu sua proposta como “uma espécie de escola”. No limite, o canteiro transformado por este modelo de autoconstrução se converteria em uma “pedagogia do trabalho participativo”, segundo Buzzar (2014, p.248), ou em um “instrumento de conscientização”, como Pedro Arantes resumiu a inversão promovida por Lefèvre da “autoconstrução casa-bairro” em meio para o objetivo final do “processo educativo” que realmente o interessava (2002, p.134).

A referência a Paulo Freire é explícita. Foi a partir de “Educação como Prática de Liberdade” (1967) e da experiência do influente educador com o projeto de alfabetização de adultos, como o realizado em Angicos, no Rio Grande de Norte, que Lefèvre extraiu, por exemplo, a ideia de “situação-problema” para fundamentar a dinâmica das relações de trabalho e também entre as pessoas envolvidas neste verdadeiro canteiro-escola. Baseada na transformação do processo de ensino-aprendizagem, principalmente, através do reposicionamento da figura do mestre (ou educador) em relação ao aprendiz, em favor de sua maior participação no processo de construção do conhecimento, a investigação de situações-problemas seria explorada como uma maneira de desafiar a relação convencionalmente assimétrica entre os migrantes e os profissionais técnicos que participariam da produção.

Como um reflexo da opressão vivida pelo apagamento da cultura da população migrante não-urbana, Lefèvre imaginava confrontar os elementos da cultura burguesa com os elementos da cultura do povo. O conhecimento organizado – resultado de suas formações universitárias e que se fariam importantes para a eficiência do modelo de produção proposto (1981, p. 65) – deveriam ser reexaminados conjuntamente pelo conhecimento, formas de vida e de trabalho trazidas pelas famílias. Dessa forma, imaginava pôr em operação um processo de “re-formação dos técnicos”, a partir da problematização social e política de suas práticas, e um processo de “conscientização dos migrantes”, que assim deveriam discutir os diferentes conhecimentos anteriormente acumulados e aprendidos e refletir criticamente sobre seus próprios posicionamentos diante das condições de produção e de vida existentes, e de como intervir sobre elas. Através dos processos de interação e de discussão que deveriam fundamentar as atividades de projeto e de construção, seria possível conhecer e reelaborar criticamente as necessidades de infraestrutura, as técnicas capazes de produzi-las, bem como a paisagem cultural dessa urbanização, suas dinâmicas sociais, comportamentos e modos de vida.

Em última análise, ao inserir as experimentações da Arquitetura Nova dentro de uma perspectiva política mais ampla, programática e utópica, Lefèvre reorientou a ideia da autoconstrução e da autogestão na direção da construção de uma nova sociedade. Os princípios de autonomia, de associação colaborativa, de liberdade de criação – caminhos abertos entre as frestas da manufatura seriada, ainda não interditas pela ordem capitalistas de exploração da mais-valia – se tornaram os elementos que, mais do que desenhar a produção de um edifício, como queria Sérgio Ferro, deveriam desenhar um processo de conscientização política. Foram reelaboradas, assim, como instrumento de transformação efetiva do real. Ao mesmo tempo, ao contextualizar o programa para uma nova arquitetura, em relação aos problemas específicos da autoconstrução da habitação, da migração e da explosão periférica dos centros urbanos brasileiros, Lefèvre também apontou caminhos para a absorção crítica da força social representada pela população migrante e sua organização para a construção de uma urbanização (econômica, social e culturalmente) alternativa.

Como pretendemos explorar adiante, a capacidade de formas participativas de produção arquitetônica construir mundos e formas de vida alternativas aponta para estratégias políticas distantes daquelas estabelecidas pelo que Ridenti chamou de “autores marxistas com sensibilidade romântica”. Estamos diante de um

campo com aproximações muito evidentes, mas que precisam ser verificadas e, assim e aos poucos, irão nos conduzir a outros horizontes revolucionários do mesmo período.

## A QUESTÃO DA CONSCIENTIZAÇÃO

De fato, ao redimensionar o programa da “Arquitetura Nova” enquanto uma “pedagogia do trabalho coletivo”, reivindicando, para isso, a figura de Paulo Freire, o “Projeto de um acampamento de obras” nos exige algumas considerações sobre as relações existentes entre “posição participante” e “conscientização”. Como veremos, quando Rodrigo Lefèvre procurou avançar as experimentações críticas realizadas pelo grupo desde a Casa Bernardo Issler – na forma de um “programa de ação” – acabou retomando um debate crucial para a arte de vanguarda no Brasil pós-Golpe empresarial-militar. Mas trata-se de um duplo movimento de recuperação e de deslocamento de questões. Curiosamente, o canteiro participativo reformulado em sua dissertação de mestrado descreve uma *démarche* no programa “novista” para a arquitetura, ao mesmo tempo em que a aproxima de um conjunto de experimentações divergentes no interior da produção cultural deflagrada a partir da ascensão do autoritarismo – ainda que compartilhassem do mesmo impulso revolucionário e transformador da realidade brasileira.

Em primeiro lugar, vimos como a produção de Ferro, Lefèvre e Império partiam de um enfrentamento crítico à perspectiva dominante do nacional-desenvolvimentismo e da construção da revolução brasileira sob orientação “etapista”. A reivindicação de uma leitura mais comprometida com os problemas do Brasil real, de suas contradições dualistas, colocava a Arquitetura Nova em um espectro político-estético diferente daquele formulado e praticado até 1964. Representado principalmente pelos Centros Populares de Cultura (CPCs) e por variantes como o Movimento de Cultura Popular (MCP), organizado pelo movimento estudantil junto ao governo de Miguel Arraes na prefeitura de Recife e que contou com a atuação destacada de Paulo Freire, prevalecia a defesa da cultura como “instrumento a serviço da revolução social”, nos termos de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves (1982, p. 9). Para os autores, assim como também para Marcelo Ridenti, a conformação da linguagem política neste momento, realizada sobretudo através da música, do teatro e da poesia de conotações “populares”, abandonava a “ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo para localizar-se coletiva e didaticamente ao povo”



(HOLLANDA et GOLÇALVES, 1982, p. 10), em uma evidente submissão da “experimentação estética” há “tarefa de conscientização das classes populares” (RIDENTI, 2014, p. 239).

Uma linguagem política que, de certa forma, se fazia presente também no “Projeto de Educação de Adultos”, desenvolvido por Paulo Freire durante os anos de atuação no MCP (extinto em março 31 de 1964), ou nos núcleos de alfabetização que se seguiram a esta primeira experiência. A ideia revolucionária de introduzir a “pergunta” no processo de ensino-aprendizagem era, em essência, a chave para ativar um processo de transformação política e social. O exercício de descoberta da “situação-problema” dos aprendizes, que animou o “modelo para uma produção” de Lefèvre, segundo os princípios do diálogo, da provocação do senso coletivo e da superação de hierarquias de poder nas relações de trabalho, representa senão o mecanismo pelo qual introduzia aqueles aprendizes em uma dinâmica de tomada de consciência da situação social e de seu lugar nessa situação. Reivindicando uma “participação crítica”, Freire direcionava o processo pedagógico às contingências do sujeito, atitude que deveria retirá-lo de uma condição de “paciente do processo” – que em muito significava uma incorporação forçada pela miséria existencial imposta à realidade de atraso e exploração econômica. “Na verdade”, escreveu em “Educação como Prática da Liberdade” (1997, p. 101):

somente com muita paciência é possível tolerar, após as durezas de um dia de trabalho ou de um dia sem “trabalho”, lições que falam de ASA – “Pedro viu a Asa” – “A Asa é da Ave”. Lições que falam de Evas e de uvas a homens que às vezes conhecem poucas Evas e nunca comeram uvas. “Eva viu a uva”. Pensávamos numa alfabetização que fosse em si um ato de criação, capaz de desencadear outros atos criadores. Numa alfabetização em que o homem, porque não fosse seu paciente, seu objeto, desenvolvesse a impaciência, a vivacidade, característica dos estados de procura, de invenção e reivindicação.

Em outras palavras, Freire alçava a “palavra política no comando do processo de aprendizado”, de tal forma que a participação aí formulada representava uma poderosa extensão do projeto de democratização da cultura. A maneira como Lefèvre se apropria especialmente do potencial “criador” e “inventivo”, traduzido como possibilidade de representações alternativas da cultura urbana, nos parece conduzir a participação meramente como “instrumento didático-conscientizador” um pouco mais além.

O que deve ser atribuído, em parte, ao alinhamento do grupo ao Cinema-Novo de Glauber Rocha, assim como o Teatro Oficina de José Celso, produções que demarcavam senão uma ruptura com essa conformação da linguagem política - como nos alerta Ridenti (2014, p. 238), uma “posição divergente, modernizadora e crítica desse



romantismo nacional-popular”. Propunham, no lugar, a superação do conflito entre o conteúdo didático-conscientizador e a experimentação estética, que entendiam ser uma formulação limitadora do ponto de vista cultural e reducionista do ponto de vista político. Estes artistas, aos quais poderíamos incluir ainda, guardadas as distâncias, a emergência do tropicalismo na música do Grupo Baiano ou na produção artística de figuras como Hélio Oiticica, erigiram a aposta na renovação da linguagem como o caminho necessário para a construção de novas interpretações do Brasil, diante do flagrante fracasso das teses hegemônicas pela intelectualidade de esquerda reunidas à época especialmente no PCB.

“Terra em Transe”, filmado por Glauber Rocha em 1967, é bastante representativo dessa cisão. Nele, sua “estética da fome” não realiza a visão, no cinema, de um dilema social. Pretendia, ao contrário, revolucionar a linguagem cinematográfica, mobilizando e operando os mínimos recursos necessários para descortinar um campo de ação política no país. A violência imagística, a alegorização crítica, as funções opositivas da música erudita e folclórica, o tratamento explosivo do elemento verbal – traços marcantes na produção do Cinema-Novo, mas destacados por Ridenti neste que desponta como filme mais contundente de Glauber Rocha (2014, p. 240) – colocavam em xeque a narrativa dramática tradicional reproduzida pela indústria cinematográfica para, no lugar, reconfigurar a relação com o público e elaborar uma representação do que enxergava como as contradições e irracionalidades do terceiro mundo.

Estruturada pelo desenvolvimento caótico e conflituoso de Paulo Martins, artista e jornalista interpretado por Jardel Filho, a trama dispara contra o espectador as crises existenciais da classe média intelectualizada que estava se formando sob a modernização autoritária, que frequentemente trai a própria promessa de aliança de classes com o “povo” ao se entregar à identificação com os (e à realização dos) interesses das classes dominantes. Em meio a esta alegoria crítica do Brasil, o “homem do povo” é duplamente marginalizado, pela violência imposta pela ordem econômica das oligarquias nacionais e pelas contradições do populismo político e cultural.

Neste sentido, a transformação da linguagem promovida pelo Cinema-Novo é o que justifica sua aproximação com a linguagem da Arquitetura Nova. Ambos expoentes da vanguarda brasileira no período procuravam romper com a condição da formamercadoria e de aparato ideológico. Negar a “narrativa dramática tradicional” ou o “desenho para a produção”, nos termos de Sérgio Ferro, seriam maneiras de

retirar respectivamente a produção cinematográfica e a produção arquitetural da lógica mercantilizante e, ao mesmo tempo, de inaugurar processos (de produção e experimentação) que não reproduzissem as mesmas lógicas de dominação e de alienação do trabalhador, espectador ou usuário.

Além disso, é importante lembrar que o “Projeto para um Acampamento”, concluído já ao final da década 1970, dialogava com as críticas que emergiam com maior força nesse momento sobre a incorporação da cultura popular (no caso aquela carregada pelos emigrantes), pela indústria cultural. Lefèvre ressoa as noções correntes de “substituição” (da autenticidade popular pelas melhores intenções da intelectualidade urbana), de “absorção” (direta por parte dos interesses da crescente cultura de massa) e “preservação” (que não impedia sua folclorização), como os processos que ditavam o campo de forças da expansão urbana no campo da cultura. Cita, ainda, o trabalho de Marilena Chauí em “Notas sobre Cultura Popular” (1980), para quem a conversão da “cultura do povo” em “cultura de massa” significava, em última instância, um outro processo de dominação e alienação que transcorria na “esfera da consciência” – Uma vez que atuava “no modo pelo qual os sujeitos representam as relações sociais tais como lhes parecem, sendo-lhes impossível reconhecerem-se nos objetos sociais produzidos por sua própria ação” (apud p. 118).

Buscando alternativas aos processos de articulação mercantilizada da cultura, Lefèvre direcionava atenção para as mesmas preocupações que animavam os tropicalistas – ao menos no que diz respeito à compreensão da necessidade de um novo equacionamento político-estético e, da conseqüente abertura de um outro horizonte de enfrentamento e transformação representado pela esfera da vida cotidiana e do comportamento social. Afinal, a música de grupos como os Novos Baianos, responsável por “abrir uma janela para o mundo no coração do Brasil”,<sup>21</sup> não é menos conhecida que a representação de uma nova cultura urbano-rural que praticaram entre os anos 1969 e 1979: Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor, Dadi e Luiz Galvão, além de amigos e demais frequentadores, criaram uma comunidade livre, inspirada pelos ventos que sopravam da cultura *hippie* (junto com as referências das guitarras elétricas e outros símbolos da cultura *pop* internacional), convivendo e produzindo juntos em um sítio localizado próximo à cidade de Jacarepaguá. No entanto, há distâncias evidentes

---

21 Para utilizar uma expressão proferida por Caetano Veloso quando tentava justificar a mistura de ritmos e instrumentos estrangeiros, contrariando grande parte dos artistas, intelectuais e estudantes que consideravam o tropicalismo uma traição à música e à cultura popular brasileira (RIDENTI, 2015; HOLLANDA et GONÇALVES, 1982).

que exigem melhor análise. Tarefa que iremos realizar enfocando a produção mais tardia do artista carioca Hélio Oiticica, iniciada a partir de 1965, quando a defesa pela experimentação estética e pela renovação da linguagem terá implicações mais profundas sobre a “criação de ambientes” como maneira de provocar um “estado permanentemente inventivo” (OITICICA, 1986, p. 130).

### EM BUSCA DA “PARTICIPAÇÃO TOTAL”

Waly Salomão, poeta e amigo de Hélio Oiticica, narrou assim a primeira exibição pública de seus Parangolés, por ocasião da exposição coletiva Opinião 65, sediada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1996, p. 33-34):

O “amigo da onça” apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seu Parangolés, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, standartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da escola de samba da Mangueira, Mosquito (mascote do Parangolé), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala Vê se entende, todos gozando pra valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos entrando MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos.

“Barrados no baile” e disparando seu “fornido arsenal de palavrões”, continuaria Sailormoon, Oiticica e os passistas da Escola de Samba da Mangueira *performaram* os Parangolés do lado de fora do museu, sob os pilotis do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). O episódio, algo entre a polêmica e a anedota, revela para nós o antagonismo da “posição participante” que Hélio Oiticica passaria a desenvolver desde então.

Em primeiro lugar, é importante recordar que Opinião 65 integrou um conjunto de manifestações da vanguarda brasileira em formação (muitas vezes conflituosa) naqueles anos. O que inclui a já comentada Propostas 65, realizada meses antes em São Paulo. Ambas exposições reuniram, pela primeira vez, os artistas e intelectuais responsáveis por estabelecer os novos rumos para a articulação política e cultural da arte engajada no país. Flávio Império e Sérgio Ferro, por exemplo, fizeram nelas a defesa de uma “Pintura Nova”, tendo ainda Ferro participado como um dos organizadores da Opinião 65.

Neste contexto, o constrangimento causado à formalidade da exposição no MAM-RJ evidencia certas clivagens entre os discursos aparentemente comuns de contestação. Afinal, o “romantismo revolucionário” que haveria por trás da marginalidade “dionisíaca” de Oiticica (para utilizar um termo utilizado por

Lygia Pape), soa realmente estranho quando confrontado com aquele supostamente contido pelo rigor da crítica à luta de classes – ao menos como o defendido por Ferro e, de modo geral, pelo grupo Arquitetura Nova. Corroborando o emprego de Ridenti do conceito de Löwy e Sayre, ainda que seja possível identificar o desejo de aproximação com o “povo” ou a cultura popular e o compromisso com os problemas especificamente brasileiros, veremos que nas formulações de Oiticica elas são reelaboradas, respectivamente, como espécie de elogio à marginalidade (e o que ela representa de transgressão anárquica e rebelde a modos opressores de vida) e como tensões nas formas de representação da cultura brasileira (combatendo mitos e processos de “folclorização” da cultura urbano-industrial). Em outras palavras, o que foi deflagrado no MAM-RJ se inscreve no que Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves chamaram de “opção tropicalista”, cujo foco da preocupação política era “deslocado da revolução social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada da política concebida enquanto problemática cotidiana” (1982, p. 66).

Curiosamente, os “olhos esbugalhados e prazerosos” provocados pela “evidente atividade de subversão de valores e comportamentos” nem sempre foram os alvos do artista. Paola Jacques (2003), em sua defesa de uma “estética da ginga”, erigida através da vida e obra de Hélio Oitica, atribui à sua convivência no morro da Mangueira, naqueles anos, a inflexão que o conduziu aos Parangolés, e além. O interesse pelo ritmo e pela dança, pelas manifestações culturais do samba e do carnaval, que se confundiam com as formas de vida organicamente forjadas entre vielas e barracos improvisados avançaram as pesquisas anteriores de Oitica, mas em outra direção. Para Paola Jacques, assim como para Celso Favaretto (2015), a “opção tropicalista” de Oitica, que conferiu à sua produção a política-estética do “corpo”, de “outra forma de sociedade, não burguesa” e de “outra arquitetura, outra forma de construir” (JACQUES, 2003, p. 28-29), também estava interessada na “constituição de uma linguagem moderna”, reverberando seu desejo de fundar um “novo espaço expressivo”, calcado nas pesquisas do “construtivismo” e que acreditava ser capaz de lidar com as dualidades e os conflitos inerentes à tarefa de representação da cultura nacional (FAVARETTO, 2015, p. 144).

De fato, tendo sido, entre meados da década de 1950 e 1960, um dos expoentes do movimento Neoconcreto, majoritariamente composto por figuras cariocas como Ferreira Gullar e Lygia Pape, de quem era muito próximo, e em franca oposição aos artistas paulistas ligados ao Concretismo, Oitica extraiu destes últimos o que chamava de “sentido de construção” (OITICICA, 1986, p. 62-63). Para além de preocupações formais, que tendiam a aprisionar a atitude artística à superfície da pintura, ou

mesmo à tridimensionalidade contida nos limites do objeto escultórico, tornava-se cada vez mais claro para Oiticica que o desenvolvimento da “arte construtiva”, a unir o impulso criador desde o Cubismo, diz, como um “espírito geral” da modernidade, estava mais profundamente ligado à tarefa histórica de fundar “novas relações estruturais visando à abertura de novos rumos da sensibilidade” (1986, p. 63). A valorização da expressão enquanto, fundamentalmente, a “expressão direta da percepção”, a defesa da experimentação e da participação, características marcantes do Neoconcretismo, conduziram Hélio Oiticica em direção ao “espaço ativo”. Nele, se referia (1986, p. 41),

As formas e cores não se distribuem numa superfície apenas como uma dinâmica visual, exercício de percepção informada por Gestalt; formas e cores são integrantes de um espaço que mobiliza significações que transcendem o perceptivo.

O “sentido de construção” defendido por Oiticica, portanto, representou em sua trajetória o impulso de ruptura com as convenções de ilusionismo do suporte artístico que ainda eram mantidas intactas apesar da ênfase defendida pelo Concretismo à abstração geométrica ou à racionalidade construtiva. Estava pavimentado, assim, o caminho em direção à totalidade do comportamento social e da vida cotidiana: concebidos enquanto estandartes lúdicos ou aparatos vestíveis, todos eles confeccionados com panos simples, mas ricos em recortes, texturas e cores, os Parangolés carregam muitas das matrizes formais neoconcretistas de Oiticica, mas rompem de vez com as noções de objeto artístico. São agora estruturas abertas, à espera da animação do corpo. Seus significados somente podem ser produzidos e verificados durante a *performance* do próprio público observador,<sup>22</sup> que através dele, são intimamente provocados a descobrir movimentos e gestos muitas vezes estranhos aos códigos corporais padronizados e socialmente aceitos (ou naturalizados).

Nas palavras de Favaretto, os Parangolés “fundaram a antiarte ambiental” de Hélio Oiticica, que continuará sendo elaborada, primeiro, como síntese programática própria, em “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967), e em seguida, como a “experiência-limite” de Barracão (1969), tentativa de transformar o “dia-a-dia em um campo experimental aberto” (FAVARETTO, 2015, p.121-122).

---

22 Não por menos, Jacques indaga a incompreensão de instituições como a Documenta, em Kassel, dos significados de Parangolé. Expostos como objetos arqueológicos, pendurados em cabides e cercados, “vazios e imóveis”, anulam toda ideia de experiência e de manifestação corporal. Se o argumento era o de historicizar o trabalho de Oiticica, protegendo de um público massivo e em um contexto em que vestir e experimentar seria exótico, melhor seria exibir “os vídeos das manifestações coletivas com os Parangolés em ação” (2003, p.38).

Manifesto escrito para a exposição homônima que o levou de volta ao MAM-RJ, em 1967, o “Esquema Geral da Nova Objetividade”, tinha a pretensão de estabelecer os princípios que aglutinariam as diversas correntes de vanguarda, comprometidas com a renovação da linguagem estética, em torno do que Oiticica enxergava como tarefas primordiais para a arte e para a cultura brasileiras. Como uma espécie de linha transversal, perpassando pela pintura, teatro, cinema, música e as artes plásticas, no qual identificava (1986, p. 97):

1) Vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3) participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (...); 6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte”

Chama atenção a compreensão de Oiticica de que, afora todas as divergências que já conhecemos, somente a partir de uma “condição ampla de participação popular”, conquistada através de “proposições abertas” (1986, p. 97), seria possível implicar o desenvolvimento cultural nas contradições da formação social brasileira. Daí a urgência dos objetivos novos, exigindo um conjunto de deslocamentos “estéticos, políticos e éticos”, entre eles: o enfoque sobre as práticas, ações, comportamentos, em detrimento da figura do “artista criador”; sobre o “movimento inventivo” das manifestações, no lugar da “produção de obras”; e sobre a “função simbólica das atividades” à revelia dos “simbolismos da arte” (1986, p. 98).

Assim é que a “antiarte ambiental” de Oitica percorrerá um processo de diluição estrutural, em favor da abertura total da “proposição vivencial”, potencializando as ações dos participantes. Dois trabalhos ainda ligados à série dos Parangolés serão decisivos neste percurso, antecedendo sua formulação definitiva: Tropicália (1967) e Apocalipopótese (1968).

O primeiro, apresentado na exposição “Nova Objetividade”, no MAM-RJ, consistia em um conjunto de Penetráveis – série de instalações produzidas por Oiticica desde 1960, onde o público poderia acessar e experienciar sensações táteis e visuais – articuladas por percursos livres e abertos, ocupando todo o espaço reservado pelo museu. Tropicália concretizava sua ideia de “totalidade-obra” e de “nova objetividade” ao envolver o público-participante em uma “vivência ambiental”, cuja razão primeira era senão “devorar” representações conflitantes sobre a “brasilidade” através do próprio comportamento, isto é, da atividade criadora de percorrer e experimentar o trabalho. Evocando o “tropical”, desmistificar a imagem



FIG016 — “Relevo espacial (vermelho) REL 036”, Hélio Oiticica, 1959.  
// FONTE: Catálogo online do Tate Museum. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-spatial-relief-red-rel-036-t12763>





FIG017 — "Grande Núcleo", Hélio Oiticima, 1960.  
// FONTE: Catálogo online do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/exposed-works/0yt2mhkh6Tbmdfz9NkSd-2z60uVFh6NW9TxMYSjgb.png>

FIG018 — Hélio Oiticica vestindo seu “Parangolé P1, Capa 1”, 1964.  
// FONTE: Catálogo onde da Fundación Start. Disponível em: <http://www.ramona.org.ar/files/files/helio.png>







FIG019 — Tropicália, Hélio Oiticica, 1967. A esquerda, vista da instalação na mostra “Nova Objetividade Brasileira”, MAM/RJ, 1967. A direita, a reprodução realizada na White Chapel Art Gallery, Londres, 1969 // FONTE: Catálogo online Instituto Itau Cultural. Disponível em <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302128829.jpg>

óbvia de “tropicalidade”: folhas de palmeiras e araras decorativas, espalhadas pelo ambiente, colidiam com as imagens comerciais exibidas por televisores, não menos contrastantes com a crueza rudimentar dos pavimentos de terra e brita que conduziam às instalações improvisadas com madeiras de construção, tecidos de juta ou lonas coloridas – eis aí a “primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto da vanguarda e de outras manifestações em geral da arte nacional” (OITICICA, 1986, p. 106).

À semelhança de Terra em Transe, de Glauber Rocha, Oiticica não pretendia produzir uma síntese dialética das contradições do país. Como Favaretto nos recorda, ao explorarem princípios comuns de fragmentação, de multiplicidade e simultaneidade de representações e símbolos culturais, além da suspensão de expectativas e a corrosão de identidades, ambos “expunham o processo de constituição dessas contradições” (2015, p. 139). Há que se ressaltar, que a especificidade de Oiticica, remete-se às tensões nas formas de representação que incidem diretamente sobre o comportamento do público, por meio de sua invenção: a espacialização da “estrutura-comportamento”.

O mesmo processo de descondicionamento do comportamento, experimentado pela primeira vez, com as capas e estandartes dos Parangolés, ocorre também em relação à percepção do contexto social e cultural. A experiência participativa de Tropicália desestabiliza o imaginário coletivo. Abre a possibilidade de se perceber como parte de uma formação cultural e social baseada sobre a tensão entre dualidades (arcaico-modernas), tornadas sensivelmente flagrantes. Consciência e comportamento tornam-se chave para transgredir uma condição normatizadas (ou de “conformismo”, como preferia Oiticica), destravando caminhos para a experimentação de novas práticas sociais, individuais e coletivas.

É neste sentido que Apocalipopótese, considerado o mais importante exemplar de seus Parangolés, representa a “primeira das práticas de liberdade-lazer” (OITICICA, 1986, p. 130). Trata-se de uma manifestação realizada nos jardins do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, como atividade de fechamento do evento “Um mês de criação”, promovido pelo jornal carioca Diário de Notícias, durante o mês de julho de 1968. Organizada por Oiticica, em conjunto com outros artistas, amplificava de certa forma o episódio que desconcertou a exposição Opinião 65: irrompia o espaço público com uma multiplicidade de acontecimentos simultâneos e descontínuos. Transeuntes e quem mais estivesse ali para ver a manifestação se misturavam com as intervenções dos artistas convidados: os “Ovos”, trazidos por

Lygia Pape para serem furados (metáfora para o renascimento); as “Urnas Quentes” montadas Antonio Manoel para serem abertas a machadadas e, assim, espalhar panfletos com cenas da violência da ditadura; a apresentação (estonteantemente óbvia) de cães amestrados, comandados por Rogério Duarte; entre outras provocações. De sua parte, Oiticica convidou novamente os passistas da Escola de Samba da Mangueira para vestirem os Parangolés.

O resultado, disse Oiticica, foi um ato público, “anárquico e marginal” que “explodiu naquela tarde a perplexa-participação das pessoas”, divididas entre o êxtase diante da possibilidade de uma “outra representação da vida como ela é” e a tensão pelo risco da repressão iminente –o Ato Institucional No 5 (AI-5), que legitimou a escalada autoritária dos militares, com perseguições, torturas, assassinatos e exílio, viria ser decretado meses após, em dezembro de 1968; o filme que registrou a manifestação não demorou a ser apreendido pela censura.

Embaralhando as formas estabelecidas entre manifestação artística e vida cotidiana, Apocalipopótese conduzia a “antiarte ambiental” ao que parecia ser o seu limite político. Ao conjugar as experimentações comportamentais e perceptivas com a fragmentação de múltiplas manifestações e vivências diretamente na totalidade da esfera pública, Oiticica flertava com a noção de “tática” e de “guerrilha”, vislumbrando a possibilidade de tensionar as estruturas que organizam e operam as formas de vida cotidiana e de, assim, produzir as condições necessárias para a criação coletiva de uma realidade alternativa, constituída por atividades, práticas, ações, comportamentos nem “conformistas”, nem “opressoras” (OITICICA, 1983, p. 40).

Em “As possibilidades de Crelazer”, escrito no ano seguinte à realização de Apocalipopótese, em 1969, Hélio Oiticica erigia a “espinha dorsal” para o que ele próprio chamou de “experimentação-limite”: a ideia-projeto *Barracão*. Enquanto “espaço-ambiente-lazer” e “experimentação coletiva, imaginada como comunidade germinativa”, Oiticica se interessava cada vez mais pelas capacidades criadoras da participação e, também, transgressoras do comportamento social. A conjugação entre um estado de “criação” e de “lazer” reelaboravam os aspectos mais gerais que até então orientaram sua defesa por uma “Nova Objetividade” (1967) da vanguarda brasileira. Favaretto não poderia ser mais sintético: “da arte do objeto, ao ambiente, à antiarte, produzem-se transformações que valorizam situações instáveis, sem contornos assinaláveis, de fim impreciso” e que finalmente vieram assimilar a “atividade criativa ao devir das vivências” (2015, p. 172-184).



Definido, mais tarde, como um “ambiente total comunitário do Crelazer” (OITICICA, 1986a, p. 117), *Barracão* foi originalmente concebido como abrigo para seu Grupo-Rio, ainda em formação, mas somente realizado após seu exílio, primeiro em Londres e, em seguida, em Nova York. De qualquer forma, permanecia a busca por um ambiente “organificado”, de estrutura germinativa, necessariamente aberto e informe, pois realizado pelo (e no) comportamento experimentado entre os indivíduos envolvidos naquela comunidade. Foi através deste ambiente que aprofundou seu interesse pelas formas de vida manifestadas nas favelas cariocas – e, posteriormente, pela cultura *underground*, incluindo aquelas que deram origem aos festivais de *rock*, como em *Woodstock*.

Neste sentido, não significa dizer que Oiticica buscava imitar o espaço produzido nesses contextos, mas explorar em uma estrutura própria a organicidade que impediria de reproduzir os modelos convencionais de habitação, isto é, de seus espaços de convívio público e privado e da experiência social cotidiana. A ligação orgânica que observava no morro da Mangueira, por exemplo, entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo ou a não-divisão visual-linear, seriam as condições ambientais necessárias para a experimentação de “vivências descondicionantes”, de atividades não-opressivas. Mais além, a criação de um espaço “que não se fragmente em estruturas pré-condicionadas” permitiria tal integração corpo-ambiente que distanciaria a vivência intersubjetiva dos “padrões gerais de trabalho-lazer”, em favor da conquista de um “estado permanente de invenção” (OITICICA, 1986b, p. 52).

Aqui nos deparamos com quatro aspectos decisivos e que se revelarão, para nós, problemas cruciais: a experiência como fenômeno intersubjetivo; a criatividade como potência inventiva da vida; o espaço como contexto para processo sociais; e a antiarte como concepção da relação arte-vida. Em linhas gerais, se *Barracão* estendeu para a totalidade do espaço o problema das capas vestíveis de Parangolé (especialmente os efeitos de um despertar da livre experiência corporal); também levou às últimas consequências o jogo de relações entre estruturas espaciais e a participação individual e coletiva, ativados durante o percurso que o público realiza entre os Penetráveis reunidos no perímetro delineado por Tropicália. A abertura estrutural pretendida em *Barracão* desloca definitivamente a atenção de Oiticica do objeto tridimensional para a ordem do processual, envolvendo o público como parte constitutiva de um “fenômeno vivo” do “propor propor”, isto é, de um desencadeamento de ações coletivas espontâneas responsáveis pela própria realização do ambiente comunitário.

A participação e a experiência (corporal, sensorial) seriam agora os atos necessários para um propósito maior: o exercício de comportamentos não normativos que, desse modo, poderiam constituir um estado de “pura criação”.

O sentido de criatividade estaria, portanto, profundamente ligado a um desejo político de refundação da experiência cotidiana, não mais orientada por relações opressivas de tempo e de espaço (“*deadlines*”; espaços institucionais, como as galerias). Somente a partir de estruturas processuais abertas à disponibilidade imprevisível e transformadora do comportamento normatizado, ao “exercício da liberdade”, que a criatividade, como potência vital de invenção, poderia se manifestar enquanto prática do dia-a-dia. No lugar de uma “arquitetura experimental”, um “programa para a vida”, que deveria tomar a forma de um “mundo-abrigo” (OITICICA, 1986b, p. 52).

#### NOVOS IMPASSES E MAUS PRESSÁGIOS

Neste ponto, fica mais claro que se podemos aproximar o canteiro participativo do grupo Arquitetura Nova com a opção tropicalista de Hélio Oiticica, isso diria respeito à expansão do primeiro programa para a totalidade da esfera da vida. Se Lefèvre contextualizou as críticas de Ferro, Oiticica expandiu seu acampamento. Mais do que isso, tratava-se da expansão de um aspecto que esteve sempre presente nas três propostas até aqui discutidas: a disputa sobre a subjetividade dos participantes, de modo que o espaço-comportamento é, senão, o exercício de uma nova consciência.

Tanto a “invenção lúcida” de Ferro, Lefèvre e Império, quanto as “manifestações ambientais” de Oiticica – tomados como dois polos extremos no arco de articulações político-culturais do período – deslocaram, então, o enfoque sobre a forma acabada em favor de suas significações sociais. Emergem daí, as noções comuns de abertura e de valorização do processo como fatores que estruturam o trabalho, ou melhor, a atividade de criação que deveria estar, conscientemente, comprometida com a inclusão do espectador para a realização individual e coletiva da transformação de sua realidade. Neste processo, a forma arquitetônica e urbana, ou do objeto artístico, são tão importantes quanto as transgressões que devem provocar no modo de produção arquitetural e na experiência intersubjetiva do comportamento e do ambiente social.

No entanto, restam alguns pontos cegos. Se a “antiarte ambiental” radicalizou as pesquisas de Oiticica, também o confrontaram com problemas de mesma proporção. Em entrevista realizada para o cineasta Ivan Cardoso, em 1973, Oiticica revela um permanente incômodo sobre os sentidos da participação do público e do desejo de desestetização da vida que o acompanhavam desde a formulação da “Nova Objetividade da Arte” (1967) até *Babylonests* (1971) – a versão de Barracão realizada em Nova York.

As limitações impostas pela repressão aos programas experimentais (da arte e além) levaram Oiticica a reconfigurar as ideias que originaram Barracão no exterior, primeiro em Londres e, em seguida, em Nova York. A conversão de seu apartamento em “casa-obra”, a que chamou também de *Babylonests*, foi o mais perto que chegou da construção de um “contexto para o comportamento-criação”. Nela, a moradia assumia a condição de um ambiente penetrável, conforme Décio Pignatari descreve, uma “teia labirinto bricolada de todas as colagens, acrescida de toda uma parafernália informacional ao alcance da mão: do lápis ao arquivo, do aparelho de som à televisão, um sempre ligado, outra sempre sem som; frases-lema pelo teto” (apud FAVARETTO, 2015, p. 194).

Porém, a realização das “possibilidades de *CreLazer*”, como o sonho metafórico de “transformar morar numa casa que fosse TEATRO de PERFORMANCE MUSICAL (...) comunizar palco-platéia-performance no dia-a-dia” (OITICICA, 1986a, p. 52, grifo do artista), não esgotam o problema da criatividade e da antiarte. O “estado de permanente invenção” perseguido pelo artista não deveria ser confundido com o que chamou de “atividades criativas”, promovidas pela incorporação das pesquisas de participação pelo circuito institucional da arte, por exemplo. Alcançar a condição de liberdade de invenção resultaria na superação de comportamentos e subjetividades repressivas, o que envolveria também, a libertação da “tendência de estetizar a vida”, traduzida neste caso como a redução do dia-a-dia como “campo experimental” em atividades afeitas à condição alienante do trabalho produtivo, mesmo quando realizadas na forma de “catarses psíquicas” (OITICICA, 1985, p. 52).

De maneira muito semelhante, Rodrigo Lefèvre também desferia uma curiosa crítica sobre a “associação colaborativa” e “liberdade criativa” defendida pelo grupo. Estava claro para Lefèvre, ainda durante a redação de seu “Projeto para um acampamento de obra”, o conteúdo ideológico de *sLogans* como o “faça você mesmo” e “a vida tem que ser simples” difundido pelos grandes meios de comunicação já naquele momento (1981, p. 15). Uma maneira de enfrentar esta contradição,

FIG020 — “Ninhos” instalados na Universidade de Sussex, Inglaterra, 1969.  
// FONTE: Catálogo online Instituto Itaú Cultural. Disponível em:<https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/008581000009.jpg>

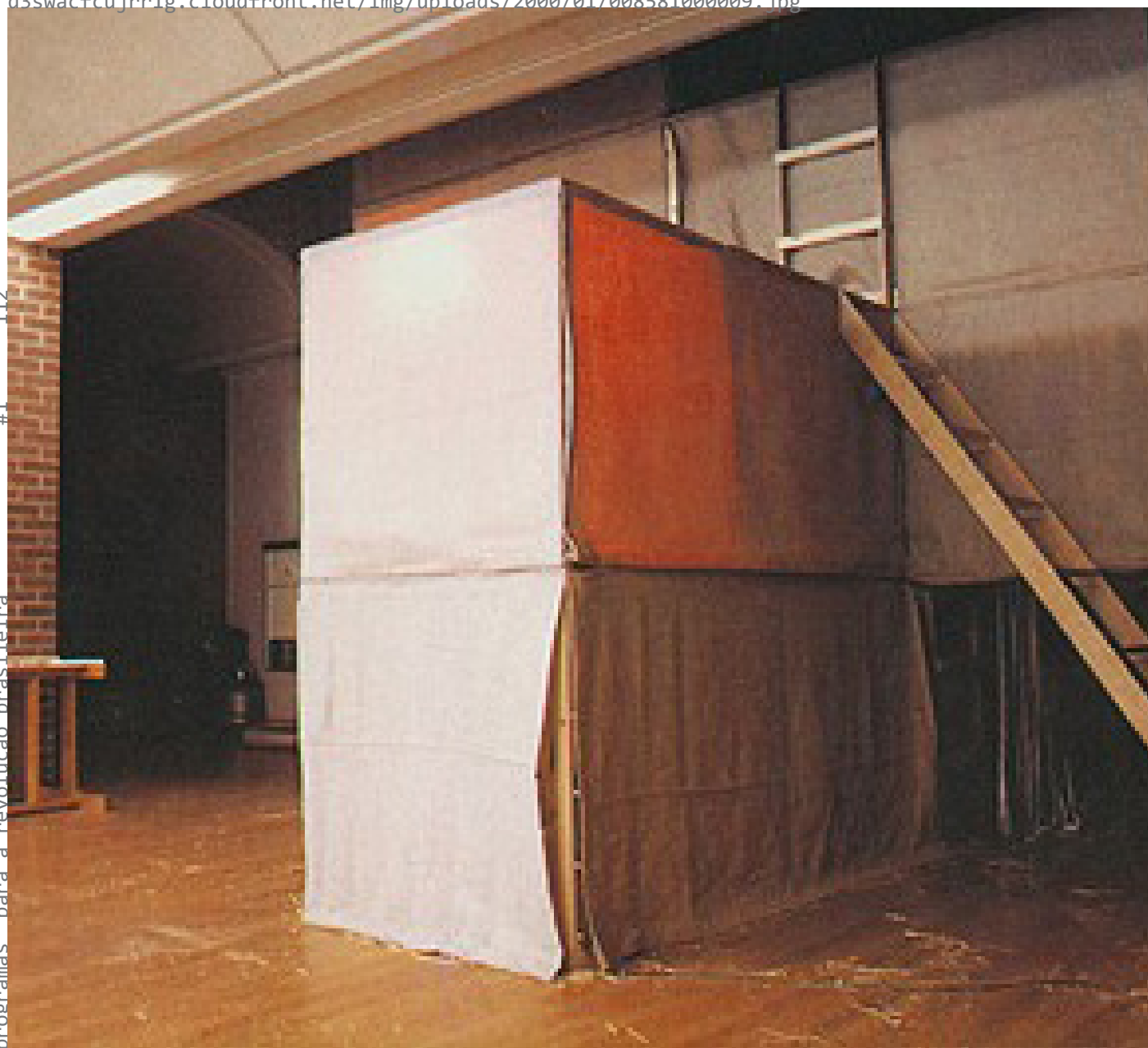




FIG021 — Hélio Oiticica fotografado em Babylonests, seu apartamento em Nova Iorque, em 1974.  
// FONTE: BROWN, 2018, online. Disponível em: <https://nonsite.org/wp-content/uploads/2018/10/Figure-32-Babylonests-386x600.jpg>

assim como o problema do “sobretabalho” analisado por Francisco Oliveira, como vimos, foi de projetar a reorganização produtiva promovida pela arquitetura participativa em um “momento de transição” revolucionária. A produção arquitetura de casas-bairro deveria ser retirada da lógica de mercado, ou seja, em um outro contexto político-econômico, diferente daquele da modernização autoritária vivida no Brasil daqueles anos.

Em certo sentido, a utopia do “modelo para uma produção autogerida” de Lefèvre se confunde com o exílio de Oiticica, cujas pesquisas foram violentamente interditadas. Para além de revelarem a amplitude dos problemas formulados pelo artista, primeiro em Londres, enquanto artista residente na *WhiteChapel Museum*, e, finalmente, em Nova York, apontam para os limites colocados pela “posição participante”, e não apenas da sua. Este será, precisamente, o itinerário que nos permitirá verificar com melhor precisão, por que enfocando contextos de políticas de bem-estar social, as contradições desencadeadas na ideia da colaboração, da liberdade criativa, da vida comunitária.



## CAPÍTULO #2

# a “posição participante” na Europa: anarquia, contracultura e irreverência

A certa distância, o programa de uma “arquitetura nova” proposto por Ferro, Lefèvre e Império parecem espelhar experiências similares de participação coletiva ocorridas em diferentes contextos naqueles mesmos anos de 1960 e 1970. Josep Maria Montaner (2007), por exemplo, ao propor uma historiografia da arquitetura contemporânea, cita as pesquisas sobre a produção autônoma de habitações realizadas pelos arquitetos britânicos John F. Turner, e seu influente livro *Housing by the People* (1977), e N. John Habraken, com *Suportes. Uma alternativa de alojamento de massas* (1962); as experiências de construção de moradias estudantis promovidas pelo belga Lucien Kroll, como o projeto para a Faculdade de Medicina, em Bruxelas, construído entre 1970 e 1976; na mesma linha, também relaciona os projetos desenvolvidos pelos holandeses Aldo Van Eyck, Piet Bloom, Theo Bosch e Herman Hertzberg, com enfoque sobre as possibilidades de apropriação dos espaços por parte dos usuários, ou mesmo a intervenção direta destes na construção de seus espaços de convívio, como defendido pelo italiano Giancarlo De Carlo, principalmente, a partir de seu

projeto para o bairro operário Matteotti, em Terni, concluído em 1974. Todos estes exemplos caracterizariam um mesmo conjunto de produção que, além da crítica generalizada desde os anos 1950 ao ideário modernista, demonstram profundos interesses pela dimensão social e política da arquitetura.

Montaner identifica ao menos duas importantes razões por trás do desenvolvimento deste interesse, aparentemente comum, entre os arquitetos europeus. Por um lado, destaca como pano de fundo a produção pública de arquitetura que até meados da década de 1970, diferente do que vimos em relação ao contexto político e econômico brasileiro, promovia a construção em larga escala de escolas, habitações sociais e outros projetos de urbanização em grandes proporções.<sup>23</sup> Trata-se de um nível de organização institucional que favorecia intervenções em contextos sociais e culturais através do que chamou de “projetos singulares”, como as residências estudantis, teatros e espaços artísticos experimentais, muitas vezes realizadas através de processos alternativos e equipes multidisciplinares (2007, p. 136-37), mas sempre contando com financiamento ou subsídios públicos.

Por outro lado, também chama atenção para o “processo de mudança ocorrido na cultura no longo dos anos 1950 e 1960 na Europa” (2007, p. 138), sobretudo com a difusão da crítica cultural de raiz marxista, especialmente através da atuação de Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse entre outros professores e pensadores da chamada Escola de Frankfurt, acompanhada pela crescente influência do pensamento pós-estruturalista de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Jacques Derrida, para citar alguns. Entre estas duas correntes de pensamento, desenvolvia-se a capacidade de interpretação de conceitos novos sobre a história, a cultura, as formas de produção, de dominação e de organização da vida social e coletiva.

Esta é também a perspectiva que orienta o debate presente na coletânea “*Architecture and Participation*” (2005). Ao proporem o reexame do termo a partir de um contexto político e institucional dos países europeus, em que a “participação” teria se tornado “um conceito da moda” ou, pior, “uma parte organizada (e, potencialmente, manipulada) de muitos projetos públicos de requalificação urbana”, seus organizadores definiram como marco histórico as experiências e os debates

---

23 Montaner aponta que, no período do pós-guerra, países como o Reino Unido chegaram a concentrar nos departamentos de arquitetos pertencentes a órgãos públicos 45% da produção total de construções, sendo que cerca de 50% dos arquitetos britânicos trabalhavam em setores da administração governamental. Este quadro mudaria significativamente com o crescimento de uma “ideologia do profissional liberal”. As questões envolvidas no declínio da “figura do arquiteto anônimo”, em favor de um “modelo individualista do arquiteto singular” aos poucos explicarão também as contradições mais recentes no interesse da participação. (2007, p. 35).

realizados no período de agitação política e cultural vivido em praticamente toda a Europa ocidental durante os anos de 1960 e 1970 (JONES et al, 2005, p. XIII-XIV).

Mais especificamente, textos como “*How inhabitants become collective developers: France 1968-2000*”, escrito por Anne Querrien – socióloga, planejadora urbana, aluna de Guattari e participante ativa das agitações culturais e políticas do período – e “*Sixty-Eight and after*”, de Peter Blundell Jones, vinculam o interesse crescente pelas práticas participativas em arquitetura e planejamento à onda de rebeliões estudantis que culminou nas grandes revoltas de maio de 1968, em Paris. Em especial, a retrospectiva de Peter Blundell Jones, um dos organizadores da série de conferências realizadas no curso de Arquitetura da Universidade de Sheffield, na Inglaterra, e que resultaram na coletânea, discute como o sentimento generalizado de contestação ao “arcaísmo feudal das universidades” e à “recusa da vida burguesa” – como Edgard Morin se referiu em sua avaliação do período (2018, p.17-18) –, também atravessou com força os cursos de arquitetura, fomentando diferentes movimentos de refundação radical da prática e do ensino de arquitetura.

Duas figuras proeminentes deste período nos parecem centrais: o referido arquiteto anarquista italiano Giancarlo De Carlo, como referência teórica crucial não apenas para Jones, em função da articulação que promoveu entre as críticas aos limites disciplinares e também ideológicos da arquitetura construídas através de sua proposta de participação coletiva e também de sua solidariedade ao impulso revolucionário dos estudantes; e do arquiteto britânico Cedric Price, cujo alcance de suas experimentações, sobretudo enquanto professor da *Architecture Association*, foram decisivas para pautar os significados sociais ou relacionais intrínsecos ao espaço construído. Ambos representam, para nós, a retomada de muitas das principais “aberturas” provocadas entre a “produção arquitetural” da Arquitetura Nova e o “programa ambiental” de Hélio Oiticica, ao mesmo tempo em que nos ajudam a compreender como as práticas participativas estavam produzindo outros agenciamentos políticos e, como veremos adiante, intersubjetivos.

#### UMA NOVA ARQUITETURA PARA UMA NOVA SOCIEDADE: EXPANSÕES DE REALIDADE

Como um dos principais integrantes do grupo de arquitetos europeus amplamente conhecido como *Team X*, Giancarlo de Carlo despontava como um expoente deste movimento de dissidência do discurso funcionalista predominante no modernismo arquitetônico até meados da década de 1950. Do embate entre as ideias individuais

(e, muitas vezes, contrastantes) com que Montaner caracterizou a atuação do grupo (2007, p. 31-32), o arquiteto italiano e de forte inclinação anarquista compartilhava a vontade comum de redirecionar alguns dos pressupostos da arquitetura moderna – como a aproximação ao universo da ciência, tecnologia e produção –, mas desenvolvia um interesse particular pela abertura da prática e do pensamento arquitetônico à realidade cultural, social e também histórica da vida cotidiana.

Confrontando o universalismo positivista que caracterizava o pensamento moderno promovido através das reuniões do Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (os CIAMs), responsáveis por lançar as grandes teorias, os manifestos e os protótipos globalizantes de uma nova sociedade industrial, buscava, assim como seu colegas, debater as diferentes saídas para a arquitetura contemporânea a partir de uma perspectiva intelectual que valorizava a atitude experimental e empírica, a multiplicidade de visões e certo pragmatismo das proposições concretas. Buscava, porém, como tarefa fundamental de sua crítica, sedimentar outros sistemas de códigos técnicos e estéticos e de, através deles, redefinir as formas de produção do espaço e do papel social dos arquitetos na direção da lógica coletiva da construção da arquitetura, da cidade e da vida pública.

Em um de seus textos mais influentes, *“Architecture’s Public”*, publicado em 1969, a partir de uma conferência que realizou na Universidade de Liège, na Bélgica, em 1968, o tema da participação aparece como resposta para o problema de identificação da arquitetura e do planejamento urbano com o poder da classe dominante. Para De Carlo, o caminho para uma arquitetura comprometida com as necessidades, os interesses e os desejos das pessoas comuns – mantidas sob uma condição de permanente opressão e alheias às esferas de decisão públicas ou privadas –, exigia transformar radicalmente o “modo de produzir arquitetura para uma nova sociedade” (2002, p.4).

As críticas endereçadas ao elitismo (acadêmico e social) do movimento moderno e à alienação intelectual dos arquitetos, sem poupar a contribuição de mestres modernistas como Walter Gropius ou Le Corbusier para este quadro, De Carlo denunciava o distanciamento do campo disciplinar da arquitetura em relação aos problemas sociais que passavam ao largo das universidades, das principais organizações de classe dos arquitetos, das instituições governamentais, para não falar das corporações financeiras e empresariais. Ecoando a crítica ao mito da neutralidade técnica, pedra angular do funcionalismo arquitetônico, desferia duros golpes ao que chamou de “apêndice operativo” performado pela especialização

profissional dos arquitetos. Os avanços conquistados pelo movimento moderno teriam se limitado ao campo já dominado pela ideologia acadêmica e empresarial e, portanto, restrito às “relações entre clientes e empreendedores, proprietários de terras, críticos, *connoisseurs*, e arquitetos”, exatamente onde uma “rede de interesses econômicos e de classe é mantido unido por uma misteriosa tensão de códigos de classe cultural e estético” (2002, p. 07).

Perfilando certo mal-estar da profissão, De Carlo demonstra que a limitação da prática arquitetônica à resolução de problemas funcionais, ou ao racionalismo baseado na eficiência produtiva, estava contraditoriamente levando a arquitetura à condição de disciplina supérflua ao próprio universo da produção industrial. Ao ocuparam-se meramente de “como” os espaços deveriam ser construídos, sem se perguntarem sobre o “por que”, a arquitetura e os arquitetos estavam se convertendo em “instrumento” e em “consultores técnicos” a serviço das demandas de setores industriais – que logo viriam a se perceberem mais eficientes na capacidade de produção e resolução técnica em escala e velocidade que jamais poderiam ser cumpridas pelos arquitetos (2002, p.8). Poucos anos mais tarde, tal contradição seria discutida a fundo enquanto uma “crise da utopia moderna” por Manfredo Tafuri, de quem foi colega enquanto professor no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza (IUAV) e, cujos apontamentos merecem algumas considerações neste momento.

Através de uma densa revisão crítica sobre o desenvolvimento do modernismo nas artes e na arquitetura, presente no livro “Projeto e Utopia”, originalmente publicado em 1979, Tafuri lançava luz sobre o “trabalho intelectual” de que as vanguardas do início do século XX teriam se ocupado e, mais importante para nós, sobre o recuo da condição que teriam assumido como “ponta de lança do desenvolvimento produtivo” (1985, p. 92). Para o historiador, tanto os artistas como os arquitetos vanguardistas invariavelmente cumpriram a tarefa de unir a utopia com a ideologia. Seja através de uma “auto-educação do sujeito moderno” ou fornecendo “modelos de ação” para a organização tanto do comportamento da nova sociedade quanto de suas atividades produtivas, ambas em vias de transformação decorrente do desenvolvimento da tecnologia industrial, a arte e a arquitetura – e a arquitetura mais que a arte, dirá (1985, p. 68) – erigiu todo um sistema de códigos e de valores, toda uma nova *episteme* moderna ligada ao controle e ao planejamento científico do futuro. Ocorre que não demorou muito para que esta “ideologia do plano” desse lugar à “realidade do plano” (1985, p. 92).

A despeito de todo o esforço de invenção ou de prefiguração racionalista do “homem-máquina”, da “máquina de morar”, da cidade industrial “planejada” e “zoneada”, entre outros “lirismos” criados e defendidos pelos arquitetos através dos CIAMs –<sup>24</sup> como também ressaltado por De Carlo – o planejamento tecno-científico foi de fato realizado fora do campo do trabalho intelectual e utópico. “A arquitetura e o urbanismo serão os objetos, e não os sujeitos, do Plano”, afirma Tafuri, servindo à necessidade de reestruturação ou de coordenação planejada da produção que será alcançada com o aparecimento dos novos protagonistas: “a reorganização internacional do capital, a afirmação dos sistemas de planificação anticíclica” (1985, p. 92).

Não seria de se espantar, portanto, que a construção massiva de habitação foi resultado das promessas de uma nova organização cultural, social e produtiva da vida moderna do que dos objetivos traçados pelos grandes planos econômicos de reconstrução da Europa do pós-guerras. E é desta mesma perspectiva crítica que Giancarlo De Carlo denunciava a redução de qualquer progressismo presente no ideário moderno da arquitetura e do planejamento urbano ser reduzido ao discurso ideológico do “mínimo ideal” e de uma “requalificação urbana” que, em suas próprias palavras, “legitimou a transformação (violenta e desigual) da cidade sob os interesses do capital” (2002, p.11).

Distante do povo e descartado pelas elites, a arquitetura se encontrava em um impasse que, para ser desinterditado, seria necessário promover uma abertura de sua prática e de uma refundação radical de seus significados político e sociais. É nesta direção que De Carlo irá reivindicar uma arquitetura participativa: como um caminho alternativo para a construção de um novo sistema de códigos técnicos e estéticos e para a expansão de realidades.

“*Architecture´s Public*” propõe, então, um “método científico” para lidar com a pluralidade de objetivos e de ações introduzida pela participação coletiva, sempre imprevisível e, em permanente mudança, por vezes conflitivas. Estruturado como um processo de contínua alteração de controle e de reformulações, descreve a relação cíclica entre as fases de “descoberta das necessidades dos usuários”, “formulação de hipóteses” e de “administração e uso”. Suficientemente aberto à

---

24 Os termos, sobretudo o “lirismo”, remetem ao trabalho do historiador Jean-Louis Cohen analisando a atuação destacada do arquiteto suíço Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo Le Corbusier, cujas ideias (defendidas em projetos, articulações políticas e de classe profissional, além de escritos teóricos) exerceram influência quase propagandista para o desenvolvimento da arquitetura moderna no início do século XX. Ver mais em: COHEN, J. Le Corbusier 1887-1965: El lirismo de la Arquitectura Moderna, Madrid: Tasken, 2009.



contribuição dos usuários e flexível para a correção, atualização ou incrementação das decisões tomadas coletivamente, o método seria capaz de romper com a dinâmica de falsificação de consensos, que De Carlo identificava fatalmente ocorrer na relação clientelista da arquitetura baseada no projeto “para” as pessoas – necessariamente um “ato autoritário” (2002, p.16). No lugar, defendia uma dinâmica de permanente diálogo entre os participantes e também entre as três fases que deveria estruturar a construção coletiva, antagônica e reflexiva de consensos – somente possível quando a arquitetura passa a ser pensada como atividade de projetar “com” as pessoas (2002, p.15).

Neste ponto, algumas distâncias em relação ao significado político das propostas defendidas pela Arquitetura Nova podem ser melhor esclarecidas. Pudemos ver, por exemplo, como Sérgio Ferro embasou sua crítica no marxismo, articulando seus questionamentos à irracionalidade da arquitetura moderna através das categorias analíticas da economia política. Por um lado, os pressupostos que orientaram a crítica de Giancarlo de Carlo, ainda que não explicitamente ancorados nas mesmas categorias de análise, vão na mesma direção: se faz estruturalmente presente a crítica ao *status quo* e à hegemonia das formas de produção capitalista que “excluiu tudo em termos econômicos, sociais, culturais e estéticos o que não era compartilhado pela classe no poder” (CARLO, 2005, p. 07). Porém, diferente de Sérgio Ferro, a superação desses conflitos não foi completamente localizada na luta de classes na produção. Enquanto Ferro buscava entrelaçar o canteiro com o desenho, as análises de Giancarlo De Carlo se centravam nos processos de projeto do espaço arquitetônico e das relações com seu público. Questões acerca da construção, incluindo a condição dos trabalhadores e as formas de organização do trabalho, aparecem como planos secundários, para não dizer negligenciados.<sup>25</sup>

É certo que também escapa ao “Canteiro e o Desenho” uma discussão em profundidade deste outro campo não menos importante para qualquer crítica radical ao modo de produção arquitetural: a relação entre espaço construído e seus usuários. Há explicação: se as contradições do canteiro e do desenho foram exploradas para revelar a “forma fundamental” da produção arquitetural como valorização e reprodução capitalista e, portanto, de produção de mercadoria, não haveria outra relação possível entre arquitetura e seus usuários senão a da “aparência de uso da aparência do produto” (FERRO, 2008, p.151).

---

25 Para Ferro, trata-se de uma “ocultação de hábito”, diz: “curiosamente, só Tafuri fala, e de passagem, do canteiro” (2007, p. 193). Esta curiosidade contém, aqui, uma implicação crucial. É ponto de inflexão de um sentido político da participação.

De qualquer forma, dentro do programa do grupo Arquitetura Nova, este campo foi melhor explorado por Rodrigo Lefèvre, quando contextualizou as críticas de Sérgio Ferro às relações do desenho na organização do trabalho no canteiro de obras dentro do que chamamos de um programa de ação – a construção oficial de moradias populares nas periferias dos centros urbanos. A proposta de Lefèvre para a autogestão da construção, financiada e promovida pelo poder público como condição necessária para associar a transformação produtiva à transformação social, seria, no limite, instrumento de transformação do ambiente social e urbano através da tarefa pedagógica de conscientização dos participantes durante o processo de produção de suas moradias – neste aspecto, surpreendentemente próxima às ideias defendidas por De Carlo.

Por um lado, vimos como a “generalidade abstrata” que, nos termos da crítica de Sérgio Ferro, caracteriza o “desenho para a produção de mercadoria”, impede que o projeto arquitetônico atue como instrumento de representação do (e, portanto, de reflexão sobre o) espaço que será construído. Para a produção da arquitetura-mercadoria, o projeto cumpre, senão, o papel contratual de regulação e controle das relações de trabalho, das etapas, meios e técnicas envolvidas na execução do produto. Sistemas de códigos, símbolos, nomenclaturas e medições são os elementos que predominam na linguagem do desenho como instrumento de comando. Se resta alguma expressão de espacialidade, ela permanece submetida ao imperativo da valorização capitalista, assumindo formas, materialidades e sistemas construtivos que não escapam às suas determinações.

Nessa mesma linha, tanto Lefèvre quanto De Carlo, ao defenderem a abertura do processo de projeto, implicam, entre outras coisas, romper com este sistema contratual de comando. Ambos buscaram repensar a atividade de projeto como campo aberto de investigação espacial. Em outras palavras, como meio através do qual se tornaria possível sintetizar diferentes conjuntos de informações (dos usuários, do contexto de inserção, do próprio conhecimento arquitetônico acumulado) e traduzi-los em uma forma espacial não totalmente fechada. Neste processo, dados reais dividem importância com a capacidade de imaginação para a construção de um novo espaço concreto.

Afinal, motivar a participação do “público” da arquitetura implica necessariamente uma tomada de posição ideológica de “para quem” se constrói e “para qual finalidade” (2002, p. 16). A “conscientização”, palavra-chave para o “modelo para uma produção” de Rodrigo Lefèvre, como vimos, também está presente no “método

científico” de Giancarlo De Carlo. Partindo da “descoberta de informações”, deveria ser estabelecido um espaço de debate entre os participantes para a realização de análises críticas sobre o que configuraria os interesses, as demandas e os desejos dos usuários. Trata-se de uma maneira de “estimular a conscientização”, de “dissipar a alienação”, ou mais precisamente, as “significações ideológicas” carregadas tanto pelos usuários como pelos profissionais arquitetos. Essa forma de participação reflexiva dos usuários se faz necessária para clarificar a “posição ideológica” do projeto, simultaneamente elucidando as determinações provenientes da identificação contraditória dos próprios usuários com a classe dominante e fomentando a invenção de um conjunto de novos valores que, defende De Carlo, “já existem potencialmente [nos próprios usuários], manifestados esporadicamente nas margens ainda não controladas pelo poder institucional” (2002, p.18).

É a partir do desenvolvimento dessa capacidade de expressão própria, uma espécie de empoderamento das pessoas comuns, ou de “representação da cultura urbana do povo”, nos termos de Lefèvre, que novas configurações espaciais poderiam ser experimentadas e ganhar forma. Curiosamente, De Carlo imaginava que este outro sistema (dito “não-autoritário”) de projeto e de planejamento urbano seria capaz de estabelecer laços de identificação entre as pessoas envolvidas com o espaço construído, porém sob o signo da desassociação, isto é, rompendo com a condição cristalizada da “obra singular” produzida pelo “gênio arquiteto”.

A dinâmica de reconhecimento dos interesses e necessidades, seguida pela recém conquistada capacidade de formulação de hipóteses sobre o ambiente arquitetônico ou urbano não cessaria com a conclusão do projeto. Haveria um terceiro processo de diálogo definido pelo usuário que habita e, assim, altera o espaço; e pelo espaço que carrega de significados a vida cotidiana de seus usuários. Com isto em mente, De Carlo também vislumbrava a compreensão do objeto arquitetônico enquanto mais uma variável dentro de um permanente processo de transformação e de significação. Daí sua defesa pela forma estruturalmente aberta e flexível, em favor de um contínuo crescimento ou alteração ao longo do tempo e em função do engajamento social dos usuários com a produção de seus espaços de vida.

O “método científico” da participação coletiva de Giancarlo De Carlo foi desde então desenvolvido ao longo de sua trajetória como arquiteto, planejador urbano e também professor, especialmente a partir da fundação do *International Laboratory of Architecture & Urban Design* (ILAUD), em 1976, reunindo universidades, instituições

culturais, estudantes e demais interessados na investigação teórica e prática destes processos alternativos de produção do “habitat e ambiente urbano”, como se referia (ILAUD, 2020, *online*).

Uma primeira experiência foi anteriormente realizada através do projeto de regeneração urbana de Matteotti, bairro operário localizado na periferia de Terni, entre 1969 e 1974. Por trás da linguagem marcadamente modernista, sobretudo o jogo de volumes prismáticos construídos em concreto aparente – remetendo ao neobrutalismo inaugurado pelo Team X –, a resolução dos espaços interiores e a lógica de distribuição das unidades habitacionais para a configuração orgânica de diferentes qualidades de espaços livres e coletivos incorporavam questões e decisões parcialmente recolhidas dos diálogos com os futuros moradores. Prática que apareceria com maior profundidade e implicação com a construção das moradias sociais de Mazzorbo, em Veneza, já em 1981. Nesta ocasião, De Carlo recorreu à unidade tipológica como elemento responsável por intermediar a participação dos usuários no processo de projeto de todo o conjunto edificado, percebendo ao final que sua estratégia provocou também a formação de um ambiente comunitário entre as famílias.

No entanto, é no texto de Anne Querrien que encontramos um exemplo mais paradigmático das transformações radicais pretendidas pela arquitetura participativa defendida por Giancarlo De Carlo. Trata-se da longa experiência de pesquisa e de projeto para a regeneração do bairro *Alma Gare à Roubaix*, nas proximidades de Lille, na França. Embora não tenha contado com a sua participação, a influência das ideias de De Carlo se revela patente, sobretudo através do decisivo engajamento de estudantes de arquitetura ligados aos movimentos de refundação acadêmica e de contestação política de maio de 1968. Todo modo, revela senão as expectativas de ampla transformação social vislumbrada por uma nova mentalidade política e cultural que atravessava o campo da arquitetura e do planejamento urbano.

Querrien relata que, exatamente no ano de 1968, muitos de seus colegas estudantes dividiram fileiras com os moradores de Alma Gare, majoritariamente operários industriais, contra a demolição do bairro – que se encontrava em franco processo de deterioração, muito em função do abandono das obras de infraestrutura de serviços, escritórios e moradias com o redirecionamento dos investimentos urbanos do Estado para outras regiões. Com a ajuda do *Centre d’Etudes, de Recherches et de Formation Institutionnelles* (CERFI), do

FIG022 — Habitação social para o bairro Matteotti, Giancarlo de Carlo, 1969-74.  
// FONTE: The RIBA Journal. Disponível em: <https://darkroom.ribaj.com/800/659991054b882e45b4ef99ff63fc8323:8cd4f7fd12217fd711b8047a7f461324/villaggio-matteotti-terni-italy-by-giancarlo-de-carlo>







FIG023 — Habitação social em Mazzarbo, Giancarlo de Carlo, 1981.  
// FONTE: The RIBA Journal. Disponível em: [https://divisare-res.cloudinary.com/images/f\\_auto,q\\_auto,w\\_800/v1493979079/kwt1eqyskqv3762ydx9/giancarlo-de-carlo-lorenzo-zandri-emiliano-zandri-za-edilizia-residenziale-a-mazzorbo-iacp.jpg](https://divisare-res.cloudinary.com/images/f_auto,q_auto,w_800/v1493979079/kwt1eqyskqv3762ydx9/giancarlo-de-carlo-lorenzo-zandri-emiliano-zandri-za-edilizia-residenziale-a-mazzorbo-iacp.jpg)



qual Querrien fazia parte, conseguiram firmar com a municipalidade e o governo francês um novo investimento público para o desenvolvimento e a construção de um projeto urbano alternativo. Motivados pelo desinteresse dos próprios moradores em verem suas residências serem “atualizadas” pelo estilo dos blocos sociais que tomavam a paisagem das cidades europeias naquele período, estudantes de arquitetura e técnicos-pesquisadores do CERFI iniciaram um processo participativo que favorecesse a manutenção da configuração urbana familiar.

Anne Querrien recorda que através de reuniões e encontros que ganhavam as ruas, rapidamente os laços sociais de vizinhança já existentes se converteram em um forte espírito comunitário. O que repercutiu no reconhecimento da demanda por uma série de espaços e equipamentos que favoreciam o desenvolvimento de uma vida coletiva impossível de acontecer sob a configuração espacial dos edifícios de habitação social, baseados no modelo de vida burguês, nas palavras de Querrien, “onde nada deve ser revelado ao mundo exterior” (2002, p. 108). A expansão das lavanderias coletivas, por exemplo, muito utilizadas pelos moradores, se somavam a outras soluções defendidas como espaços-chave para o dia-a-dia do bairro. Entre elas, a curiosa integração de escolas públicas com restaurantes comunitários e moradias para os idosos. Para as famílias trabalhadoras de Alma Gare, a criação desse novo programa arquitetônico reorienta a organização do espaço segundo suas necessidades de convivialidade e de assistência sociais. As escolas representavam, assim, verdadeiros pólos comunitários que supriam carências sociais e dinamizavam a rotina de vida. Através delas seriam ofertadas, além da educação formal das crianças, refeições subsidiadas e atividades sociais diversas, como o acompanhamento das tarefas escolares que poderiam ser realizadas com a ajuda dos vizinhos idosos (2002, p. 108).

A experiência de regeneração participativa de *Alma Gare à Roubaix* durou até o momento em que o governo francês decidiu cortar os investimentos, com a justificativa da crise fiscal sofrida pelo país durante os anos 1970. Nesse momento, as pesquisas realizadas pelo CERFI estavam alcançando novos patamares. A chegada de novos moradores, grande parte imigrantes vindos da Argélia e Marrocos, traziam novos conflitos culturais que abalaram em parte o espírito comunitário conquistado anteriormente.

Novos processos e dinâmicas de participação coletiva estavam sendo desenvolvidas e experimentadas para a reintegração dos diversos grupos que acabaram se formando e fragmentando o ambiente comunitário original. Com a

interrupção forçada do programa, não demorou para a deterioração dos espaços e da vida social do bairro reaparecer. Outro efeito colateral foi a profissionalização de algumas das lideranças comunitárias e da promoção de alguns técnicos nos órgãos governamentais, renunciando a formação de um “controle participativo” institucionalizado, cujo paradoxo será discutido em momento posterior.

Antes, porém, é importante reconhecer no fortalecimento da vida comunitária e na invenção de novas configurações arquitetônicas e urbanas, conquistas vitoriosas de *Alma Gare à Roubaix*, a referida “expansão de realidades” imaginada por De Carlo. Como pretendemos discutir em seguida, elas nos aproximam do segundo conjunto de experimentações representada, aqui, pelas pesquisas de Cedric Price sobre novas espacialidades pensadas enquanto ambientes (ou sistemas) de novos processos sociais.

#### UM EDIFÍCIO NÃO É NECESSARIAMENTE A MELHOR SOLUÇÃO PARA UM PROBLEMA ESPACIAL<sup>26</sup>

Em “*Sixty-Eight and after*” (2002), Peter Blundell Jones recorda, como a influente *Architectural Association School of Architecture*, também conhecida como a “AA”, em Londres, vivia em 1968 a sua própria revolução. Enquanto aluno ingressante à época, descreve como o profundo sentimento de desconfiança sobre as instituições e o *status quo* era acompanhado de perto pelo entusiasmo de se repensar o próprio campo disciplinar: “Não sei o que é arquitetura, cabe a vocês descobrir”, um dos *slogans* que pairavam sobre um ambiente universitário em efervescência, representava não apenas um desejo difuso pela abertura e redefinição da prática, do pensamento e da formação em arquitetura e planejamento urbano, como também apontava para certa “obsessão com as implicações políticas” que tornaram “triviais as considerações do espaço mensurável ou construído” (JONES, 2002, p. 130).

Nesse processo, a figura de Cedric Price despontava como um “espírito onipresente”. O entusiasmo com as formas de vida coletiva, as relações não-hierárquicas e igualitárias, o interesse pelas possibilidades inauguradas com as novas tecnologias de comunicação e informação, a importância dada à reflexão teórica, além de certo sentido utópico conferido às suas pesquisas – marcas,

26 Extraída da entrevista de Cedric Price para Hans Ulrich Obrist presente no livro “Re:CP” (2003). Dizem os autores de “*Spatial Agency: Others ways of doing architecture*” (2011) que esta ideia vem norteando toda a pesquisa que resultou na publicação deste livro e no trabalho “arqueológico” ainda em desenvolvendo sobre práticas alternativas e colaborativas de produção do espaço. Ver: <https://www.spatialagency.net/>.

talvez, de sua militância no Partido Trabalhista – tornavam o arquiteto e professor uma importante influência na defesa pela experimentação e por um significativo giro de compreensão sobre o espaço construído.

Contrariando a ideia de que a arquitetura deveria “solucionar problemas”, muitas vezes limitados à dimensão “técnica” ou “utilitária”, o que entendia ser um senso comum da atividade de projeto, Price buscava redefinir o papel do profissional arquiteto através de uma reorientação epistêmica que o fizesse perceber o produto de seu trabalho, na verdade, como “processo de compreensão de problemas (*problem-understanding*) e de formulação de perguntas (*question-asking*)” (BALTAZAR et MELGAÇO, 2015, 158). O que implicaria, em primeiro lugar, na erosão do raciocínio espacial em termos estritamente técnicos e formais, quase sempre submetidos às regras e aos códigos estéticos estabelecidos pelo campo arquitetônico, como vimos, intrinsecamente ligados aos interesses da classe dominante, mesmo após o combate modernista com a tradição e seu giro em direção à valorização da ciência, da racionalização técnica e de questões sociais. Liberta, uma vez mais, das pechas da tradição, a arquitetura se aproximaria do ordinário da vida cotidiana, como uma vez se referiu Rem Koolhaas, ou de um “não-design”, nas palavras de Arata Isozaki, “uma preferência por desmantelar a arquitetura e fazê-la desaparecer em sistemas não convencionais”, porém, “relevantes para demandas sociais” (2003, p.45).

É o que podemos notar, por exemplo, no projeto que desenvolveu para a construção do primeiro centro de arte para a comunidade do Reino Unido, em 1976. Como descrito por Claire Bishop (2012), o edifício funcionava como um ambiente aberto à visita e à reconfiguração permanente, de acordo com as atividades que nele tomariam lugar e que eram promovidas através da *Inter-Action*, uma organização liderada pelo diretor de teatro Ed Berman e financiada pelo recém criado *Arts Council’s Experimental Projects Committee*, responsável pela promoção de um sem número de companhias de teatro experimental. Nele, *performances* de longa duração, peças teatrais, muitas vezes articuladas com programas de caráter educacional, além de exposições e eventos diversos coexistiam indefinidamente; públicos de perfis muitos distintos, como músicos, dançarinos, artistas visuais, estudantes e demais interessados em arte experimental, jovens ligados à contracultura e a própria vizinhança local, conviviam em um mesmo espaço onde também lhes era solicitado contribuir com suas próprias capacidades criativas.

Desse modo, Price canalizava em uma ambiente espacial as transformações estéticas promovidas pelo que Bishop chamou de “cultura do pós-1968”, marcada pelo interesse profundo no processo, mais que o objeto acabado; pelo envolvimento direto do público, retirado de seu comportamento passivo; e pelo trabalho coletivo, em detrimento da autoria do gênio artístico ou arquitetônico em direção a uma produção cultural realizada como meio ou processo para a refundação do comportamento social e coletivo (2012, p. 177-179). Teatro, artes visuais e arquitetura confluíam para a configuração de uma nova prática cultural que se dirigia à população marginalizada, contra posições elitistas e hierarquizadas da produção cultural dominante.

A aposta em formas ou processos de participação configurava um denominador comum para uma produção diversificada, mas cujos contornos mais visíveis apontavam para a tendência a uma “arte para a comunidade”, aquela em que “o artista individual assume o papel de fomentar a criatividade entre as pessoas comuns” (BISHOP, 2012, p. 163).

O projeto para *Inter-Action* insere um dos trabalhos mais influentes de Cedric Price, desenvolvido entre os anos de 1961 e 1968, no conjunto de experimentações artísticas e de iniciativas institucionais alternativas que tomavam corpo neste período. A “arquitetura virtual” do *Fun Palace*, como ficou amplamente conhecido sobretudo através da historiografia da arquitetura contemporânea,<sup>27</sup> partiu de um convite realizado por um dos principais nomes da dramaturgia, Joan Littlewood, então residente na *Theatre Royal*, em Londres, para integrar um de seus projetos em que explorava o teatro como meio para a experimentação social. A parceria com uma equipe interdisciplinar montada para a ocasião reuniu artistas, produtores culturais e teóricos ligados ao campo da cibernética, especialmente convidados por Price, com o objetivo comum de direcionar a política britânica de incentivo público à cultura na construção de espaços de experimentação coletiva da vida cotidiana.

Para tanto, procuraram sintetizar tanto as práticas contestadores provenientes do campo da arte, quanto as últimas descobertas realizadas pela Teoria de Sistemas, com que Cedric Price mantinha estreito contato enquanto professor na AA. Explorando

---

27 O termo é emprestado diretamente do artigo de Stanley Mathews intitulado “The Fun Palace as Virtual Architecture”, publicado em 2006 pela *Journal of Architecture Education*, que nos ajudou a compreender a relação entre a arquitetura experimental de Cedric Price com os discursos e teorias de sua época, sobretudo as novas tecnologias de informação (cibernética). No entanto, aproximações equivalentes que cifram a produção de Price sob termos como “legado tecnológico da arquitetura”, “arquitetura high-tech” ou “radical e engenheiril” também pode ser encontradas em historiografias mais abrangentes como em “Después del Movimiento Moderno” (1993), de Josep Maria Montaner, e “The Future of Architecture Since 1989” (2012), de Jean-Louis Cohen.

FIG024 — Diagrama cibernético de Gordon Pask para o Fun Palace, 1965. // FONTE: PAK et al, 2014, p. 89. Disponível em: PAK et al. ICT-Enabled Civic Empowerment and Participation. In: Towards Smarter Cities, eCAADe 32, p. 89.

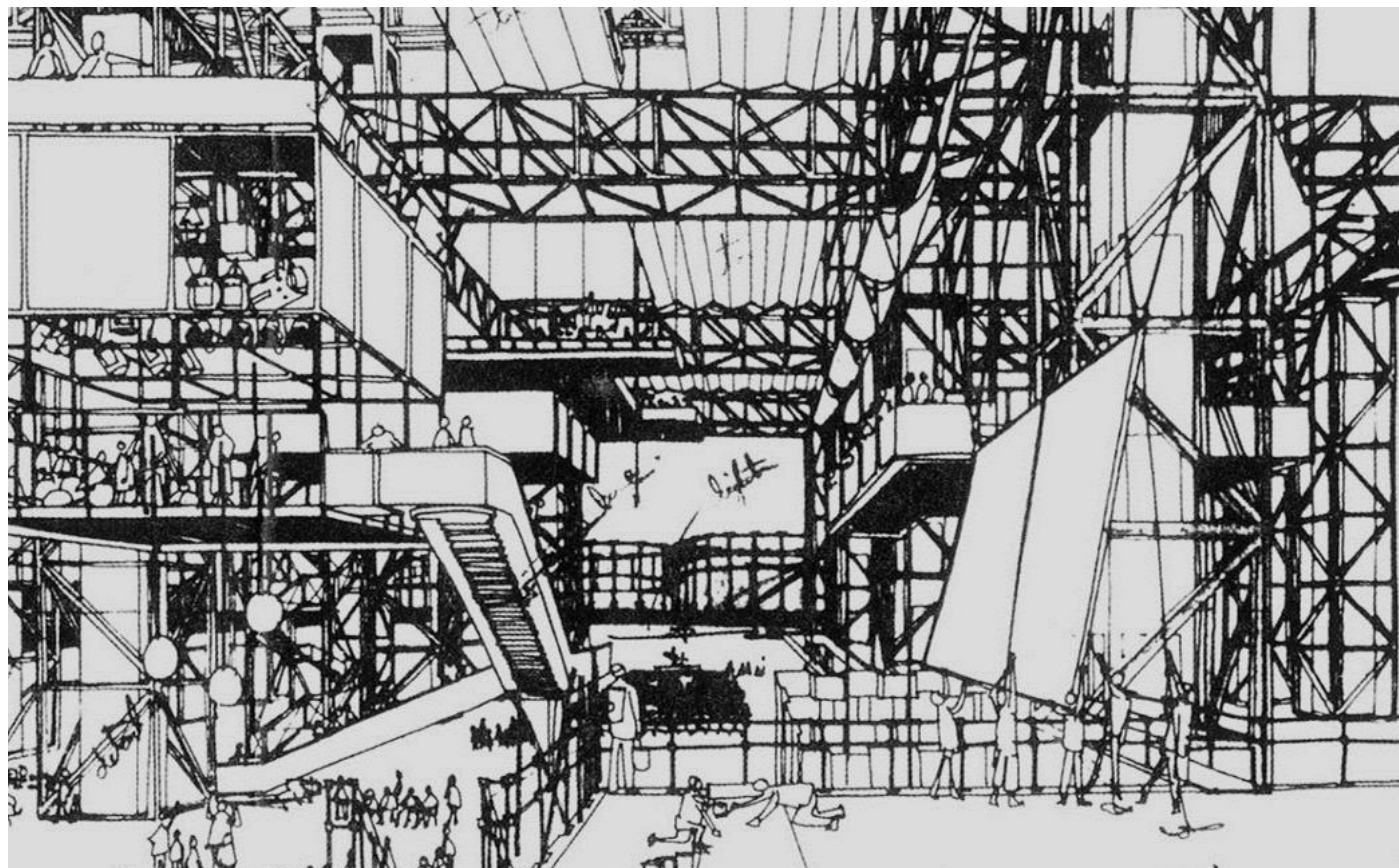
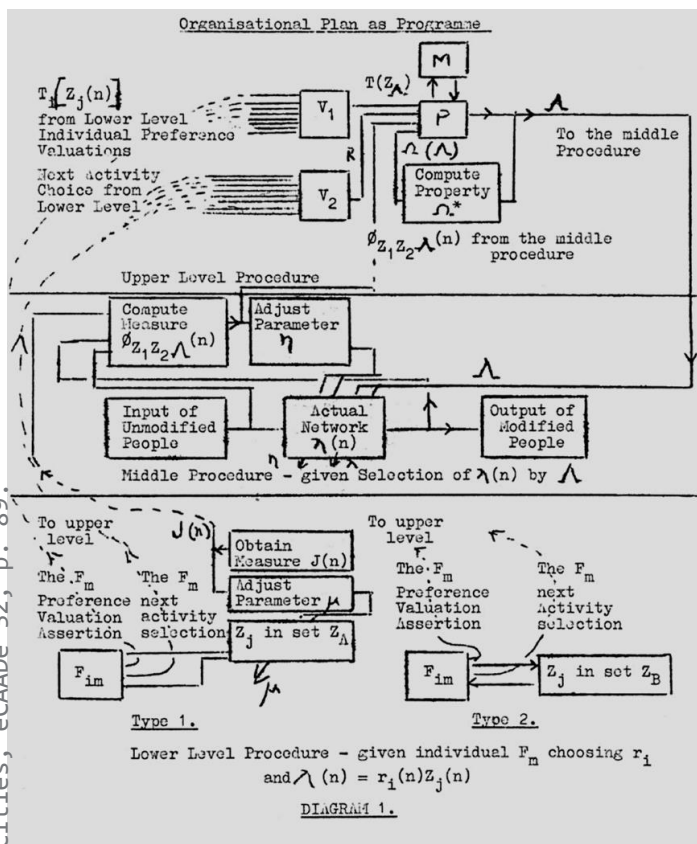


FIG025 — Desenho de Cedric Price para o interior de Fun Palace, 1964. // FONTE: Catálogo online do Centro de Arquitetura Canadense. Disponível em: <https://medium.com/@alangmajok15/a-fun-palace-full-of-activities-defined-by-pieces-of-architecture-a5e9ac61ea70>



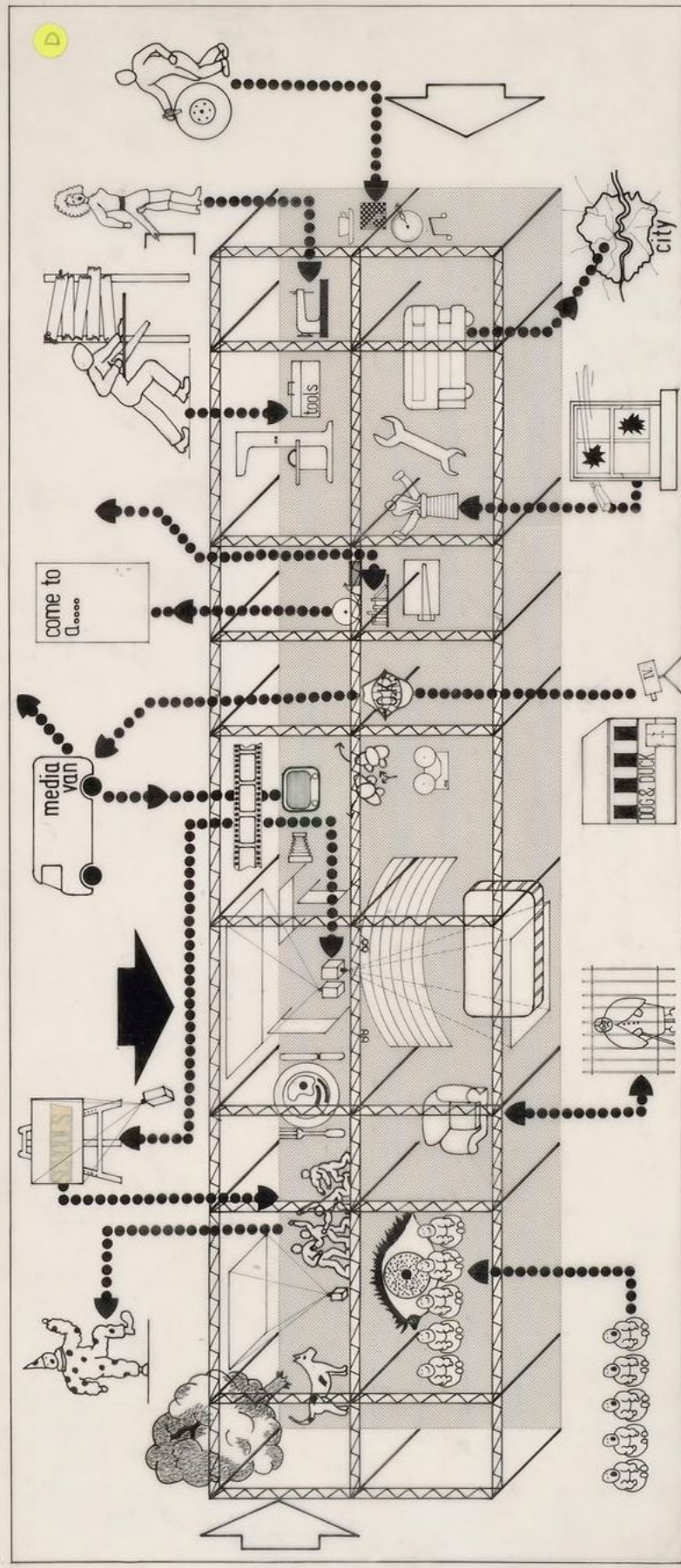


FIG026 — Diagrama cibernético de Cedric Price para o centro cultural de Inter-Action (1970-81).  
 // FONTE: Catálogo online do Centro de Arquitetura Canadense. Disponível em: <https://medium.com/@alangmajok15/a-fun-palace-full-of-activities-defined-by-pieces-of-architecture-a5e9ac61ea70>



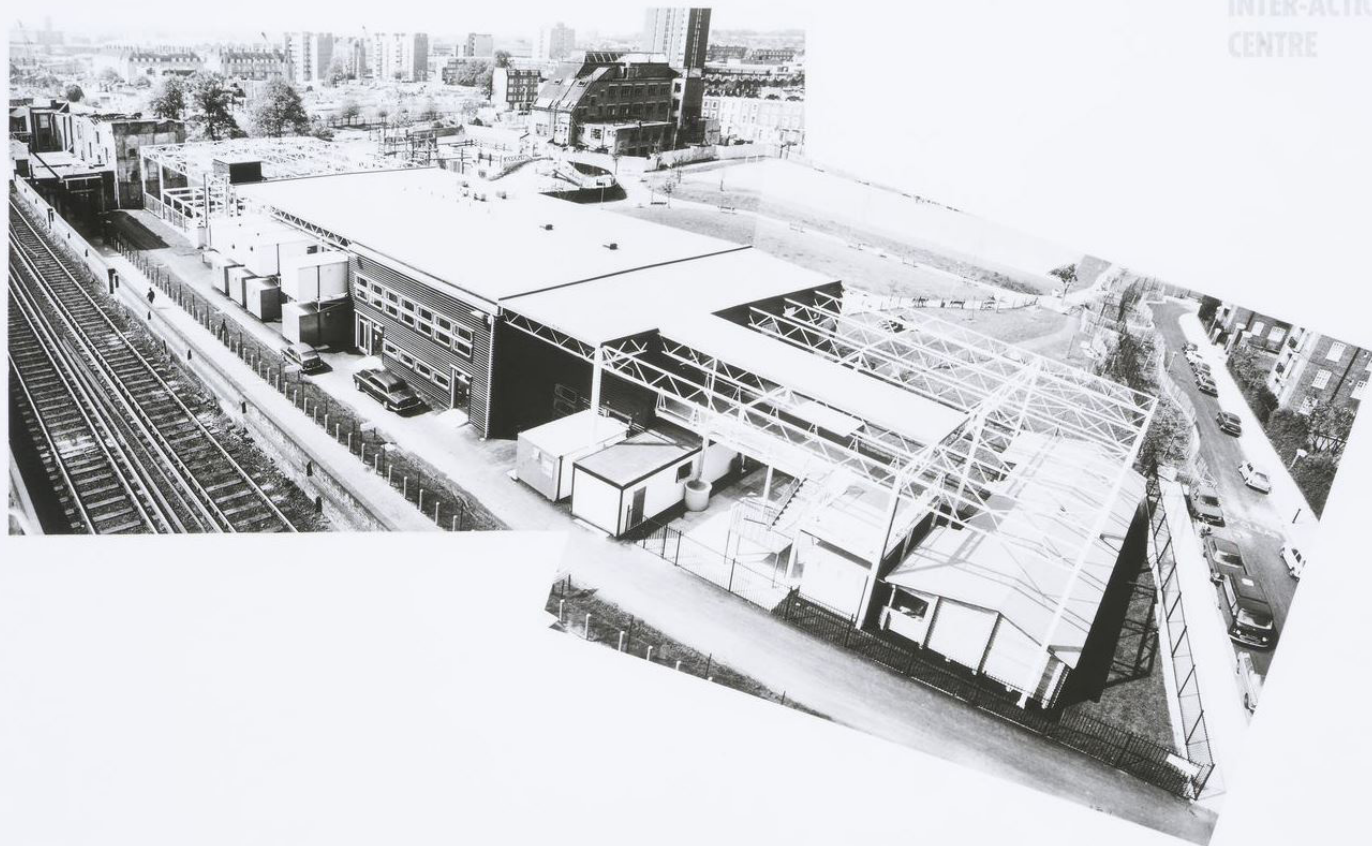


FIG027 — Fotomontagem com um panorama do Inter-Action Centre, projetado por Cedric Price (1970-81).  
// FONTE: Canadian Centre for Architecture, online.  
Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/388424>

a superação das convenções do objeto artístico ou arquitetônico, em favor da expansão destas práticas para novos espaços e novas relações com o público, o *Fun Palace* ressoava também o interesse de ciberneticistas como Gordon Pask e Jack Burnham pela emergência do “pensamento sistêmico”. De fato, assim como Rodrigo Lefèvre fez para desenhar seu “modelo de uma produção autogerida” de casas-bairro, ou como vimos no capítulo anterior, de uma “pedagogia do trabalho coletivo”, Price lançava mão da Teoria de Sistemas para desenhar um ambiente comunitário. Como procuraremos discutir, porém, o que organizava o amplo conjunto de relações de trabalho e de aprendizado – internamente ao acampamento de produção imaginado por Lefèvre e externamente, com suas relações com o meio produtivo e social onde estava inserido – deslocava-se para a (re)organização do comportamento social, enquanto um sistema de experiências comportamentais e relacionais, propositalmente aberto e dialógico.

Parte desta articulação entre experimentação artística, comportamento social e pensamento sistêmico pode ser melhor compreendida no texto escrito por Jack Burnham, “*System Esthetics*”, publicado originalmente em 1968, na revista norte-americana especializada em arte *Artforum*. Nele, o historiador e crítico de arte, e principal referência à época no uso de novas tecnologias, reconhecia na crescente produção de *performances*, *happenings* e instalações de artistas como Allan Kaprow, John Cage e Dan Flavin o que chamou de um “deslizamento tecnológico” (ainda que de maneira não sofisticada) observável em outros campos. Trata-se, segundo Burnham, de uma mudança paradigmática marcada pela “transição de um sistema cultural orientado pelo objeto para outro orientado pelo sistema” (1968, p. 31). Nisto que chamou de “abordagem de sistema” (“*system approach*”), diz, “não há limites planejados como o prosclênio do teatro ou o quadro de uma pintura”. O ambiente e as pessoas que dele participam estariam incluídas em uma dinâmica que, citando Ludwig von, biólogo autor da “Teoria Geral dos Sistemas” (1950), se baseia na “interação de componentes complexos, compreendido por matéria, energia e informação em vários graus de organização” (apud BURNHAM, 1968, p. 32).

Os argumentos de Burnham são bastante próximos do que Gordon Pask se referiu, na mesma época, a uma “filosofia comum” entre a arquitetura e a cibernética, especialmente em seu artigo para a revista *Architectural Design*, “*Architectural Relevance of Cybernetics*”, publicado em 1969. Antecipando o que poucos anos após, em 1975, reuniria sob sua “Teoria da Conversação”, Pask se interessava pela arquitetura como uma “compilação de sistemas ativos” e defendia que a história deste campo disciplinar era marcada por um deslocamento do discurso arquitetônico

em direção a conceitos de organização de sistemas (PASK, 1968, p. 68-69). O chamado “funcionalismo arquitetônico” defendido pelo movimento moderno seria um retrato fiel disto. Segundo o autor, sua máxima mais conhecida, a fórmula: “a forma segue a função”, continha em si mesma os pressupostos sistêmicos e relacionais tantas vezes negligenciados pelos arquitetos. Uma vez que a função é “performada por seres humanos ou sociedades humanas”, segue que, “um edifício não pode ser visto simplesmente de modo isolado. Ele só tem significado como um ambiente humano. Ele perpetuamente interage com seus habitantes, de um lado servindo-os e de outro controlando seus comportamentos” (1968, p.70).

Processos contínuos de controle e organização das relações entre indivíduos e o ambiente em que estes processos se dão são, senão, os elementos que constituem os “sistemas de conversação” experimentados e teorizados por Pask. Como sua grande contribuição para a “Teoria Geral dos Sistema”, a “Teoria da Conversação” se inscreve na chamada cibernética de segunda ordem, fornecendo princípios que auxiliam na estabilização de sistemas através de “mecanismos de controle” para a autorregularão e autorreprodução. A “conversação” seria, neste sentido, diálogos ou processos comunicacionais que organizam as relações ocorridas entre os componentes de um sistema, garantindo sua constante evolução e aprendizado. Interpretação e contexto são apontados por Pask como pressupostos para a ocorrência de diálogos capazes de exteriorizar processos mentais e garantir interatividade adequadamente dinâmica e complexa para não se tornar prescritiva, restritiva ou autocrática (HAQUE, 2007).

É neste sentido que termos como “indeterminação”, “não-hierarquia” e “autogestão” compõem o vocabulário montado em torno de *Fun Palace*, orientando a imaginação de dinâmicas contínuas de troca, aprendizagem e transformação de seu próprio sistema (ou ambiente). Como resultado: uma estrutura tridimensional interativa, flexível e responsiva, que se distanciava dos códigos arquitetônicos estabelecidos de forma e função em direção a uma “universidade das ruas”, como Littlewood resumiu. Integrando tecnologia e sistemas de informação, Price idealizava um ambiente inédito (MATHEWS, 2013, p. 39):

onde as pessoas pudessem aprender uma língua, assistir um filme, produzir um filme, explorar mundos virtuais, aprender a cozinhar, ensinar outras pessoas a cozinhar, aprender a usar um computador, ensaiar um coro de bairro, ou simplesmente assistir a todos os outros. Os trabalhadores cujos empregos se tornaram obsoletos poderiam ter aulas, ouvir palestras e aprender uma nova habilidade profissional.

Entre *Fun Palace* e sua versão em menor escala construída para o *Inter-Action*, vemos a tentativa de romper com a ideia de unidade da forma e do programa arquitetônicos e, com isso, se manter o espaço aberto o suficiente às novas possibilidades de desempenho social e das relações intersubjetivas que seriam possíveis de se estabelecer tanto com o contexto de inserção quanto com seu público/usuário. No limite, o ambiente sistêmico pioneiramente idealizado com *Fun Palace* atuaria senão como base para ações coletivas, para experiências sociais que se queriam contrárias ao cotidiano burocrático e normatizado do cidadão comum da Inglaterra do Pós-Guerras (MATHEWS, 2006).

A despeito dos interesses institucionais que viriam recair sobre tais experimentações simultaneamente espaciais e culturais, primeiro com a criação do *Arts Council's Experimental Projects Committee* que permitiu a criação de organizações alternativas como a *Inter-Action*, e, algumas décadas mais tarde, sua substituição por uma política-econômica da criatividade e da inovação,<sup>28</sup> elas se mantiveram ao longo da década de 1970 profundamente ligadas ao caldo de revolta, irreverência e impulso por transformação radical da juventude e que incluíam, como Claire Bishop nos lembra, “o uso recreativo de drogas, os festivais livres, novos métodos contraceptivos, um desejo de devolver o ‘poder ao povo’, ocupações universitárias (...) e os protestos da Grosvenor Square (em oposição ao envolvimento dos EUA no Vietnam)” (2012, p. 178). No entanto, a participação promovida através de experimentações como “arquitetura virtual” ou “centro de arte comunitária”, delimitam para nós uma importante inflexão nas formas de agenciamento político que deram cabo.

### **FROM PAN TO PLAY: LIRISMO NA PISTA DA ACUMULAÇÃO FLEXÍVEL**

Trata-se, em primeiro lugar, de um impulso revolucionário diferente da “sensibilidade marxista” que caracterizava o “romantismo revolucionário” observado em parte dos artistas e intelectuais brasileiros, sendo o grupo *Arquitetura Nova* o mais evidente, e que, com as ressalvas apontadas anteriormente, poderia ser estendido para a produção e a crítica de Giancarlo de Carlo. Distantes da preocupação central atribuída à luta de classes, ao *status quo* das classes

28 Estamos nos referindo a um conjunto de políticas que começaram a ser implementadas em meados da década de 1980, voltadas à promoção de determinados setores da cultura e da tecnologia como vetores de desenvolvimento econômico. Embora não tenha se originado especificamente no Reino Unido, ela receberá especial atenção da então primeira-ministra Margareth Thatcher para poucos anos depois, ganhar contornos institucionais sob a alcunha de “Economia Criativa” e se expandir em diferentes países como importante modelo de desenvolvimento neoliberal para a cultura e setores produtivos ligados à tecnologia da informação. Voltaremos brevemente a este tema no terceiro capítulo e mais detidamente na segunda parte desta tese.

dominantes e à intervenção radical nos modos de produção arquitetural, *Fun Palace* descortina um horizonte de transformação política e social mais ligada à “liberação dos costumes” e ao “desafio existencial da contracultura”, nos termos de Marcelo Ridenti (2014, p.20).

Recuperando, brevemente, as reflexões de Edgar Morrin sobre o maio de 1968, esta diferença também se fez presente na disputa entre a *práxis* da “comuna universitária” e da “comuna política” ocorrida no seio das rebeliões desencadeadas pela “comuna estudantil”. Em linhas gerais, Morrin chama atenção em seu relato para a oposição entre duas formas nascentes de atuação política que, no limite, apontavam para o grande caráter transformador (ou ineditista) do período. Ainda que a primeira se concentrava no questionamento das relações professor-aluno, a estrutura e as formas de gestão das universidades, inaugurando com isso um novo ambiente de investigação-diálogo, a disputa fez ressoar a “criatividade selvagem da rua”, que pela primeira vez conduzia o movimento revolucionário contra o “Estado-burguês” sem as estruturas formais e hierarquizadas dos movimentos ou partidos trabalhistas mais tradicionais (2018, p. 23-24). A “brecha” aberta pelo “anseio de renovação juvenil” antecipou senão os “novos anseios revolucionários” de uma sociedade que, ao menos por um instante, se colocou contra o “desastre da vida tecno-burocrática no trabalho, pequeno-burguesa ritualista fora do trabalho, as lepras, as carências e as misérias humanas das sociedades ricas” (2018, p. 27-30).

Não poderíamos deixar de mencionar a importância, neste contexto de rebeliões, de outras correntes de crítica e de manifestação cultural para o giro político em direção à esfera do cotidiano e de empoderamento das pessoas comuns. Entre eles, devemos destacar a atuação dos artistas e intelectuais reunidos no grupo Situacionista. Influenciados pelo movimento Surrealista do início do século XX e pelo trabalho teórico de autores contemporâneos como Henri Lefebvre, em relato publicado recentemente, Mário Perniola afirma que a questão central para o grupo – Guy Debord à frente –, “era o atraso da teoria em respeito à realidade, a falta de uma tomada de consciência por parte das pessoas e de grupos que comportavam de maneira insurrecional” (2008, p. 166). É fato que a própria trajetória dos situacionistas era ela própria marcada por embates e rupturas.<sup>29</sup> Olhando com

---

29 Vale destacar, neste aspecto, a discordância de atuação política e também estética representada pelos caminhos que se abriram sobretudo a partir do conceito de “urbanismo unitário” proposto pelo grupo e que resultou na saída de Victor “Constant” Nieuwenhuys. Seu conhecido projeto intitulado New Babylon, a “cidade aberta” idealizada como um “espaço coletivo de habitação suspensa e estendida por toda a amplitude de povoação (...) rica em ambientes para a vida social e estímulos de todo o tipo” (PERNIOLA, 2008, p. 27), soava para os demais situacionistas, Guy Debord à frente, como um distanciamento da crítica radical



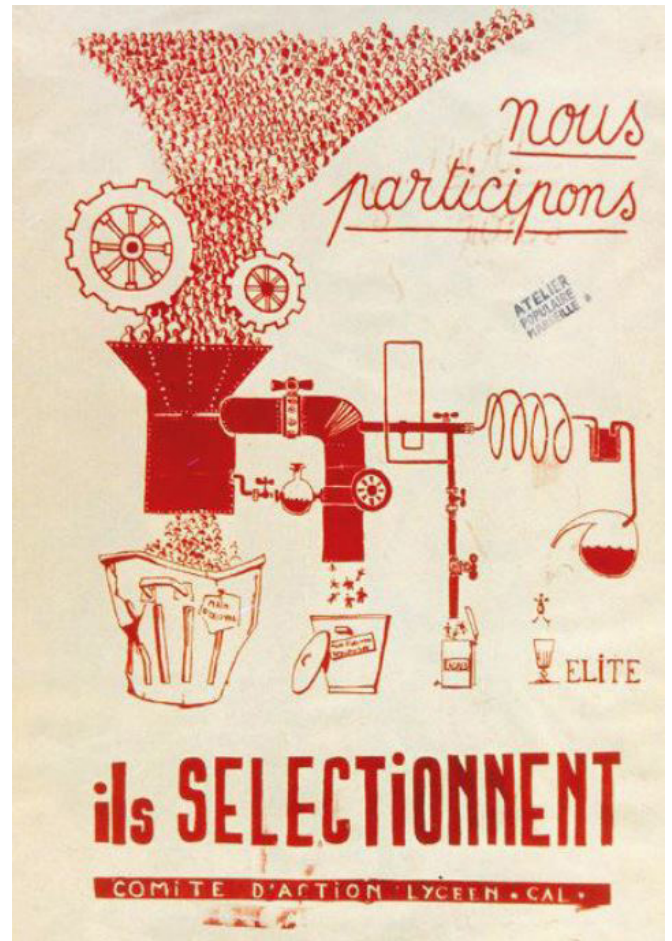


FIG028 — “A estudante”. Cenas das rebeliões de maio de 1968.  
 // FONTE: CASTORIADIS et al, 2018, p. 132.





FIG029 — “Nós participamos. Eles selecionam”.  
Caratazes das rebeliões de maio de 1968.  
// FONTE: CASTORIADIS et al, 2018, p. 149.

FIG030 — “Somos todos indesejáveis”.  
// FONTE: CASTORIADIS et al, 2018, p. 162.

FIG031 — “A polícia se exhibe nas Belas Artes.  
As Belas Artes se exibem na rua”.  
// FONTE: CASTORIADIS et al, 2018, p. 155.



desconfiança o impulso sessentaeoitista pela “ação”, desenvolveram uma forma bastante peculiar de “comunicação”. A filmografia de “A Sociedade do Espetáculo”, crítica contundente de Debord sobre as profundas contradições desencadeadas com a então recente formação da sociedade massa, da indústria cultural e o apelo ao consumo, realizada originalmente em livro homônimo, publicado em 1967, é um importante exemplo da mentalidade e de seu modo de ação.

A transposição para o formato do filme seguia o princípio comum de irromper o cotidiano com “situações construídas”, mais precisamente, “um momento da vida, concreta e deliberadamente construído por meio da elaboração coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos” (p. 29). Três eram as formas de “situação”: psicológica, técnico-urbanística e existencial, que também supunham encaminhar-se como social-revolucionária. Funcionando como uma espécie de propaganda contra a natureza fundamentalmente alienante com que a sociedade do pós-guerra estava se estruturando, segundo Debord (1997, p. 26-27), baseada menos pela explosão de “imagens midiáticas” do que em uma “relação social entre pessoas mediatizadas” por essas imagens, o filme se apropriava subversivamente da linguagem cinematográfica, bem como de seu sistema de exibição.

Como um “desvio”, palavra de ordem para o grupo, uma forma de deslocar o espectador de seu estado de contemplação passiva. Assim como em outras práticas experimentadas pelo grupo (derivadas, deambulações, psicogeografias), tratava-se de uma maneira de envolver o sujeito em um processo de descobrimento e de demonstração visual da realidade que o cerca e, uma vez consciente da natureza midiática em que está coletivamente submetido, de lançá-lo na experimentação de outras formas de percepção e de comportamento no mundo (PERNIOLA, 2008, p. 129). Lembra Perniola que, embora os próprios situacionistas tenham se referido às revoltas dos estudantes como uma “antecipação inconsciente da revolução social”, tendendo, como se viu, a um reformismo da vida cotidiana, reconheciam entre os acontecimentos da época a tarefa de “dar a eles as suas próprias razões, explicar teoricamente essa verdade cuja busca se expressa nesta ocasião por meio da ação prática” (p. 130). E, de fato, grande parte da revolta que alimentava a onda de protestos e contestações, era também uma revolta contra o espetáculo, suas formas limitadas de experiência social e de vida cotidiana.

---

ao urbanismo e, portanto, suscetível à “recuperação efetuada pelo urbanismo tecnocrático neocapitalista” (2008, p. 28).

No entanto, e configurando um outro campo de debate e de formulação político-cultural, nos deparamos também com a influência exercida por Michel De Certeau, sobretudo através das análises que escreveu no calor das rebeliões.<sup>30</sup> O que chamou de “revolução simbólica”, realizada através das ocupações dos estudantes, de suas barricadas festivas e dos cartazes que espalhavam pelas ruas seus *slogans* irreverentes,<sup>31</sup> lia com certo entusiasmo a crise de representação política que maio de 1968 teria marcado, na medida em que também apontavam para uma crise da linguagem ou do sistema de representação como um todo (MARCELINO, 2019, p. 142-143).

A emergência de noções como autonomia e autogestão, das experiências de democracia direta e da busca por novas linguagens que superassem hierarquias e divisões entre classes ou posições sociais (entre alunos e professores ou entre trabalho intelectual e manual, por exemplo) abriam uma cisão nas estruturas institucionais e em como elas organizavam saberes e poderes, incluindo as ações mais elementares entre as pessoas. A ideia de que a “tomada da palavra” teria permitido “a ação simbólica [abrindo, assim] uma brecha em nossa concepção de sociedade” continuaria sendo desenvolvida por De Certeau até seu mais influente trabalho em “A invenção do cotidiano”, publicado pela primeira vez em 1980. Nele está presente certa descrença pela forma política revolucionária de transformação global e estruturada verticalmente através de organizações centralizadas.

Representada em grande medida pela contraposição que fez entre “estratégia” e “tática”, De Certeau aprofundava sua defesa pelas outras formas de oposição e de “vida política” marcada pela “antidisciplina” ditas “microbianas” (1980, p. 42). Enquanto “estratégia” pressupunha um cálculo realizado a partir de uma condição de poder, em outras palavras, “um lugar capaz de ser circunscrito como próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta”, as ações políticas realizadas enquanto “táticas” seriam, também para o autor, da ordem do “desvio”, em suas palavras, “dos que não detém ou não ocupam um lugar de poder” (p. 46).

---

<sup>30</sup> E reunidas em “La prise de parole”, publicadas em outubro de 1968.

<sup>31</sup> No debate de lançamento do livro “Maio de 68: a Brecha” (2019), onde se encontra o relato de Edgard Morrin, Franklin Leopoldo e Silva comenta que a “originalidade histórica” de Maio de 1968 estaria no fato de que “o objetivo não era o de atingir o poder, mas de transformá-lo radicalmente ou de suprimi-lo”. O que, segundo Marilena Chauí, não deixaria de conter a “total irreverência” como forma de desafiar os poderes estabelecidos e que se traduzia inclusive em *slogans* como “Um outro poder”, “É proibido proibir”, “Virgindade dá câncer”, “Não leia os jornais, não escute os rádios, nem assista a televisão. Minta você mesmo”. Ver: <https://www.facebook.com/watch/?v=1229711050499347>

Em consonância, hábitos e comportamentos mais corriqueiros como falar, ler, cozinhar ou fazer compras conteriam certas potências de contravenção política e social. Chama a atenção, no entanto, o fato de que De Certeau encarava as esferas e ações do consumo como lugares e práticas possíveis de desvios táticos. Contrariando as críticas aos processos fetichistas e de alienação do sujeito inerentes ao consumismo da sociedade de massa, como presente na própria “Sociedade do Espetáculo”, de Debord, o autor se distanciava do projeto político de transformação dos “consumidores” em “produtores”.<sup>32</sup>

A distância que separa a “construção de situações” da “revolução simbólica”, como defendida por Michel de Certeau, não impede de sedimentar noções em comum como o interesse pelo cotidiano profundamente ligada à busca por formas de organização e de ação política baseadas no desvio. De fato, o interesse crescente sobre as micropolíticas do cotidiano, as buscas por conferir poder às pessoas comuns e o enfoque sobre as revoluções existenciais do comportamento constituiriam a trilha para o que Jean-François Lyotard descreveu como um mais profundo processo de transformação das formas de linguagem e conhecimento marcado pelo declínio do “metadiscurso”, das “grandes narrativas” que caracterizariam a mentalidade moderna, desde seus primeiros impulsos com a formação do Iluminismo no século XVIII e sua tendência em explicações totais da história sobre processos e formas do desenvolvimento humano (2009, p. 38-40).

Esta “condição pós-moderna”, como Lyotard originalmente se referiu, se por um lado dirige atenção para as críticas às (e as transformações dos) limites das formas políticas propriamente ditas, nos interessa particularmente discutirmos as contradições abertas e que, como veremos, são intrínsecas ao processo de esgotamento das lutas revolucionárias.

Aspectos que se fazem presentes na filiação de Cedric Price a determinadas correntes de vanguarda neste período que, assim como *Fun Palace*, desencadearam um novo campo de pesquisa sobre a “organização de propriedades sistêmicas de desenvolvimento, comunicação e controle” (PASK, 1969, p. 70). A forma processual, não-hierárquica e cuja produção conferia certo grau de autonomia ao próprio usuário,

---

32 Presente, como vimos, na defesa do grupo Arquitetura Nova pelo trabalho associativo; no estado de permanente invenção reivindicado por Hélio Oiticica em “Crelazer”; na pesquisa de processos alternativos de projeto realizadas por Giancarlo De Carlo. Entre todos estes exemplos, e suas ramificações no interior de seus respectivos contextos intelectuais e culturais, o texto de Walter Benjamin “O autor como produtor (1934)” configurava, sem dúvida, um marco decisivo. Sérgio Ferro havia indicado sua publicação na revista dos estudantes da FAU, em 1965, como aponta Pedro Arantes (2009) e Bishop (2012) refere-se com uma das principais referências citadas pelos artistas participativos da época.

combinada ao uso das novas tecnologias de comunicação e informação, outra marca deste conjunto, completava o interesse de desafiar simultaneamente o imperativo da sujeição da forma à sua funcionalidade, do racionalismo pretensamente autônomo – consagrado por arquitetos como Mies van der Rohe e seus edifícios prismáticos de aço e vidro, como o *Seagram Building* (1958), construído em Nova York – e das formas de produção e de vida social programadas sob a ordem até então hegemônica do fordismo.

Arquitetos e teóricos como Reyner Banham, o grupo britânico *Archigram*<sup>33</sup> e o italiano *SuperStudio*<sup>34</sup> foram os primeiros a questionar, com maior ênfase, os limites e as contradições desses discursos, negando a noção de autonomia arquitetônica que ainda prevalecia entre os arquitetos do Modernismo e incluindo novos procedimentos e novos referenciais para a suas práticas. Enquanto o *Archigram* explorava novas possibilidades de relações sociais enfatizando as imagens, tecnologias e outros produtos da comunicação de massa, apostando em uma transformação radical do comportamento social dentro da própria lógica de uma sociedade de consumo, como é o caso da habitação nômade intitulada *Cuchicle* (1964) e de *Instant City* (1969), um complexo urbano-midiático transportável, desenhado para levar às regiões mais distantes as “maravilhas” da cultura de massa, o *Supere Studio*, sobretudo através da relativa utopia de suas megaestruturas, buscava efeito semelhante, porém lidando ironicamente com a linguagem e o conceito de abstração geométrica predominante entre as correntes do movimento moderno.

Não por acaso, Cedric Price mantinha profundos diálogos com estes grupos. Foi co-autor, por exemplo, de “*Non-Plan: An experiment in freedom*”, junto com Reyner Banham, Paul Barker e Peter Hall. Publicado em 1969, na revista *New Society*, nele reuniam hipóteses para uma outra forma de desenvolvimento urbano, avessa aos métodos correntes de planejamento que entendiam ser “rígidos”, “aristocráticos”, “elitistas”, “autoritários” e “ultrapassados”, especialmente por que, ao imporem certos estilos arquitetônicos e de vida, negligenciavam as espacialidades produzidas

---

33 Formado pelos arquitetos Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb e David Green, o Archigram nasceu a partir do objetivo do grupo de publicar uma revista ilustrada de título homônimo, como uma forma de incidir diretamente no debate arquitetônico da época. O interesse pelas novas tecnologias de comunicação, as teorias científicas e as formas da cultura de massa, como se refere Montaner (2007), ecoava na postura do grupo de questionar as formas de representação e de projeto arquitetônico estabelecidos sobretudo a partir dos cânones modernistas.

34 Assim como Archigram, o Superstudio integra os assim chamados grupos de vanguarda arquitetônica dos anos 1960 na Europa. Formado pelos italianos Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Piero Frassinelli e Alessandro e Roberto Magris. Embora o enfoque não recaía exatamente sobre os impactos das novas tecnologias, também exploravam outras formas de representação como colagem, foto-montagem, filmes e outras técnicas para tensionar o campo disciplinar da arquitetura. Através de suas propostas ditas “utópicas”, perseguiram novas espacialidades a que nomearam de “anti-design”.

pela emergente cultura de massas que os autores enxergavam com certo entusiasmo. No lugar, propunham “mergulhar na heterogeneidade”, dimensionando “poucas zonas apropriadas do país, sujeitas a um conjunto característico de pressões” e de, assim, “usá-las como plataformas de lançamento para o não-planejamento” (1969, p. 438).

Em “*Lawrence Country*”, por exemplo, uma das hipóteses ensaiadas no texto, depois de apontarem para um quadro de intensa conurbação ocorrendo na região central do Reino Unido, que estaria “assustando” os planejadores urbanos; e depois de pinçarem dele o crescimento no uso do transporte individual. menos como problema do que como potência para o desenvolvimento urbano, defendem que “a região central é perfeita para o *Non-Plan*” (1969, p. 439-439):

There will be colossal pressure for scattered, often small-scale growth in hundreds of villages and small towns. Non-Plan would permit this.

The biggest practical problem is preserving open space. There is really no difficulty about the ordinary local open spaces; they can be bought in the market, or from the Land Commission, in such amounts as the appropriate department thinks necessary. But only after an examination of factual needs.

(...)

This may justify a state subsidy, but it does not justify an arbitrary refusal to consider the alternative uses to which this land might possibly be put. Non-Plan, Applied to this area, would keep all the option open. No land-use pattern could be regarded as sacrosanct.

What would result? Probable a pattern which intensified the present one, but without the ‘planning’ rigmarole. (...) Development would be more scattered and less geometrically tidy than our present planners would like. It would be low-density – the apotheosis of exurbia. There would be more out-of-town shopping centers and drive-in cinemas, and Non-Plan would let them soon to considerable size by the end of the century. With the aesthetic brakes off, strip development would spread along the main roads on the American model. Much of this will serve the need of a mobile Society: eating places, drinking places, petrol stations, supermarkets. It would not look like a planner’s dream, but it would work.

Neste modelo de desenvolvimento proposto por Banham, Price e companhia, o novo contexto de mobilidade, de velocidade de transformações e de capacidade cada vez mais descentralizada de produção deveria implicar em um maior poder de decisão das pessoas na construção e organização dos ambientes em que vivem. O que exigiria incluir no desenvolvimento das cidades a “espontaneidade”, “flexibilidade” e a “irregularidade”. Porém, também se destaca uma estranha valorização do individualismo, das formas clientelistas e privatizantes de apropriação do espaço através da compra em mercados de terras – o que exprime senão uma ingênua aposta do grupo com os novos hábitos proporcionados pelo desenvolvimento produtivo e tecnológico sob a ordem da cultura de massa, incluindo o consumismo.



Inegável reconhecer o outro horizonte de transformação social ainda sob a mirada da participação. Sob o princípio comum da “transformação em tempo real”, a geração sessentaeitista inaugurou uma nova constelação de práticas e de conceitos políticos marcados pela espontaneidade das ações diretas, a multiplicação de bandeiras sob o assim chamado identitarismo e a efemeridade do ativismo. Desta outra perspectiva, a pesquisa de novas linguagens, o interesse pela renovação formal, a valorização da invenção, da experimentação e da experiência eram tomadas como as ferramentas para a desconstrução das formas culturais e das relações sociais dominantes, em direção à construção de um novo mundo. Porém, a esta altura, o interesse difuso pela destruição do objeto em favor de sua abertura ao processo, as duras críticas ao elitismo dos espaços e práticas privilegiadas da arte, o consequente impulso em direção às esferas da vida cotidiana, muitas vezes marginalizadas, e a necessária defesa da informalidade e flexibilidade como as estruturas adequadas à nova tarefa social elegida pela arte e arquitetura sugerem a configuração de um novo “lirismo” - para recuperar o termo empregado por Jean-Louis Cohen em relação a anúnciação de um novo mundo pelo movimento moderno. Mais do que um lugar comum entre programas ou tendências estéticas, são estes também os termos que caracterizam os sinais e as marcas de transformação do que David Harvey descreveu como uma “passagem do fordismo ao que poderia ser chamado de regime de acumulação flexível” (2011, p. 119).

Ancorado na “escola da regulamentação”, segundo a qual um regime de acumulação, para poder existir, deve necessariamente estar vinculado a um modo de regulamentação social e política, Harvey traz à tona a correspondência entre as transformações “tanto das condições de produção como de reprodução dos assalariados” (2011, p. 117). Em outras palavras, o funcionamento de determinado modo de produção está intrinsecamente ligado a um corpo de regras sociais, ou ainda, como disse Antoni Gramsci em “Memórias do Cárcere” (1953), “os novos métodos de trabalho são inseparáveis de um modo específico de viver e de pensar e sentir a vida” (apud p. 121). Desta perspectiva, o combate às formas de vida deflagrado pelo contexto generalizado de rupturas, revoltas e contestações põem em questão não apenas o modo de regulamentação social então vigente, como também o novo regime de acumulação que se abria.

Noções como “abertura”, “informalidade” e “flexibilidade” desafiavam o período de expansão do pós-guerra, observado em sociedades capitalistas avançadas, como a Europa e os Estados Unidos, e marcadas pelo controle do trabalho, tecnologias, hábitos de consumo e configurações de poder político-econômico que convencionou-se

chamar de “modelo fordista” – mas também “keynesiano”, como Harvey ressalta.<sup>35</sup> A implantação da linha de montagem na fábrica de automóveis de Henry Ford sediada em Dearborn, Michigan, em 1914, funciona como um marco simbólico para o amadurecimento de um modo de organização produtiva e social cuja hegemonia somente viria a ser observada décadas mais tarde. Todo modo, ali já estavam presentes dois importantes aspectos que não apenas traduzem a forma com que a acumulação capitalista pode experimentar uma expansão sem precedentes entre os anos de 1945 e 1973, como também foram responsáveis pela formação de um panorama de hábitos, comportamentos e regime de vida.

Por um lado, há a evidente racionalização das tecnologias industriais acumuladas desde o final do século XIX e que puderam ser aperfeiçoadas a partir de uma forma específica de racionalização do controle do trabalho. A linha de montagem, símbolo da invenção técnica do fordismo, foi a estrutura que tornou possível reconfigurar a fábrica como uma empresa corporativa e altamente produtiva. Somente a partir desta nova configuração organizacional que pode surgir toda uma literatura dedicada à “decomposição do processo de trabalho em movimentos componentes” e à “organização de tarefas de trabalho fragmentadas segundo padrões rigorosos de tempo e estudo do movimento” (2011, p. 121). Nesse conjunto podemos incluir o pioneiro “Princípios da Administração Científica” (1911), de Frederick W. Taylor, o “*Administration industrielle et générale*” (1916), do próprio Henry Ford, ou ainda o “*Étude du Travail*” publicado pelo Sindicato Nacional do Concreto Armado e Técnicas Industriais citado por Sérgio Ferro e, conforme discutido no capítulo anterior, responsável por orientar a organização do trabalho no sentido da maximização geração de lucros através da análise minuciosa do ritmo das tarefas e dos gestos dos trabalhadores no canteiro de obras.

Este tipo de regulamentação e controle das relações de trabalho e de vida social foi também responsável por introduzir no universo da produção industrial a separação entre gerência, concepção, controle e execução das atividades. Harvey explica que, na complexa irradiação do modelo fordista para outras esferas da produção e outros contextos institucionais ao redor do mundo, o tratado escrito

---

35 Com base na recuperação histórica traçada por David Harvey (2011), a implementação do regime de produção e de vida do fordismo foi aliada à urgência das políticas de recuperação econômica e social do keynesianismo. A dupla formação do trabalhador altamente produtivo e socialmente dedicado ao consumo, realizada desde o chão da fábrica corporativa, era congruente com a intervenção Estatal realizada, na Europa, através do amplo conjunto de medidas estabelecidas pelo New Deal. Garantia-se, assim, as condições necessárias para a retomada da produtividade industrial, sobretudo através do desenvolvimento infraestrutural e da coordenação de fontes de financiamento de que dependiam o empresariado e investidores, e também da capacidade de consumo por parte das famílias dos trabalhadores, alcançada através de regulamentações trabalhistas e proteções sociais que lhes conferia certa estabilidade financeira.

por Ford teve mais influência que o de Taylor, como se poderia imaginar. Ao enfatizar a estrutura organizacional, mais do que a disciplina dos trabalhadores, Ford forneceu um modelo eficiente para o controle do fluxo de informação e, principalmente, de autoridade na fábrica.

Como não poderia deixar de acontecer, a hierarquização da produção informou a hierarquização social, constituindo um tecido de relações cotidianas baseadas no *status* da posição ocupada pelo trabalhador no regime de produção e no conseqüente padrão de consumo. De fato, esta teria sido a visão particular de Henry Ford: a de que “produção em massa significa consumo em massa” e, portanto, tão importante quanto disciplinar o trabalhador no sistema de linha de montagem, era preciso que este também incorporasse a racionalidade dos hábitos financeiros (administrar, poupar, adquirir) e comportamentos sociais (lazer, entretenimento, convívio familiar) adequados ao consumo (2011, p. 123).

Por outro, a recuperação histórica traçada por David Harvey (2011) não nos deixa perder de vista que a implementação do modelo fordista foi aliada à urgência das políticas de recuperação econômica e social do keynesianismo que, na Europa e nos Estados Unidos se traduziu na formação do Estado de Bem-Estar Social. A dupla formação do trabalhador altamente produtivo e socialmente dedicado ao consumo, realizada desde o chão da fábrica corporativa até seus espaços mais íntimos de vida, era congruente com o intervencionismo estatal realizado através de um amplo conjunto de políticas sociais e econômicas estabelecidas entre os países europeus, a partir de meados da década de 1930, e que, nos Estados Unidos, teve como marco o *New Deal*, programa implementado em 1933 pelo governo de Franklin D. Roosevelt. Garantia-se, assim, as condições necessárias para a retomada da produtividade industrial, sobretudo através do desenvolvimento de infraestruturas e da coordenação de fontes de financiamento de que dependiam o empresariado e investidores, e também da capacidade de consumo por parte das famílias dos trabalhadores, alcançada através das regulamentações trabalhistas e proteções sociais que lhes conferia certa estabilidade financeira e de emprego.

É neste sentido em que, outra vez citando Gramsci, “sexualidade, família, coerção moral e consumismo” deveriam configurar um novo tipo particular de trabalhador “adequado ao novo tipo de trabalho e de processo produtivo” (apud 2011, p. 122). No entanto, as contradições não resolvidas pelo capitalismo, mesmo sob o intervencionismo das políticas do Estado de Bem-Estar Social, não evitaram que a imposição desta ordem produtiva e social ocorresse sem resistências. De fato, a

transformação do trabalho em atividades absurdamente mecânicas a ser executadas pelo trabalhador não foi passivamente aceita. Enquanto Harvey reuniu exemplos de organizações sindicais ou de trabalhadores contestando as relações de trabalho impostas, em “A Sociedade do Espetáculo”, por exemplo, Debord se referiu a uma segunda expropriação realizada pelo desenvolvimento do capitalismo e responsável pela formação de uma “sociedade de trabalhadores sem trabalho” (1997, p. 35). A impossibilidade de ação, cuja potência criativa teria sido reduzida ao imperativo único do consumo, dava cabo à insatisfação e ao inconformismo alcançassem cada vez mais radicalidade.

As desigualdades existentes ocupações de ofício, entre homens e mulheres e entre brancos e negros, associadas às formas rígidas de controle nos ambientes de trabalho e de vida social constituíram o caldo de revoltas das décadas de 1960 e 1970. Soma-se ainda, a deflagração de crises fiscais que, já em meados da década de 1970, colocaram em xeque as décadas anteriores de fortes e estáveis taxas de crescimento econômico – sendo a interrupção do planejamento participativo de *Alma Gare à Roubaix*, apenas um dos exemplos.

Esta conjunção de fatores teria representado, ainda segundo Harvey, a oportunidade das corporações de aproveitarem as mudanças tecnológicas e a dispersão geográfica de suas fábricas para onde o controle de trabalho fosse mais permissivo para continuarem impulsionando seus ganhos. É exatamente neste momento em que as transformações observadas nas esferas políticas, culturais e sociais começam a convergir com as transformações nos modos de produção. A acumulação flexível, David Harvey sentencia, “é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo” (2011, p. 140).

Energia também na esfera produtiva um crescente interesse pelas relações flexíveis de trabalho, seguida de perto pela indeterminação dos mercados e a informalidade do consumo. Apenas para antecipar um exemplo, basta considerarmos a defesa da informalidade e da flexibilidade, como especialmente presente no discurso de Reyner Banham e do grupo *Archigram*, frente à corrosão que observamos hoje das regras institucionais de organização do trabalho, dos direitos e proteções sociais de toda ordem.

No entanto, há algo de precipitado mesmo para o campo específico da arquitetura e urbanismo. As implicações envolvidas na emergência destes discursos e destes novos agenciamentos político, culturais e subjetivos poderão ser melhor verificadas

exatamente onde a ideia de “revolução” se fazia ainda mais rarefeita. Como o próprio Edgar Morrin nos lembra, as barricadas de maio de 1968, e sua irradiação contestadora e rebelde por toda Europa Ocidental, se alinhavam à (e mantinham acesa a) longa história de insurreições revoluções de que Paris foi palco mais de uma vez (2018, p. 30). O mesmo não pode ser dito sobre o cenário político norte-americano e especialmente da cidade de Nova York dos anos 1960 e 1970, onde predominava a efervescência contracultural.

Nosso próximo ponto de parada também vivia às vésperas de experimentar um choque político-econômico que antecipou o declínio do Estado de Bem-Estar Social vivido com maior força no contexto europeu. Os desdobramentos da conjunção entre transformação das formas culturais e políticas com a crise fiscal da década de 1970 serão fundamentais para avaliarmos os outros agenciamentos exercidos pela participação.

### CAPÍTULO #3

# a neovanguarda nos EUA: ensaio sobre a captura da vida

Em uma sala improvisada, uma câmera Rolex de 16mm gravava um “*Secreen Test*” de alguma personalidade ou simples rosto atraente – que poderia ser de Bob Dylan, Marcel Duchamp, Susan Sontag ou Freddy Herko, dançarino e figura carimbada da boemia novaiorquina; enquanto isso, Gerard Malang, ajudante e hóspede costumeiro, cuidava de descarregar um caminhão de caixas de papelão que logo replicariam as embalagens de *Brillo Box* encontradas nos supermercados da época; em um outro canto, frequentadores entusiastas ou jovens desocupados estavam entretidos colaborando com a produção de telas serigrafadas com imagens de latas de sopa *Campbell*, dos rostos de Marilyn Monroe, Richard Nixon ou Mao Tsé-Tung; aos poucos, todos eles estariam misturados a artistas e intelectuais, curadores e mecenas, gente importante e pessoas da noite que iam chegando para uma confraternização, assistirem a uma *performance* ou em busca da promiscuidade com requintes de sofisticação proporcionada pelo “círculo mais criativo do momento” (BIESENBACH,



2004, p. 12) – a *Silver Factory*, o estúdio de Andy Warhol localizado na East 47th Street, em um típico edifício abandonado da *Downtown Manhattan* das décadas de 1960 e 1970.

Algo entre “local de criação”, “espaço cênico” e “clube social”, termos utilizados por Arthur Danto (2012), a multiplicidade de ações e de significados da *Factory*, como ficou amplamente conhecido, não deve causar, a esta altura, tanta estranheza para o leitor. Por um lado, a natureza do espaço aberto à criação e ao convívio social, produzido (ou agenciado) por um dos principais nomes da *Pop Art* norte-americana, nos faz lembrar de alguns exemplos discutidos nos capítulos anteriores, como o Barracão, idealizado pelo artista brasileiro Hélio Oiticica, e o *Fun Palace*, projetado pelo arquiteto britânico Cedric Price em conjunto com a dramaturga Joan Littlewood (mas realizado em menor escala como um “centro de artes para a comunidade” da *Inter-Action*, em Londres). Por outro lado, a experiência de Warhol com a *Factory*, durante os anos de 1962 e 1984, reuniu um conjunto de transformações nas práticas culturais e produtivas que hoje podem parecer comuns a contextos urbanos mais cosmopolitas.<sup>36</sup> Como pretendemos discutir, as formas de produção cultural experimentadas através deste espaço singular antecipam processos de reestruturação econômica que são convergentes com processos de subjetivação mais evidentes nos dias atuais.

Para tanto, será importante percorrermos três aspectos que nos ajudam a explicar o que tornou a emergência da *Factory* possível, e que permitem analisarmos seus significados desde uma perspectiva mais ampla. Afinal, como nossa breve descrição sugere, seria imprudente dissociar o espaço inventado por Andy Warhol do debate artístico promovido pela *Pop-Art* e de sua relação com a emergência do conceito de “neovanguarda” naquele período. Este é, de fato, elemento central para compreendermos o segundo aspecto que abrange o fenômeno da *Factory* como parte da formação de um cenário contracultural e, portanto, fundamentalmente político, traduzida pela busca renovada de conexão entre arte e vida. Cenário que, por sua vez, está intrinsecamente ligado às transformações vividas pela cidade de Nova York, mais especificamente a reestruturação urbana de Manhattan, vetor de uma reestruturação econômica mais ampla e que terá impactos decisivos para as formas de produção cultural, de ação política e de organização social.

---

<sup>36</sup> Basta pensarmos na recente proliferação de espaços de cultura e de trabalho colaborativo cujos discursos fazem convergir o interesse pela criatividade, inovação e diversidade.

O surgimento - bastante difundido através de filmes e músicas - de uma comunidade artística alternativa ou de vanguarda no centro degradado de Nova York, se apropriando do espaço urbano como tema e objeto de suas experimentações, é parte de uma mudança mais ampla que imprimiu no cotidiano das grandes cidades a experimentação de novos estilos de vida, novas identidades e subjetividades. Mas a própria ambiguidade característica de uma artista *pop* como Andy Warhol - que, como veremos, oscila entre a crítica e a apologia à indústria cultural nascente - não nos permite ignorar o fato de que se trata de uma tendência em disputa. Comunidade, contexto, identidade e subjetividade são as novas armas para uma transformação ou para a dominação política. O mito urbanístico de Manhattan ecoa o mito contracultural da *Factory*. Ambos povoam o mesmo imaginário de invenção criativa e experimentação de formas de vida que não deixa de funcionar como artimanha ideológica, ou de se impor como produto de uma subjetivação, de qualquer forma responsável por encobrir um quadro geral de decadência, exclusão, dominação e controle através da cidade, de seus espaços e de suas formas de convívio. Uma vez mais, cultura, política e espaço construído são as chaves que abrem olhares para um horizonte contraditório e conflituoso de expansão de possibilidades e processo de captura.

152

#3

a neovanguarda nos EUA: ensaio sobre a captura da vida



FIG032 — Warhol e seu assistente Gerard Malanga produzindo serigrafias na Silver Factory, 1965. Fotografia de Ugo Mulas (1964).  
// FONTE: JONES, 1991, p.111.

Curioso notar que a *Pop-Art*, sobretudo aquela defendida e realizada por Warhol, não apresenta em sua proposição estética qualquer forma de participação ou de envolvimento do público. O enfoque destes artistas, como se sabe, era dirigido ao fenômeno recente da cultura de massa e seus incontornáveis impactos para o pensamento e a produção de arte até então estabelecidos. No entanto, uma das principais características que deram ao estúdio de Warhol a importância histórica que ele tem são exatamente a abertura do fazer artístico à contribuição de terceiros – a quem muito dificilmente se atribuiria o *status* de “artista” – e, em um passo seguinte, a conversão de suas próprias vidas pessoais em produtos culturais ou simbólicos. A *Factory*, como uma espécie de ‘fábrica social’, é antes de tudo desdobramento da pergunta que uma geração de artistas se confrontou: “o que é arte?”

O modo de produção artística organizado por Warhol através da *Factory* segue o mesmo princípio *pop* de parodiar a indústria cultural e a forma de produção em larga escala. Se tomarmos seus primeiros trabalhos, que marcaram sua transição de artista comercial, ligado à publicidade, para figura da vanguarda artística de Nova York, veremos como duas das principais questões que acompanharão sua trajetória – a repetição e a apropriação de elementos banais do cotidiano – convertidos em (ou explicitados como) símbolos da cultura de massa. Questões que estão fortemente presentes nas 32 pinturas das “Latas de Sopa Campbell”, expostas como um painel organizado em quatro fileiras de oito telas na Fergus Gallery de Los Angeles, em 1962; ou nas 36 cabeças de “Elvis Presley Vermelho” serigrafadas para a exposição na Stable Gallery, em Nova York, também em 1962.

Dessa maneira, Warhol se aproximava de artistas como Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg que, desde o final da década de 1950, procuravam desafiar o discurso dominante da autonomia estética e questionar as convenções que alicerçavam a distinção entre ‘arte inferior’ e ‘arte superior’, para eles consideradas anacrônicas. Há entre eles certa rebeldia contra os “embaixadores do Alto-modernismo” representados pelos artistas ligados ao Expressionismo Abstrato e todo um aparato institucional o promoviam, entre curadores, revistas especializadas e museus de arte. Figuras como Clement Greenberg, crítico com atuação importante junto ao Museu de Arte Moderna – MoMA, foram responsáveis por extrair das pesquisas estéticas de Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, entre outros, a mais contundente defesa pela abstração e, mais importante para ele, a especialização da atividade artística. Escritos produzidos ao longo da década de 1950, e cujas ideias foram consolidadas

em “*Modernism Painting*”, publicado já em 1960, funcionaram como uma declaração de princípios que nortearam o desenvolvimento do modernismo em solo norte-americano. Aos artistas, cabia a tarefa de explicitar o que cada modalidade possuía de “único e irredutível”, as “qualidades que não compartia com nenhuma outra arte; determinada através das operações que são peculiares” (GREENBERG, 1984, p. 06).

Ao concentrarem suas atenções para a superficialidade plana tela e as propriedades do pigmento, estariam dedicados à coerência das regras internas da pintura, por exemplo. Assim, estaria garantida a manutenção da independência da arte (e dos artistas) dos padrões de qualidade ameaçados pela própria modernização baseada na massificação do “gosto” e do “consumismo”, como discutido em *Vanguarda e Kitsch* (1940). Warhol e os demais artistas *pop*, pelo contrário, se apropriavam dos elementos e das técnicas de comunicação provenientes da indústria cultural para intervir nos espaços protegidos da arte. Expor pinturas de mercadorias industrializadas e ícones populares, assim como cenas típicas das histórias em quadrinhos, como Linchtenstein o fez pela primeira vez em 1961, ou então montar estantes com esculturas representando vestidos, sapatos, aparelhos domésticos e outros objetos do cotidiano, a maneira como Oldenburg converteu uma loja comercial da *East side Manhattan* em uma galeria de arte, são todas elas formas de borrar os limites que supostamente separariam do mundo real, este ambiente profano, a esfera autônoma da arte.

Importante notar que boa parte da pintura dos artistas *pop* neste período foi feita com absoluta uniformidade. Basta olharmos as telas de Lichtenstein e Rosenquist. Nelas, não é possível admirar o rigor de pinceladas, restando certo automatismo das imagens massivamente reproduzidas pela publicidade. A opção de Warhol pela serigrafia, como vimos, seguiu a princípio o mesmo imperativo de mimetizar a forma de representação forjada através da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. Porém, também implicou duas importantes questões.

Em primeiro lugar, a repetição que sustenta o desenvolvimento da cultura de massa, quando trazida para o campo da “alta cultura”, introduz questões novas que aproximaram o fazer artístico da ordem produtiva dominante. Através da serigrafia, Warhol organiza um sistema de produção e um ambiente de trabalho parcialmente automatizado; envolve pessoas anônimas para produzir peças que valorizam e são valorizadas pela administração de seus produtos. Dessa forma, põe em questão o estatuto do objeto artístico e do artista criador, provocando tensões nos



FIG033 — The Silver Factory, 1964-1967. Fotografia de Nat Finkelstein (1965).  
 // FONTE: AFP, 2020, online. Disponível em: <https://www.rtbf.be/articlle/expo-retour-sur-100-ans-de-design-d-interieur-au-vitra-design-museum-10443889>



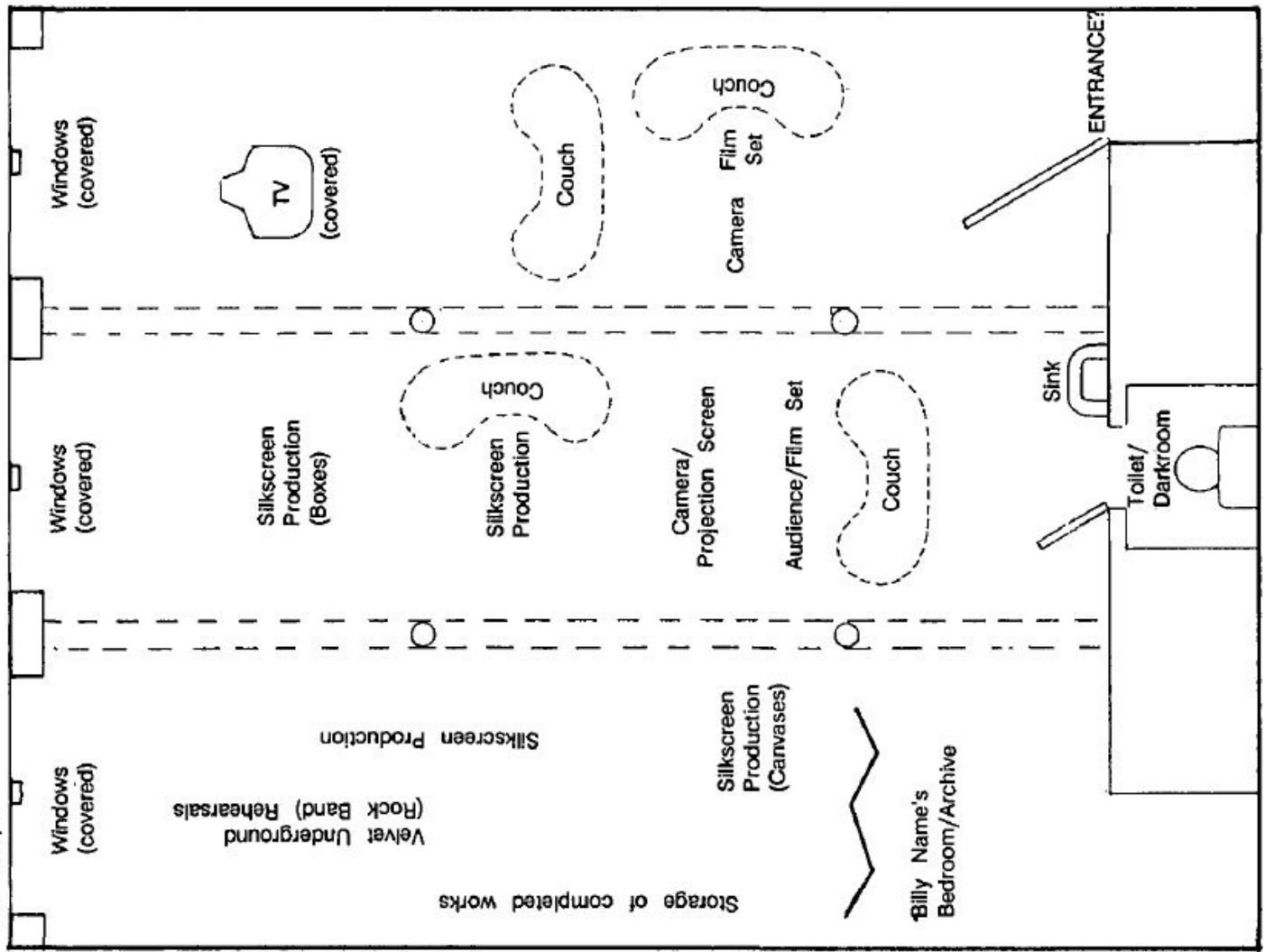


FIG034 — Planta esquemática da segunda sede da Factory. Desenho construído por Caroline A. Jones a partir de fotografias da época. // FONTE: JONES, 1991, p. 113.



princípios de originalidade e autoria e, ao mesmo tempo, nos mecanismos de despersonalização, objetificação e fetichização inerentes à produção de símbolos culturais na sociedade de massa.

Entre rostos de celebridades e a confecção de *Brillo Box*, o efeito repetitivo da produção seriada era combinada aos eventuais defeitos que ocorriam pelas ações de quem as produziu. Manchas de cor fora do lugar, desgastes das cópias e pequenas diferenças entre as estampas funcionavam como comentários à natureza abstrata das mercadorias que diariamente consumimos (sem distinção entre um produto de limpeza ou ídolo *pop*), ao mesmo tempo, em que banalizavam a “aura” do trabalho artístico. Os defeitos imprimiam nas telas e nas caixas a autenticidade da ação criadora requerida pelo Alto Modernismo, mas o criador permanecia anônimo ou vulgarizado por uma lógica produtiva minimamente industrial. Na mesma medida em que Warhol desintegra o *status* do objeto artístico ao contornar sua originalidade e autenticidade, ele o reintegra na forma de um produto cultural que não deixará de receber a sua “marca” – o nome Andy Warhol.<sup>37</sup>

Warhol transformava, assim, a noção estabelecida de pintura e de produção de arte. Introduzia uma compreensão sobre produção de imagens e objetos culturais que se confundia com a organização produtiva que se fazia cada vez mais presente, e de maneira estrutural, em outras esferas da vida contemporânea. Arthur Danto se refere a estas transformações como uma “transgressão na história da arte” que teria antecipado uma nova organização cultural e também econômica (2012, p. 08). Warhol, mais que seus colegas *pop*, teria sido responsável por romper definitivamente com as “fronteiras que definiam o espírito modernista” (2012, p. 56), cujos primeiros golpes haviam sido desferidos pelos movimentos vanguardistas do início do século XX.

De fato, o questionamento das convenções da arte e a busca por relacionar a atividade artística com as esferas da vida social e da produção econômica configuravam os alvos centrais para artistas dadaístas, como Marcel Duchamp, e construtivistas, como Aleksander Ródtchenko. Porém, se a abertura à colaboração de terceiros (artistas ou não) se relaciona de alguma forma com as tendências vanguardistas, indagando as próprias formas de representação na sociedade de massa, ela o faz de uma maneira contraditória.

---

37 A produção de serigrafias será o principal meio de obtenção de receitas para Warhol e a Factory. Da venda destas peças, foi possível custear a produção de seus filmes que, a maioria deles um fracasso financeiro.



FIG035 — “Marilyn Díptico”, Andy Warhol, 1962.  
// FONTE: Catálogo online da Tate Modern. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-dptych-t03093>

FIG036 — “Mao”, Andy Warhol, 1973.  
// FONTE: Catálogo online da Moderna Museet. Disponível em: [https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2018/08/warhol-andy\\_mao\\_1973\\_1500x1490-750x745.jpg](https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2018/08/warhol-andy_mao_1973_1500x1490-750x745.jpg)





FIG037 — Brillo Boxes na exposição de Andy Warhol na Moderna Museet, em Estocolmo, 1968. Fotografia de Nils-Göran Hökby.  
// FONTE: Catálogo online da Moderna Museet. Disponível em:  
<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/andy-warhol-other-voices-other-rooms/with-andy-warhol-1968-text-01/>

Se há algum consenso sobre o conceito de “neovanguarda”, e de sua capacidade de explicação das transformações artísticas desencadeadas a partir da década de 1960, ele diz respeito à retomada dos principais procedimentos que, nas duas primeiras décadas do século passado, souberam desafiar e, até mesmo romper, com as tradições que até então ditaram as regras da produção, exibição e circulação da arte. Mas o ponto pacífico da discussão encerra-se por aí, abrindo um enfrentamento aberto sobre os significados e os alcances dessa retomada.

Nos interessa percorrermos algumas das diferentes visões que se colidiram como uma maneira de compreendermos não apenas a relação da *Pop Art* e de Andy Warhol com o surgimento da neovanguardas nos Estados Unidos, como também as contradições que atravessam essa relação, sobretudo ao tomar parte das formulações político-estéticas envolvidas. Neste sentido, importa, particularmente, examinar os conceitos de *ready-made*, introduzido originalmente por Duchamp em uma série de trabalhos produzidos entre 1913 e 1917, e do que Ródtchenko se referia como a “reintegração da arte na práxis da vida” (apud DANTO, 2012, p. 53).

Por um lado, ao abandonar a tarefa tradicional da pintura ou da escultura para apropriar-se de objetos utilitários comuns do cotidiano, Duchamp buscava exatamente desestabilizar as convenções que separavam a arte da “não-arte”. O emblemático caso do *Urinol* (1917), que o artista apenas inverteu e assinou com o enigmático “R. Mutt” para tentar expor na mostra organizada pela Sociedade dos Artistas Independentes, em Paris, configura um marco histórico para a nova forma assumida pela arte desde então. A estranheza do gesto não foi menor do que as reações que expuseram todo o aparato elitista responsável por estabelecer as definições do que pode ou não ser exibido e circulado como arte. O *urinol*, evidentemente, jamais poderia representar as noções burguesas de beleza e de essência artística e foi recusada pelo comitê organizador – ainda que a mostra se dissesse independente de júri e de premiações (DANTO, 2012).

De outro, a superação das tradições artísticas encontrava outra frente de ataque, por exemplo, na expressão de Ródtchenko de “reintegrar à arte na práxis da vida” (apud DANTO, 2012, p. 53). Representando um dos principais lemas do chamado “projeto construtivo”, ela sintetiza tanto a vontade de se abandonar os valores estéticos que isolavam a prática artística da esfera social, quanto do especial interesse pelo universo produtivo e tecnológico. Para os artistas ligados à

vanguarda russa, sobretudo entre os anos de 1910 e 1920, a conexão arte-vida deveria se dar nos termos de uma refundação do sujeito moderno somente possível através da transformação ao mesmo tempo estética e técnica.

A inovação artística deveria fornecer os recursos necessários para a construção de formas de produção e de organização social congruentes com os impulsos revolucionários por uma sociedade anti-burguesa e, portanto, pautada pelo fortalecimento da esfera pública e da coletividade. A imagem de Walter Benjamin da “destruição da aura” do artista, explorada teoricamente em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, escrito em 1935, não poderia ser mais fortuita. Afinal, dentro deste programa político-estético específico, noções como a do artista iluminado e de suas criações exclusivas e transcendentais eram frontalmente combatidas para dar lugar ao anonimato da produção coletiva e ao princípio da socialização da cultura.

No entanto, como Benjamin também procura tensionar no mesmo escrito, a conquista da arte tecnicamente reproduzível, que finalmente deixava seu “invólucro ritualístico” para “captar o semelhante no mundo”, não impediu de se criar junto com as aspirações mais progressistas de uma nova condição social – a “política da arte” –, o seu pólo contrário, uma espécie de “aparelho publicitário” – a “estetização da política” – capaz de conferir expressão à sociedade de massas, sobretudo na forma da distração e da manipulação dos desejos inconscientes, conservando, assim, as relações de dominação a que estão submetidas (BENJAMIN, 2012).

Vistos em conjunto, Dadaísmo e Construtivismo pautaram o anti-esteticismo como um leitmotiv do que Arthur Danto também chamou de “espírito modernista” (2012, p. 54).<sup>38</sup> Influenciado pelo contexto de contestação política e social das décadas de 1960, nos Estados Unidos e na Europa, e valendo-se de uma teoria própria (presente em “A transfiguração do lugar-comum”, de 1981), Danto defende que a *pop-art* de Andy Warhol representava a eliminação das fronteiras no campo social, cultural e produtiva do que antes havia sido feito pelas vanguardas no campo da arte. “Na verdade”, diz, “Warhol pôs fim ao modernismo mostrando como se deve responder à pergunta sobre o que é arte” (2012, p. 79).

---

38 Este é também o termo empregado por Giulio Carlo Argan para sintetizar uma compreensão mais ampla das diversas correntes ditas “modernistas” e as “fontes” que ajudariam a decifrar os (des-)caminhos da arte contemporânea: “uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas”. Ver: ARGAN, G. As fontes da arte moderna in: Revista Novos Estudos Cebrap, Setembro, 1987, pp. 49-57.

A rápida transformação do artista em celebridade, a circulação de seus trabalhos como “eventos culturais”, mais do que trabalhos artísticos propriamente ditos, além da atitude declarada em querer ser um “*business artist*”, que produz uma “*business art*”, são para o autor as evidências de uma “ruptura do espírito modernista” e de um “despertar da era pós-moderna” (2012, p. 56).

Sem utilizar o termo “neovanguarda”, a leitura de Danto sugere a reprodução do vínculo deste conceito com a polêmica pós-modernista. No entanto, concordamos com *Dietrich Scheunemann* quando enxerga certa precipitação teórica em associar a retomada das práticas disruptivas das vanguardas por um conjunto diversificados de artistas a partir da década de 1960 com as acepções de “fracasso”, “declínio” ou “morte” referentes à ascensão de um outro tempo histórico marcado pelo declínio do projeto (ou espírito) modernista (SCHEUNEMANN, 2005).<sup>39</sup> Apoiado em autores como Benjamin Buchloh e Hal Foster, dois importantes historiadores e críticos da arte contemporânea nos Estados Unidos, defende a necessidade de olharmos para “as” neovanguardas como um campo específico de questões, sobretudo se quisermos entender a relações entre transformações culturais, políticas e produtivas que estiveram em jogo neste período.

A discussão de Hal Foster presente em “Quem tem medo da neovanguarda” (2014), citada por Scheunemann, é especialmente relevante para nós na medida em que, ao demonstrar a neovanguarda como um “campo teoricamente infundável”, oferece um contraponto aos caminhos percorridos por Andy Warhol – tanto sobre a proposição estética da *pop-art*, quanto de seus desdobramentos através de sua *Factory* (2014, p.39). Escrito originalmente em 1994, nele Foster buscava avançar a crítica realizada por Benjamin Buchloh, em “The primary colors for the second time” (1986), à análise pioneira de Peter Bürger sobre a produção dos artistas do pós-guerras – a que chamou originalmente de “neovanguarda”.

Para Buchloh, a influência da “Teoria da Vanguarda”, escrita por Bürger cerca de 15 anos antes, escondia um problema em seu esquema histórico. Buscando criticar as limitações estéticas e também políticas da produção artística e

---

39 Scheunemann justapõe em seu texto “From Collage to Multiple: on the genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde” as ideias de “falência” do “projeto incompleto da modernidade”, de Habermas; de um “trabalho altamente responsável” assumido pelos artistas de vanguarda e que, segundo Lyotard, teria conquistado uma frente de batalha ainda em curso; e do amálgama representado pelos recursos vanguardistas (como a abolição do “distintivo traço individual”, na pintura, e o desembarque do “estilo único pessoal”, na literatura) com os elementos constitutivos da cultura pós-moderna sob o capitalismo avançado, conforme descrito por Jameson, para enfatizar que os referidos termos “Erro”, “falência”, “declínio” e “morte” são alguns dos signos deste conjunto de esforços analíticos divergentes, mas que convergem na formação de obstáculos teórico.



cultural de seu tempo diante das tarefas históricas que a geração de artistas modernistas havia se lançado no início do século XX, Peter Bürger teria cometido um deslize analítico. A divisão binária com que separou a “vanguarda histórica” da “neovanguarda”, reproduziu certo misticismo da “originalidade do passado”, reduzindo um trânsito de questões mais complexas entre estes dois conjuntos de produção. Ao atribuir uma “plenitude da verdade” à primeira, restava apenas o “esvaziamento de sentido” que conseqüentemente recairia sobre seus sucessores (1986, p.40).

Mais do que isso, para Bürger, uma vez que a “histórica sucessão de técnicas e estilos tinha sido transformada através dos movimentos de vanguarda”, a consequência óbvia seria de que “nenhum movimento da arte atual [poderia] legitimamente reclamar ser historicamente mais avançado ‘como arte’ do que qualquer outra” (1993, p.42). Aos artistas das décadas de 1950 e 1960, não seria possível mais que a repetição das transformações radicais conquistadas nos anos 1910 e 1920. Ou pior: a sua negação, na exata medida em que, ao reproduzirem a “ruptura original” em “práticas de repetição”, a neovanguarda teria inaugurado um processo de institucionalização da arte moderna.

Benjamin Buchloh, de sua parte, confronta a “autenticidade do momento original” deste esquema histórico de Bürger. Propõe no lugar uma análise sobre a “recepção” e a “transformação” realizada no pós-guerras das rupturas produzidas anteriormente. Assim, noções de “continuidade” e também de “novas rupturas” entre um e outro conjunto de produções são o ponto nevrálgico da produção contemporânea para Hal Foster. Na mesma esteira da crítica de Buchloh, reconhece a ambigüidade do conflito entre “originalidade histórica” e “repetição farsesca” e, ao mesmo tempo, uma suposta arbitrariedade contida já nas vanguardas históricas e estendida pelos artistas da década de 1950 através de uma “afirmação da autonomia estética” (como no caso mais emblemático do Expressionismo Abstrato, mas também do Minimalismo) ou de uma “institucionalização das críticas às convenções tradicionais” (mais evidente entre os artistas *pop*).

Hal Foster é categórico ao afirmar que a neovanguarda “em vez de anular o projeto da vanguarda histórica (...) deveria abrangê-lo”, não no sentido de completá-lo, mas de “colocá-lo outra vez em prática, em seu próprio contexto histórico” (2014, p. 34).

É certo que a perspectiva de Buchloh é mais negativa sobre a relação entre os dois períodos. A crítica desferida à estrutura repetitiva presente em muitos trabalhos ligados à neovanguarda põe em questão se as transformações dos paradigmas neovanguardistas não estariam conferindo sentido às amplas transformações desencadeadas pela emergência da indústria cultural, da fetichização ao espetáculo.<sup>40</sup> Buchloh tinha em mente a exposição individual de Yves Klein na Galeria Millan, em 1957, mas que poderíamos estender também aos *ready-mades* de Andy Warhol – como o próprio autor sugere (1986, p. 43).

Na exposição, Klein levava a público sua série de trípticos monocromáticos azuis: três telas idênticas, inteiramente cobertas de um mesmo pigmento de cor azul. Se, por um lado, elas reduziam a estrutura formal do quadro e da pintura à semelhança do que Kazimir Ródtchenko havia feito em 1921, “reduzindo a pintura à sua conclusão lógica e exibindo três telas: vermelha, azul e amarela”, a recepção almejada e conquistada por Klein não era exatamente a de “tornar possível a concepção de uma nova cultura coletiva” através da “desmistificação da produção estética” (apud BUCHLOH, 1986, p. 44). Como Klein destaca da experiência observada do público da galeria, a repetição monocromática das telas despertou atenção para as sutis diferenças entre o conjunto; melhor dizendo, para a “essências e atmosferas inteiramente diferentes” (apud BUCHLOH, 1986, p. 49) “A observação mais sensacional”, continua o artista, “era a dos compradores. Cada um selecionou das pinturas o que era seu, e cada um pagou o preço pedido. Os preços eram todos diferentes, claro. Este fato prova, por um lado, que a qualidade pictórica de cada quadro era perceptível através de algo além da aparência física da matéria” (apud BUCHLOH, 1986, p. 50).

A defesa aparentemente cínica de Yves Klein pela qualidade “aurática” do trabalho, se contém algo de banalização dos valores estéticos burgueses e especializados, se confunde com um grau de fetichização que só encontra paralelo com a espetacularização do consumo e do nascente processo de culturalização do mercado, conforme descrito por Jameson em “A lógica cultural do Capitalismo Tardio” (1993). Buchloh põe em dúvida se artistas como Yves Klein e Andy Warhol estariam expondo a mistificação da arte, ou se não seria a própria mistificação da sociedade de massas não estariam reestruturando a produção e a percepção da arte. Nesse processo, a reconexão entre arte e vida estaria representando

---

40 É nítida a referência ao trabalho de Fredric Jameson em “A lógica cultural do capitalismo tardio”, publicado dois anos antes do texto de Buchloh, embora sem citá-lo completamente. Utilizado por Sheunemann para desafiar certo pessimismo limitador para a compreensão da neovanguarda, não deixa de sistematizar as novas contradições implicadas pelo desenvolvimento capitalista à esfera da cultura.

senão a associação com a reestruturação produtiva, fornecendo novos modelos de “identidade cultural” e de “legitimação para a burguesia liberal em ascensão” naquele período (1986, p. 51).

Convém recuperar, neste aspecto, a descrição de autores como Klaus Biesenbach, Isabelle Graw e mesmo Arthur Danto sobre a experiência social e afetiva proporcionada pela *Factory*. De acordo com Biesenbach, o espaço “servia ao artista de palco para a diferentes permutações da vida de estrela”, de tal forma que “arte, música moda

FIG038 — “Puro vermelho, puro azul, puro amarelo”, Alexander Rodchenko, 1921.  
// FONTE: RYAN, 2020, online. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/opticica-spatial-relief-red-rel-036-t12763>.

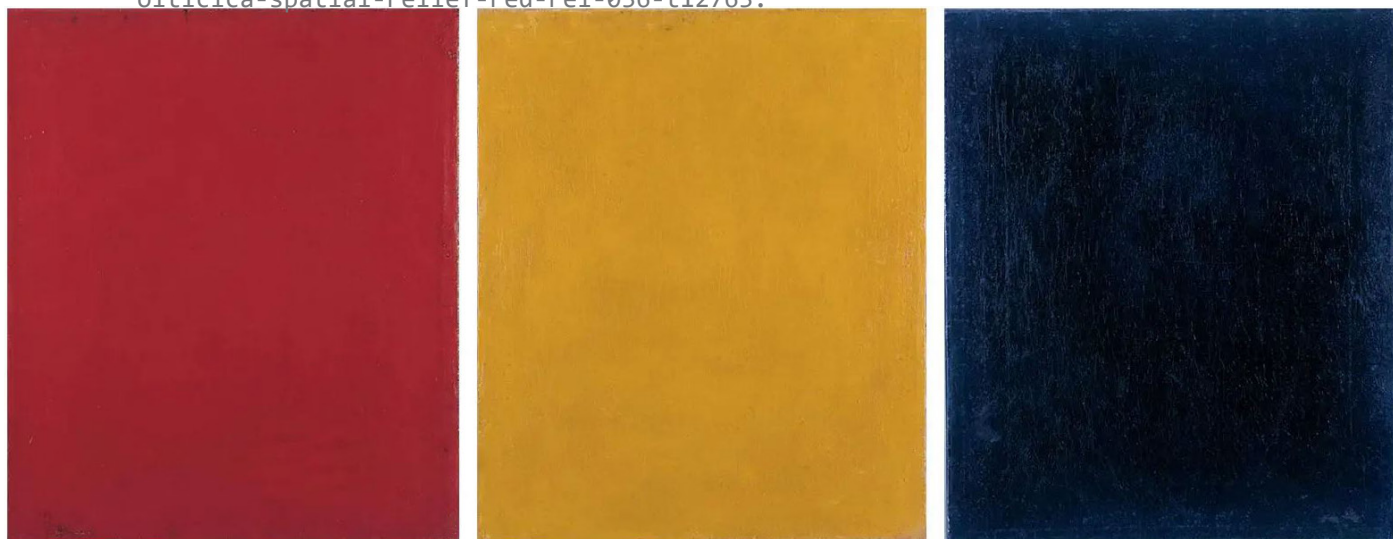




FIG039 — "Proposte Monochrome", de Yves Klein, exibida na Galeria Milan Yves Klein, 1957. // FONTE: Página web da Yves Klein Fondation. Disponível em: [https://www.yvesklein.com/files/media\\_file\\_925\\_fr.jpg](https://www.yvesklein.com/files/media_file_925_fr.jpg)

e filme confluíam na forma de um grupo de pessoas que habitavam o permissivo *studio* de Warhol” (2004, p. 12). O que para Graw estava profundamente integrado em uma “cultura de celebridades”, como uma verdadeira “máquina que não apenas encenava práticas de vida transgressivas, mas que também capitalizava a propensão das pessoas em desempenhar suas transgressões” (2015, p. 252).

Havia uma mais profunda congruência entre a fabricação de serigrafias e réplicas de “produtos” da cultura *pop* e certo espírito comunitário que junto se formava. Como Danto sugere, através da *Factory* atacava-se tanto as fronteiras artísticas, como as fronteiras comportamentais entre gerações e ligadas ao consumo de drogas, a sexualidades, às ideias de lazer e de trabalho (2012, p. 28). Porém, ao questionar o bombardeio diário de símbolos culturais na forma de imagens superficiais e fetichizadas, Warhol abria a possibilidade de compreendermos a fabricação das identidades mediadas pela indústria cultural. O “clube social” da *Factory* não operava diferente. Para lá, potências criativas eram atraídas e canalizadas; formas de comportamento eram experimentadas e testadas. Todo ato social (individual e coletivo) poderia ser registrado, gravado e empacotado como mais um produto disponível para o consumo de símbolos e estilos de vida.

É exatamente neste ponto que Hal Foster se distancia, em parte, da perspectiva aberta por Buchloh. Embora concorde com as questões levantadas em “*The primary colors for the second time*”,<sup>41</sup> defende a necessidade de ampliar a análise para o que identificou como o desenvolvimento de uma “investigação da instituição de arte” já ao final da década de 1960, após o primeiro momento de retomada das críticas de vanguarda sobre as “convenções da arte”, representada pela *pop-art* e pelo minimalismo (2014, p. 29). Interessado nos retornos que “aspiraram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas”, Foster irá reconhecer entre o agrupamento indefnido de artistas dos anos 1950 e 1960 a emergência de um projeto de “crítica ao velho charlatanismo do artista boêmio, bem como a nova institucionalidade da vanguarda” (2014, p.30-31). Tal perspectiva envolveria a produção da arte conceitual ou, de maneira mais ampla, aquelas ligadas à chamada “crítica institucional” de nomes como Hans Haacke, Jenny Holzer, Daniel Buren, Michael Asher e Dan Graham.

---

41 Hal Foster estende em nota seu contraponto, dizendo que sua “dialética é sedutora, mas tende a limitar as possibilidades da neovanguarda antes do fato – um paradoxo na obra desse importante defensor de suas práticas” (2014, p. 35).



Para estes artistas, era importante “sustentar uma tensão entre arte e vida, e não de alguma maneira reestabelecer uma conexão entre uma e outra” (2014, p.36). Graham, por exemplo, é bastante representativo do que Hal Foster se referiu como “crise da representação estética” enfrentada por sua geração, cuja contraposição à defesa da autonomia da arte desencadeou uma mais rigorosa dispersão da arte “por um campo ampliado da cultura” (2014, p.79). Páginas de revista, classificados de jornais, vídeos, instalações, *performances* e intervenções em espaços públicos e privados, além de uma constante produção de textos, seriam os novos espaços e suportes mobilizados pelo artista para desfiar certa “crítica da ideologia” da arte. Como escreveria mais tarde em “*My works for magazine pages: a history of conceptual art*”, publicado pela primeira vez em 1985, seu enfoque consistia em “examinar (ou subverter) a relação da arte como status econômico sobre o conteúdo da arte, ou de examinar o mundo da arte como parte do mundo econômico social/real” (2001, p.10).

É neste contexto generalizado de crítica e contestação aos circuitos institucionais, representado pelos museus, galerias e revistas especializadas, que começaram a surgir os espaços alternativos da arte, sobretudo no centro degradado de Manhattan. Ao lado da *Silver Factory* de Andy Warhol, inaugurada em 1965, também se destacavam o *Institute for Art and Urban Resources*, originalmente criado e dirigido por Alanna Heiss, posteriormente convertido em *Public Space -1* e, mais recentemente, no MoMA/PS-1 (a filial de arte contemporânea do *Museum of Modern Art* de Nova York); a *98 Greene Street*, liderada por Holy Solomon; e a *112 Greene Street*, reconhecido como o espaço alternativo mais “selvagem” e de “informalidade ameaçadora”, e atualmente *White Columns* (LEE, 2000, p. 61). Ocupando os galpões industriais abandonados da região, todos estes espaços marcam o especial interesse da neovanguarda de 1960 e 1970 pela experimentação artística e redefinição dos limites que pautavam as formas e lugares de atuação, bem como as posições estabelecidas entre objeto, público, artista, espaço e crítica de arte.

A atuação do arquiteto e artista Gordon Matta-Clark, quem contribuiu com a concepção da *98 Greene Street* e produziu algumas das intervenções mais contundentes na *112 Greene Street* e no *Institute for Art and Urban Resources*, desponta como importante contraponto para nossa discussão ao estender também para a cidade o impulso crítico neovanguardista identificado por Hal Foster. Considerado uma figura catalisadora para a comunidade de artistas que ganhava corpo e espaço na *Manhattan* da década de 1970, Matta-Clark apresenta interesse peculiar pela relação entre as especificidades físicas do meio urbano e o comportamento do público na



cidade.<sup>42</sup> O que delinea um conjunto de questões que, embora parta de motivações substancialmente diferentes das de Andy Warhol, estão diretamente implicados nas mesmas contradições que explicam o surgimento da *Factory*. Não se trata, portanto, de uma antítese, tampouco a produção de Matta-Clark irá oferecer respostas definitivas a ela. Mas, como pretendemos explorar em seguida, redimensiona a mesma problemática sobre uma “máquina de fabricação social” através de termos novos. A exemplo da experiência de *Day’s End* (1975), uma intervenção espacial emblemáticas na produção de Gordon Matta-Clark e que será crucial para nós, o escultor minimalista Joel Shapiro irá se referir a um “projeto político de desenvolver novas formas de vida e experiência no aqui e agora” (apud EXPOSITO et VILLOTA, 2000, p.230).

#### SUBVERSÕES DE GORDON MOTTA-CLARK:

#### CONTEXTO URBANO, DISPOSITIVOS DE PODER E A CONSTRUÇÃO DE COMUNIDADES

Um ponto de partida para entendermos as questões que atravessaram a vasta, porém breve trajetória de Matta-Clark<sup>43</sup> pode ser demarcado com as suas duas primeiras intervenções na *112 Greene Street: a Cherry-Tree*, iniciada em janeiro de 1971 e seguida por *Time Well*, seis meses depois. Nelas estão presentes traços da produção anterior do artista, a maneira como subverte as convenções e os limites da arte até então estabelecidos e as implicações arquitetônicas neste processo. Tudo começa com a decisão de Matta-Clark de, aproveitando-se da máxima liberdade proporcionada pela galeria, escavar um fosso no sótão do edifício, profundo o suficiente para quase encobrir a muda de uma cerejeira que plantou no local. Não resistindo ao ambiente, a árvore estaria morta em três meses e, após este período, Matta-Clark decidiu dar sequência ao trabalho. Como uma espécie de lápide ou sepultura, a que chamou de *Time Well*, instalou no fosso um tubo de 1,82m de comprimento onde depositou os restos da cerejeira, cobrindo tudo com uma tampa de poço feita de zinco, lacrada com concreto e delicadamente contornada com uma linha de chumbo.

---

42 Eixo de análise amplamente discutido em “Gordon Matta-Clark: um corte transversal”, dissertação de mestrado defendida por Rafael de Oliveira Sampaio, em 2017, no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

43 Um panorama sobre a produção de Gordon Matta-Clark, especialmente focando as relações com o campo da arquitetura e urbanismo, está presente em SAMPAIO, Rafael de Oliveira. Gordon Matta-Clark: um corte transversal. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2017.



FIG040 — “Cherry Tree”, Gordon Matta-Clark, 1971. Fotografia de Richard Landry (1972).  
// FONTE: LEE, 1999, p. 63.

FIG041 — “Time Well”, Gordon Matta-Clark,  
1971. Fotografia de Richard Landre (1972).  
// FONTE: L'EF, 1999, p. 64.



Por um lado, o conjunto remonta às primeiras pesquisas realizadas pelo artista sobre os processos de transformação da matéria ao longo do tempo. Na esteira de discussão sobre a entropia, compartilhada de Robert Smithson, artista e colega inicialmente ligado à *Land-art*, Matta-Clark havia produzido um ano antes, em 1970, a série *Ágar-ágar*. Nela, expunha peças em decomposição acelerada a partir do despejo de agarose, um polímero comumente utilizado na microbiologia.

No entanto, o interesse pelas “formas insalubres” e pelos “processos orgânicos de transformação”, muitas vezes se aproximando de metáforas “mórbidas” ou “sinistras”, como aponta Pamela Lee, uma das principais pesquisadoras da produção de Matta-Clark, sofre ele próprio uma inflexão. Entre *Cherry-Tree* e *Time Well*, o interesse pelo sótão como lugar de intervenção e as sucessivas operações na integridade física do edifício (a escavação e a posterior construção da “lápide”) provocavam tensões na compreensão convencional do lugar da exposição de um objeto de arte e do funcionamento do aparato arquitetônico. Mais especificamente, Matta-Clark fazia com que “a arquitetura passasse a segundo plano para colocar-se a serviço da obra de arte”, configurando, ainda segundo Pamela Lee, uma “inversão dialética” (2000, p. 65). Ao converter o sótão em lugar possível para a arte, expunha os códigos que caracterizavam determinadas áreas como “espaços recessivos”, portanto impróprios. Ao mesmo tempo, ao interferir diretamente no edifício, reprogramava a relação tradicional da arquitetura como suporte que protege o acontecimento artístico (a exibição do objeto; sua percepção por parte do público) para tornar-se ela mesma objeto de investigação estética.

Operações como a escavação, construção e desconstrução irão configurar os procedimentos basilares do artista para uma série de intervenções que o projetaram como figura de destaque para a arte contemporânea, não apenas nos Estados Unidos. *Bronx Floors*, por exemplo, realizado em 1972 e 1973, consistia em extrair fragmentos de edifícios que estavam prestes a serem demolidos no antigo e então decadente bairro do Bronx, situado nos limites de *Manhattan*. Os pedaços de casas e estabelecimentos comerciais, literalmente falando, funcionavam tanto como objetos ao escrutínio do público, quando expostos na galeria (como ocorreu na mesma *112 Greene Street*, em 1972), mas também como acontecimentos públicos, quando a atividade de extração e a posterior ausência

destes pedaços de edifícios irrompiam a paisagem urbana do bairro. Dessa forma, Matta-Clark expandia para o contexto urbano a natureza da crítica até então realizada às políticas dos espaços institucionais da arte.

A propósito, em texto escrito para a *French Art Press*, em 1983, Dan Graham se referiu a esta produção de Matta-Clark, primeiro, como um posicionamento crítico do artista no movimento mais geral da neovanguarda de “abandonar os limites politicamente coercitivos da galeria de arte” (1993, p. 194). Contrariando seus colegas ligados à *Land-art*, a busca por “ambientes naturais” para a intervenção artística soava resultava uma relação não menos contraditória com as instituições de arte – que assumiam a função de documentar estes trabalhos. Para Matta-Clark, parecia mais coerente levar às últimas consequências a ideia de Robert Smithson de que “o mundo é um museu” (apud GRAHAM, 1993, p. 194). Ao passar a intervir diretamente no “ambiente urbano”, enfrentava mais francamente o problema do “confinamento cultural”,<sup>44</sup> lidando inclusive com as contradições políticas e culturais que dão forma à cidade e que a “volta para a natureza”, assim dizendo, tendia a não abranger. Ao “mover-me pelos espaços com uma serra na mão e recortando seções retangulares do piso ou das paredes”, como o próprio artista se descrevia, tornava pública as suas intervenções – como se fossem “espetáculos ocasionais de uma demolição” para os pedestres, Graham compara. Ou ainda, como o “agitprop urbano” dos situacionistas e suas incursões pelas fábricas da Paris de 1968 (1993, p. 194-195).

Entre os cortes de Matta-Clark e as incursões situacionistas, nos deparamos com o mesmo interesse de irromper o cotidiano de gestos e hábitos normalizados. Configurando um segundo aspecto da produção de Matta-Clark destacado por Graham, está precisamente a busca por “abrir informações sociais escondidas por trás das superfícies da cidade” (1993, p. 195). Nas palavras do próprio artista, “para criar repercussões em termos do que mais é imposto sobre um corte (...) as visões que estiveram sendo criadas (...) as camadas, os estratos, as diferentes coisas que são severamente providenciadas pelo simples modo de criar complexidade” (apud 1993, p. 195).

---

44 Ideia debatida por Smithson em texto homônimo publicado em 1972. Nele, afirma que os “museus, assim como asilos e jaulas, apresentam enfermarias e celas – em outras palavras, salas neutras chamadas galerias”. Dessa maneira, demarcava como um pressuposto das análises que viriam a seguir, o fato de que estes, assim como tantos outros espaços institucionais, exerciam uma poderosa influência sobre a produção de arte, explicitando o viés ideológico subjacente às transformações do espaço expositivo modernista. Ver: SMITHSON, R. *Cultural Confinement* in: ALBERRO et al (ed.) *Conceptual Art: a Critical Anthology*, The MIT Press, 1999.



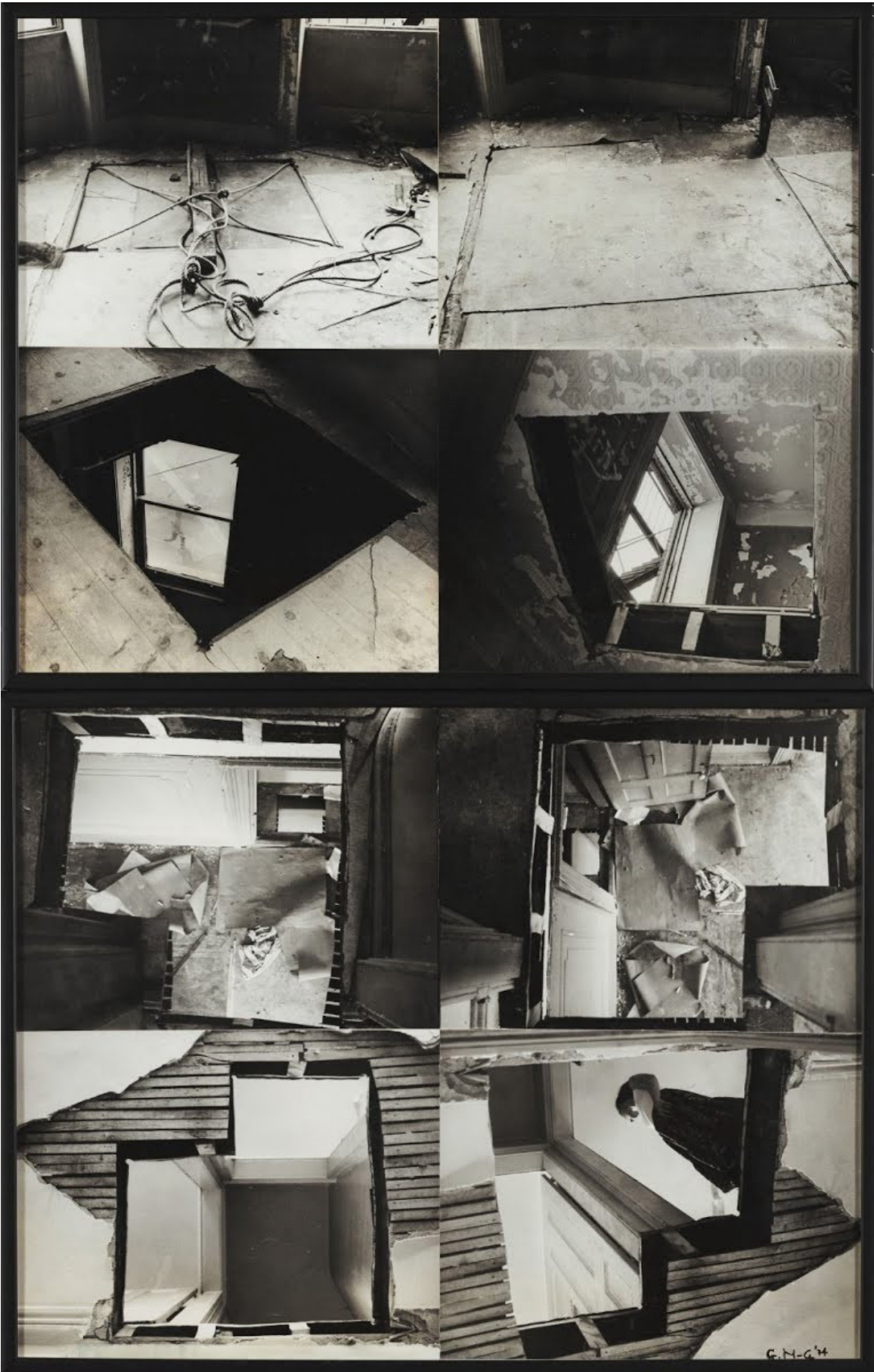


FIG042 — Fotografia de “Bronx Floors”, Gordon Matta-Clark, 1973.  
// FONTE: Fundação de Serralves, 1998.



De fato, as “visões” que seus cortes e perfurações ofereciam a um público disperso na cidade não se davam apenas em termos formais, mas sobretudo discursivos. A exposição de informações normalmente ocultadas vai desde materialidades e técnicas despercebidas e que ganham destaque na paisagem “desconstruída” por Matta-Clark, a uma reinterpretação das divisões socialmente estabelecidas entre espaços públicos e privados, íntimos e coletivos, ou ainda como materialidades e técnicas, a despeito da suposta objetividade e neutralidade construtiva, estão na verdade imbricadas com questões de classe, de *status* ou de identidade sociais e culturais.

Neste sentido, a maneira como Matta-Clark relaciona contexto urbano, percepção e comportamentos sociais o aproxima do pensamento político nascente à época, sobretudo através dos debates que se articularam a partir dos trabalhos (e do engajamento político) de pensadores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Sob a insígnia do pós-estruturalismo francês, emergia um profundo interesse entre artistas e intelectuais em se reconhecer os “discursos de poder”, grosso modo, as formas de dominação que acompanham a produção de conhecimento, saberes e de subjetividades.

Foucault (2006), por exemplo, ao descrever o “poder disciplinar”, descreve o desenvolvimento de forças políticas que se estendem ao nível dos corpos individuais como mecanismos de controle e dominação operando em duas escalas: a de ordem microcós mica, vigiando e determinando o tempo, o comportamento, os hábitos individuais; e a de ordem macrocós mica, quando a somatória desses corpos totaliza um grupo social amplamente controlado. Neste sentido, demonstra como uma condição social é imposta por meio de uma vinculação através de instrumentos desenvolvidos pelas várias instituições que organizam a vida política e social, como a religiosa, a psiquiátrica, a escolar, a militar e, a partir delas, as organizações fabris e a própria ordem territorial urbana. Desta perspectiva, as instituições (incluindo os museus e galerias de arte) são encaradas como um aparato de relações suficientemente complexas através das quais toda uma ordem de valores e códigos sociais e políticos deverão ser exercidos em sua plenitude.

Importante notar que, contrariando o pensamento que as enxerga como a origem de determinada organização social e de poder, Foucault reclama uma inversão de análise: no lugar de nos debruçarmos sobre as partes e segmentações que as organizam, cada elemento, posição e função nela distribuída (às suas “regularidades”) devemos perceber as relações que se configuram através dessas disposições.

É neste ponto que o conceito de “dispositivo” trabalhado por Michel Foucault parece ressoar o percurso trilhado por Gordon Matta-Clark desde o campo mais amplo da crítica institucional da arte. A ideia de uma permanente criação de instrumentos capazes de envolver os homens em uma sucessão de exercícios fundamentais para “detalhar ao longo de uma escala temporal o crescimento e o aperfeiçoamento da disciplina” (FOUCAULT, 2006, p.59), de um desempenho social politicamente determinado, incide sobre a função atribuída ao espaço construído (mobiliários, aparatos de comunicação visual, edifícios, vias de circulação, etc.) que estruturam formas de organização social, de percepção do e de comportamento no mundo. A este universo de sistemas e mecanismo, representados ao longo da história pelo surgimento de jogos e exercícios corporais, supervisionados por uma inteligência cada vez mais complexa de codificação, de transferência da informação para uma individualização esquemática e centralizada dos corpos e, por fim, potencializadas por uma vinculação espacial, a todos esses recursos táticos específicos de controle e dominação, Foucault deu o nome de “dispositivos de poder”.

Este modo de problematização, como Marcelo Expósito e Gabriel Villota sugerem em “*Saber Vivir*” (2000), implica em um modo de ação bastante peculiar de Matta-Clark. De fato, é possível notar em sua trajetória que estava menos preocupado em organizar uma forma alternativa de “produção arquitetural” – como estava sendo explorado, à mesma época, por Sérgio Ferro e o grupo Arquitetura Nova no Brasil, conforme discutido no capítulo 1 – do que intervir no espaço social – e com ele, de alguma forma, rompê-lo. Expósito e Villota identificam na produção que se inicia com os corte de *Bronx Floors*, e se estendendo até a derradeira *Day’s End*, um duplo movimento de diagnóstico sobre como a cidade produz subjetividades e de desenvolvimento de tentativas de subverter os “processos de subjetivação instituídos pelas múltiplas formas de poder que se amarram aos entornos e dispositivos urbanos” (2000, p. 238). Em relação a este último movimento, torna-se oportuno percorrermos alguns dos trabalhos que constituíram a busca de Gordon Matta-Clark pela construção de uma vida pública diferente daquela que percebia ser estruturada pela própria transformação urbana de Nova York.

O primeiro deles, sem dúvida, é representado por *Food Restaurant*, uma espécie de restaurante e centro comunitário que Matta-Clark manteve junto com sua companheira, a bailarina e fotógrafa Caroline Goodden, de 1971 até a sua morte prematura, em 1978. Situado na *127 Prince Street*, funcionava como um ponto de encontro e de acolhimento para os moradores e os novos artistas que chegavam à

*Downtown Manhattan*.<sup>45</sup> Administrado como uma cooperativa, lá encontravam, além de refeições servidas a baixo custo e em horários pouco usuais para a época (ideal para o ritmo de vida daquele público), oportunidades de trabalhos e lugar para experimentações e trocas artísticas – muitas vezes combinadas com atividade de cozinhar.

A ideia de abrir a *Food Restaurant* aconteceu meses após sua participação na *Brooklyn Bridge Event*, organizado por Alana Heiss através de seu *Institute for Art and Urban Resources*. Para a ocasião, Matta-Clark decidiu registrar em vídeo o acontecimento social provocado ao redor do porco que pôs para assar às margens do *East River*. Comumente citado como um *happening*, *Pig Roast*, título dado ao vídeo, se confunde com a atividade cotidiana do encontro social proporcionado pela refeição coletiva. A ênfase na forma e na matéria, dá lugar ao processo, ou mais especificamente às relações de ordem social.

Neste sentido, *Food Restaurant* amplifica a tentativa de Matta-Clark de tomar a cidade como espaço da experiência coletiva cotidiana. Ainda que transformações recentes no circuito institucional da arte, seus espaços e projetos curatoriais, tenham encontrado gêneros ou categorias mais adequadas para absorverem experiências como o restaurante-centro-comunitário ou o porco assado, como é o caso do conceito de “estética relacional”,<sup>46</sup> ambos trabalhos desafiavam a própria noção de “reintegrar a arte com a práxis da vida”. Neste aspecto, a tensão entre arte e vida a que Hal Foster se referiu é evidente. Matta-Clark convertia uma atividade corriqueira para subverter a experiência normatizada ou, como Expósito e Villota definiram um dos eixos centrais na produção do artista, uma investigação sobre o “modo de inserção do ser humano nos sistemas de representação e de controle dentro do tecido urbano” (2000, p. 239).

É nesta direção que podemos compreender o alcance de *Dumpster Duplex* e *Graffiti Truck*, trabalhos realizados em 1973. O primeiro consistia em ocupar uma caçamba comum de demolição com componentes descartados da construção civil, como painéis de madeira ou aço, divisórias, portas, batentes, janelas, entre outros. Dessa forma, improvisava-se um espaço público, uma espécie de contra-dispositivo espacial, disponível na cidade para que as pessoas pudessem acessar, manipular e descobrir como se apropriar dele. O segundo trabalho resultou da participação de

---

45 Pamela Lee relata que *Food Restaurant* organizava eventos artístico-gastronômicos, com pratos criados por artistas como Donald Judd, John Cage, entre outros nomes que faziam da refeição uma experiência muitas vezes arriscada.

46 Voltaremos a ele na segunda parte desta tese.



FIG044 — Matta-Clark, Girouard e Goodden na esquina de Food, 1971.  
// FONTE: LEE, 1999, p. 69.

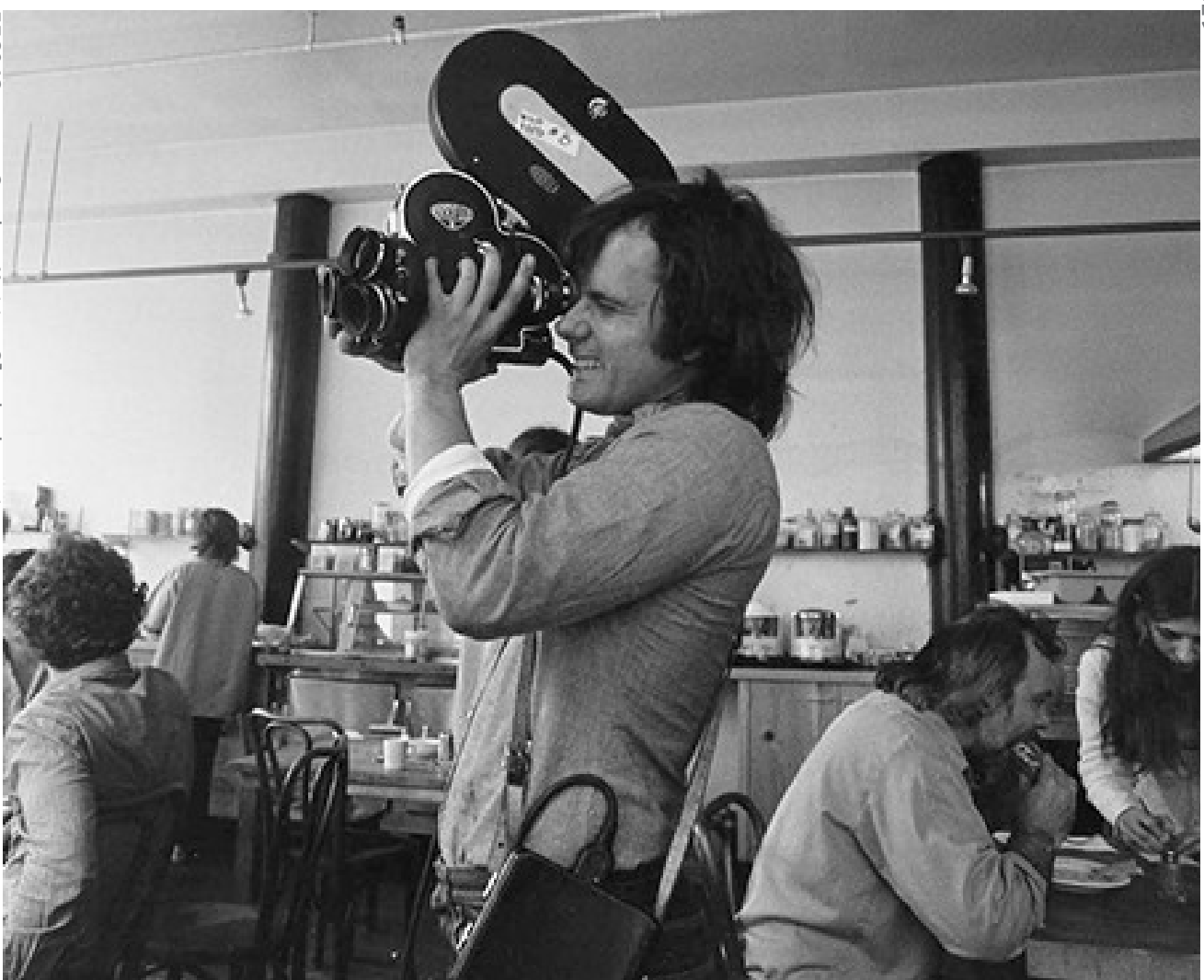


FIG043 — Gordon Matta-Clark durante  
uma intervenção em Food Restaurant, 1971.  
// FONTE: LEE, 1999, p. 69.



FIG045 — Cenas de "Pig Roast", 1973. Na fig. 46, vemos (da esquerda para a direita) Lee Jaffe, Dickie Landry, Philip Glass, Lee Brewer, Rober Prado, Alice Prado e Gordon Matta-Clark.  
// FONTE: Catálogo online da Generali Foundation. Disponível em: <http://foundation.generali.at/en/collection/artist/matta-clark-gordon/artwork/pig-roast.html#.Y151dXbMK00>



FIG046 — “Pig Roast”, 1973. A imagem foi extraída de um vídeo homônimo produzido pelo próprio artista com uma câmera Super-8 durante o evento.  
// FONTE:Catálogo online da Generali Foundation. Disponível em: <http://foundation.generali.at/en/collection/artist/matta-clark-gordon/artwork/pig-roast.html#.Y151dXbMK00>



Matta-Clark na *Washington Square Art Fair*, evento realizado no bairro de *Greenwich Village*, em Washington, em que se exibiam os trabalhos artísticos dos próprios moradores. A proposta original de Matta-Clark, de expor fotografias registrando grafites encontrados na vizinhança, como uma forma de revelá-lo enquanto autêntica expressão popular especializada na cidade, foi negada pelos organizadores do evento. Matta-Clark propôs, então, por uma alternativa: convidou os moradores a grafitar sua caminhonete e, em seguida, recortarem dela pedaços que funcionariam como registros da intervenção coletiva.

Ambos trabalhos trazem para primeiro plano um maior envolvimento do público em sua condição de participante-criador. As semelhanças com a “antiestética ambiental” de Hélio Oiticica são indistiguíveis e, mais importante, ajudam a sedimentar as questões em jogo para Matta-Clark. Tal como Andre Leal demonstra em “Cruzamentos entre Helio Oiticica e Gordon Matta-Clark” (2015), há entre as “invenções” do artista carioca e as “subversões” do novaiorquino um significativo interesse em comum pelas dimensões do popular e do marginalizado responsável por estruturar os diálogos mais aparentes com o espaço construído e com a busca por “tornar o público participante” (2015, p. 28). Curioso notar que o interesse de Matta-Clark remete à articulação político-cultural da arte engajada no Brasil, representada pela tendência generalizada da “busca pelo povo brasileiro”, como discutido a partir do importante trabalho de Marcelo Ridenti (2014). O cotidiano, o banal, o corriqueiro, quando encontram-se sob o signo do errante, do desvio, da contravenção constituem senão a fonte para um programa de transformação.

Se para Leal, essa a dimensão do popular e do marginalizado representa a “emulação de experiências de vida autóctones” – das favelas, em Oiticica; os bairros distantes e zonas degradadas, em Matta-Clark – (2015, p. 26), para Expósito e Villota a atenção para essas experiências de vida apontam para uma busca de “desconstrução de certos modelos de desenho arquitetônico”, de sua significação social e simbólica (2000, p. 238).

A diferença é que, ao avançar a abordagem sobre a arquitetura e a cidade para a “natureza do espaço social”, Matta-Clark também avançava o que antes havia pesquisado sobre os processos entrópicos e as potencialidades da decomposição da matéria. Seu particular interesse pelos bairros decadentes, áreas degradadas e edifícios arruinados incide exatamente sobre o que estes lugares (e a práxis de vida que eles contêm), apresentam possibilidade de (re)organização social, de modos de vida, trabalho e lazer alternativos.



FIG047 — "Open House" (1972) em cena no filme "112 Greene Street: The Early Years (1970-1974)".  
 // FONTE: RICHARD, 2011. Disponível: <https://www.artforum.com/print/reviews/201103/112-greene-street-the-early-years-1970-1974-391111>

FIG048 — "Open House", Gordon Matta-Clark, 1972.  
 // FONTE: LEE, 1999, p. 200.



FIG049 — Graffiti Truck, Gordon Matta-Clark, 1973.  
// FONTE: LEE, 1999, p. 165.

Enquanto Oiticica se referia às favelas e vida nos morros cariocas como uma “estrutura orgânica”, “não-hierárquica” e “não-burguesa”, Matta-Clark irá enxergar no Bronx, South Houston ou Greenwich Village lugares em que a lógica da propriedade privada, baseada no individualismo e no valor de troca, não haviam colonizado por completo.

O passo seguinte foi o de direcionar suas descobertas sobre as políticas de identidade, as formas de percepção e de comportamento social e os processos de subjetivação que se especializam na cidade, dessa vez enquanto verdadeiros programas de recuperação de áreas abandonadas para a apropriação coletiva.

Em 1975, observando o contraste entre a degradação da zona portuária obsoleta de *Manhattan* e a presença de certas populações (incluindo artistas, jovens da contracultura e moradores locais) que procuravam ali algum refúgio de moradia ou convívio social, Matta-Clark decidiu intervir em um dos galpões industriais existentes no *Pier 52*, ao sul do Rio Hudson. Os recortes e escavações que vinha explorando desde 1971, dessa vez foram realizados para criar imensas aberturas nas superfícies do edifício. Rompia, assim, o invólucro simbólico que mantinha o *status* de propriedade privada a um enorme edifício abandonado, como um convite público, a que chamou de *Day's End*, às pessoas que ali viviam para descobrirem seu interior.

Uma vez lá dentro, as vistas não habituais para a paisagem do bairro e da ilha de *Manhattan*, além do contraste entre áreas mais ou menos iluminadas criadas pelos recortes, envolviam os “intrusos” em uma dinâmica de tensões que Joel Shapiro descreveu como “um lugar e um experiência”. Lembra o escultor que a subtração de pedaços do edifício era “dramática” e o próprio píer se tornava uma “situação drástica”. Shapiro relata que era preciso “cruzar por uma plataforma, uma pequena ponte que cruzava o rio onde havia cortado o solo (...) estava sempre preocupado com a segurança. Como posso sair daqui? Onde posso ir? No lugar de contemplar toda a peça, teria que tomá-la passo-a-passo, estava dentro de algo” (1992, p. 239).

Ao converter o edifício em uma estrutura aberta, Matta-Clark convertia-o também como parte de um território aberto à criação de novos usos e à convivência de públicos heterogêneos da cidade. Esperava com isso encontrar entre as brechas do desenvolvimento urbano privatizante, as áreas e as formas em que o valor de troca não havia dominado completamente a cidade. Uma maneira da arquitetura e da



arte catalisar processos de uso e apropriação coletiva do ambiente urbano. No entanto, há ainda o que se discutir sobre o que Exposito e Villota chamaram de “modos alternativos de construção de comunidades” (2000, p. 231).

No mesmo ano em que realizou a intervenção de *Day's End*, Matta-Clark viajou à Itália para participar de uma exposição na cidade de Milão, onde disse ter sofrido uma “tomada de consciência” sobre o desenvolvimento de seu trabalho. Matta-Clark, assim relata (apud CORBEIRA, 2000, p. 232):

Buscando uma fábrica para ‘cortar’, encontrei um complexo fabril abandonado que havia sido ocupado por um amplo grupo de jovens comunistas radicais. Haviam se organizado em turnos para manter ocupada uma parte da planta durante mais de um mês. Seu programa era resistir à maneira em que os especuladores imobiliários deixavam abandonadas a área, com o fim de rentabilizar a propriedade. Sua proposta era de que a área fosse destinada para uso de serviços comunitários, absolutamente necessários.

Ao deparar-se com a forma de organização política, a dinâmica urbana e os interesses econômicos que davam sentido à intervenção espacial, à primeira vista semelhante à sua, Matta-Clark passou a repensar o “isolamento artístico” que ainda caracterizava sua forma de atuação e a necessidade de estabelecer um “intercâmbio ativo com as preocupações das pessoas por seu próprio bairro” (apud CORBEIRA, 2000, p. 232).

Curiosamente, a epifania vivida na galeria Salvatore Ala, ocupada pelos jovens comunistas, foi canalizada na forma de um programa próprio de ação. A idealização do *Center and Environment of Youth Program for Loisaída*, no *Lower East Manhattan*, pouco antes de sua morte, seguia o propósito de (apud CORBEIRA, 2000, p. 232).

ampliar a experiência de Milão nos Estados Unidos, especialmente as áreas desatendidas de Nova York, tais como South Bronx, onde a cidade está esperando que as condições sociais e físicas se deterioresem até o ponto em que a prefeitura possa reconverter toda a áreas no parque industrial que realmente querem.

Neste sentido, Matta-Clark buscava evitar o que identificava como “tratamento pessoal e metafórico do lugar” presente em *Day's End* para, então, abrir-se às questões e anseios por transformação da própria comunidade onde intervinha. Seu papel, ao final, se confundiria com o de um membro de uma equipe autogerida de trabalho, que, orientado por um “projeto específico, atento às necessidades e as possibilidades de transformação do real”, diz, se ocuparia da “conversão dos abundantes edifícios abandonados em um espaço social” (apud CORBEIRA, 2000, p. 233).



FIG050 — "Pier 52 (Gordon Matta-Clark Day's End building cuts with a nude man)". Fotografia de Alvin Baltrop, 1975.  
// FONTE: COTTER, 2021, online. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2021/05/13/arts/design/david-hammons-pier-whitney.html>>

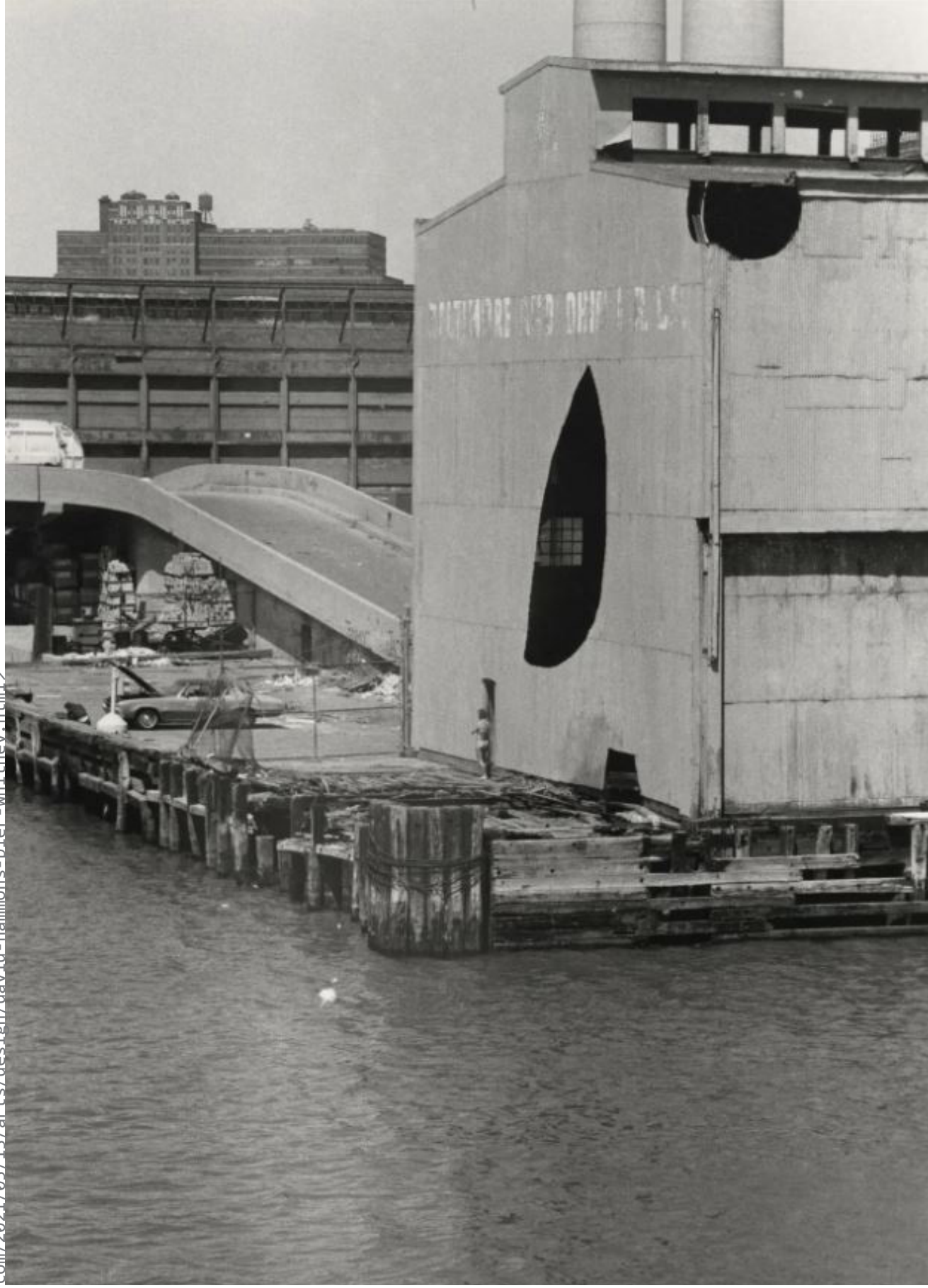






FIG051 — Days End (Pier 52), Gordon Matta-Clark, 1975.  
// FONTE: SILVAIN, 2018, online. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2018/08/04/lenvers-du-visible-gordon-matta-clark/>



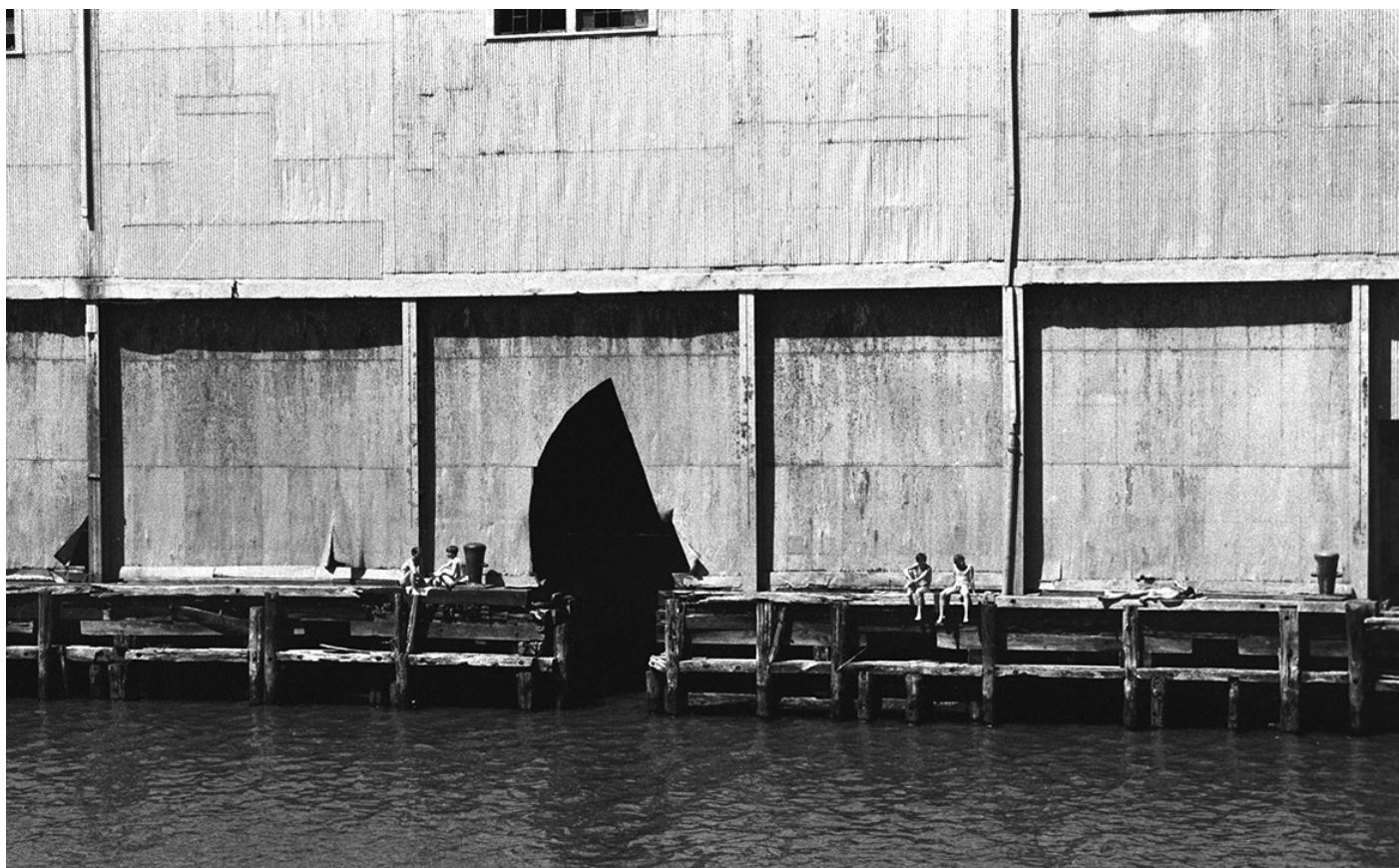


FIG052 — Days End (Pier 52), Gordon Matta-Clark, 1975. Fotografia de Alvin Baltrop, 1975.  
// FONTE: CRIMP, 2008, online. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200802/alvin-baltrop-pier-photographs-1975-1986-19341>

A intervenção no *Pier 52* não deixava de ser uma contravenção às dinâmicas urbanas de Nova York. De fato, Matta-Clark atuava no limite da legalidade, contornando as autoridades locais para que não interrompessem a intervenção e a posterior ocupação. A certa altura, porém foi responsabilizado por ter “danificado” a propriedade e intimado a arcar com uma multa de 1 milhão de dólares. Matta-Clark recorreu argumentando que havia “resgatado um lugar em decadência” e havia feito dele “uma obra de arte” (EXPOSITO et VILLOTA, 2000).

O que aponta para nós uma contradição que não podemos evitar. Em seu argumento, Matta-Clark combina o *status* artístico a uma concepção de cidade que se aproxima de um espaço administrado, eficientemente gerido. Como artista, seu trabalho teria resolvido o problema da decadência urbana, talvez harmonizando o que antes aparecia como um conflito sem solução.

Embora não tenha havido tempo para que Matta-Clark pusesse em prática as importantes lições que disse ter aprendido em Milão, elas representam uma que nos traz de volta ao problema do espaço construído como um dispositivo de organização social. O alinhamento entre práticas experimentais e transgressoras da arte com os processos hegemônicos de produção do espaço urbano é o que permite justapor a *Factory* com *Day’s End*, mesmo partindo de proposições político-estéticas tão díspares.

#### ENSAIO SOBRE A CAPTURA DA VIDA

O alinhamento entre, de um lado, a transfiguração das formas de produção e de exibição da arte, as subversões do ambiente arquitetônico e urbano e a transgressões das identidades e formas de vida, e de outro, processos de deterioração de áreas urbanas e a lógica privatizante da estruturação e desenvolvimento da cidade baseadas na ordem hegemônica da propriedade privada, com seu valor de troca acenam no horizonte de transformação em que a participação despontava como uma estrela guia, uma encruzilhada histórica. Vistos em conjunto, a *Factory* e *Day’s End* explicitam as contradições que cindiam a defesa comum pela abertura estrutural, pela valorização do processo em detrimento da rigidez da forma, pelo interesse sobre as relações sociais e intersubjetivas. Permitem entender, mais que em outros contextos, como estas contradições convergiam com os conflitos provocados pelas mudanças estruturais da ordem econômica e produtiva.

Como pretendemos desenvolver a seguir, *Factory* e *Day's End* permitem reunir, ao mesmo tempo, os limites da posição participante que, guardadas as especificidades, definiram um contorno mais ou menos coeso no discurso e na prática artística e arquitetônica do período, em contextos tão distintos quanto os Estados Unidos, a Europa e o Brasil; as questões envolvidas no movimento de captura da participação no quadro mais amplo de reestruturação capitalista, de trabalho, organização social e produção de subjetividades; mas também os novos equacionamento políticos e culturais que se seguiram. Um olhar mais detido para o contexto de transformações urbanas em que Warhol e Matta-Clark desenvolveram suas práticas, as disputas que se deram na cidade de Nova York, permitirá, em seguida, ampliar suas razões mais estruturais.

Tomando como ponto de partida a história que Pamela Lee nos conta sobre o South Houston, o SoHo, como o conhecemos hoje, é imprescindível observarmos os três momentos sintetizados pela autora: valorização, desvalorização e aburguesamento. O pano de fundo, diz, é o “duplo processo de urbanização” conceituado por Henri Lefèvre, para quem a “destruição da cidade” é contraditoriamente parte de uma “produção abstrata da cidade” (apud LEE, 1999, p. 112).

Desta perspectiva, o contexto generalizado de degradação da ocupação original de *Manhattan*, que até a década de 1950 representava o centro econômico industrial do país, não pode ser inteiramente explicado apenas pela obsolescência de sua infraestrutura diante das mudanças produtivas e expansão da economia financeira e de serviços. A condição de abandono, o efeito de degradação e as ruínas dos antigos edifícios foram deliberadamente produzidos pelo planejamento urbano em consonância com determinados interesses. De tal modo que, a ideia lefevriana de uma “ampliação do urbano através de um processo que, por sua vez, destrói as condições de vida cotidiana” não poderia ser mais representativa. Porém, Pamela Lee demonstra que o duplo processo de urbanização justapõe tanto poderes públicos e privados como os artistas.

De um lado, havia o Plano de Expansão da zona financeira em direção à *Downtown Lower Manhattan*, costurado desde 1955 entre David Rockefeller, à frente da organização privada *Downtown Lower Manhattan Association* (DLMA), e a *City Planner Commission* (CPC), órgão da prefeitura de Nova York. A descentralização do sul de *Manhattan* que interessava aos planejadores da cidade seria orientado pela conversão da antiga zona industrial em novo centro financeiro, lugar apropriado para a futura nova sede da *Chase Manhattan Bank*, propriedade da família *Rockefeller*

(LEE, 199, p. 118). De outro, a presença dos artistas, que desde 1960 foram paulatinamente ocupando os edifícios, atrás dos baixos preços dos alugueis, além da possibilidade de reciclarem o interesse histórico da área em uma nova “sensibilidade comunitária”,<sup>47</sup> representou certa resistência a estes planos. Através da articulação política, os artistas conseguiram pautar as decisões públicas sobre o destino da área em favor de legislações e políticas urbanas que garantissem a permanência de suas moradias e espaços de trabalho.

De sua parte, Chester Rapkin, urbanista contratado pela CPC para desenvolver o planejamento da reestruturação de *Manhattan*, ofereceu uma solução inusitada para época, mas decisiva para os rumos tomados não somente para a área. Ao estudar os usos de cerca de 650 propriedades obsoletas da região, Rapkin decidiu orientar o declínio da antiga vocação industrial combinando-o com as novas atividades que chegavam – representadas também pelas reivindicações dos artistas. Como uma espécie de engenharia social urbana, classificou o bairro de South Houston com uma “incubadora”: um perímetro urbano que deveria funcionar como zona de transição entre empresas que deixavam de existir e as novas, que se interessavam em ocupar os edifícios abandonados, mas que logo procurariam outros endereços à medida que prosperassem e naturalmente demandassem instalações maiores e mais adequadas (LEE, 1999, p. 115).

A proposta de Rapkin representou uma formatação da referida sensibilidade comunitária em uma mentalidade empresarial e privatizante do espaço, aos moldes requeridos por planejadores e investidores. Não por menos, os artistas que puderam se adequar às exigências para permanecerem na área assistiram à exclusão dos antigos moradores até a configuração da paisagem elitizada do atual SoHo, distante da cena contracultural que predominava durante as décadas de 1960 e 1970. Neste sentido, a relação conflituosa entre passado industrial, especulação imobiliária e a sensibilidade comunitária dos novos moradores que tomaram o centro de *Manhattan* foi acompanhada pelo processo de contestação, reinvenção e nova especulação que não escapou ao duplo processo de urbanização. “Os artistas”, Pamela Lee conclui, “incubaram a zona sem se darem conta, induzidos por um plano empresarial e governamental” (1999, 115).

---

47 Pamela Lee utiliza o termo como um elo de convergência entre as práticas neovanguardistas e o novo pensamento urbano crítico ao ideário planejador do modernismo, como o influente trabalho de Jane Jacobs em “The death and life of great american cities” (1961), quem utilizava a noção se “sensibilidade comunitária” para indagar os grandes projetos de transformação urbana. Havia em comum a atenção ao contexto e à valorização das pequenas escalas na cidade.



É dentro deste quadro que podemos amplificar o significado de um episódio relatado de passagem por Arthur Danto sobre o cotidiano da *Silver Factory*. Em determinado momento, quando buscava expressar a identificação que o espaço mantinha com a cultura urbana de Nova York, o autor cita um comunicado recebido por Andy Warhol de que teria de desocupar o prédio, uma vez que “estava programado para ser demolido e substituído por um moderno edifício de apartamentos” (2014, p. 129).

A notícia, ocorrida em 1973, o levou a transferir sua “fábrica” para um outro edifício, localizado na Broadway, há algumas quadras de distância da *South Manhattan*. A mudança de endereço coincide, no entanto, com o momento em que Warhol alcançava o *status* de “homem de negócios”, marcando uma transformação significativa: a corporativização de seu espaço e de suas atividades. Embora também seja comumente justificada por questões de segurança pessoal – uma tentativa de assassinato contra Andy Warhol, cometida por uma das frequentadoras do endereço original, poucos anos antes, em 1968, a que Danto usou a metáfora de “primeira morte” – (2014, p. 140), a nova *Factory* converteu-se em um local de acesso controlado e a figura do artista mantida à distância, protegida atrás de sua equipe de assistentes e diretores.

As “permutações da vida de estrela”, a que Klaus Biesenbach se referiu, passam, agora, a ser estruturadas em diferentes segmentos de atuação, exponenciando e canalizando a quantidade de trabalhos produzidos para objetivos cada vez mais comerciais. Já ao final da década de 1970, “os malucos da velha *Factory* tinham sido substituídos por executivos, cada um ligado a um ramo dos empreendimentos de Andy Warhol”, ou mais precisamente, a “*Andy Warhol Enterprise Inc*” (DANTO, 2014, p. 166-1667).

Se olharmos mais detidamente, veremos que este episódio de transferência e corporativização experimentado pela *Factory*, mais do que representar as profundas transformações sofridas pela cidade de Nova York naqueles anos, também prenuncia a ampla reestruturação econômica vivida com maior força a partir do final da década de 1970 e que anteriormente recorreremos ao que David Harvey caracterizou como a “passagem para um modo de acumulação flexível” (2011, 119). Caroline Jones (1991), por exemplo, aproxima a conversão da *Silver Factory* em uma espécie de *Warhol’s Enterprise* à conjuntura novaiorquina que “cessava de ser um centro de produção” para começar a ser “a capital do mundo das comunicações” (KORNBLUTH,

1988 apud JONES, 1991, p. 113-114). Como encontramos nesta passagem de *Andy Warhol's Factory*, de Jones (1991, p. 113), nela já eram ensaiadas até mesmo a flexibilidade e informalidade que caracterizam os regimes de trabalho:

Incrivelmente, apenas um de seus vários trabalhadores recebiam salário, e isso flutuava de semana para semana dependendo das horas reportadas. Outros trabalhavam por alimentação, refeições ocasionais, corridas estranhas por suprimentos com que contavam para garantir algum trocado.

Isabelle Graw, em “Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol” (2015), tece considerações semelhantes, sobretudo quando descreve o posicionamento peculiar do artista frente ao contexto de expansão da indústria cultural, espacialmente através dos novos circuitos de comunicação de massa e da cultura de celebridades. Para a autora, Warhol teria forjado uma “atitude perante a vida e a obra” de tal maneira que invenção de sua “fábrica” representaria, em última instância, a necessidade de “a vida tornar-se obra”. Entre a produção seriada de pinturas (que poderiam ser executadas pelos próprios frequentadores), a gravação de vídeos (convertendo qualquer pessoa em ator, e qualquer ato espontâneo em matéria de exploração visual), e a realização de festas (verdadeiras ocasiões para se fazer negócios), Warhol “mobilizava o ordinário do cotidiano”, instrumentalizando a sociabilidade para transformá-la em atividades ou produtos criativos. (2015, p. 254). Em ambas análises, a *Factory* desponta como uma antecipação da ordem produtiva e econômica, produzindo uma zona de indeterminação entre trabalho e vida social cujos contornos só se tornariam mais nítidos ao final do século XX.

Nesta esteira de discussão, é novamente David Harvey quem nos abre perspectivas importantes sobre como a crise fiscal e urbana informa o que Jones identificou como motores da “maior transformação do século”. Em uma pesquisa mais recente, reunida em “Neoliberalismo: História e Implicações” (2014), Harvey nos conta como a desindustrialização duramente sofrida por Nova York só não foi menos trágica que a inflexão político-econômica forçosamente realizada a partir de 1975. Neste ano, o período “social democrático” que se seguiu durante a década de 1960, com investimentos em serviços públicos e incentivos econômicos para conter o cenário de desemprego e degradação social provocada pelo fechamento das fábricas, foi subitamente interrompido e substituído por uma “governança empreendedora”.

A redução dos recursos federais e as condições impostas pelos bancos privados, responsáveis pelo financiamento da dívida pública, resultou na privatização da esfera pública, orientando a administração da cidade como um “ambiente de negócios” através da implementação de parcerias público-privadas, do fortalecimento das atividades financeiras e da mercantilização dos serviços antes públicos e universais. Sob este prisma, tanto a experimentação levada a cabo por Andy Warhol através da *Factory*, como aquelas também realizadas por Gordon Matta-Clark percorrem dois aspectos deste novo cenário.

Em primeiro lugar, o enfraquecimento das políticas públicas de cultura exigiu que os artistas encontrassem formas alternativas de produção e também de existência. Não por menos, os distritos industriais abandonados se tornaram redutos de artistas, motivados pelos baixos preços dos imóveis, e palco para o crescimento da cultura *underground* – o que confere a *Food Restaurant* e *Pig Roast* um aspecto político e social frequentemente negligenciado. Em seguida, é importante ressaltar que a conversão do “bem-estar social” em “bem-estar corporativo”, nos termos de David Harvey, soube capturar estas mesmas experimentações culturais como empreendimento capitalista. É neste sentido que as atividades dos artistas passaram a ser valorizadas menos como práticas de enfrentamento das contradições que tomavam forma no espaço urbano da Nova York degradada, do que como motores importantes para a atração de investimentos privados. A cultura, longe de também ser uma esfera abandonada, tornou-se instrumento para a produção de estilos de vida e para a diversificação de nichos de consumo.

Neste processo, a utopia da transformação da vida social e cotidiana dá lugar à realização de suas contradições. Porém, mais do que em *Day's End*, é na *Factory* que essa captura se revela mais explicitamente. Embora fosse certo que o ambiente da *Factory* estava produzindo novas identidades corporais e intersubjetivas, especialmente aquelas ligadas à sexualidade, liberando um conjunto de potências não-repressivas, não pretendia ser este o contexto para o exercício de modos de vida emancipatórios, porque permanente inventivos – como vimos Hélio Oiticica defender através de *CreLazer* (1969) e *Barracão* (1969). É certo ainda que sua existência derivou da formação de um ambiente comunitário da contracultura noavaiorquina, porém a sua razão de ser, sua vitalidade criativa, restava no fato de explorar comercialmente esses mesmos modos de vida alternativos. Como verdadeira “fábrica-social”, os acontecimentos e os desdobramentos vividos através da *Factory* acentuam o deslocamento contraditório dos mesmos pressupostos compartilhados com as proposições de Oiticica e, em parte, também com Matta-Clark

em *Day's End*, em direção a um “modelo para um condição pós-fordista que visa a totalidade da pessoa ou, mais precisamente, suas competências cognitivas, sensuais e emocionais” (GRAW, 2015, p. 247).

Em pouco tempo, assim como o cenário de Nova York se tornaria uma experiência ampliada através da eleição de Ronald Reagan, em 1980, a “neoliberalização da cultura” ganharia seus primeiros contornos institucionais, pela primeira vez, com a eleição da então Primeira-Ministra britânica, Margareth Thatcher, em 1983. É neste momento que muitos autores identificam as origens para o que, na década de 1990, será chamado de “Economia Criativa”: o reconhecimento da centralidade das “indústrias criativas”, ligadas aos serviços e produtos de tecnologia, comunicação, o design e a cultura de maneira geral, como novo vetor de expansão econômica para um contexto de acelerado processo de desindustrialização do Reino Unido, mas não apenas. No entanto, a ideia de que as “atividades que tem sua origem na criatividade, na habilidade e no talento individual e que potencializem a criação de empregos e riqueza” (NEWBIGIN, 2010), esconde ainda transformações mais profundas sobre a “lógica cultural” do capitalismo que teriam levado a um “novo espírito do capitalismo”, segundo Chiapello e Boltanski (2008) ou, ainda, à formação de uma “racionalidade neoliberal”, nos termos de Dardot e Laval (2012), sobretudo diante das novas relações de trabalho e as formas de vida que a partir dela se organizam, e que pretendemos esmiuçar nos capítulos seguintes.

Embora seja preciso reconhecer que, se hoje nos deparamos com um conjunto de novas espacialidades atravessando esferas tão distintas quanto as da cultura e do trabalho, delineando dispositivos de tipo particular para a formação e o funcionamento da racionalidade neoliberal, as experiências participativas abriram (e continuam abrindo) novos horizontes de transformação, ou novas formas de agenciamento político, cultural e subjetivo. É novamente a análise de Expósito e Villota quem nos alerta para o fato de que “ocupação” e “espírito comunitário” serão termos cruciais para o desenvolvimento de novas formas de produção cultural, desde a década de 1980, de organização política e social, de enfrentamento, resistência e tentativas de subversão das dinâmicas urbanas impostas pelo “pensamento único” neoliberal. Cabe ressaltar, porém, como a *Factory* desnuda os desejos mais utópicos presentes nas diferentes propostas e programas discutidos até aqui, explicitando como a “posição participante”,

embora chave para os anseios mais revolucionários, funcionava também como um “palco onde era encenado um teatro biopolítico”, nos termos de Graw (2015, p. 248).

A produção dos cerca de trezentos *Screens Tests* não poderia ser mais paradigmática neste aspecto. A aparente simplicidade desta série de Warhol, iniciada em 1964, mesmo ano de inauguração da *Silver Factory*, esconde implicações profundas para o interesse generalizado pela esfera do cotidiano, ou para o que o corriqueiro e o banal representariam de politicamente transformadora. Uma câmera estacionada para capturar, durante horas, pessoas de maior ou menor interesse “fazendo nada de especial”, como se referiu Callie Angell (1994, p. 128), deixam no ar duas questões mais centrais: a atitude de filmar o real e o efeito produzido pelo registro. Embora a operação de Warhol possa ser resumida em deixar a câmera gravando as reações de alguém diante dela, tem a força de abrir o campo cinematográfico para o acaso, o eventual e espontâneo, aquilo que não foi previamente programado e roteirizado, ou seja, para a esfera da vida, da totalidade do acontecimento social percebido ao longo do tempo, sem mediações mais aparentes. Nestes termos, a câmera estacionada, gravando ininterruptamente, configura um dispositivo que oferece a abertura para a manifestação do real ou, se quisermos, para a participação direta do “ator” que, finalmente, se percebe livre para manifestar-se como quiser. Curiosamente, ao assistir os testes, sobressai um sentimento geral de desconforto, de incômodo angustiante de não saber como se comportar diante de uma câmera impassível.

Este paradoxo encontra paralelo na ideia de “liberdade impossível” discutida por Slavoj Žižek (2008). Parte de sua crítica mais ampla sobre as psicopatologias sociais de nosso tempo, Žižek recorre a noção kantiana de autonomia para indagar como a ansiedade e a depressão, antes de constituírem apenas uma descrição clínica generalizada em sociedades capitalistas, seriam fenômenos imanentes a certa “ideologia do gozo”. O que observa como um imperativo da satisfação individual e permanente, atravessando distintas áreas da vida social, incluindo o trabalho e o lazer, guardaria relações com as transformações que fizeram emergir em uma nova forma noções como a de autonomia e de liberdade individual – conceitos caros para as definições de sujeito de Kant, desde suas faculdades de pensamento e sua polêmica afirmação de que “o homem é um animal que precisa de um senhor” (apud 2008, p. 29). Como lhe é comum, oferece um exemplo banal, mas esclarecedor: os limites que os pais costumam impor aos filhos na expectativa de que tenham discernimento do que seja permitido ou proibido.



A imposição de um limite firme, como se sabe, é tanto uma forma de subordinação como uma forma de estruturar a própria insubordinação – o adolescente que foi proibido de experimentar algo, ao contrariar os pais poderá ter uma experiência ainda mais prazerosa. Paradoxalmente, segue Zizek, é a própria ausência de limite firme que é vivida como sufocante, em outras palavras, “a própria necessidade de um senhor externo é uma isca enganosa: o homem precisa de um senhor para esconder de si mesmo o impasse de sua própria e difícil liberdade e responsabilidade por si mesmo” (2008, p. 76). Trata-se de uma isca enganosa pois não se trata de uma defesa kantiana à condição subordinada dos sujeitos, mas de uma “lição”, segundo a qual ao sujeito, para alcançar a sua autonomia, lhe caberia a tarefa de “assumir inteiramente o pesado fardo de definir suas próprias limitações” (2008, p. 77).

Não é diferente com o incômodo angustiante comumente percebido através dos *Screen Tests*. Este efeito é, senão, a incapacidade cruamente revelada de manifestar-se criativamente diante da autonomia e liberdade proporcionada pela câmera impassível. Motivado a participar, sente-se perdido, sem parâmetros sobre o que deve ou não fazer. A participação impossível é, no limite, a iminência da legitimação do controle externo, afinal, o hiato deixado pelos participantes não é tolerável e logo deverá ser ocupado. O que resta, portanto, é entregar-se a um propósito exterior – da câmera, de um autor oculto. Neste sentido, *Screen Tests* e a própria *Factory* representariam algo como uma armadilha para a captura da vida, das esferas íntimas do sujeito. Ou então, como pretendemos continuar desenvolvendo, os primeiros exemplos de dispositivos espaciais de engenharia social, capazes de desencadear processos de subjetivação em que determinados grupos de indivíduos participariam ativamente, através de suas próprias atitudes, do controle de produção e de vida social que antes perceberiam partir de um comando externo, rígido e autoritário – como bem descreve a literatura sobre o modo de produção fordista. A isto daremos o nome de agenciamento biopolítico da participação.



F Finkelstein

FIG053 — Gravações de Screen Tests. Fotografia de Nar Finkelstein (1965).  
// FONTE: Página web da Andy Warhol Museum. Disponível em: [http://www.warholscreentest.com/images/WB\\_20120731\\_finklestein\\_main.jpg](http://www.warholscreentest.com/images/WB_20120731_finklestein_main.jpg)

# parte ii

## PROCESSOS DE DIFUSÃO E DE INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO DESDE OS ANOS 1980.

Insistimos na metáfora do horizonte. Se nos serviu, à maneira de Eduardo Galeano, para caracterizar o impulso revolucionário das utopias, não evita, contudo, que este mesmo horizonte – necessariamente inalcançável, porque fundamentalmente transformador, como defendia o escritor uruguaio –, seja eventualmente perdido. Mais, se antes procurávamos retratá-lo como um panorama de disputas entre diferentes “posições participantes”, dessa vez restará claro senão os diferentes processos de sua captura. A sentença de Josep Maria Montane, feita após analisar as “arquiteturas da participação” das décadas de 1960 e 1970, é bastante representativa (2007, p.137):

Somente uma vez a arquitetura abriu sua janela ao mundo, à realidade da maioria, na tentativa de superar seu círculo elitista. Mas rapidamente voltou a fechá-la e a esquecer-se de que devia servir a toda a humanidade e não só a uns poucos privilegiados clientes de revista.

Ela expressa, em verdade, o sentimento mais amplamente inscrito na perda dos horizontes utópicos que caracterizam um novo tempo pós-1968. A propósito, para o que Montaner se refere como uma janela que se abriu, mas logo pôs-se a fechar, Paulo Arantes, em “O novo tempo do mundo” (2014), contextualiza aberturas semelhantes em um horizonte mais amplo de “grandes expectativas” em vias de extinção. Desta perspectiva, a emergência crítica da participação que discutimos anteriormente teria sido uma janela tardia e a se fechar na última hora.

Ao recorrer a categorias como ‘tempo histórico’ ou ‘tempo do mundo’, tomados emprestado do historiador Reinhart Koselleck, Arantes lança olhar para um conjunto de amplos processos e acontecimentos históricos que constituiriam a gênese do “horizonte de expectativas” no qual vivemos. Não cabe aqui percorrermos a história de longa duração reconstituída pelo autor e, de fato, necessária para decantar os termos que sustentam a tensão produtiva entre “espaço de experiência” e os “horizontes de expectativa” que foram possíveis de serem abertos, digamos assim, nos diferentes tempos do mundo que nos levaram até aqui. O que não nos impede o enfoque sobre o que descreveu, resumidamente, como a “aceleração do tempo e da experiência” a tal ponto em que o “horizonte comprimido” seria um resultado óbvio (2014, p. 62-63).

A experiência da destemporalização é ao mesmo tempo, consequência de um tempo anterior – o da economia-mundo europeia em expansão, legitimada por uma geocultura do progresso e sua necessidade premente de orientar-se para o futuro – e razão de seu próprio colapso em direção a um eterno presentismo. Para Arantes, a formação do capitalismo avançado, financeiro, informacional ou qualquer outro termo que o valha, na exata medida em que expressa o último dos ciclos sistêmicos de acumulação inaugurados desde as transformações alavancadas pela era do “Descobrimento”, do “Novo Mundo” e das “Revoluções” – sendo a Francesa, de 1789, seu registro de nascença e a Grande Recusa de 1968, a hora de sua agonia (2014, p.76) –, pôs também em marcha o processo de encurtamento da distância entre expectativa e experiência. No entanto, é importante destacar que a máxima expressão deste tempo abstrato, representada entre, outros conceitos, pela expansão de “espaços-de-fluxos” que Arantes extraiu da “Sociedade em Rede” (1999), de Manuel Castells, significa essencialmente um “novo tempo de guerra” (2014, p. 63). A compressão do horizonte de expectativa é vivida de maneiras diferentes, melhor dizendo, a partir de “regimes de expectativas” muitas vezes conflitivas entre aqueles que se beneficiam do capitalismo informacional, para ficarmos nos termos de Castells, e aqueles cujo tempo é senão subordinado. Nesta direção, Arantes sentencia (2014, p.55):

As últimas *Great Expectations* alimentadas pelos anos 1960 se extinguíam, seja na estagnação da Era Brezhnev, seja na reconversão chinesa dos anos Deng, seja, enfim, nos primeiros triunfos políticos – em 1979, Thatcher, no ano seguinte, Reagan – da nova tecnologia do poder capitalista, baseada na reintrodução do medo econômico e da insegurança social no coração de populações consideradas excessivamente welferizadas.

Como aprendemos com analogia de Hegel, quem ensinou que a coruja de Minerva levanta voo ao cair do crepúsculo, o léxico disruptivo e contestador da participação parece ter emergido no momento em que o caminho para a reordenação da economia-mundo já estava selado. Não por acaso, ao lançarmos olhar para os discursos e práticas da participação que se seguem a partir de meados da década de 1970 até nosso século, nos deparamos com uma terminologia familiar que busca descrever processos de “deslocamentos de significado” (KELLY, 1985); “disputas político-culturais” (DAGNINO, 2004) e “deslizamento semânticos” (RIZEK, 2011).

Embora seja incorreto afirmar, como procuramos demonstrar, que a participação não tenha produzido novos agenciamentos políticos, culturais e subjetivos ainda capazes de descortinar horizontes para um “outro mundo possível” – como propunham os movimentos antiglobalização dos anos 1990 e cujo ápice tomará a forma da “rede de redes” do Fórum Social Mundial de Porto Alegre, em 2001 –, um conjunto de tensões e de contradições internas apontam para um novo contexto generalizadamente marcado pela “elisão da possibilidade do conflito e de formação de sujeitos capazes de ação política”, como se referiu Cibele Rizek, o que “despolitizaria crescentemente o horizonte e a vida na cidade” (2011, p. 129).

Diante, portanto, de um horizonte contemporâneo que começa a “encurtar” e a “turvar”, duas fontes de questionamentos serão inicialmente discutidas para, em seguida, aprofundarmos o que a pouco chamamos de “agenciamento biopolítico”: os significados político-estéticos em torno da ideia de ativismo comunitário; e as propriedades relacionais da rede como uma “organização geral da sociedade”, conforme Chiapello e Boltanski descreveram a formação de uma “cidade por projeto” (2009, p. 136). Ambas reúnem um conjunto de transformações que nos ajudam a compreender com maior precisão como muitos dos procedimentos e dos desejos de transformação identificados na primeira parte desta tese foram, em um momento seguinte, rapidamente recontextualizados. Processos sociais como a criação coletiva, o diálogo, a colaboração e as formas de sociabilidade, assim como a invenção de espacialidades abertas, flexíveis e autogenerativas passarão a integrar novos programas e políticas institucionalizados, novos espaços e circuitos hegemônicos, assumindo através deles funções e objetivos com sinais invertidos.



Vistos em conjunto, ativismo comunitário e propriedades relacionais tornarão mais evidentes os termos que nos ajudam a explicar, em um nível, como a totalidade da esfera cotidiana ou de vida social tornou-se objeto de captura ou, então, um campo de expansão e de domínio de uma racionalidade empresarial. Ao mesmo tempo, e talvez mais especificamente, o papel crucial desempenhado pelas espacialidades da participação nesse processo. Saltam aos olhos o desenvolvimento de novas tecnologias de poder, como verdadeiros dispositivos de controle ou de “gestão da vida”. Conceito caro para este estudo, colocando no centro da “reversão de todos os horizontes modernos”, diria Paulo Arantes, certa perversidade. Afinal, como bem nos alertou Dagnino, a expansão (não sem conflitos) da perspectiva individualista e privatista subjacente da política-cultural do neoliberalismo fez convergir, de certa forma, direções opostas e até antagônicas. Afinal, diz, “ambos os projetos” – “redemocratizante e participativo” *versus* “neoliberal”, para Dagnino; “posições participantes” e “princípios de participação”, estenderemos – seja a forma que assumirem, “requerem uma sociedade civil ativa e propositiva” (2004, p. 98-97).

Um primeiro passo na direção do que estamos chamando de processos de instrumentalização e institucionalização da participação, na arte e na arquitetura, pode ser marcado no processo de formação do “movimento da arte-comunidade”, a partir do final da década de 1970, e de sua mais ampla aceitação pelo circuito globalizado da arte contemporânea, já no início dos anos 1990. O enfoque inicial nesta corrente de produção artística – e de sua recontextualização – nos leva a percorrer certas continuidades com o momento histórico discutido anteriormente e, talvez mais importante, a identificarmos mais claramente os deslocamentos de sentido que acompanharam a acomodação dos discursos e práticas da participação entre as estruturas que mais recentemente constituem o *establishment* político, cultural e produtivo.

Como poderemos ver, a emergência de uma diversificada corrente de produção orientada para a colaboração com comunidades (ou com grupos sociais constituídos a partir de algum grau de identificação étnica, cultural, geográfica, de gênero ou classe, entre outras categorias) se confunde com a emergência de uma nova forma de ativismo político-cultural que, ao estender um conjunto de práticas contraculturais, estabeleceu os termos de sua própria captura em um momento seguinte. Importante destacar que estamos diante de um processo contraditório e dialético, em que o impulso crítico anterior, se não necessariamente se esgotou, tampouco foi capaz de resistir às transformações e reorganizações que desencadeou nas estruturas político-estéticas que pretendia combater.

## CAPÍTULO #4

# a ‘ferramenta social’ do movimento arte- comunidade

O primeiro movimento deste processo de extensão, captura e recontextualização instrumentalizada se verifica, por exemplo, na recepção da produção neovanguardista de Gordon Matta-Clark posteriormente à sua morte, sobretudo ao longo da década de 1980. Neste período, características marcantes de sua atuação, como o impulso pelo reposicionamento social do artista e também da arte, a preocupação constante com lugares e grupos sociais marginalizados, além de uma certa inclinação comunitária – referida à “camaradagem” de sua figura, sobretudo ao cumprir um papel catalisador da comunidade de artistas que se estabeleceu na *Downtown Manhattan* – levaram muitos artistas, historiadores e críticos da arte a alça-lo como um verdadeiro precursor para o novo caminho em que pretendiam conduzir a arte e a cultura (EXPÓSITO e VILLOTA, 2000; JACOB, 2005; KIRSHNER, 2006).

Mary Jane Jacob, por exemplo, a curadora à frente de “*Culture in Action*”, realizado em 1993, ponto de chegada para nossa discussão, havia sido responsável pela primeira retrospectiva de Matta-Clark realizada no Museu de Arte Contemporânea de Chicago (MCA), em 1985<sup>48</sup> (LACY, 1995, p. 288). Nela, Jacob destacava a “ação social” como um importante denominador comum de sua diversificada e intensa produção. Como escreveria mais recentemente, em “*Reciprocal and Generosity*” (2005), texto em que reafirma sua própria tendência curatorial, Matta-Clark seria não apenas chave no pioneirismo do distrito novaiorquino de SoHo com *Food* (1971), a que chamou de “projeto de restaurante/arte colaborativa”, mas também teria desenhado um “esquema de propósito social” com a *Resource Center and Environmental Youth Program for Lousiada* (1977). Jacob segue enfatizando como o último e não realizado trabalho de Matta-Clark, ao propor aos jovens moradores locais atuarem como “mantenedores” do Centro e “agentes” para uma série de atividades e serviços para a vizinhança, permitia com que “adquirissem habilidades vocacionais práticas e uma consciência crítica ecológica como recompensa de seus trabalhos” (2005, p. 04).

É difícil não reconhecer que a referida “ação social”, em termos de “reciprocidade e generosidade”, causa certo estranhamento quando comparada aos anseios políticos do próprio artista. Afinal, é importante lembrar que o Centro de Lousiada, conforme discutido anteriormente, consistia em uma inflexão nas intervenções de Matta-Clark nos edifícios abandonados das zonas deterioradas de Nova York. Como presente em suas declarações, a experiência com um grupo de jovens comunistas de Milão, na Itália, o levou a criticar o que enxergava como resquícios de “isolamento artístico”, resultando em “tratamentos pessoais ou metafóricos” dos lugares de intervenção (apud KIRSHNER, 2006, p. 160).

Em resumo, a lição aprendida da organização política que sustentava a ocupação daqueles jovens de um edifício em vias de demolição para dar lugar a um novo empreendimento imobiliário, foi a de converter seu trabalho em uma espécie de tática para a construção de “espaços sociais” – o que implicava direcionar seu foco para o “envolvimento social”, a “troca ativa com as pessoas”, mas enquanto promessa de “superação das condições sociais e políticas de uma dada situação através da expressão da vontade dos ocupantes” (apud KIRSHNER, 2006, p. 159-160).

---

48 Suzanne Lace menciona o interesse particular de Jacob no compêndio que organizou sobre as práticas da arte-comunidade e que encerra seu livro “*Mapping the Terrain: new genre public art*” (1995). A retrospectiva de Matta-Clark, integra um conjunto de outros artistas com produções semelhantes como Magdalena Abakanowicz, Christian Boltanski, Jannis Kounellis, Rebecca Horn (LACY, 1995, p. 288).

De qualquer forma, ao reafirmar alguns dos princípios elementares que orientaram *“Culture in Action”*, uma década mais tarde, Mary Jane Jacob continuava ressoando a busca de outros artistas e crítica de posicionar o crescente interesse por uma maior implicação da arte com, como diz, o “espaço público” e “experiência temporais compartilhados com um corpo social ou comunitário” (2005, p. 07), em relação às conquistas alcançadas pelas práticas de acepção vanguardista, especialmente aquelas que as recuperaram e as atualizaram a partir da década de 1960. Esta tarefa consistia em, simultaneamente, oferecer um quadro teórico e crítico para a produção que atravessava os anos 1970 e 1980 e que, assim, se contrapusesse a outros modelos vigentes de “arte pública” promovidas nos Estados Unidos da América (EUA) através de programas de financiamento e patronagem.

Suzanne Lacy, uma das artistas convidadas por Jacob para participar de *“Cultura in Action”*, e importante referência para a tarefa teórica do movimento da “arte-comunidade” (ou simplesmente “arte-comunidade”), quando organizou a publicação de *“Mapping the Terrain: new genre public art”*, em 1995, reivindicou uma “história alternativa” para as transformações culturais e políticas que estamos analisando. O que se referiu como “prática oposicionista” de muitos artistas da neovanguarda norte-americana – incluindo Gordon Matta-Clark e, também, espaços alternativos como *112 Greene Street* e *Institute for Art and Urban Resources* de que falamos no capítulo 3 –, dividiam espaço com certa reorganização do circuito institucional da arte e das políticas culturais, cada vez mais interessadas no deslocamento das práticas artísticas para além dos interiores dos museus e galerias. De sua parte, Lacy retraçava o desenvolvimento de uma produção que dirigia a relação entre uma peculiar sensibilidade estética e o impulso generalizado pelo ativismo político – nomeadamente, a reação contra a guerra no Vietnã, os anos de luta por direitos civis e a atuação de grupos como os Panteras Negras – em termos de “estratégias públicas de engajamento social” (1995, p. 19). Esta seria, por definição, o traço distintivo para o que entendia ser a corrente de reivindicação de um “novo gênero de arte pública”, em franca oposição a modelos já estabelecidos de esculturas e instalações dispostas em lugares públicos, como promessas de democratização da cultura e projetos de revitalização urbana.

As experiências de vanguarda representavam, portanto, um arcabouço de questões teóricas e práticas capazes de orientar a atuação dos artistas comprometidos com a tarefa de superação de convenções artísticas incontornáveis e incompatíveis com a investigação crítica sobre os problemas sociais e urbanos. Questões ambientais, de comportamento e relações de poder integravam o interesse comum pela redefinição

das relações entre artista, objeto e público, pelos modelos colaborativos, pelo diálogo e envolvimento com comunidades (principalmente aquelas marginalizadas ou excluídas). A ênfase no processo, mais do que no produto acabado; no público, mais do que no artista justificariam, portanto, a invenção supostamente crítica de um “novo gênero” para a arte contemporânea.

Como Claire Bishop (2012) e Miwon Kwon (2002) não nos deixam enganar, no entanto, todas estas linhas de definição para o movimento da “arte-comunidade” estiveram presentes entre os oito trabalhos que integraram o projeto “*Culture in Action*”, demonstrando que, nas palavras de Kwon, “a produção de eventos e programas de conscientização política de comunidades” passava a configurar não apenas uma “tendência curatorial da arte contemporânea”, como também uma nova “hegemonia política-cultural” (2002, p. 06).

Para avançarmos neste que configura o movimento entre extensão e captura da “ação social”, percorreremos um conjunto de questões levantadas por ambas autoras em respeito à difusão de termos como “comunidade”, “colaboração” e “engajamento social”. O fato de partirem de contextos distintos – Bishop analisa a presença do movimento no Reino Unido, especialmente a partir das práticas contraculturais que caracterizou como sendo a “arte pós-1968” e as relações que mantiveram com as políticas do Estado de Bem-Estar Social; Kwon, por sua vez, debruça-se sobre os desdobramentos da arte “*site-specific*” e suas relações com os modelos de “arte pública” nos EUA –, além de tomarem o “novo gênero de arte pública” como marco teórico e de, finalmente, convergirem suas análises para “*Culture in Action*” como projeto paradigmático nos permite compreender a amplitude das contradições inerentes à emergência e institucionalização da “arte-comunidade”. Mais do que isso, ao reunirmos um conjunto de questionamentos que se provarão complementares, será possível construir um quadro a partir do qual debateremos como os objetivos originais mais contestadores dos artistas e grupos ligados à “arte-comunidade” passaram a cumprir um outro papel quando instituições públicas e organizações privadas reconheceram a função instrumental da “potência social” defendida pelos artistas.

## DO “ATIVISMO RADICAL” AO “PROFISSIONALISMO CERTIFICADO E LICENCIADO”

Esta discussão começa recuperando o que, no capítulo 2, havíamos apenas indicado como a disputa pelas políticas de financiamento à cultura promovida pelo Estado de Bem-Estar Social por parte de um agenciamento político-cultural



identificado com as insurgências de maio de 1968, na Europa. O exemplo de *Inter-Action*, trazido à tona por Claire Bishop, nos permite, agora, compreender como o discurso do “empoderamento” das pessoas comuns através do desenvolvimento de suas “capacidades criativas” passou, ele próprio, a ser disputado (2012, p. 177).

Como vimos, a invenção de uma nova espacialidade aberta, flexível, autogerida, capaz de acolher e impulsionar a coexistência de grupos e atividades diversas, por vezes, não previstas – resultado da parceria do movimento contracultural com Cedric Price, arquiteto e professor na *Architecture Association*, em Londres – estava profundamente atrelada a um horizonte de transformação de vida e de organização social. Contrariando o que entendiam ser como as formas autoritárias e alienantes de um regime mecanizado, hierarquizado e rígido de trabalho que se estendia para o cotidiano através dos padrões de comportamento impregnado nas formas do morar, do lazer e da sociabilidade, grupos formados entre 1968 e o início dos anos 1970, como *Inter-Action*, *The Blackie*, *Action Space*, entre tantos outros, procuravam de diferentes maneiras de superar hierarquias semelhantes, presentes na prática artística em direção a uma outra relação com o público e seus ambientes de vida.

A “tentativa de estabelecer um novo papel para o artista em relação à sociedade”, como explica Bishop, desafiava certo elitismo cultural e, ao mesmo tempo, também levava um contingente considerável de artistas a traduzir este imperativo político a partir de uma noção de “ativismo comunitário” (2012, p. 177). No melhor dos casos, porém, o interesse generalizado por processos participativos, de co-autoria e que promoviam a criatividade às mais amplas camadas da sociedade, enfim, o receituário comum apontado até aqui, configurava o pano de fundo para a formação de um novo discurso político da “democracia participativa”<sup>49</sup>.

A grosso modo, a oposição às noções estéticas notadamente classistas<sup>50</sup>, como “qualidade”, “virtuosismo”, “habilidade” ainda presentes mesmo em relação às transformações provocadas pelo movimento moderno, se mantinha preso à acepção iluminista do artista individual, foi aos poucos substituídas por um conjunto de valores afeitos a uma estranha noção de “serviço social”, acompanhada de perto por critérios de “impactos comprovadamente positivos” e de viés “integracionista” (2012, p. 18).

---

49 Avançaremos neste conceito no capítulo seguinte e, sobretudo, em sua recontextualização mais recente que dominará as discussões do capítulo 6.

50 Ecoando visão semelhante de Giancarlo de Carlo, presente no capítulo 2, para quem o desenvolvimento racionalista do modernismo na arquitetura, que caracterizou como distante da realidade social e afeito a um tratamento supérfluo do espaço construído, estava profundamente identificada com os interesses da classe dominante seja em termos do direcionamento da tecnologia construtiva, quanto dos princípios estéticos.

Tamanho deslocamento de sentido - entre, de um lado, o engajamento social dos artistas como agentes decisivos dentro de processos de transformação social e políticas, baseados na autodeterminação das comunidades para a tomada de controle de suas vidas; e, de outro, meramente como encarregados na promoção de “bem-feitorias” - encontra explicação em dois aspectos que indubitavelmente marcaram o desenvolvimento da “arte para a comunidade” no Reino Unido: o tipo de disputa encampada pelos grupos de artistas na destinação dos recursos públicos para a arte e cultura e, mais especificamente, a ausência de um programa político ou mesmo um referencial teórico que caracterizou esta disputa.

Em primeiro lugar, Bishop demonstra como a oposição dos primeiros grupos de artista mais fortemente identificados com o “ativismo de base comunitária” contra a noção elitista da arte pressupunha reorientar as políticas culturais existentes no país a partir de uma visão democratizante, certamente, mas sobretudo com forte viés popular. Afinal, não bastava ampliar o “acesso” à arte dos museus, como o *establishment* cultural, devidamente posicionado no *Arts Council of Great Britain*, se encarregava de fazer<sup>51</sup>. Apesar de representar uma mudança política inaugurada junto com o estabelecimento do Estado de Bem-Estar Social, ela continuava assentada sobre as convenções que ditavam a separação entre ‘arte e não-arte’, ou mesmo entre obra, artista, observador e espaço de exibição. Para os ativistas mais radicais, a criatividade como promessa de emancipação social significava, essencialmente, um “modo popular de expressão coletiva”, nas palavras de Liz Leyh, integrante de *Inter-Arction* (2012, p. 185).

Com o propósito de alcançar maior representatividade dentro de seus espaços de decisão administrativa, os artistas ligados ao movimento da arte-comunidade passaram a organizar-se nacionalmente. Acompanhando a movimentação do próprio *Arts Council* - que em 1969, já havia criado a *New Activities Committees* (posteriormente, *Experimental Projects Committees*), um claro esforço de contemplar em suas estruturas institucionais as transformações artísticas e culturais em curso<sup>52</sup> - figuras como Bruce Birchmall, Martin Goodrich e Maggie Pinhorn, fundaram, em 1971, a *Association of Community Artists* (ACA). Espécie de sindicato desta corrente específica da arte contemporânea, a ACA nasceu influenciada pela realização, no

---

51 Bishop (2012, p. 186), e também Owen Kelly, não deixam de lembrar a influência que a “tradição artística” ainda exercia através dos conselhos e comitês que dirigiam as políticas culturais no Reino Unido. Como veremos logo adiante, Kelly irá descrever como a atitude de artistas como Bruce Birchmall, Martin Goodrich e Maggie Pinhorn em ampliar a presença nestes espaços de decisão para enfrentar a falta de representatividade culminará na organização de uma associação nacional (1985, p. 26-27).

52 Fez parte da reorganização institucional dos conselhos a publicação da *Arts Panel for Performance Artists* (1973), também pelo *New Activities Committees* (KELLY, 1985, p. 31).



FIG054 — Registro da West Kentish Town Neighbourhood Festival, realizado na Inter-Action Centre (ao fundo), em 1977. // FONTE: Canadian Centre for Architecture, online. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/460400>

FIG055 — "Fun Art Bus", um dos projetos desenvolvidos por Inter-Action. Nele, um ônibus adaptado oferecia passeios gratuitos e uma variedade de entretenimentos a bordo, de desde filmes curtos, artes visuais, jogos e apresentações de mímica. // FONTE: UNFINISHED HISTORIES, online. Disponível em: <https://www.unfinishedhistories.com/history/companies/inter-action/>





mesmo ano, do encontro organizado pelo *Experimental Projects Committee*, dando origem ao primeiro documento a empregar, oficialmente, o termo “community arts” para se referir à produção destes artistas e grupos (KELLY, 1985, p. 22). A principal tarefa definida por seus fundadores foi exatamente a de encontrar maneiras de disputar o financiamento.

No entanto, como reclama Kelly Owen, o “pragmatismo liberal” que caracterizou a proposta de apoiar os artistas e grupos da arte-comunidade na obtenção dos recursos que precisavam, “serviu apenas para aleijar o desenvolvimento político do movimento” (1985, p. 14). O fato de a ACA ter enfatizado o problema legítimo do financiamento, mas, ao mesmo tempo, ter negligenciado a construção de um programa político-estético, ou tampouco de um referencial teórico, teria, ao fim e ao cabo, precipitado a subsunção do movimento pelas próprias agências que se interessavam em financiá-lo.

O debate sobre conceitos e noções de ‘comunidade’ e a avaliação crítica das diferentes práticas ‘colaborativas’ representariam, em verdade, o enfrentamento de dissensos e conflitos que não interessavam o desenvolvimento da própria ACA. Neste ambiente organizacional, a própria noção de ‘ativismo’ era obscurecida atrás de um véu de cinismo. Ocupados com o fortalecimento nacional da associação, em termos de crescimento do número de membros e da representação de diferentes regiões do país, era mais oportuno acolher a diversidade, nem que isso significasse promover a indefinição ou mesmo a imprecisão de objetivos. As questões de classe, ou a experimentação de formas alternativas de vida, pressupostos políticos originais do movimento, eram dissimulados em termos de “você sabe o que quer dizer” (KELLY, 1985, p. 28).

Sem diretrizes de atuação, a ACA permitiu que os recursos fossem condicionados segundo os interesses dos conselhos e comitês, ou o que entendiam ser as práticas da arte-comunidade. A consequência prática foi a de que os artistas passaram a ser dirigidos pelas políticas de financiamento à cultura. Submetidos a seus critérios, a colaboração com as comunidades convertia-se em uma espécie de “serviço público”, sendo o artista contratado para cumprir um papel “profissionalizado” (KELLY, 1985, p. 80).

Kelly constrói seu argumento a partir dos relatórios emitidos pelos conselheiros responsáveis por definir (ou mesmo atestar) a relevância da produção artística e cultural do movimento e, conseqüentemente, justificar seu financiamento.

Através destes relatórios, demonstra-se como o “pragmatismo” da ACA, assumido como estratégia política para a obtenção de recursos, não apenas está presente também na recepção dos comitês e conselhos, como foi deliberadamente útil para o desenho de uma política cultural bastante peculiar. Basta conferirmos, por exemplo, a evolução entre a “natureza indefnida” para um “programa de democracia cultural” presente entre os trechos de dois relatórios que destacaremos.

O primeiro deles, “The Report of the Community Arts Working Party”, publicado em 1974 sob encomenda da New Activities Committee, deveria fornecer ao comitê uma definição para as novas práticas da arte-comunidade:

The key element in this picture is an individual or group of individuals, perhaps best describable by the word commonly used for them in France, *animateurs*. They are likely to form themselves into an organisation of variable size and complexity, with a name and sometimes even with a constitution. They are also likely to have a place which they use as a base for their activities, and which they may call an arts centre or resource centre. The importance of this place for their work and the extent to which their importance of this place for their work and the extent to which their activities happen there is variable... What matters most is not the organisational form, nor bricks and mortar, but the commitment and dedication of the individuals involved.

Community artists are distinguishable not only by the techniques they use, although some are specially suited to their purposes, but by their attitude towards the place of their activities in the life of society.

Their primary concern is their impact on a community and their relationship with it; by assisting those with whom they make contact to become more aware of their situation and their own creative powers, and by providing them with the facilities they need to make use of their abilities, they hope to widen and deepen the sensibilities of the community within which they work and so enrich its existence. To a varying degree they see this as a means of change, whether psychological, social or political, within the community. They seek to bring about this increased awareness and creativity by involving the community in the activities they promote; and because children are more easily involved they often work to a large extent with children and hope through this to involve the adults as well. They therefore differ from practisers of the more established arts in that they are chiefly concerned with a process rather than with a finished product: a many-sided process including craft, sports etc in which the ‘artistic’ element is variable and often not clearly distinguishable from the rest.

The community with which they are concerned is usually, but not necessarily, the population of a limited geographical area or necessarily, the population of a limited geographical area or neighbourhood. Some of their activities, however, may be extended further afield...

No entanto, a *Baldry Report*, como ficou amplamente conhecida em razão de seu responsável, o Professor Harold Baldry, tratou apenas de descrever algumas das características marcantes entre os diferentes grupos que atuavam em localidades muito distintas do país naqueles anos. Ao fazê-lo, reforçava aspectos “arte orientada para a comunidade”, como diz, que ajudam a entender como tais práticas rapidamente passaram a funcionar como instrumentos sociais por parte do próprio comitê. Ao destacar a indefinição teórica, assim como os objetivos, métodos e técnicas, bem como a influência sobre estes do recorte social e territorial específicos, considerando a capacidade de promover melhoramentos locais a partir do potencial criativo e dos recursos disponíveis das próprias comunidades participantes, não



demorou muito para se perceber uma estranha compatibilidade entre o “ativismo radical” do qual partiam os artistas e a necessidade de se promover um “tipo de facilidades sociais estendidas para a população” (KELLY, 1985, p. 45).

Este é exatamente o discurso presente no relatório anual de 1975, publicado pela *Arts Council of Great Britain* com o título *The Arts in Hard Times*:

which rejects discrimination between good and bad and cherishes the romantic notion that there is a “cultural dynamism” in the people, which will emerge if only they can be liberated from the cultural values hitherto accepted by an elite, and which one European “cultural expert” has recently called “the cultural colonialism of the middle classes”... This demagogic doctrine insults the very people it is supposed to help. One the one hand, what is undoubtedly true is that many people who have had no chance to enjoy the arts can be helped to approach them by being encouraged to participate in creative activity rather than merely experience it passively. It is this feature of community arts which is of particular interest to the Arts Council.

Não é por acaso que Bishop irá destacar no desenvolvimento de *Inter-Action* um cada vez maior enfoque na dimensão educativa de suas atividades. O que se torna patente, por um lado, com a realização de grandes projetos teatrais dedicados às crianças em seus contraturnos escolares, mas, talvez mais importante, na mudança de discurso sobre os jogos teatrais que caracterizam a efervescência do ‘espaço-social’ nos primeiros anos do grupo. Antes compreendidos como experimentos criativos que seriam capazes de envolver o público em metáforas de relações sociais não naturalizadas e, portanto, libertadoras, passaram a ser descritas por Ed Berman, fundador de *Inter-Action*, como “treinamento para pessoas que estão interessadas em sua criatividade própria ou do grupo, ou em uma profissão que trabalha com pessoas” (apud BISHOP, 2012, p. 182).

Como bem descreve Bishop, trata-se de uma “redefinição da arte-comunidade como um programa educacional”, quando o projeto de “ilustração” das pessoas comuns através da “alta-cultura”, assim defendido em *Arts in Hard Times*, definitivamente reestabeleceu os termos do reposicionamento social dos artistas e da arte. Para Owen Kelly, a tarefa de “provisão social”, à qual os artistas e grupos deveriam agora responder, representou, senão, o fim artístico do movimento. Enquanto um “povo bondoso que faz o bem sem causar problema”, os artistas e suas práticas colaborativas se tornaram peças instrumentais dentro de programas e agências correlatas à esfera artística (1985, p. 12).

Para além dos casos em que grupos de artistas atuaram em agências de educação, Kelly relata como ao longo dos anos 1980, o *Manpower Services Commission* – espécie de departamento de emprego do Reino Unido, à época – dedicou muitos de seus

recursos a projetos de arte-comunidade. Estava claro para seus administradores o papel eficiente que estes artistas cumpriam no enfrentamento de problemas sociais como o desemprego. As formas de envolvimento social, de ativação de grupos e equipes de trabalho, bem como a capacidade de promover habilidades individuais faziam com que a arte-comunidade fosse vista como um “jeito rápido e fácil de iniciar projetos que poderiam encontrar trabalhos suficientes para deixar todos ocupados, e ainda exigiam pouco capital de investimento” (1985, p. 63).

Assim é que o reposicionamento social da arte e do artista assumem outro significado e desencadeiam outras transformações político-estéticas. Junto com a instrumentalização da potência social da arte, uma nova modalidade de produção artísticas emerge. A indistinção entre as esferas da arte e da vida que caracterizava as ações sociais de neovanguardistas como Gordon Matta-Clark, e que pretendiam caracterizar o ativismo político-cultural de grupos alternativos como *Inter-Action*, a partir de meados da década de 1980 são também reprogramadas na forma de “projetos”. Esta terminologia, como pretendemos desenvolver adiante, inscreve tanto o contraditório processo de despolitização do engajamento social, quanto da figura do artista. Fundada como uma nova estrutura de agenciamento entre política, cultura e produção econômica da qual irão se servir órgãos públicos e privados, agências governamentais, organizações empresariais e instituições de arte.

A cristalização dessa estrutura tem como um importante marco a realização do projeto arte-comunidade “*Cultura in Action*”, em Chicago, nos Estados Unidos. Através deste projeto que, como afirma Bishop, “a incorporação do artista no campo social” é testado e experimentado em limites até então inéditos (2012, p. 195). O profissionalismo identificado no contexto das políticas da social-democracia converge com uma tecnologia política de tipo específico: a de “comunidades-alvo”. Nela, pela primeira vez, gestão, sociabilidades, criatividade e produtividade se confundem.

#### “UMA VALIOSA FERRAMENTA SOCIAL”

... foi a definição dada por Kate Ericson e Mel Ziegler para o tipo de produção que levou o casal de artistas a ser convidado para integrar “*Culture in Action*”. Tomada, ainda, como uma premissa básica para a proposta curatorial de Mary Jane Jacob, a ideia de que a arte deveria “ser pragmática, lidar com o sistema social pré-existente e manter um diálogo com o público” (apud KWON, p. 108), nos permite analisá-la como um momento crucial em que a participação social

foi estruturada como um projeto institucionalizado de arte pública. Pela primeira vez, a ‘colaboração’ foi não apenas objeto de administradores, como também desenhada e operada a partir de uma articulação entre fundo de investimentos em cultura, entidade gestora, curador responsável, artistas convidados e comunidades selecionadas ou até mesmo forçadas para a ocasião.

Desta perspectiva, o projeto “*Culture in Action*” concentra alguns aspectos que merecem nossa atenção, sobretudo se quisermos compreender mais especificamente o que significa a instrumentalização da referida ‘potência social’ da arte e como ela inaugurou a ideia de Claire Bishop sobre uma “virada social” observada com maior clareza a partir do início dos anos 1990, mas que sem dúvida atravessou também outras esferas como as da produção, da tecnologia e da política. Para tanto, recorreremos às análises realizadas por Miwon Kwon em seu livro “*One Place After Another*” (2004), quando procurou sistematizar criticamente os modos de colaboração estabelecidos entre os oito diferentes trabalhos que tomaram a cidade de Chicago entre os meses de maio e setembro de 1993.

Para a autora, assim como para Bishop, “*Culture in Action*” representa, antes de tudo, certo desdobramento da arte *site-specific* – conceito que pautou, em grande medida, o deslocamento da arte contemporânea para além dos limites físicos dos museus e galerias promovido por nomes como Robert Smithson, Richard Serra, Mierle Laderman Ukeles e mesmo Gordon Matta-Clark <sup>-53</sup>, mas, também, dos modelos de arte pública patrocinados desde o final da década de 1950, por meio de programas de financiamento estabelecidos, primeiramente, através da *General Services Administration* (GSA) e, desde 1967, pela *National Endowment for the Arts* (NEA) e *Percent for Art*. As contradições que emergem entre as diferentes propostas

---

53 Robert Smithson foi, em verdade, um dos principais artistas que procuraram avaliar as descobertas das práticas neovanguardistas sob o conceito de uma “site-specific art”. Logo no início de “*Cultural Confinement*”, texto escrito em 1972, Smithson afirma que os “museus, assim como asilos e jaulas, apresentam enfermarias e celas – em outras palavras, salas neutras chamadas galerias”. Dessa maneira, demarcava como um pressuposto das análises que viriam a seguir o fato de que estes, assim como tantos outros espaços institucionais, exerciam uma poderosa influência sobre a produção de arte, porém, explicitando o viés ideológico subjacente às transformações engendradas pelo espaço expositivo, enfocando a figura do artista, o papel do curador, do crítico de arte e do interior arquitetônico supostamente neutro, abstrato e isolado do mundo exterior. Porém, no lugar de “forjar” outra forma ou outro lugar para a arte, Smithson buscava redimensionar seu próprio código de atuação e os limites de inserção, convocando seus pares a desenvolver uma nova postura, crítica e reflexiva, sobre o contexto ideológico configurado pelos espaços institucionais. É neste sentido em que Smithson alertava sobre a importância de mirar o mundo exterior para encontrar no campo do social, da política e da cultura as relações e as fontes de questões estéticas, perceptivas, formais e também processuais. De sua parte, e como já havíamos apontado no capítulo 3, seu desejo por superar o confinamento cultural do sistema artístico se traduziu na busca por relacionar a prática artística com as contradições manifestadas pela concretude física e fenomênica da natureza – o que o levaria a questionar sistemas de representação da paisagem natural.

de colaboração com comunidades reunidas em “*Culture in Action*”, não podem ser plenamente compreendidas sem percorrermos os contrapontos pretendidos por Mary Jane Jacob em seu próprio projeto de arte pública.

Em primeiro lugar, é importante destacar a influência da ideia de “*New Genre Public Art*” para a formatação de “*Culture in Action*”. Ela diz respeito, e, grande medida, à crítica de Suzanne Lacy, compartilhada por seus colegas ligados ao movimento da arte-comunidade, de que o tipo de abordagem do espaço público realizada sob os pressupostos da arte *site-specific* reproduzia certo hermetismo que ainda a mantinha presa às convenções que dirigiam a produção realizada dentro dos espaços expositivos. A conseqüente defesa de Lacy por um inadiável engajamento social do artista com os problemas e grupos sociais existentes em seus lugares de atuação – o traço distintivo deste “novo gênero” de arte que sai às ruas – pode ser reavaliado dentro do processo que Miwon Kwon caracterizou como um deslocamento da abordagem *site-specific* desde um ponto de vista “físico e fenomenológico”, para outro, mais atento a seus aspectos “discursivos” do contexto local ou espacial. É neste sentido em que o termo “expansão dual da arte na cultura” sintetiza a ideia do deslocamento promovido pela expansão espacial dos trabalhos para a totalidade urbana.

O exemplo de Mierle Laderman Ukeles, artista nova-iorquina amplamente discutida por Kwon, é também decisivo para nós. Em linhas gerais, a diferença entre as formas de atuação que desenvolveu entre as décadas de 1970 e 1980 está profundamente identificada dentro do que a historiadora chamou de um processo de “expansão do engajamento com a cultura”, melhor dizendo, de um “intenso engajamento [da arte] com o mundo exterior e a vida cotidiana” (2004, p. 24). Se no início deste processo, com a série de “*maintenance performances*”, como a *Hartford Wash: Washing tracks, maintenance inside* (1973), Ukeles decidiu literalmente limpar as áreas de exibição e acesso público das galerias e museus de arte para expor as políticas do espaços institucionais – neste caso específico, as relações de gênero e de trabalho reproduzidas também pelas instituições de arte, pretensamente neutras –, já nos trabalhos produzidos enquanto artista residente da *New York Department of Sanitation*, entre 1980 a 1986, seu enfoque irá se aproximar da mesma espécie de “trabalho social” em que se converteu a produção dos artistas britânicos da arte-comunidade. Em *Touch Sanitation Performance* (1980), por exemplo, Ukeles cumprimentou os 8,5mil trabalhadores sanitários de seu distrito com um aperto de mãos acompanhado pela frase: “obrigado por você manter Nova Iorque viva”.

Como Miwon Kwon observa, a referida expansão da arte como prática de engajamento (ou empoderamento) social através da cultura antecipou a emergência de uma corrente de produção comprometida com a integração na realidade e no enfrentamento de problemas sociais, incluindo o envolvimento de e com comunidades locais ou grupos indentityários. Curiosamente, a *performance* social de Ukeles não apenas representa a “valiosa ferramenta social” que interessa o projeto de Mary Jane Jacob. Ela também explicita como “o grupo comunitário específico parece desempenhar um relativo papel incidental” (KWON, 2002, p. 124), contradição da qual “*Culture in Action*” não irá escapar.

Como veremos, a crítica ao hermetismo da arte *site-specific* também foi, contraditoriamente, dirigida à “arte de interesse público” promovida pelas exposições e intervenções patrocinadas através das agências governamentais de arte e cultura. Ao assumir o posto de curadora independente para um projeto capitaneado pela *Sculpture Chicago*, com recursos obtidos por meio do programa de incentivo fiscal “*Percent for Art*”, da NEA, Jacob procurou finalmente desafiar o que entendia ser versões ultrapassadas da presença pública da arte e dos artistas.

Partilhando da mesma crítica ao elitismo subjacente à noção de “democratização do acesso à cultura” que, de modo semelhante ao contexto britânico, orientou a realização de trabalhos artísticos em áreas livres das cidades norte-americanas, ou mesmo o simples deslocamento para estes locais de obras de artistas consagrados pertencentes a acervos de museus e instituições de arte<sup>54</sup>. De modo geral, além de representar uma noção redutora da aproximação da arte com a esfera cotidiana, das pessoas comuns, ainda a submetia à lógica privatizante da produção do espaço urbano e aos interesses das empresas que patrocinavam estes programas. A presença pública de “obras de arte” funcionava senão como uma política de valorização fundiária, através da revitalização urbana traduzida em termos de “embelezamento” e de extensão para o espaço público de um domínio privado. Afinal, os novos elementos urbanos eram quase sempre patrimônio de acervos privados e que ainda exigiam vigilância e seguridade para a sua manutenção (2002, p. 60-62).

As exposições e projetos promovidos até então por *Sculpture Chicago*, uma organização não-lucrativa, seguiam o mesmo modelo. Ao estabelecer que os “trabalhos comissionados em *Culture in Action* emergem dos espaços alternativos e

---

54 Kwon cita como exemplo recorrente a presença de esculturas modernistas instaladas nas áreas livres formadas pelos edifícios corporativos, como a *La grande Vitasse*, de Alexander Calder, situada entre *City Hall* e *Kent County Building*, em *Grand Rapids*, Michigan (2002, p. 60).

FIG056 — "Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside", performance  
realizada por Mierle Laderman Ukeles no Wardsworth Athenaeum, Hartford, 1973.  
// FONTE: KWON, 2002, p. 23.







FIG057 — Mierle Mierle Laderman Ukeles durante seu projeto “Touch Sanitation Performance”, 1979-80. // FONTE: Catálogo online da Feldman Gallery. Disponível em: <https://feldmangallery.com/exhibition/096-touch-sanitation-ukeles-9-9-10-5-1984>

estratégias de arte pública dos anos 1960”, como aparece na descrição do projeto, “as propostas dos artistas não se referem principalmente ao lugar, mas a questões sociais que são de interesse comum para os artistas e para as comunidades com as quais escolheram trabalhar” (apud KWON, p. 109). Mary Jane Jacob abria, assim, uma fresta entre as estruturas institucionais para nela encravar o “novo gênero de art pública”.

O que Bishop reconheceu como um modelo “mais crítico e teorizado” de arte-comunidade, porém, como complementa Kwon, ainda carecia de análises e avaliação sobre o enquadramento político dos diferentes modos de colaboração representados pelos artistas reunidos em “*Culture in Action*”. De fato, o sentido de “transformação social e político” que acompanhava a reivindicação de Suzanne Lacy pelo “engajamento social” restava em aberto. E, talvez mais importante, o processo de formatação ou de estruturação desses objetivos “radicais” nos limites de um projeto institucional fizeram emergir as contradições que definitivamente deslizaram os sentidos de colaboração e da própria ideia de comunidade.

Dos oito trabalhos realizados – uma passeata na vizinhança multiétnica, de Daniel J. Martinez, VinZula Kara e *Los Desfladores Tres Puntos del West Side*; uma nova doceria desenhada e produzida em colaboração com os membros do sindicato de confeitores, por Simon Grennan, Christopher Sperandio e *Bakery, Confectionery and Tobacco Worker’s International Union of America*; uma estação ecológica urbana envolvendo doze estudantes colegiais, por Mark Dion e *Chicago Urban Ecology Action Group*; um *Flood*, construção do coletivo Haha de uma plataforma para pacientes com HIV/AIDS, incluindo a produção de comida através de um jardim hidropônico; uma instalação de vídeo e festa de rua organizadas pelos jovens da *Chicago West Town* em parceria com o Iñigo Manglano-Ovalle; a produção e distribuição de cartelas de cores que refletiam as vidas dos moradores de *Odgen Courts Apartments*, um conjunto de habitação popular, por Kate Ericson e Mel Ziegler; e um projeto de pesquisa telefônica, por Robert Peters em parceria com *Mushroom Pickers, Ghosts, Frogs and Others* – enfocaremos apenas três, orientados ainda pelo conjunto de contradições sistematizado por Kwon. Visto em conjunto, permitirão sedimentar o movimento de captura que estamos procurando descrever.

A começar pelo trabalho de Suzanne Lacy, intitulado “*Full Circle*”, logo nos deparamos com uma relação problemática entre a figura da artista e a comunidade de mulheres estabelecida a partir de sua proposta de colaboração. A instalação de 100 placas de bronze em diferentes pontos da cidade de Chicago, o resultado ‘material’

de “*Full Circle*”, funcionava como um recurso para a ativação de um processo de diálogo e de colaboração com grupos de mulheres representando diferentes origens locais ou identidades étnicas, culturais, de condições econômicas, profissionais entre outras categorias possíveis. A organização de comitês e a realização de reuniões eram os espaços definidos pela artista para o trabalho coletivo de identificação e seleção dos nomes de mulheres que seriam gravados nas placas.

A apropriação de um aparato urbano comumente utilizado para representações públicas oficiais, se contrapunha à predominância masculina para abrir espaço à homenagem de figuras femininas e que, em virtude da diversidade que caracterizou a comunidade mobilizada por Suzanne Lacy, também incluíam nomes provenientes das camadas sociais normalmente excluídas dos espaços de tomada de decisão e mesmo de representação. No entanto, é curioso notar que Lacy atribuiu ao bem sucedido



FIG058 — “La Grande Vitesse”, escultura de Alexander Calder, instalada desde 1967 em Grande Rapids City Hall, Michigan. // FONTE: KWON, 2002, p. 61.



processo de diálogo e colaboração entre as diferentes mulheres do grupo ao que Miwon Kwon classificou como uma controversa “unidade mítica”: uma “sensibilidade específica de gênero”, Suzanne Lacy descreveu, ligada à predisposição comum para o “serviço” ou, mais especificamente, uma “qualidade de apoiar, nutrir, corrigir injustiças, promover igualdades” (apud KWON, 2002, p. 119).

É evidente que se trata de uma tentativa de universalização que se aproxima de tendências reducionistas – até mesmo para uma ativista identificada com o feminismo, como é o caso de Lacy – de unificação das mulheres através de uma visão política específica de gênero<sup>55</sup>. O que se torna ainda mais contraditório quando nos damos conta do papel que a artista assumiu ao conduzir o processo participativo na direção de uma universalização das diferenças.

Neste ponto, vem à tona as discussões acerca do que, na primeira parte desta tese, chamamos de “questão da conscientização”. Vimos como entre diferentes “posições participantes” o diálogo representaria um processo de politização e tomada de consciência por parte dos participantes. Ao mesmo tempo em que avaliavam criticamente a carga ideológica que pesava sobre seus conhecimentos e saberes (técnicos, construtivos, culturais), também se dispunham ao desenvolvimento de suas “capacidades de representação”, como se referiu Rodrigo Lefèvre, ou ainda de uma “expansão da realidade”, nos termos de Giancarlo de Carlo.

De todo modo, entre uma e outra posição, sobressai a tarefa política de se construir outras formas de vida, de organização social e de sociabilidades, a partir do enfrentamento consciente da ordem estabelecida, do que ela carrega de dominação ideológica, exploração alienante e de conformismo. O que Miwon Kwon se referiu como uma “projeção abstrata de comunalidade” (2002, p. 120), no fundo revela um *modus operandi* em que o processo social da colaboração neutraliza a prática do conflito e o dissenso. Basta considerarmos que, o produto final do trabalho de Lacy, as placas gravadas com os nomes das mulheres, em outros tempos, deveria ser ele mesmo produto do processo participativo. Ou então, objeto de reflexão e de conscientização por parte das mulheres sobre os espaços e formas de representação do feminino na sociedade. Funcionando como artifício desencadeador de uma colaboração artística, Suzanne Lacy assume a posição hierárquica daquele que conduz as colaboradoras para um resultado final minimamente determinado.

---

55 Kwon recorre a Marion Young, teórica feminista social, para descrever esta particular contradição de Lacy (2002, p. 119-120).

Esta razão instrumental da colaboração se torna mais evidente, contudo, quando observamos as relações hierárquicas que sustentam a proposta de Kate Ericson e Mel Ziegler. A proposta realizada pelo casal de artistas novaiorquinos aponta para um segundo aspecto marcante da produção da arte-comunidade, sobretudo após sua consolidação durante a década de 1990: a adequação de trajetórias de colaboração comunitária em contextos sociais específicos<sup>56</sup>.

Na ocasião de “*Culture in Action*”, Ericson e Ziegler enviaram a Mary Jane Jacob um documento apresentando o projeto colaborativo que vinha sendo idealizado meses antes da realização do próprio evento. Nele descreveram com bastantes detalhes o objeto de trabalho, a dinâmica de colaboração, além do perfil de comunidades de interesse. Indo direto ao ponto: a criação de uma “tabela de cores” aos moldes dos padrões comercializados no país e utilizados nos programas de moradia daquela época, mas que deveria ser desenvolvida em parceria com “um grupo de inquilinos de (...) um ou poucos projetos de moradia federalmente financiados ao redor de Chicago” (apud KWON, 2002, p. 122). A possibilidade de incluir a tabela entre as demais existentes nas lojas especializadas de materiais de construção, além do consequente trabalho coletivo de “customização” dos edifícios na comunidade de *Odgen Courts Apartments*, proporcionariam uma forma de representação da vida das pessoas que residem e convivem nestes lugares.

Uma vez aceita a proposta pela curadoria, deu-se início a uma peculiar tarefa administrativa por parte da equipe de *Sculpture Chicago*, escalada para o projeto *Culture in Action*, de identificar e selecionar as “comunidade-alvo” (KWON, 2002, p. 139). Um modo de colaboração artista-instituição promotora que perdurou mesmo durante a realização da proposta. *Sculpture Chicago* e Mary Jane Jacob atuaram como mediadores institucionais para o estabelecimento da relação e do processo de trabalho entre os artistas e a comunidade selecionada. No modelo colaborativo de Ericson e Ziegler, mais do que nas demais propostas, o aparato institucional se impôs deliberadamente. A curadoria, na figura de Jacob, interpretou e avaliou a proposta dos artistas a serem convidados a partir de “temáticas”, isto é, as “questões sociais” que o movimento da arte-comunidade procurava enfrentar, assim como também os grupos sociais localmente existentes com quem reivindicavam maior engajamento. A instituição promotora, equipe de *Sculpture Chicago*, por sua vez, cumpriu a tarefa de preparar ou mesmo de construir os laços de “parceria”

---

56 Bishop, por exemplo, inicia seu texto “The social turn: collaboration and its discontents”, publicado na revista *Artforum*, em 2006, desfiando uma espécie de compêndio de artistas e coletivos de arte todos atuando desde o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 sob o que parecia constituir um “modelo de agência comissionada dedicada à produção de uma arte experimental engajada com a esfera pública” (2006, p. 178-179).

FIG059 — Uma das 100 placas de “Full Circle”, proposta de Suzanne Lacy, junto a Coalition of Chicago Group, para o projeto “Culture in Action” (1993).  
// FONTE: Acervo online de Suzane Lacy. Disponível em: <https://www.suzannelacy.com/full-circle/>







FIG060 — “Full Circle”, proposta de Suzanne Lacy, junto a Coalition of Chicago Group, para o projeto “Culture in Action” (1993).  
// FONTE: Acervo online de Suzane Lacy. Disponível em: <https://www.suzannelacy.com/full-circle/>

entre os artistas, seu projeto colaborativo previamente definido e a comunidade participante. No caso específico de Ericson e Ziegler, não residente em Chicago, *Sculpture Chicago* também atuou junto ao casal na delegação de lideranças locais que pudessem dar continuidade aos trabalhos enquanto estivessem ausentes da cidade (KWON, 2002, p. 125).

A colaboração, portanto, não se deu a partir de um encontro orgânico entre interesses mútuos. Ela foi, em verdade, programada a partir de um acordo firmado entre um projeto de trabalho colaborativo previamente definido e selecionado por uma agência financiadora, segundo seus próprios critérios, e as comunidades existentes que aceitassem e concordassem dele participar. A própria seleção prévia do artista, e de sua proposta, por parte de Mary Jane Jacob, representante de *Sculpture Chicago*, faz ainda com que o processo de participação que caracteriza esta prática artística represente menos o meio para se alcançar algum objetivo de transformação política e social, baseado em um processo de conscientização ou de problematização de uma dada situação, do que um evento sócio-cultural agenciado pela instituição *Sculpture Chicago* e exibido pelo projeto “*Culture in Action*” dentro de um circuito de arte pública.

No limite, a ideia de participação subjacente à proposta representaria uma espécie de contrato estabelecido após reconhecimento de benefícios pelas partes envolvidas. O que ressoa o direcionamento dos artistas e seus objetivos por parte de administradores, observado anteriormente, que entendem ser mais adequadas ou de maior impacto em termos do Jacob definiu, em seu projeto curatorial, como um “deslizamento [da arte pública] da renovação do ambiente físico para a melhoria da sociedade, de promover qualidade estética para contribuir com a qualidade de vida, de enriquecer vidas para salvar vidas” (apud KWON, p. 203)<sup>57</sup>.

Entre as contradições até discutidas, vemos como não apenas os objetivos das propostas do movimento da arte-comunidade deveriam responder, em algum nível, as diretrizes programáticas estabelecidas para além do alcance dos artistas, mas a própria atividade de colaboração (ou de “ação social”, como pretendiam redirecionar

---

57 Kwon cita ainda uma nona proposta, “desconvidada”, como exemplo que agudiza o direcionamento do modelo de colaboração por parte da estrutura organizacional e administrativa por trás do projeto “*Culture in Action*”. No caso, Mary Jane Jacob, em seu papel de curadora, rejeitou a proposta de Elaine Reichek de desenvolver uma abordagem etnográfica com um grupo de mulheres, organizadas sob o Native American Service College, a partir do momento em que o próprio grupo reivindicou maior envolvimento da artista antes de realizar seu trabalho inicialmente proposto. Kwon defende que, ao excluir a proposta de Reichek, sob o argumento de que não respondia “ao diálogo com a comunidade almejado pelo projeto” (apud KWON, 2002, p. 125), Jacob estava afirmando posição de autoridade sobre a figura da artista e, assim, determinando o tipo de colaboração e diálogo promovido através “*Culture in Action*”.



FIG061 — Dia de visita em Flood, espaço e rede de voluntários dedicados à alimentação e saúde coletiva proposto pelo grupo Haha durante a realização de “Culture in Action” (1993).  
FONTE: KWON, 2002, p. 129.



a arte pública) passava a ser moldada e avaliada nos termos do próprio projeto e deus organizadores. *Flood*, nosso terceiro exemplo, proposto pelo coletivo Haha, se indicaria uma alternativa crítica para Kwon, serve para nós delinear os limites que cercaram o ativismo radical da arte-comunidade.

Em primeiro lugar, o enfoque sobre a condição dos pacientes de HIV/AIDS não significou, porém, uma restrição para o processo de colaboração proposto. Ao contrário, traduzido em termos de uma plataforma social que combinava espaços para debates ou encontros ocasionais, com a instalação de uma horta hidropônica de caráter público e coletivo, fez com que este problema específico funcionasse como mote para a construção de uma rede de voluntários a intervir no cotidiano do bairro em que foi instalado. Kwon argumenta que, por ser uma proposta de artistas residentes em Chicago, *Flood* apresentou maiores laços de identificação, coerência e reconhecimento com o local e a comunidade envolvida. De tal modo que a conquista de uma relação de confiança e de um modo de comunicação e diálogo mais fluida permitiu uma atuação com grande independência, evitando as condições que levaram (ou que exigiram) intervenções institucionais.

O fato de ter mobilizado um número expressivo de voluntários, que organicamente conferiu vitalidade ao espaço, fez com que Kwon indagasse se a noção de uma “arte-comunidade” não deveria ser repensada em termos de uma “práxis artística coletiva” (2002, p. 154). Por um lado, o contraste com as demais propostas de *Culture in Action* restava claro que o senso de pertencimento coletivo pressupunha a capacidade do modo de colaboração de se integrar ao cotidiano local, de endereçar questões relevantes e de, assim, permitir um melhor controle coletivo do processo de trabalho. Kwon mobiliza teóricos como Jean-Luc Nancy para preencher a lacuna deixada pelo movimento da arte-comunidade sobre uma perspectiva política mais ampla. Contra as acepções que neutralizavam o conflito sob um véu de universalização das diferenças; ou que submetiam a colaboração a um sistema contratual de relações entre parte, Kwon simpatizava com a ideia do filósofo francês de que “não há nenhuma comunhão, não há nenhum ser comum, mas há o estar *em* comum” (apud KWON, 2002, p. 153). O que *Flood* parecia essencialmente despertar é o fato de que projetos como *Culture in Action* poderiam ser tomados como um meio de se constituir, diz a autora (2002, p. 154):

um grupo provisório, produzido como uma função de circunstâncias específicas instigada por um artista ou instituição cultural, ciente dos efeitos dessas circunstâncias sobre as próprias condições de interação, realizando seu próprio encontro e desmoronamento como modelagem ou exercício necessariamente incompleto de um processo social coletivo.

A promoção de uma “comunidade sustentavelmente organizada”, como resumiu a proposta de Haha, em Chicago, não está muito distante das noções de trabalho criativo como as concebidas por Hélio Oiticica. Porém, como discutimos no capítulo 1, a defesa de Oiticica de um “propor-propor” mirava a tarefa de desestatização, ou seja, de abolir qualquer separação entre arte e vida para transformar a própria vida cotidiana em uma experiência inventiva. Quando Kwon recobra o papel do artista e da instituição, ainda que defenda uma reposição de ambos como pressuposto para outro processo de criação coletiva, parece limitar o alcance da transformação sugerida apenas ao campo da arte, e não exatamente como um amplo processo de reinvenção da esfera social. Esta é, talvez, a razão de fundo para o esgotamento do próprio espaço social de *Flood*.

O encerramento de “*Culture in Action*” e, portanto, a interrupção dos recursos para a realização das propostas, impediu que os trabalhos (e a comunidade através deles estabelecidas) permanecessem existindo por muito tempo. Miwon Kwon relata que, com o fim do projeto, o jardim teve de ser realocado e, mesmo com o envolvimento de novos voluntários residentes no novo endereço, durou apenas mais alguns meses. De qualquer forma, podemos dizer que o fato de a noção político-estética de “colaboração” e “comunidade” terem sido largamente submetidos aos imperativos de um circuito institucional – sem, no entanto, questionar o próprio circuito, como assim queriam os neovanguardistas a quem atribuíam suas origens –, preparavam, como veremos adiante, um campo contraditório de novos e “valiosos instrumentos” de controle e gestão do social.

#### COLABORAÇÃO, COMUNIDADE E CRIATIVIDADE SOB A ESTRUTURA SOCIAL DO “PROJETO”

É nesta direção que Miwon Kwon e Claire Bishop encaminham suas análises em relação às transformações político-estéticas promovidas pelos “projetos de base comunitária” – e que nos ajudam a compreender o terceiro, e último, movimento dialético de extensão-captura-instrumentalização. Para Kwon, mais especificamente, recém conquistada a capacidade da arte de vincular-se ou enraizar-se com o espaço, território, a paisagem, a comunidade ou suas histórias, abriu-se caminho para uma expansão sem precedentes dos limites que até então definiam o circuito institucional da arte. A descrição da autora, transcrita a seguir, sobre as novas práticas inauguradas a partir destas experiências é extremamente precisa (2002, p. 46):

Tipicamente, um artista (não mais fixo no ateliê como um fazedor de objetos, trabalhando principalmente sob encomenda) é convidado por uma instituição de arte para executar um



trabalho especificamente configurado para a estrutura fornecida pela instituição (em alguns casos o artista poderá solicitar à instituição tal proposta). Subsequentemente, o artista entra em acordo contratual com a instituição referente à encomenda. A seguir, faz inúmeras visitas ou longas estadas no site; pesquisa as particularidades da instituição e/ou a cidade em que está localizada (sua história, constituição do público, espaço de instalação); considera os parâmetros da exposição em si (estrutura temática, relevância social, outros artistas na exposição); e participa de muitos encontros com curadores e educadores e staff administrativo de apoio, que podem terminar ‘colaborando’ com o artista para produzir o trabalho” (2002, p. 46).

Práticas originalmente desenvolvidas como estratégia crítica frente ao circuito da arte, atualmente parecem estar funcionando como um instrumento eficaz para a promoção de eventos culturais, adequados às tendências que caracterizam a organização produtiva do chamado “capitalismo avançado”. O tipo de trabalho que a arte-comunidade gerou, estendendo as relações contextuais da arte *site-specific*, ou de uma mais ampla produção neovanguardista, na direção do engajamento social, encontra paralelo nas transformações observadas na ordem produtiva associada à ascensão dos serviços como principal atividade econômica, para além da fabricação e comercialização de produtos.

Por um lado, essa transformação representa uma importante expansão das formas de reprodução do capital, ampliando as atividades e os campos de exploração econômica e geração de lucro – o que para o circuito da arte, como relatado por Kwon, representa a promoção de novas modalidades de trabalho artístico, além de novos formatos e lugares possíveis de exibição. Ao mesmo tempo, é importante lembrar que formas de diferenciação da mercadoria (“cultural” ou não) tornam-se fatores decisivos para o sucesso comercial e financeiro neste novo cenário de produção, uma vez que a qualidade da mercadoria está cada vez menos associada ao seu valor de uso do que a sua capacidade de atingir um público cada vez maior de consumidores. Nesse sentido, questões polêmicas na década de 1960, como diferenciação, originalidade, autenticidade e singularidade, colaboração, diálogo e interatividade também foram incorporadas às novas formas de produção e de inserção da arte contemporânea, sendo também decisivas para a geração de valor simbólico: elas atraem o interesse de um público massivo (e/ou “seleto”; i.e. “*middle-brown*”) para os lugares em que estão intervindo, os envolvem em uma série de atividades e ações, forjando qualidades que permitem ativar experiências genuínas.

Por outro, Miwon Kwon constrói suas críticas em profundo diálogo com as discussões levantadas por Rosalyn Deutsche em seu influente livro *Evictions: Arts and Spatial Politics*, publicado poucos anos antes, em 1996, especialmente no que se refere à noção do espaço (ou do lugar) como uma estrutura socialmente

construída. Para Deutsche, a arte, a arquitetura e o *design* devem ser entendidos como práticas sociais que podem tanto reafirmar as relações hegemônicas de ordem, controle e hierarquização do espaço urbano determinadas pela lógica de produção capitalista, quanto apontar para formas alternativas de produção e de apropriação do espaço. A partir de suas análises sobre a presença de discursos, políticas e intervenções urbanas, promovidas por agentes públicos e privados, determinando formas, usos e apropriações programadas da cidade, a autora demonstra como de fato o “espaço” adquire importância instrumental, “servindo múltiplas funções”, diz, “como meios de produção, objeto de consumo e relações de propriedade” (1996, p. 52).

O alvo de Deutsche era exatamente a crescente reivindicação, nos Estados Unidos e na Europa, do referido “novo gênero de arte pública”. E, uma questão chave que seu trabalho coloca, e que Kwon procurou reverberar, é se a arte, a arquitetura e o design, na mais recente tarefa de integrar público, uso e espaço funcionam como artifícios para a promoção de “belas e bem gerenciadas cidades”, priorizando a forma objetiva e realizando através da imagem do ambiente construído um estado de harmonia. Neste sentido, convém destacar como ambas autoras preocupam-se em construir uma crítica sobre a atuação de artistas que fizeram da intervenção direta sobre seus espaços públicos um novo perfil de produção: questionam manifestações artísticas abraçadas por diversas instituições para a promoção de intervenções e eventos de arte pública, muitas vezes contribuindo com a construção de espaços onde a noção de “público” significa mais uma “contenção”, isto é, em que a forma estética serve à promoção de usos definidos, prescrevendo “espaços na cidade para sentar, estar, jogar, comer, ler e mesmo sonhar” (DEUTSCHE, 1996, p.65)<sup>58</sup>.

Esta é senão a conclusão de Bishop quando aproxima a difusão de projeto de arte e cultura em diferentes contextos urbanos ao redor do mundo, a partir dos anos 1990, com o conceito de “cidade por projetos” teorizado por Luc Boltanski e Eve Chiapello (2008) como parte constitutiva do referido “novo espírito do capitalismo”.

---

58 Em contrapartida, Deutsche defende a possibilidade de estratégias alternativas, de resistência a estes processos de conformação urbana, quando artistas (bem como arquitetos e urbanistas) ao invés de responderem rasteiramente às relações que o espaço urbano lhe coloca, fazem convergir o domínio estético com as políticas urbanas. Evitando o trabalho de harmonizar o espaço urbano em que se inserem, tais propostas perseguem a revelação de processos implícitos, de contradições e conflitos indispensáveis à plenitude da experiência pública e coletiva. Entender como o espaço e a sociedade estão intrinsecamente relacionados significa, portanto, mais do que somente perceber como a arte pode intervir na cidade, problematizar a lógica hegemônica que configuram os processos em curso e a realidade física e objetiva dos ambientes que produz. A dimensão crítica que Deutsche reclama à arte está profundamente relacionada à concepção política referenciada em Raymond Ledrut, para quem o espaço público representa o lugar crucial para a existência de uma sociedade democrática, na medida em que pressupõe um campo de “indeterminação”, isto é, onde os grupos sociais estão em constante processo de definição e de interação, em constante processo de conflito para a consagração do espaço comum (1996, p. 65-72).

Funcionando como uma verdadeira “estrutura social”, fundamentalmente baseada na ontologia da rede, notadamente seus princípios conexionistas, reticulares e comunicativos, a lógica do “projeto” não apenas teria se estendido pela literatura da gestão empresarial nestes mesmos anos<sup>59</sup>, tornando-se um senso comum neste meio, como também se desenvolveu como uma “organização geral da sociedade” por projetos (2008, p. 136). Diferentes esferas do social teriam sido, assim, reestruturadas e de alguma forma integrada à dinâmica da “cidade por projetos”, à medida em que foram sendo atravessadas por uma miríade do que os autores descreveram como “mini espaços de cálculo”, seja através da produção nas fábricas, dos novos segmentos de serviços, das operações urbanas de revitalização ou requalificação e, como não poderia deixar de ser, dos espaços e circuitos culturais.

Bishop chama atenção, por exemplo, para como as novas funções assumidas pelos artistas, bem como as formas de parcerias identificadas por Miwon Kwon entre eles, as instituições e as comunidades (existentes ou forjadas), consolida no campo da cultura e, por extensão, da ação pública e social, uma série de regimes de trabalho, do tipo de envolvimento social (coletivo e individual) afeitos à lógica de controle produtivo de uma economia de serviços. A própria recorrência ao termo “projeto” seria uma resposta a um conjunto de incógnitas formais para o circuito da arte que estava buscando incorporar as novidades estéticas tornadas mais atraentes, como vimos, através do movimento da arte-comunidade. Ao renomear tais práticas enquanto “projetos de arte pública” ou de “colaboração”, instituições como *Sculpture Chicago* absorviam aspectos como a indeterminação temporal do trabalho, a impossibilidade de representá-lo visualmente, o próprio caráter ativista e o reposicionamento do artista como um “facilitador” da proposta curatorial (BISHOP, 2012, p. 205).

A estruturação da colaboração na forma de um projeto pressupõe, como Bishop sugere, um mesmo processo de “inovação organizacional”, de “invenções técnicas” e “modalidades administrativas” que Boltanski e Chiapello apontaram em relação às esferas da produção econômica e das relações de trabalho ocorridas no mesmo período (2008, p. 133). O “projeto”, dizem os autores, seria como a maximização da acumulação adequada para um novo princípio de organização não retilínea, uma “oportunidade e pretexto para a conexão”, capaz de “reunir temporariamente pessoas muito diferentes (...) como um seguimento de rede fortemente ativado durante um período relativamente curto, mas que permite criar laços mais duradouros” (2008,

---

59 Nela é que os autores extraíram denominações como *organisation pur projet* (Boltanski et CHIAPELLO, 2002, p. 135-136).

p. 135). O que se pretendeu (na arte) como uma revisão radical da “obra de arte e sua agência social”, como se referia Suzanne Lacy ao projeto de Mary Jane Jacob (apud BISHOP, 2012, p. 216), é, como sentencia Bishop (2012, p. 216):

ao mesmo tempo uma internalização da lógica dos anos 1960 da arte baseada em serviço pós-estúdio que, na década de 1990, vem priorizar as qualidades pessoais da interação ao invés da produção de objetos: traços de personalidade (...) substituem a produção de obras ou ideais visualmente resolvidas.

Não é de se espantar, portanto, que a multiplicação de projetos e exposições como *Culture in Action*, entre bienais e projetos de arte-cidade, tenham valorizado exatamente os artistas que, segue a autora, “conseguem integrar, colaborar, ser flexivos, trabalhar com diferentes públicos e responder ao quadro temático da exposição” (2012, p. 216). O que se tornará mais evidente, por exemplo, quando Bishop aponta para o crescimento de terminologias como “economia criativa”, “do conhecimento” ou “afetiva” – todas elas reunidas, no Reino Unido de início dos anos 2000, sob o guarda-chuva de uma “*New Economy*” –, responsáveis por canalizar a participação, a cultura e a criatividade como eixos estruturantes para modelos de desenvolvimento econômico.

Curiosamente, a ideia de que a inovação e a produtividade deveriam ser alcançadas através da promoção da diversidade cultural e da ativação de potências individuais foi implementada no país através da ascensão política de setores da *New Labour* que, embora tenham sucedido o desmonte do Estado de Bem-Estar social e a desestruturação de agências públicas como o *Experimental Projects Committee* – promovido pelos governos conservadores de 1979 a 1997, sobretudo na figura de Margareth Thatcher – representaram senão a perpetuação das mesmas lógicas privatizantes daquelas políticas neoliberais, porém com outros contornos (2012, p. 214-215).

Este conjunto de transformações são, em verdade, sintomas do processo de estruturação da participação e da colaboração enquanto projetos institucionalizados que marcarão novos agenciamentos entre economia, cultura, política e tecnologia atravessando diferentes contextos, mas invariavelmente convergindo enquanto formas de “gestão do social”<sup>60</sup>. O que se apresenta configura apenas uma face da “estrutura social” brevemente descrita a partir de Boltanski e Chiapello. Para avançarmos na

---

60 “Gestão da vida” ou “da pobreza” (RIZEK, 2008) serão os termos cruciais que recorreremos, no capítulo 6, para analisar os agenciamentos especificamente encontrados no Brasil dos anos 2000 e 2010.

própria ideia de Bishop sobre uma “virada social”, para além da esfera da arte e da cultura, será preciso investigarmos com alguma precisão os princípios que informam a expansão do “seguimento de rede” que parece sustentá-la.

Estamos diante de uma segunda tarefa de análise, enfocando um outro conjunto de práticas culturais e de atos públicos, que, paralelamente à institucionalização do movimento da arte-comunidade. O crescimento de uma certa “cultura das ravess”, na Londres de finais da década de 1980 - e que Bishop apenas sugeriu em seu texto como uma “alternativa popular” ao desenvolvimento da arte-comunidade -, atravessaria a década seguinte catalisando um processo de renovação da linguagem de protesto no país, mas não somente.

Se aproximando da “*práxis* da colaboração coletiva” reivindicada por Miwon Kwon, a inusitada convergência entre festas de ruas, movimentos sociais e a tomada da cidade como espaço de convívio público, livre e criativo desencadeará a construção de um novo imaginário coletivo através da atualização dos símbolos e práticas performativas que desde sempre acompanharam a emergência do ativismo, ou da ação direta. Não por acaso, Expósito e Villota (2000) se referiram a estas mesmas manifestações de ocupação massiva dos espaços públicos como tentativas de se constituir “zonas comunitárias sob os princípios do jogo e do desfrute” que, ao mesmo tempo em que abriam caminho para um tipo de articulação política e cultural inéditas, eram ainda tributárias das experimentações iniciadas pelo ativismo neovanguardista e contracultural dos anos 1960-70.

Como veremos, porém, se haviam iniciado a formação de uma nova organização social através de “rede de ativistas” que culminaria em amplos movimentos como os protestos mundiais “antiglobalização”, tão logo constituíram um outro conjunto de contradições e instrumentos sociais. Assim como o impulso pelo engajamento social abriu caminho para uma colonização do trabalho coletivo, das capacidades criativas e da colaboração comunitária, procuraremos demonstrar como a emergência concomitante de uma “cultura das redes” incluiu nesse mesmo processo de captura e instrumentalização a própria noção de sociabilidade individual e coletiva - ou, ainda, de uma estranha reconfiguração da “ação social” como uma engenharia de ativação do social?



Dirigimos nossa atenção, agora, para a formação de uma outra corrente de prática ativista que, se por um lado apresenta certas semelhanças com a colaboração comunitária, o engajamento social e a influência de práticas neovanguardistas e contraculturais que caracterizaram o movimento da arte-comunidade, também produziu formas próprias de ação e de organização coletiva.

## CAPÍTULO #5

# os movimentos em rede dos anos 1990 e 2000 e a emergência das pro- priedades relacionais

Embora nosso ponto de partida configure o que Naomi Klein (2012) descreveu como o “resgate das ruas”, ocorrido em diversas cidades do Reino Unido (e rapidamente se estendendo para cidades de outros países) durante toda a década de 1990, o enfoque inicial sobre o coletivo britânico *Reclaim the Streets* (ou RTS, como se tornou amplamente conhecido) pretende desencadear o movimento de intersecção entre *praxis* política e prática cultural que vem sendo observada com maior clareza desde o início dos anos 2000. Trilhando certa história recente dos movimentos sociais (BLANCO, 2015; GOHN, 2001; ALVAREZ et al, 2000; KLEIN, 1999), veremos como as experimentações de ação direta e *performance* coletiva diretamente nos espaços públicos urbanos, levadas a cabo pelas “celebrações radicais” da RTS, estão inscritas dentro de um processo político mais amplo caracterizado tanto pelo crescimento dos movimentos autonomistas em diferentes países na virada do século XX para o XXI, quanto da consolidação neste mesmo período de uma insurgência antiglobalização.

Nesta direção, nos interessa, particularmente, discutir como o caráter multitudinário, heterogêneo e internacional que atravessou todo este processo de desenvolvimento político e cultural, sendo a realização dos Fóruns Sociais Mundiais, no Brasil, sua maior expressão, acompanhou também a formação de uma “cultura das redes”. Comunicação e simultaneidade, conexãoismo, estrutura rizomática e organizações não-hierárquicas, princípios do que Chiapello e Boltanski chamaram de formação da “cidade por projetos”, como vimos anteriormente, reaparecem, dessa vez, sob a ênfase da sociabilidade e dos processos relacionais. No limite, as matrizes fundamentais para uma nova ordem de produção – a princípio, uma aposta radicalmente crítica e alternativa; mas, tão logo submetida à hegemonia do “pensamento único” neoliberal.

Tratando-se de um processo de desenvolvimento não menos contraditório, mobilizaremos outros exemplos marcantes – notadamente extraídos dos campos da política e da cultura (ou do campo de indeterminação que foi se formando entre elas)<sup>61</sup> – que nos permitem explicitar estes dois termos (‘sociabilidade’ e ‘processo relacional’) como dois aspectos que complementam o processo de instrumentalização inicialmente traçado a partir do movimento da arte-comunidade e que, vistos em conjunto, antecipam formas mais avançadas de produção, controle e de gestão do social observadas desde os primeiros anos deste século.

#### CELEBRAÇÃO RADICAL: RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM UTÓPICA

Organizado como uma coalizão entre grupos sociais bastante distintos – “ravers, assentados, viajantes *New Wave*, eco-guerreiros, *DJ’s*, militantes anti-corporações, artistas políticos” (2012, p. 226) – o ativismo de *Reclaim the Streets* apresentava como pauta comum a realização de eventos efêmeros e espontâneos que irrompiam os espaços públicos e o cotidiano das cidades, como verdadeiras festas de rua. Eis como funcionava (KLEIN, 2012, p. 227):

Tal como a localização das raves originais, o local das festas RTS é mantido em segredo até o dia em que deverá acontecer. Milhares de pessoas se reúnem no ponto de encontro escolhido, do qual partem em massa para um destino conhecido somente por alguns poucos organizadores. Antes de a multidão chegar, uma van equipada com um potente sistema de som é sorrateiramente estacionada na rua a ser “resgatada”. Em seguida, são planejadas algumas formas teatrais de bloquear o trânsito. Por exemplo: dois carros velhos deliberadamente colidem e uma falsa luta é encenada entre os dois motoristas, os veículos ao redor imediatamente param, atônitos – está definitivamente preparada a invasão da multidão sobre a via expressa. Outra técnica

61 A ausência (ou o não aprofundamento) de determinadas práticas, ou de determinados coletivos, movimentos e organizações que constituem o processo político-cultural que estamos abordando neste capítulo se justifica em razão das continuidades e rupturas que procuramos demonstrar e debater. Efeito de um recorte metodológico, ou abordagem de análise, preocupado com as formas de agenciamento (político, cultural e subjetivo) que integram processo de formação discursivas.

é plantar tripés de andaimes de 6 metros no meio de uma rodovia com um corajoso militante pendurado no alto. A base do andaime evita que os carros passem, mas as pessoas podem circular entre elas livremente e, uma vez que esbarrar no tripé mandaria a pessoa que está no topo direto para o chão, a polícia não tem outra alternativa senão permanecer a postos e observar o desenrolar dos acontecimentos. Com o trânsito bloqueado de forma segura, a rodovia é declarada uma “rua aberta”. São erguidas placas dizendo “Respire”. “Sem carros” e “Resgate o espaço”. A bandeira do RTS – um relâmpago com fundo em diversas cores - é hasteada e o sistema de som começa a berrar de tudo, do último hit eletrônico a “What a Wonderful World”, de Louis Armstrong.

Nas festas da RTS, ação política se confunde com intervenção artística ou cultural. Uma maneira de mobilizar indivíduos e comunidades para questionarem, através da experiência direta na cidade, as políticas do espaço público. O sequestro de avenidas, cruzamentos e até trechos de rodovia funcionavam como



FIG062 — Registro da primeira grande festa de Reclaim the Streets, realizada em 14 de maio de 1995, em Londres, UK. // FONTE: BLANCO, 2015, p. 85.

táticas para o exercício, ao menos por algumas horas, do “direito ao espaço não-colonizado – para morar, para árvores, para se reunir, para dançar” (KLEIN, 2012, p. 226).

No entanto, o encontro inusitado entre as mobilizações de cunho ambientalista, contra a construção de rodovias em reservas naturais em Londres, e a reação da comunidade da música eletrônica à onda de violência policial que criminalizava a realização das festas em espaços abertos e públicos (as populares “*raves*”) não poderão ser plenamente compreendidos sem observarmos o ambiente de protestos comunitários que se formava após quase uma década de implementação das políticas neoliberais, reconfigurando as formas de ações coletivas.

A emergência, naqueles anos, de um *cultural jamming*, isto é, da “prática de parodiar peças publicitárias e usar os *outdoors* para alterar drasticamente suas mensagens”, nas palavras de Klein (1999, p. 205), era apenas uma das manifestações que procuravam desafiar o processo de privatização e mercantilização das cidades e seus territórios, cujos impactos na vida cotidiana se tornavam cada vez mais sensíveis. Da mesma maneira com que os espaços dedicados às marcas (seus produtos e seus slogans) eram contra-atacados através da superposição de outros circuitos de informação e comunicação visual, também o desenvolvimento de um “ativismo *como lugar*”, assim descrito por Julia Ramírez Blanco (2015), se propunha a confrontar os processos hegemônicos de produção do espaço urbano fazendo deste atrito um espaço para a experimentação de apropriações alternativas. Tal qual o rosto obsessivo de uma criança pintado em ferrugem por Jorge Rodriguez de Gerada sobre um enorme “pretzel” anunciado pela companhia *New Port*, o exemplo das ocupações do bairro de *Claremont Road*, prestes a ser destruído para dar lugar a um trecho do sistema de rodovias que contornaria a cidade de Londres, procurava cindir à força as brechas onde seria possível exercer a tarefa política da imaginação de outras formas de vida.

Resultado da onda de protestos iniciada em 1989 por um grupo de ecologistas contra a *Roads for Prosperity*, o plano megalomaniaco de construção de rodovias por todo o território do Reino Unido, lançado por John Major, sucessor da primeira ministra Margaret Thatcher, *Claremont Road* representa o momento em que uma diversidade de ativistas, contando com o apoio massivo da população, encontrou pela primeira vez os meios para a renovação da linguagem de protesto que pretendiam realizar. Localizada entre os subúrbios londrinos de *Leytonstone*, *Leyton* e *Wanstead*, a região vivia desde 1992 a intensificação das desapropriações



dos edifícios e transformação radical da paisagem natural, incluindo a destruição de um bosque centenário existente entre os bairros, com o avanço das obras da rodovia M11, planejada para conectar a capital com a região de *Cambridge*, mais a norte. Os protestos convocados em setembro de 1993, atraindo um contingente de pessoas ligadas à cena contracultural, deram início a uma verdadeira campanha contra a política rodoviarista de *Roads for Prosperity* e, mais especificamente, para a interrupção das obras da M11. A descrição de Blanco fornece um bom retrato destes acontecimentos (2015, p. 60-61):

As intervenções começam ao redor de uma árvore centenária. Vizinhos e ativistas se lançam à defesa da castanheira da zona de George Green. O gesto de um simpatizante que envia uma carta à casa que se situa entre os ramos termina fornecendo um precedente legal. De maneira exitosa, os ativistas argumentam nos juizados que a árvores constituem uma moradia, o que torna necessária uma ordem de despejo para proceder o corte. Quando a árvore cai, a campanha se propaga pelos bairros.

Não apenas a questão ecológica dos primeiros levantes anteriores às obras da M11 era definitivamente interseccionada com questões de ordem social, como a irradiação dos protestos até 1994, culminando na assim conhecida “Batalha de *Claremont Road*”, constituiu também um universo relativamente novo de produção simbólica e de técnicas de ação coletiva. Os edifícios das residências locais passaram a ser ocupados, uma série de barricadas e outros aparatos defensivos foram fabricados, e formas de comunicação de massa para difusão das pautas e reivindicações foram sendo inventadas, tudo favorecendo ou se alimentando da configuração de um ambiente comunitário, criativo e potencialmente festivo.

Transitando entre a “gestualidade hiperbólica” e a “estratégia pragmática”, ativistas, artistas contraculturais e simpatizantes valiam-se do uso direto do próprio corpo, de suas capacidades de trabalho e de criação e, em muitos casos, da resistência física propriamente dita, para desafiar os interesses econômicos e políticos que faziam a M11 avançar sobre eles com o vigor autoritário tão característico daqueles governos conservadores britânicos. Em pouco tempo, os diferentes focos de intervenção foram sendo removidos, sem, contudo, deixar registrado o espanto das forças policiais diante de uma organização política até então incompreensível. As ações de despejo e destruição eram quase sempre precedidas por uma convocatória que, embora fosse no fundo um “lamento coletivo”, uma vez ali reunidos “a multidão se dá a mão e dança” (BLANCO, 2015, p. 57).

Como último bastião de resistência, *Claremont Road* e seu conjunto linear de 30 edifícios vitorianos não demorariam a ser desocupados. No entanto, o fracasso iminente de interromper as obras não foi maior do que a força simbólica

que desencadeou. Influenciados pela literatura anarquista de figuras como Hakim Bey, os ativistas se dedicaram a transformar a ocupação em uma Zona Autônoma Temporária [*“Temporary Autonomous Zone”, TAZ*]. Blanco recorda como as lições de Bey elaboradas em livro homônimo publicado em 1991, não somente embasaram a impermanência como condição necessária para a “liberação de uma área - de terra, de tempo, de imaginação [que deve então] se auto dissolver para reconstruir-se em qualquer outro lugar ou tempo” (BEY apud BLANCO, 2015, p. 67) como também preconizava o imperativo de distanciar-se dos domínios do Estado.

O caráter nômade ou transitório favorecia certa “pureza emancipadora” do movimento que, enquanto pôde permanecer ocupando o local, exercitou ali uma das primeiras experiências sociais profundamente anárquicas do período.

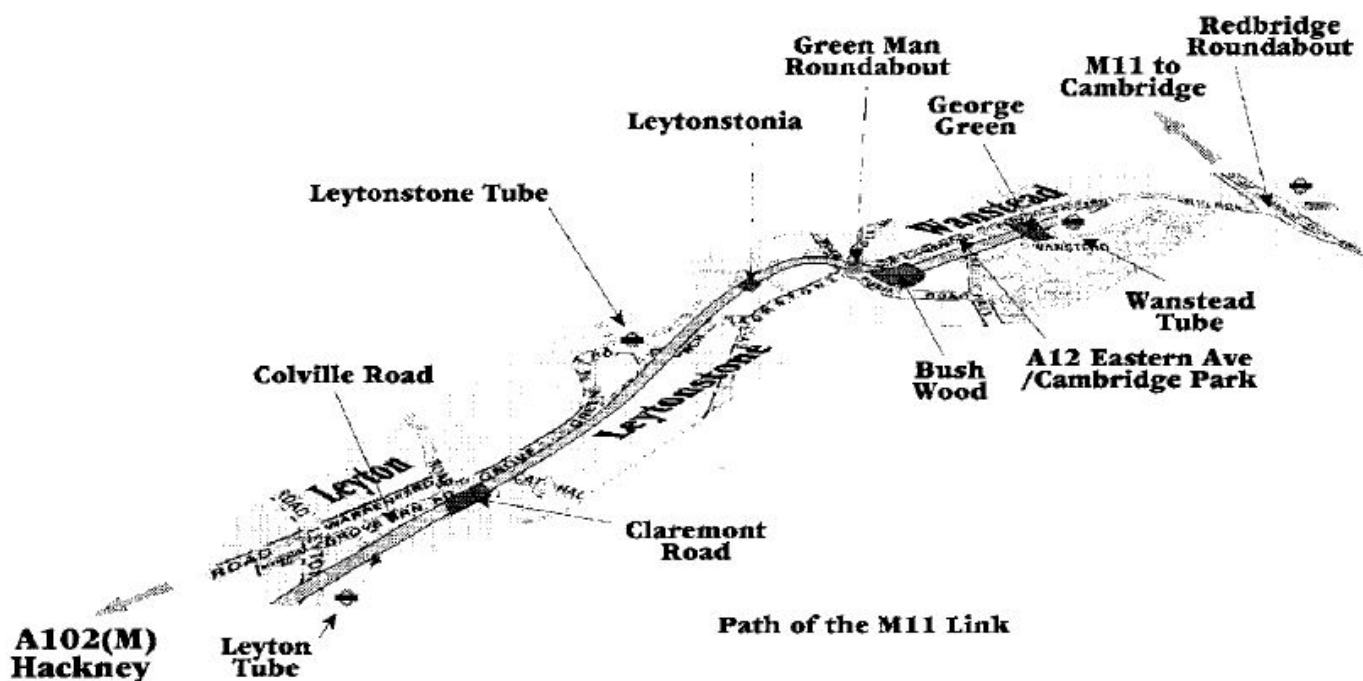


FIG063 — Mapa produzido por Kate Evans com a indicação dos bairros Wanstead, Leyton e Laytonstone, que seriam afetados pelo plano rodoviário na Zona M11. // FONTE: BLANCO, 2015, p. 60.



FIG064 — Uma das primeiras ações de sabotagem na construção de um trecho da Zona M11. Fotografia de Gregory Mendel.  
// FONTE: BLANCO, 2015, p. 65.



FIG065 — Ativistas ocupam e dão forma à Zona Autônoma de Claremont Road, Londres. Fotografia de David Solomons. // FONTE: BLANCO, 2015, p. 67.





FIG066 — Intervenções realizadas em Claremont Road. Fotografia de Maureen Measure. // FONTE: BLANCO, 2015, p. 71.



Através de um potente conjunto de imagens e de uma recuperação narrativa dos acontecimentos, Blanco nos oferece uma descrição do ambiente criativo e alternativo da TAZ de Claremont Road. Os poucos recursos disponíveis eram proporcionalmente inversos à capacidade de trabalho disponível por uma sólida rede de colaboração e solidariedade, além de uma incansável disposição à invenção de outras formas de organização social e espacial.

A divisão entre público e privado, por exemplo, configurava um objeto de insistente ruptura. “Uma das primeiras ações”, diz a autora, “consistiu em tirar todas as valas que separavam os jardins. Este gesto situou a rua inteira como território comum, completamente acessível a todos” (p. 70). *Performances*, concertos e exposições diversas dividiam lugar com atividades de trabalho bastante próximas do que Hélio Oiticica havia caracterizado como “inventivo” ou “não-alienante”. Não por acaso, a forma de vida ensaiada neste ambiente conferia outro valor social à simples permanência contemplativa, proporcionada entre outros aspectos pelo deslocamento para o espaço público e coletivo dos móveis e outros utensílios que antes estruturavam os ambientes de vida estritamente íntima e privada.

De fato, muitos dos símbolos produzidos nesta “zona autônoma”, inegavelmente, remetem ao lirismo bem humorado e debochado que também desfilava nos cartazes, pichações, passeatas e festas de rua durante as rebeliões de maio de 1968. Vestígios materiais da antiga ocupação do bairro (aparatos de sinalização de trânsito, calotas e carrocerias de veículos, aparelhos domésticos danificados, entre outros objetos) eram convertidos em esculturas expostas em lugares públicos, elementos decorativos instalados nas fachadas dos edifícios ou retrabalhados como artefatos lúdicos a serem utilizados em festas e jogos. Um carro abandonado à beira de uma rua nas vizinhanças foi convertido em verdadeiro *outdoor* para a ‘contrapropaganda’ que tomava conta da paisagem local, recebendo uma enorme gravação na lataria: *Rust in Peace* (‘Enferruje em Paz’, parodiando a expressão ‘*Rest [descanse] in Peace*’). A soma de todas estas formas de intervenção e de sociabilidade que eram experimentadas em *Claremont Road* resultava, nas palavras de Blanco, em uma “metáfora poderosa que sugeria a construção de um novo mundo surgindo entre as ruínas deixadas pelo capitalismo” (2015, p. 74).

O espetáculo final de *Claremont Road*, o último ato de despejo dos ocupantes e ativistas e a destruição definitiva do bairro marcou não o esgotamento do movimento, mas, de fato, o início de sua evolução política e cultural. A “batalha” contra as forças policiais, que durou cinco dias e custou 6 milhões de libras, foi

como o último experimento social das técnicas de resistência e produção simbólica que antecipou as formas de atuação reconduzidas através do coletivo *Reclaim the Streets*. Um fato marcante daqueles dias, foi sem dúvida a rápida conversão em artefatos defensivos das invenções criadas para dar suporte ao convívio durante a ocupação. A construção de torres de madeira ou andaimes, por exemplo, serviram como verdadeiros fortes contra a violência policial. Ao concentrarem os equipamentos eletrônicos e distribuírem instalações prediais para todo o conjunto, permitiram que a ocupação resistisse por mais tempo mesmo durante o corte no abastecimento de energia e água. Era através destas torres que os ativistas alcançavam as extensas redes e passarelas que percorriam os edifícios das casas, longe do alcance dos policiais, além de manterem ininterruptamente o som das músicas eletrônicas.

Como presente na descrição de Naomi Klein sobre o funcionamento geral dos protestos da RTS, as torres são os elementos marcantes para a sua realização. As conexões são, contudo, ainda mais significativas. John Jordan, um dos integrantes mais conhecidos do coletivo, participou ativamente da construção da TAZ de Claremont Road. Foi sua atuação como artista ligado à performance e body art, além de seu profundo interesse pelas rupturas e experimentações estéticas desenvolvidas entre a neovanguarda e a contracultura europeia e norte-americana, como não poderia deixar de ser, que o despertaram para a inovadora relação entre as práticas artísticas e a práxis política gestada pelo ativismo anárquico de Claremont Road. Sua experiência com os acontecimentos que se desenrolaram entre os anos de 1993 e 1994, logo o levaram a integrar a RTS, que desde 1991 se dedicava às ações ecologistas e que também estiveram presentes nos atos e ocupações contra a M11. Através dela, Jordan procurava aprofundar suas atividades junto aos movimentos sociais e, assim, se “desfazer da etiqueta de ‘artista’, mas mantendo [consigo] as armas da criatividade” (apud BLANCO, 2015, p. 84).

De fato, a entrada do artista marcou uma evidente reformulação nas formas e técnicas de protestos até então realizadas pelo coletivo, impulsionadas ainda pela própria promulgação da Criminal Justice Act, dificultando que a TAZ de Claremont Road pudesse ser devidamente replicada<sup>62</sup>.

---

62 A autora explica como a novidade da Criminal Justice Act implicou uma drástica redução das liberdades civis. O texto, segue, “penalizava alinhamento coletivo de zonas de propriedade privada, o que afetou simultaneamente as táticas do movimento anti-rodovias, a apropriação de imóveis do movimento okupa, a larga tradição de festivais gratuitos e a vida dos viajantes New Age” (2015, p. 83-84).

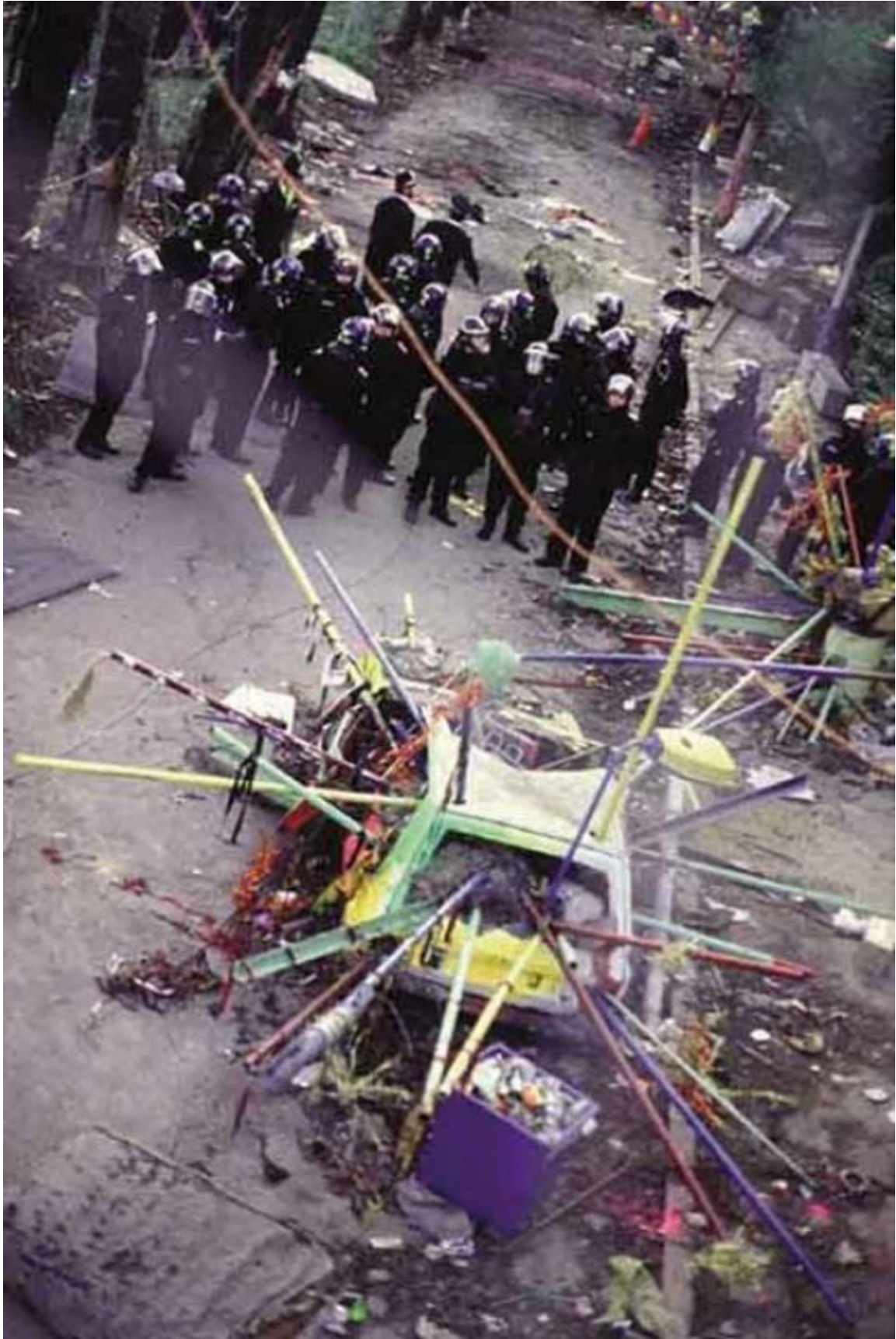


FIG067 — Escultura-barricada construída para a “batalha de Claremont Road”. Fotografia de Jason Royce. // FONTE: BLANCO, 2015, p. 74.



FIG068 — Manifestantes tomam a rodovia para a festa RTS em Brixton, 1998.  
// FONTE: DANIEL et ROSS, 2022, online. Disponível em: <https://mixmag.net/feature/young-restless-skint-smokescreen-soundsystem-celebrates-30-years-free-party-gallery>





FIG069 — Uma vez ocupadas, as ruas se tornam palco para o ensaio de outros usos e apropriações do espaço urbano. Brixton, Londres, 1998. // FONTE: DANIEL et ROSS, 2022, online Disponível em: <https://mixmag.net/feature/young-restless-skint-smokescreen-soundsystem-celebrates-30-years-free-party-gallery>



Assim é que a RTS desenvolveu formas híbridas de reivindicação, fazendo convergir o formato habitual das festas raves com as experiências do ativismo praticado em Claremont Road. O que Blanco chamou de “celebrações radicais” sintetiza o que, para Naomi Klein, representaria uma forma de luta pelo “direito ao espaço não-colonizado” (KLEIN, 2012, p. 226). As ocupações das rodovias, cruzamentos e avenidas desafiavam ao mesmo tempo os modelos de transporte que viriam a perder força junto com o fim do governo conservador de John Major, em 1997, mas sobretudo o imaginário coletivo sobre a produção e a apropriação do espaço urbano.

A capacidade dos protestos de fazer convergir diferentes públicos em um estado de animação e rebeldia, transformava um evento de protesto em uma espécie de “espaço social” participativo e inventivo, muito próximos do que pretendia Gordon Matta-Clark ou o referido Hélio Oiticica<sup>63</sup>. A dança na rua era acompanhada por outras *performances* coletivas não menos inusitadas e espontâneas. Pinturas, fantasias, instalações, jogos e brincadeiras opunham ao cotidiano urbano as representações de outras formas de experimentar e de se relacionar na e com a cidade.

A certa altura, quando o movimento reunia dezenas de milhares de pessoas simultaneamente entre cidades tão diversas como Utrecht, Sidney, Toronto, Califórnia e Finlândia a desobediência civil, a aposta em ações diretas e a busca por alternativas às cidades existentes aproximavam a atuação da RTS a um contexto político de contornos mais objetivos. Blanco chama a atenção para o “paradigma carnavalesco”, assim nomeado pelo próprio grupo. Apostando na expansão de suas práticas através do fortalecimento dos protestos que começavam a ser realizados em outras cidades, de maneira independente, a convocação de “Carnavais contra o Capital” [*Carnivals against Capital*], desde 1997, promovia uma passagem da “localização” para a “sincronização” como elemento marcante (2015, p. 97). Máscaras, fantasias, enormes bonecos, bandeiras e outros elementos alegóricos pulverizavam a multidão dançante com símbolos, cores, mensagens e imagens com forte conotação política e declaradamente anticapitalista. Mesmo os locais de realização colocavam no centro do imaginário político-estético construído entre os diferentes “desfiles” simultâneos, as principais representações do sistema financeiro. Neste mesmo ano, por exemplo, uma multidão de pessoas caminhou em

---

63 Como vimos no capítulo 1, a realização de Apocalipopótese (1964) pelo o artista carioca é um exemplo que aproxima práticas neovanguardistas e contraculturais com a linguagem de protesto. A tomada das ruas como artifício de irromper o cotidiano, libertando-o para o exercício da experimentação e da invenção também estava presente em intervenções como Pig Roast (1970) e Day’s End (1975), de Matta Clark

direção ao LIFFE, o edifício do Mercado Internacional de Futuros e Opções de Londres [*London International Financial Futures and Option Exchange*], repercutindo nos centros financeiros de outras cidades e países como Liverpool e Nova York.

Não por acaso, a maior e mais politizada das festas RTS, a *Global Street Party*, foi marcada para ocorrer no dia 16 de maio de 1998, data da reunião da cúpula dos países que integram o G8, um dos principais órgãos e espaços de deliberação política notadamente governada pelos interesses do capital especulativo internacional<sup>64</sup>, e em paralelo a uma série de outras manifestações e atividades organizadas por movimentos sociais de diferentes países, críticos aos efeitos perversos da globalização econômica. É neste momento em que a “celebração radical” de *Reclaim the Streets* se internacionaliza, de fato, e se une à luta anticapitalista de outras organizações como o Exército Zapatista de Libertação Nacional.<sup>65</sup>

Sem querer estender este assunto, a atuação política do EZLN, sobretudo os Encontros Internacionais realizados em *Chiapas*, no México, entre 1996 e 1998, representa não somente uma outra vertente que constitui a gênese do movimento antiglobalização, como também nos ajuda a compreender a dimensão participativa que integra a renovação da linguagem e das técnicas intensificadas neste momento. Formado a partir de um grupo indigenista que se levantou contra as políticas de austeridade implementadas no país desde o início da década de 1990, as táticas de guerrilha desenvolvidas pelo EZLN - tanto política, como evidencia a criação de zonas de conflito que reivindicavam independência do Estado mexicano; quanto comunicativa, mobilizando diferentes meios (incluindo a *internet*) para difusão de suas pautas e ideais - tinham como objetivo central combater o avanço naqueles anos da agenda político-econômica neoliberal e organizar a revolução socialista desde um ponto de vista que valorizava a diversidade de identidades políticas e as especificidades étnicas e culturais. O lema zapatista de construir um “mundo

---

64 Importante lembrar que a criação do G8 (anteriormente, grupo dos países desenvolvidos sob a sigla G7 e G7+1), acompanha a formação de outros órgãos internacionais responsáveis por estruturar o desenvolvimento de uma economia globalizada, como o Banco de Internacional de Desenvolvimento (BID), a Organização Mundial do Comércio (OMC), Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômicos (OCDE), o Fundo Monetário Internacional (FMI) e ainda a realização dos Fóruns Econômicos Mundiais. Não é novidade a afirmação de que estes mesmos órgãos atuaram como fortes instrumentos de coerção para a implementação da agenda neoliberal em países do chamado “terceiro mundo”, promovendo a “reestruturação da economia de acordo com suas teorias”, como explica David Harvey, através da reversão de nacionalizações e privatizações de empresas, liberação de recursos naturais à exploração privada e não-regulada, privatização da seguridade social e facilitações para a entrada de investimentos estrangeiros diretos (2014, p. 8-10).

65 A EZLN nasce a partir da insurreição de grupos indígenas, ligados a movimentos camponeses históricos do México, como as Forças de Libertação Nacional (FLN), contra a implementação do Tratado de Livre Comércio da América do Norte, em 10 de janeiro de 1994. As formas de organização e mesmo um conjunto de aspectos simbólicos do movimento (incluindo vestimentas como a utilização de chapéus, que seriam responsáveis para despessoalizar os grupos e suas ações), como concordam BLANCO (2015) e MESQUITA (2008), influenciaram ativistas e movimentos sociais pelo mundo.

onde caibam muitos mundos”, presente na Carta de Declaração da Selva Lacadona<sup>66</sup>, se manifesta na reunião de movimentos sociais de diferentes países que deu origem ao I Encontro Internacional pela Humanidade e contra o Neoliberalismo, em 1996.

A busca por conectar e fortalecer estas e outras diferentes estratégias anticapitalistas e antiglobalização, até então dispersas pelo mundo, teve como característica marcante a organização de um sem número de centros de discussão e de trocas de experiências. O que repercutiria em dois outros grandes encontros realizados nos anos seguintes a partir da criação, em 1998, da Ação Global dos Povos (AGP).

Foi através desta tendência internacionalista da AGP que os movimentos sociais e diversos grupos de ativistas, provenientes de cerca de 70 países, estiveram juntos pela primeira vez para fazer frente ao acontecimento político-econômico do G8. Foi como parte desta construção de uma agenda alternativa de discussão, de atividades e atos públicos que a RTS encabeçou o “Carnaval contra o Capital”. Conforme relato de Naomi Klein, durante o desfile realizado em Birmingham, sede da reunião do G8 e contando com a presença de seus principais ativistas, “uma imensa pipa vermelha foi içada entre os andaimes placas e bandeiras, portando os nomes de todas as cidades em que as festas de rua estavam acontecendo simultaneamente em vinte países em todo o mundo”, além de uma enorme placa instalada no meio da multidão, dizendo: “A resistência será transnacional como o capital” (KLEIN, 2012, p. 33).

Desde então, as críticas ao avanço da privatização e mercantilização sobre todas as esferas da vida, e também o caráter diverso, multitudinário e transnacional que foi delineando a agenda político-estética da RTS, passaram a ser potencializadas sobretudo desde a perspectiva aberta pelo chamado *alter-globalismo* que marcou a história política e dos movimentos sociais nas décadas de 1990 e 2000. A realização dos dois primeiros Fóruns Sociais Mundiais (FMS), ocorrida em 2001 e 2002, na cidade de Porto Alegre, é para nós bastante representativa dos desdobramentos ocorridos nas formas de luta política, de organização social e também simbólica no espaço urbano desencadeadas por estes movimentos. Ambos acentuam e demarcam uma

---

66 A Selva de Lacadona foi o local onde ocorreu o primeiro levante indigenista dando origem à formação do Exército Zapatista de Libertação Nacional. Ver: Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN. Documentos y Comunicados 3, México D. F., Ediciones Era, 1997, pág. 89.

inflexão nos agenciamentos culturais e políticos da participação, com implicações sobre as formas de atuação e intervenção nas cidades, bem como dos novos processos de subjetivação que, por enquanto, poderemos apenas oferecer um panorama.

FIG070 — Um dos materiais produzidos pela RTS para divulgação do Carnaval Contra o Capital. Londres, junho de 1999.  
// FONTE: Blanco, 2015, p. 97.





FIG071 — "Canaval Contra o Capital", 18 de junho de 1999. Ao fundo, a abertura de um hidrante faz emergir em festa um rio subterrâneo no centro financeiro de Londres. Fotografia de Nick Cobbin.  
// FONTE: BIANCO, 2015, p. 102.







FIG072 — “Canaval Contra o Capital”, na City of London, 18 de junho de 1999. Em destaque, no alto, a vontade de internacionalização do movimento como contraposição política à globalização econômica: “Nossa resistência é tão global como o capital”. // FONTE: BLANCO, 2015, p. 102.

Reunindo movimentos sociais, entidades, organizações não-governamentais e sindicatos de matizes políticas e ideológicas diversas e provenientes de diferentes países para debater a conjuntura global, apresentar experimentações alternativas e realizar uma série de protestos, o FSM é considerado um marco para a história recente dos movimentos sociais.

De acordo com a socióloga Maria da Gloria Gohn (2001), podemos entender seu acontecimento como um desfecho e também um ponto de inflexão para as formas de luta e organização política que se desenvolveram durante a década de 1990 e que tinham como lugar comum o enfrentamento dos efeitos perversos da globalização econômica. Se, por um lado, o FSM é produto das formas de organização experimentadas pelos atores sociais dos principais protestos antiglobalização, como vinham ocorrendo desde a fundação de *Reclaim the Streets*, da atuação do Exército Zapatista de Libertação Nacional e, ainda, com as massivas manifestações realizadas em Seattle (1999) e Genova (2001) em contraposição aos Fóruns Econômicos Mundiais, por outro, o formato de um evento para uma multidão heterogênea e propositiva inaugurou o que Gohn e Schwartz chamaram de um “novo modo de representação e mobilização sociocultural” (2001, p. 55).

Às atividades de formação e divulgação das pautas de luta que, como vimos, acompanharam as formas de ativismo e de organização política, o FSM também promoveu oficinas, palestras, debates, apresentações, mostras e exposições diversas. Em suma, um conjunto amplo e diversificado de ações sistematizado de uma forma inovadora, porque capaz de fazer convergir saberes, experiências e proposições bastante distintas.

A realização do FMS I, organizada por oito entidades, contou com a presença de cerca de 20 mil pessoas, provenientes de 122 países e representando cerca de 800 organizações sociais. Os números expressivos, para além de indicarem os FSMs como apogeu do movimento, apontam também para a tarefa necessária de reatualizar suas práticas. O fato de priorizarem a discussão e o debate em detrimento da forma de protesto é um exemplo marcante. Mais de 400 oficinas foram realizadas com o objetivo de fomentar as experiências de ação e de organização política ali reunidas. Lutas sindicais e por direitos civis, táticas de guerrilha, projetos ecológicos, cooperativas de trabalho, ativismo social, ocupações culturais, pesquisas e experimentações tecnológicas, grupos étnicos, pastorais e outras organizações religiosas, uma miríade de propostas de organização e de atuação,





FIG073 — Plenária realizada durante o FSM-I, no Ginásio “Gigantinho”, em Porto Alegre, 2001.  
// FONTE: Acervo FSM POA, online. Disponível em: <http://forumsocialportoalegre.org.br/forum-social-mundial/>



FIG074 — Uma das passeatas realizadas durante o FSM-I, Porto Alegre, 2001. Ao fundo, parte do acampamento reservado às milhares de pessoas provenientes de cerca de 117 países e que compareceram aos 5 dias de realização do fórum.  
// FONTE: Acervo Fundação Perseu Abramo, online. Disponível em: <https://acervo.fpabramo.org.br/index.php/1o-forum-social-mundial-porto-alegre-rs-jan-2001-credito-ibanés-lemos-4>





FIG075 — Ato público realizado durante o FSM.  
// FONTE: Cortesia de Danilo Brich dos Santos.



enfim, eram postas em diálogo com um fim comum de questionar a devastação política, econômica, cultural e ambiental e, ao mesmo tempo, dar vazão a diferentes caminhos para modelos alternativos de sociedade.

Para tanto, relata Gohn, “a cultura constituiu um eixo fundamental de articulação dos discursos e da própria forma de estruturação das apresentações” (2015, p. 59). Assim é que nos deparamos com a presença de múltiplas instalações, como “infraestruturas próprias para salas de reunião, praças de alimentação, pontos de informação, *Internet* cafés, salas de imprensa”, assim descritas por Teresa Hoskyns, seguidas pela ocupação simultânea de espaços localizados nas universidades, nos armazéns das docas, além do ginásio de esporte que, juntos, transformavam a cidade de Porto Alegre, Hoskyns encerra, no “parlamento de um mundo multipolar” (2015, p. 60).

Através das apresentações musicais, da realização de *performances* e de instalações artísticas se realizava a construção do ambiente “mágico e místico”, de volta às análises de Gohn, caracterizado pela dimensão propositiva e solidária. Tambores ecoavam durante todos os dias, fazendo a convocação geral dos participantes, sublinhando gritos de alerta ou revolta durante as assembleias e oficinas auto gestionárias. Curiosamente, um enorme painel instalado logo na entrada do ginásio onde corriam a maior parte das atividades, funcionava como uma metáfora da sociabilidade que pretendiam experimentar: as milhares de pessoas ali presentes eram convidadas a ofertar algum pertence ou criação, ajudando na construção de um mural coletivo (2005, p. 22).

Boaventura de Souza Santos, influente sociólogo interessado no fenômeno político e cultural da globalização, ao traçar uma análise crítica e retrospectiva dos FSM que se seguiram até 2004, destacou que a maior expressão e novidade deste acontecimento político reside, de fato, não apenas em termos de “organização e de ação”, mas também das “formas e dos processos de conhecimento que devem orientar as práticas emancipatórias” (2005, p. 04).

Um “desafio político”, diz, que permite relacionar a natureza sistêmica de tal modo de representação e mobilização sociocultural à dimensão utópica que estava sendo engendrada e expressada no slogan “um outro mundo é possível”. Santos demonstra como toda ideia de indeterminação e aprendizado contínuo subjacente à forma de organização horizontal, não-hierárquica e autogerida que pautava a

realização do FSM (apesar de evidentes limitações e contradições, veremos) pode ser explicada pelas operações epistemológicas necessárias para desafiar a lógica hegemônica da globalização neoliberal.

Apoiado sobre os conceitos da “sociologia das ausências” e da “sociologia das emergências”, Boaventura de Souza Santos traz à tona o fato de que a razão primeira do FSM era a de reconhecer experiências sociais negligenciadas (ausentes) e, de transformar suas impossibilidades em campos de disputa sobre o futuro (emergente). Contrariando a lógica hegemônica da “utopia conservadora”, do “pensamento único”, baseada no critério ético supremo da eficácia do mercado, experimentava-se a “utopia crítica” de natureza aberta e indefnida<sup>67</sup>.

Assim é que o exercício político e sociocultural, importante frisar, de construir alternativas, de acolher e afirmar possibilidades, de ampliar o mundo e aumentar as experimentações sociais do futuro produziu um ambiente organizacional baseado, segundo o próprio autor, em um “processo incremental, de aprendizado e crescimento coletivos” (SANTOS, 2005, p. 146).

A representação política de uma globalização alternativa, assentada sobre os valores do multiculturalismo, da diversidade, da solidariedade e da justiça social, havia produzido pela primeira vez uma representação espacial correspondente. No entanto, compete discutirmos como o espaço produzido pelo evento do FSM – essencialmente, o espaço do encontro para as trocas de experiências – estava sedimentando formas e técnicas que contraditoriamente cumpriam certas funções ideológicas que procuravam combater.

O embate institucional entre “Porto Alegre vs Davos”, como ficou amplamente conhecido, isto é, a realização de uma videoconferência entre representantes do FSM-I e alguns dos integrantes do próprio Fórum Econômico Mundial, sendo o megainvestidor George Soros o mais destacado entre eles, talvez possa ser tomado como um dos eixos que estruturam o quadro de deslizamento semântico que pretendemos delinear a seguir.

A surpresa dos próprios organizadores, que consideraram o embate precipitado, a enorme repercussão do Fórum nos grandes veículos da imprensa mundial desde então e as inflexões políticas que marcaram a realização do FSM-II no ano

---

67 Diferente, também, segundo Santos, das utopias críticas do início do século XX que se pautavam por futuros projetados como bem atestam os diversos manifestos das vanguardas heróicas e mesmo o projeto socialista (p. 146).

seguinte – nosso segundo eixo de discussão – são algumas das pistas da contradição em curso. Complementares, estes dois eixos aproximam as experiências de ativismo reunidas até aqui com o cerne de nossa discussão: como os diferentes processos sociais da participação, e de suas espacialidades, foram sendo convertidas em valiosos instrumentos de controle e dominação. E, mais especificamente, como a colaboração comunitária e a experiência social inventiva é amalgamada na forma de uma “cultura das redes” que estaria respondendo às expectativas da reestruturação da produção econômica<sup>68</sup>.

#### A “SOCIABILIDADE SEM ANTAGONISMOS” SUBJAZ A “ESTÉTICA RELACIONAL”

Parte deste problema pode ser inicialmente verificado se dedicarmos maior atenção à presença da tecnologia, a ênfase sobre a dimensão participativa de experiência social e a configuração de comportamentos inusitados através destas espacialidades. Características que se faziam presentes desde o *cultural jamming* apontado por Klein, passando pelas formas de guerrilha da RTS e mesmo da EZLN, até pautar a estruturação dos FSM<sup>69</sup>. Elas devem ser entendidas, a nosso ver, como elementos de um conjunto de transformações mais amplas e profundamente ligadas à formação discursiva de um novo sujeito, em torno de uma nova racionalidade que está reorganizando as formas de nossa existência.

Basta verificarmos, por exemplo, como a diversidade, o encontro, a troca e o diálogo; a abertura, a flexibilidade e a heterogeneidade são os termos do discurso que embasou a realização de “*Utopia Station*”, projeto curatorial de Molly Nesbit, Hanz Ulrich Obrist e Rirkrit Tiravanija, realizado durante a Bienal de Veneza de 2001.

---

68 A cooptação, sem dúvida, é uma das formas. A exemplo do *cultural jamming* que, segundo André Mesquita, em *Insurgências Poéticas* (2006), já ao final dos anos 1990 passava a ser incorporado como uma nova vertente para a publicidade e suas campanhas de marketing, sobretudo direcionada aos jovens. A ideia de que o contracultural era convertido em doutrina oficial é escancarada quando, diz, “os gerentes da corporação agora celebram a diversidade e o empoderamentos. Marcas como Burger King e Hugo Boss assumem, respectivamente, slogans como ‘As vezes você precisa quebrar as regras’ ou ‘Inove, não imite’” (2006, p. 213).

69 É bastante conhecido a história contado pelo subcomandante Marcos sobre como seus manifestos e panfletos foram parar na internet, importante difusora do movimento e que seria amplamente explorado pelo alterglobalismo. Ele diz em entrevista: “tiempo después supimos que [...] un joven estudiante en Texas, USA, tal vez un nerd (como le dirían ustedes), hizo una página web y le puso solo ezln. Esa fue la primera página web [...]. Y este compa empezó a «subir» ahí todos los comunicados y cartas que se hacían públicos en la prensa escrita. Gente de otras partes del mundo, que se enteraba del alzamiento por fotos, imágenes videograbadas, o por notas periodísticas, buscaba ahí lo que era nuestra palabra”. Ver: Subcomandante Marcos, «Ellos y nosotros. VI. Las Miradas 4 – Mirar para imponer o mirar para escuchar», Chiapas, 11 de febrero de 2013. Disponible en: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2013/02/06/ellos-y-nosotros-vi-las-miradas/> acessado em 07/04/2022.



FIG076 — "Utopia Station". Bienal de Veneza, 2002.  
// FONTE: Acervo Mixedmedia-Berlin Disponível em: <http://www.mixedmedia-berlin.com/project.php?id=381&section=artists>



FIG077 — Público percorrendo a “Utopia Station” (2002).  
// FONTE: Acervo Mixedmedia-Berlin. Disponível em: <http://www.mixedmedia-berlin.com/project.php?id=381&section=artists>





Influenciados pelo conceito de “Estética Relacional”, o projeto reuniu sob um mesmo teto as “contribuições” de 150 artistas, além de um calendário de atividades (seminários, rodas de conversa, apresentações) e um conjunto de instalações de suporte à disposição dos visitantes (*Lounges*, bibliotecas, arquivos). Nas palavras dos curadores, “*Utopia Station*” seria definição para uma “estrutura conceitual, flexível [mas também] física”, uma “plataforma, parte pista de dança, parte palco, parte cais (...) tornando-se um lugar de parada, para contemplação, para escutar e ver, para descansar e refrescar, para conversar e trocar” (NESBIT et al., 2003 in BISHOP, 2006, p. 186).

Idealizado também como um “dispositivo” a ser instalado e reinstalado onde quer que seja, seu conteúdo é tão substancial quanto a estrutura que o contém: só existem e ganham sentido enquanto durar o evento sociocultural (para repetir o termo de Gohn e Schwartz) do encontro e das trocas.

Contudo, trata-se de uma definição problemática de “utopia”. A representação espacial da política das redes socioculturais se depara aqui com uma retórica pouco convincente. No “manifesto” de *Utopia Station*, encontramos a seguinte passagem (NESBIT et al., 2003 in BISHOP, 2006, p. 188-89):

These activities imply an activism. For many who come to the Station, its invitation to self-organize speaks a political language already known to them and already being practised. The proposal to build non-profit de-centralized units and make them become the underlying mode of production. fitting together through the real market (not the monopolistically controlled worldmarket of the present system), has been made by Immanue l Wallerstein in his book *Utopistics*. It would eliminate the priority given to the endless accumulation of capital. Still another book for the Station.”

A flexibilidade, a não-hierarquia, a abertura, a forma processual, a ativação, o diálogo e a troca aparecem menos como as diretrizes para a construção do espaço político do que para a sua anulação. Um veículo de circulação institucionalizada de conteúdos heterogêneos cujos significados, ainda que antagônicos e conflitantes de origem, aparecem suspensos. E muito desta contradição pode ser verificada na vinculação dos curadores ao conceito de “Estética Relacional”<sup>70</sup>.

Termo cunhado por Nicolas Bourriaud, curador e crítico de arte francês, remete em certa medida ao fundo analítico presente na “abordagem de sistema”, de Burnham, e na “filosofia comum” entre a arquitetura e a cibernética, segundo Pask, que orientaram a idealização de projetos como o *Fun Palace*, do arquiteto

70 Rikrit Tiravanija, por exemplo, é um dos principais artistas discutidos por Nicolas Bourriaud para argumentar a existência de uma “Estética Relacional” na arte produzida desde meados da década de 1990.

britânico Cedric Price, discutido no capítulo 2. Utilizado pela primeira vez quando organizou a exposição *traffic* (1996), “Estética Relacional” sintetizava o que enxergou como sendo uma “estética das interações humanas em seu contexto social”, presente no recente conjunto de trabalhos que reuniu na CAPC Bordeaux.

Em 1998, Bourriaud desenvolveu teoricamente seu conceito com a publicação do livro com título homônimo. Nele, discute a existência de um horizonte estético em que muitos dos principais artistas daquele momento estavam “plantando suas práticas em uma proximidade que, enquanto não menosprezam a visualidade, relativizam seu lugar dentro de protocolos de exibição” em favor do “encontro entre o observador e a obra”, da “elaboração coletiva do significado” e do “diálogo aberto que nunca termina” (BOURRIAUD, 1998, p. 160).

A ênfase nas trocas sociais, nas formas de interatividade e nos processos de comunicação representava para o autor ao mesmo tempo uma reação contraditória da sociedade informacional, que apesar de ter disponível diversos instrumentos de telecomunicação estavam imersos em uma dinâmica social e econômica em que tais práticas eram dificultadas. Destas perspectivas, a aposta em “dispositivos relacionais”, descritas enquanto “máquinas que provocam e gerenciam encontros individuais e coletivos” para a “criação de comunidades instantâneas” é a síntese oferecida por Bourriaud enquanto uma atitude política (BOURRIAUD, 1998, p. 164). O autor se vale do conceito de “interstício social” para defender que a arte, nestes termos, assume sua dimensão de prática social, imbricada a um sistema econômico, mas para oferecer formas de resistência com potencial subversivo (PENNING, 2005).

No entanto, à maneira com que Claire Bishop sugere pensarmos, a partir de seu texto *“Antagonism and Relational Aesthetics”* (2004), compete aqui analisarmos “como” o observador é endereçado e também a “qualidade” da relação estabelecida entre as três entidades que compõem o sistema ou o protocolo de exibição de um dispositivo relacional. O incômodo de Hal Foster, importante historiador e crítico de arte, com o otimismo que domina as análises de Bourriaud, tanto em “Estética Relacional” (1998) quanto em *“Postproduction”* (2002), leva esta crítica de Bishop um pouco mais além. Cético em relação ao “interstício” que Bourriaud enxergou na esfera das interações humanas, Foster põe em questão se os trabalhos produzidos nos termos da “Estética Relacional” estariam definindo, de fato, uma nova atitude política frente a nova ordem econômica, urbana, globalizada e que multiplica as ferramentas comunicativas ao mesmo tempo em que dissipam as formas imediatas de relações sociais.

Para o autor, existe, nos “modelos de convivialidade” organizadas pelas referidas máquinas para provocar e gerir encontros individuais ou coletivos os elementos que levam a perguntar se não seriam estes trabalhos que, na verdade, “estetizam os procedimentos amigáveis de nossa economia de serviço (*‘invitations, casting sessions, meetings, convivial and user-friendly areas, appointments’*)” (2006, p.195).

A esta contradição da suposta função política da Estética Relacional, que reproduz nos museus as formas próprias da lógica mercantilizante do mundo dos negócios, nos parece oportuno introduzir os conceitos de Jacques Rancière sobre a “partilha do sensível”. A tensão fundante entre prática dissensual da política e a ordem policial, nos parece abrir chaves de leitura para as mesmas tensões que buscamos enunciar. Antes de tudo, é importante lembrar que está no centro da filosofia política de Rancière uma decisiva dimensão estética.

Para o autor, o exercício do poder deriva das constituições de um “comum partilhado”, e de suas “partes exclusivas”, onde se distribuem posições, funções e relações (2005, p.14). O que manteria coeso este regime de partilha seria um “sistema de evidências sensíveis” ou de “experiência sensível comum”, definindo regimes de visibilidade e invisibilidade, de quem pode ou não dizer, dos lugares que os sujeitos e corpos ocupam e as maneira de fazer (2005, p. 16).

Todas estas regras e propriedades envolveriam, portanto, uma forma de experiência propriamente estética. E a tarefa da política seria a de provocar fissuras no que Rancière descreveu, apoiando-se na filosofia-política de Michel Foucault, um “sistema de formas *a priori* determinando o que dá a sentir” (2005, p. 16).

Essa a raiz política do dissenso. Atravessar um comum já dado, provocando um choque entre regimes heterógenos de partilha do sensível e, assim, redefinir as posições, funções e relações, conferindo voz a quem antes não tinha e tornando visível e partilhável modos diferentes de ser e de se fazer. Neste sentido, política se opõe à polícia, sendo esta última definida por Rancière como o conjunto de processos através dos quais se torna possível operar a organização do poder e também estabelecer uma ordem dos objetos e corpos. Não se trata de uma disciplinarização, como bem nos alerta, mas de fazer com que “tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa” (1996, p. 42). Se o acontecimento político é necessariamente antagônico, se ele implica na ruptura

de uma configuração sensível, a capacidade política da arte estaria na capacidade de operar um recorte de espaço material e simbólico não menos heterogêneo e dissensual.

É exatamente neste aspecto que Rancière dirige sua crítica às formulações de Bourriaud e do que chamou de estética relacional. Em “A estética como política” (2010), argumenta sobre a aliança desfeita entre radicalidade artística e radicalidade política. Ao assumir certa “função comunitária”, a de criar uma forma de partilha do comum através da introdução nos espaços dos museus as relações de sociabilidade da vida cotidiana, a produção de Obrist, Nesbit, Tiravanija e tantos outros artistas e curadores estaria conformando uma “prática micropolítica modesta” (2010, p.18-19).

Trata-se menos de desafiar as formas de dominação que o referido sistema de formas *a priori* impregna tais formas de relações sociais, do que as exibir como uma espécie de novo espetáculo em que o próprio espectador assume a condição de ator. O próprio cinismo que Obrist confere ao sentido de utopia, que tanto mais neutraliza do que põe em exercício o conflito entre as diferentes ideias, manifestações, públicos e dinâmicas sociais que quis atrair através de sua “plataforma”, demonstra a dificuldade de se atribuir a estas formas o recorte de um espaço heterogêneo de experiência.

Se, como afirma Rancière, “tudo é policial até que aconteça a política”, *Utopia Station* lança a dúvida se não se trata, em verdade, de uma nova técnica funcionando como dispositivos para a ordem policial existente. Como se o conjunto de práticas reunidas pelo contorno discursivo da Estética Relacional estivesse cumprindo uma função ideológica, como um campo de produção criativa que responderia mais a expectativas e interesses de uma ordem produtiva hegemônica do que capazes de inaugurar situações em que o encontro social implicasse um processo de “invenção de relações possíveis”, como defendia Bourriaud (1998, p. 54).

Curioso notar como Eve Chiapello e Luc Boltanski (2009) e Maria da Gloria Gohn (2019) convergem suas respectivas análises (sobre a dimensão participativa contida na formação da “cidade por projeto”; ou dos movimentos sociais observados no Brasil na virada para o nosso século) em direção a “propriedades” ou “abordagens relacionais”.

Para além dos referenciais teóricos em comum que sustentariam a emergência desta forma de conhecimento e de intervenção política comum – entre eles, a formulação de técnicas sociométricas que teria acompanhado o nascimento da psicologia social de autores como J. L. Moreno (1934, 1947); e a mais recente teoria ator-rede inauguradas na década de 1980 por Bruno Latour, Michel Callon, Madelaine Akrich, entre outros – tanto Chiapello e Boltanski, quanto Gohn trazem à tona a ênfase sobre semelhantes processos dialógicos e comunicacionais sendo manifestada em diferentes campos de conhecimento e das esferas da vida social.

Transcrevendo, em resumo, a perspectiva presente em “O novo espírito do capitalismo”, a emergência do “relacional” constituiria um paradigma da rede dentro dos processos mais decisivos representados, no caso, pela reorganização das formas de produção e de gestão do trabalho. Para os autores, trata-se de uma forma de pensamento que redireciona a atenção das “substâncias” para as referidas “propriedades relacionais”. Em outras palavras, para o conjunto de relações que informam a existência de fenômenos, processos, sujeitos ou seres – na acepção de Latour. Categorias ou propriedades que, em outras abordagens, explicam de modo mais totalizante ou fixamente noções políticas ou simbólicas como classe e gênero, por exemplo, são substituídas por uma forma de saber que as analisa segundo relações de diferenciação, necessariamente instáveis e em permanente movimento de significação e ressignificação (2009, p. 179).

Como não poderia deixar de ser, para a abordagem relacional a comunicação constitui um elemento preponderante, reunindo uma gramática própria ligada à importância das presenças, trocas, encontros e diálogos como processos de constituição e destituição dos significados (políticos, culturais, sociais, das formas de conhecimento, etc.) estabelecidas entre os atores. Realizar conexões (entre pessoas, empresas, projetos e atividades) neste sentido, torna-se um princípio de valorização na rede. Cada vez mais envolvidos na nova dinâmica empresarial que desestabilizou as antigas estruturas fixas para pôr em funcionamento uma cadeia de projetos, esta entidade flexível, temporária, multivalente e, por isso mesmo, desponta como a forma adequada para a aceleração da acumulação em tempos de novas possibilidades tecnológicas abertas à dedicação proativa dos chamados “atores” ou “colaboradores”<sup>71</sup>.

---

71 É nesta esteira que iremos relacionar, mais adiante, conceitos como a “economia informacional”, cuja dimensão comunicativa e organizacional Manuel Castells também vincula a uma perspectiva mais ampla da Sociedade em Rede (1996).



Algo que Boaventura de Souza Santos também alertou em suas análises sobre os FSM, deixando claro que o desafio político não se limitava apenas em por diferentes atores em relação. Os apontamentos de Santos para que o FSM pudesse enfrentar os problemas provocados por sua própria novidade política e sociocultural enfatizam a difícil relação que existe entre a “celebração da diversidade”, que foi capaz de inaugurar, e o conseqüente fomento de “lutas globais e ações coletivas duráveis” (2005, p. 146).

Para o autor, não haveria outra tarefa mais importante neste sentido que a construção de “consensos setoriais fortes” a partir das diferenças ideológicas e políticas. Não basta a construção de uma representação sociocultural suficientemente flexível, auto-organizada e não-hierárquica capaz de articular agentes de diferentes matizes ideológicas, escalas de organização e contextos específicos. Porém, hoje notamos que o “desafio político” a que Santos se referiu, significou, em verdade, uma transformação profunda das formas de organização e de ação política em direção oposta.

Em publicação mais recente, Gohn (2010) reconstrói sua perspectiva de análise a partir de uma oposição central: os deslizamentos políticos que ocorrem entre o declínio dos “movimentos sociais” e o crescimento do chamado “ativismo” das “mobilizações sociais”. Enquanto o primeiro se estabelece em torno de um “campo de conflito”, o segundo tem estruturado um “campo de cooperação e integração social” (GOHN, 2010, p. 13).

A dificuldade dos movimentos antiglobalização em construir e expandir pautas centrais e permanentes e, portanto, de formar novos sujeitos políticos parece encontrar lugar no interior desse processo histórico de transformação política e também subjetiva. Naomi Klein, quando discute o alcance político das festas RTS, indaga se o “apelo popular (...) não tenha ficado demais na moda, [se a] teoria sutil de ‘aplicar poesia radical a políticas radicais’ [não estava] sendo dominada pelas batidas e pela mentalidade da plebe” (2012, p. 230), pouco contribuindo para uma transformação das formas de comportamento social capazes de não somente resistir ao avanço da lógica privatizante do neoliberalismo sobre o espaço público, mas também de construir novos processos produção da cidade.

O que resta, afinal, são as experiências de um ser flexível e ativo, de estar em contato e da troca, a experiência social de um lugar e de um período de tempo determinado. E é exatamente neste aspecto que a exposição de *Utopia*

Station, realizada apenas dois anos após o FSM-I, representa um desvio com implicações políticas bastante significativas. Como veremos, o papel atribuído à (auto)observação parece derivar da intenção do ambiente projetado por Nesbit, Obrist e Tiravanija – e que, no fundo, significa um emprego contraditório do termo “utopia”. A própria realização do FSM-II explicitou os limites desse ambiente.

De acordo com Gohn (2003), a segunda edição aproveitou a experiência e o impacto causado pela realização da primeira. Porém, se por um lado, souberam organizar melhor a estrutura em rede capaz de articular agentes e interesses tão diversos, de modo horizontal e flexível, por outro, o FMS-II passava a enfrentar cisões mais severas entre a heterogeneidade de agendas políticas, em grande medida causada pela presença cada vez mais relevante de figuras e entidades provenientes da política institucional e, algo mais problemático, das organizações do Terceiro Setor (as organizações não-governamentais e as instituições sem fins lucrativos).

#### ATIVISMO DE BASE COMUNITÁRIA: NOVAS FERRAMENTAS DE GESTÃO URBANA

Em 2014, os principais veículos de imprensa internacionais, dos cadernos de cultura às páginas de investidores, celebravam a inauguração do segundo trecho demarcado pelo projeto já mundialmente conhecido como *High Line Park*. Parte de um extenso projeto de restauração e conversão em parque linear da antiga linha ferroviária elevada, que desde 1933 paira 233km sobre o *West Side* da ilha de Manhattan, em Nova York, o “*High Line*”<sup>72</sup> havia se tornado ícone da maior metrópole do mundo pelo que representa de inovador em termos de urbanismo, de gestão público-privada e de ganhos financeiros.

Desde 2009, data da inauguração do primeiro trecho do parque, a paisagem de degradação associada ao abandono da linha e a presença de populações marginalizadas foi sendo rapidamente substituída pela instalação de unidades das principais redes hoteleiras e marcas de consumo de alto-padrão, instituições culturais, além de grande valorização dos preços dos imóveis próximos ao trajeto e às instalações de acesso ao parque. Por outro lado, no mesmo ano de 2014, a organização não-governamental (ONG) e mantenedora do parque, “*Friends of the High Line*”, iniciava

72 Por exemplo, “The High Line isn’t a sight to see; It is also an economic dynamo” e “With next phase ready, area around High Line is flourishing” foram duas das reportagens que ocuparam as primeiras páginas do New York Times em 2011; e “New York’s High Line inspires high-end developments” foi publicado pela Financial Times em outubro de 2014, mês de inauguração do segundo trecho do parque. Ver: <https://www.nytimes.com/2011/06/06/nyregion/with-next-phase-ready-area-around-high-line-is-flourishing.html> e <https://www.ft.com/content/bdcff7b6-506a-11e4-8645-00144feab7> de (último acesso em 01/09/2020).

uma campanha contra os intensos processos de gentrificação que acompanhavam o sucesso turístico e econômico do parque. A criação da subsidiária *High Line Network*, reunindo 19 projetos de parques urbanos similares nos Estados Unidos e Canadá, foi uma das tentativas de recuperar a ideia original de um “jardim suspenso” como um “reuso de diferentes tipos de infraestrutura para criar espaços públicos que representem diversidade geográfica (...) e desenvolvimento igualitário” (JACOBS, 2017).

De fato, o que havia surgido, anos antes, em 1999, como uma mobilização em defesa da manutenção de um patrimônio histórico da cidade durante as consultas públicas que caminhavam para a sua demolição, representa hoje, quase 20 anos depois, um novo e atrativo vetor de especulação e geração de lucros; de expulsão e de elitização populacional. Vale a pena reproduzir a “típica história nova-iorquina” (ou o mito urbano das fábricas de garagem) do inesperado e criativo encontro entre dois desconhecidos, Robert Hammond e Joshua David, que levaram à conversão do *High Line Park*, mas para capturarmos as contradições envolvidas.

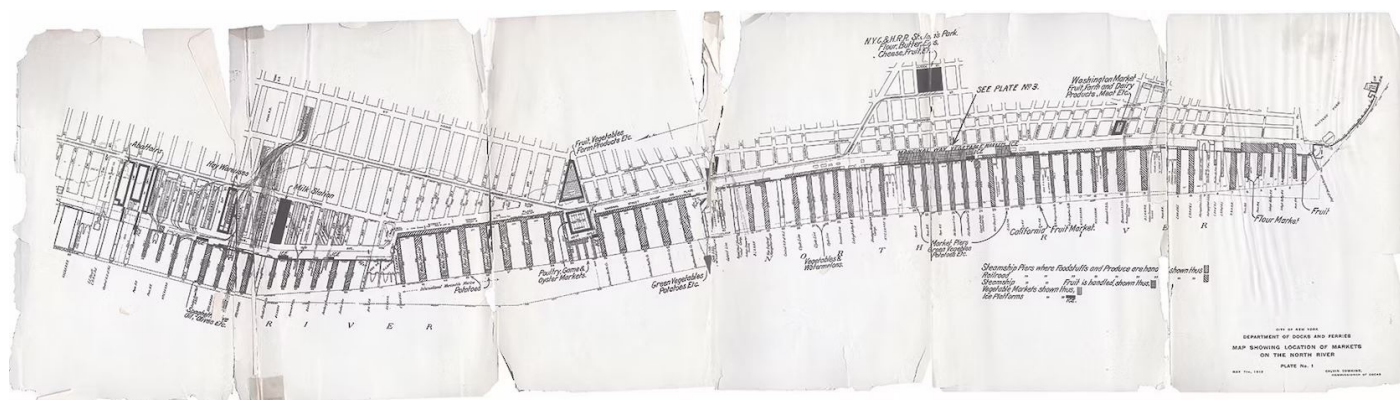


FIG078 — Mapa mostrando mercados especializados no West Side da Lower Manhattan servidos pela New York Central Railroad. Departamento de Docas e Balsas da cidade de Nova York, 7 de maio de 1912.  
// FONTE: Architizer Journal, online. Disponível em: <https://architizer.com/blog/inspiration/stories/the-complete-history-of-the-high-line/>





FIG081 — Trecho de Highline Park, após a execução do projeto desenvolvido pelo escritório Diller Scofidio + Renfro, em parceria com a administração municipal de Nova York. Ao fundo, paisagem urbana se transformando com a reforma e construção de novos edifícios adjacentes à via.  
// FONTE: Friends of the Highline, online. Disponível em: [https://www.thehighline.org/photos/by-photographer/iwan-baan/?pages\\_loaded=2](https://www.thehighline.org/photos/by-photographer/iwan-baan/?pages_loaded=2)

# HIGH LINE REALITY

Produced by Chelsea Property Owners, a group of concerned businesses and citizens who care about  
 • effective, not wasteful, city spending • safety • logical economic growth for New York

## WHY CAN'T JOHNNY SWING?



Because the High Line is too narrow. It won't even be able to fit this backyard playset! How useful is a park that can't even accommodate kids?

**Our city needs money for important things— stop wasting money on the High Line.**

# HIGH LINE REALITY

Produced by Chelsea Property Owners, a group of concerned businesses and citizens who care about  
 • effective, not wasteful, city spending • safety • logical economic growth for New York

Money doesn't grow on trees... and the last time we checked it wasn't growing in the weeds of the High Line either.



The Friends of the High Line seem to assume money for a "park in the sky" will just fall out of the sky. Their plans for funding are: "Public moneys, corporate sponsorships, foundation grants, public/private partnership and donor support." In other words, they're not sure where the money will come from. They held their big fundraiser and raised \$200,000. Sounds like a lot until you realize it's less than one quarter of one percent of what even their supporters estimate the weeds will cost.

Perhaps The Friends of the High Line haven't heard that the City of New York is seeking money to rebuild crumbling schools, and maybe even fix the parks that we already have. Millions of dollars for a park in the sky?? Please. **New York still has not determined where it will get the \$103,000,000 to finish the Hudson River Park, less than one block away!!**

FIG080 — Cartazes produzidos durante campanha comunitária contra a demolição de High Line (2002).  
 // FONTE: DAVIS, 2019, p. 77.



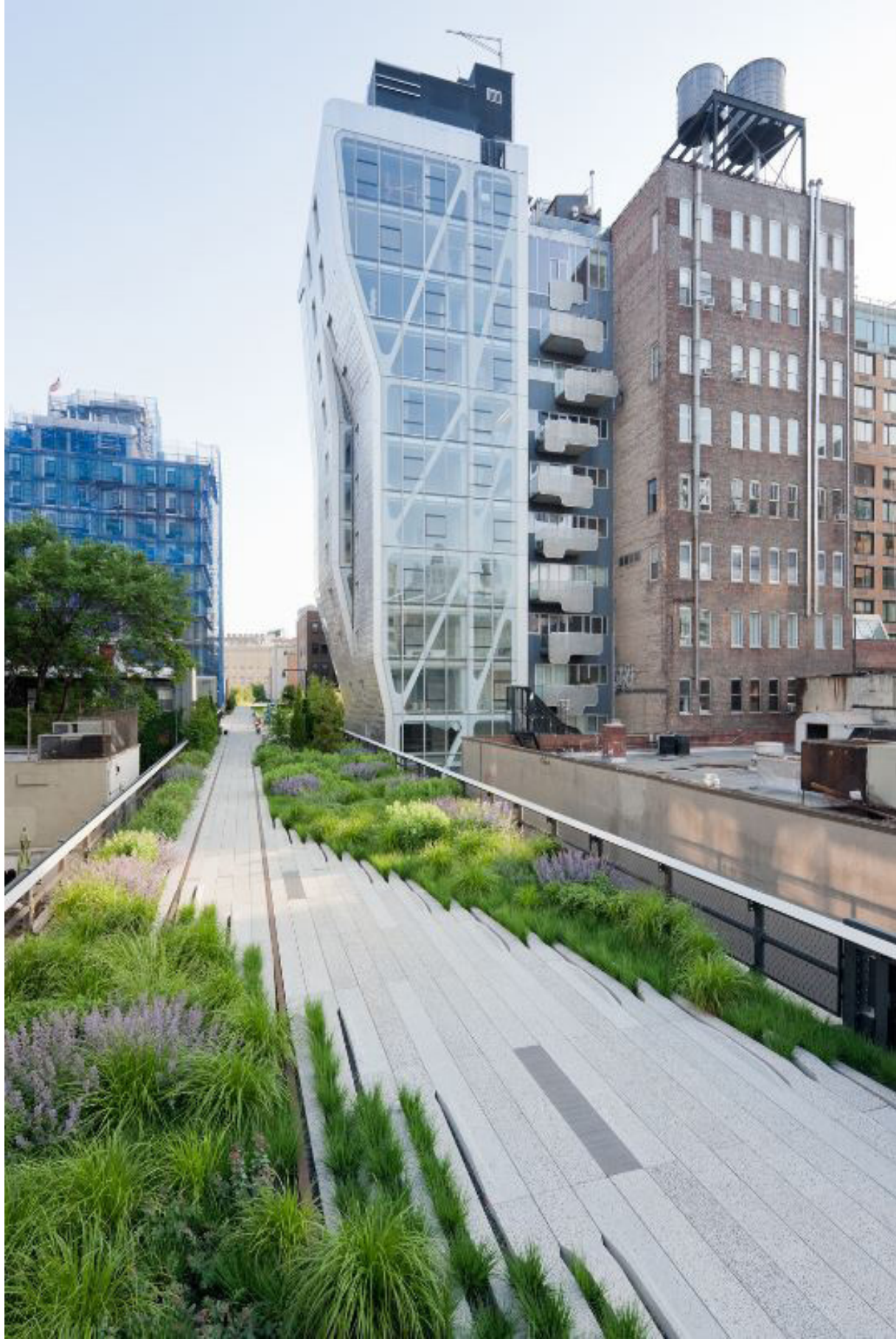


FIG079 — Intervenção na estrutura ferroviária abandonada de High Line, durante campanha comunitária contra a sua demolição. // FONTE: Architizer Journal, online. Disponível em: <https://architizer.com/blog/inspiration/stories/the-complete-history-of-the-high-line/>

Hammond e David representam a mudança radical no destino da linha férrea obsoleta, as mobilizações sociais que pautaram o projeto e a construção do parque e um novo modelo de produção e gestão do espaço público urbano. Atribui-se à dupla a poderosa imaginação que fez da linha férrea elevada, infraestrutura incômoda e repulsiva, sublimar-se como poesia e conquistar os sonhos dos moradores locais e de grande parcela da população de Nova Iorque (muitos ilustres, generosos ou apenas interessados) sobre como a cidade poderia ser.

A fundação da “*Friends of the High Line*”, da qual são hoje diretores executivos, foi passo importante para a organização de visitas, manifestações ou ocupações temporárias da linha, a convocação pela internet de encontros e debates, a arrecadação de recursos e doações, e aos poucos construir um agendas coletiva para a reivindicação da construção de um parque público junto à administração municipal (MENKINGS, 2011; JACOBS, 2017).

O êxito na conversão do *High Line* em um parque aberto ao público, significou também a conversão da “*Friends of the High Line*” de um agente político-social em uma entidade gestora, responsável pela administração de um orçamento anual de \$11,5mi reservado ao parque pela *New York City Council*, além de outros recursos captados na forma de doações privadas (KATZ, 2017) – uma curiosa configuração do que poderíamos chamar de Parceria Público-Privada (PPP).

Contrariando certa corrente da crítica às formas de produção e gestão urbana, segundo a qual, desde os anos 1990, estaríamos passando por uma terceira geração do pensamento sobre as cidades identificada com a noção de Frederic Jameson de uma “virada cultural” (ARANTES, 2000), tendemos a propor certa atualização deste debate, para aproximar a máxima da “virada cultural” (ou de sua segunda fase) do que anteriormente, apoiados nas considerações de Bishop (2012) desde o campo da arte e da cultura, nos referimos mais precisamente a uma “virada social”. Voltaremos mais detidamente a este assunto na terceira parte desta tese.

Cabe, neste momento, não mais que enfatizar no panorama descoberto a partir de nossos dois exemplos (*Utopia Station* e *High Line Park*) a centralidade assumida pelas formas de ativação social, mais do que de “animação cultural”, em processo hegemônicos da produção econômica que se espraiam contaminando os limites que antes discerniam as esferas da cultura, das práticas e discursos da política, do desenvolvimento tecnológico e que também tomam forma direta e indiretamente no espaço urbano contemporâneo. É nesta direção que pretendemos avançar nossas

análises sobre conjuntos mais evidentes de transformação dos discursos e práticas da participação como constituintes de um profundo processo de institucionalização e de instrumentalização de seus modos de colaboração e de suas propriedades relacionais.

Trata-se, como pretendemos explorar nos capítulos seguintes, de uma maneira muito peculiar de canalizar mobilizações comunitárias como uma nova vertente para a produção do espaço urbano. A irradiação das experiências do *High Line Park* para outras situações similares em contextos diversos, como a idêntica reforma da *Bloomindale Trail*, em Chicago (2015), ou a passarela *The Tide*, um indisfarçável pastiche do “jardim suspenso” nova-iorquino cruzando o *Greenwich*, em Londres (2019), reforçam as contradições que se abrem quando a retórica de um outro urbanismo, mais afetivo, diverso e sustentável parecem na verdade estender em novas formas os processos de controle social e empresariamento das cidades.

No Brasil, o leitor poderia se lembrar, rapidamente, dos embates que cercam a demolição do Elevado João Goulart, um viaduto construído em 1971 de concreto e aço que se estende por 3,5km pela região central de São Paulo, ou a sua completa conversão em infraestrutura de lazer e cultura. A atuação da Associação Parque Minhocão e os diversos encontros, debates e eventos culturais que continuam sendo organizados no viaduto não deixam dúvidas de suas influências (e talvez, também, de suas expectativas com a possível transformação e reuso do viaduto). No entanto, a capital paulista foi sede de um outro processo de transformação urbana, durante os anos de 2013 e 2016, não menos paradigmática e que amplificam questões identificadas em *High Line Park*. Trata-se do ativismo urbano praticado pelo coletivo A Batata Precisa de Você no histórico Largo da Batata.

Entre todos estes exemplos – especialmente o ativismo que ocorreu no Largo da Batata, que será um importante objeto de análise mais adiante – a “cooperação e integração social” a que Gohn se referiu são exatamente o *ethos* político do Terceiro Setor que se expandia enquanto os limites do alter-globalismo eram explicitados nos FSM. Neste campo, ações radicais dão lugar a um repertório de políticas públicas, fóruns temáticos e conselhos gestores; a utopia da transformação política e social, de um novo “mundo possível”, é substituída pela eficiência na execução de metas específicas; os militantes, suas bandeiras e agendas políticas se tornam ativistas de causas ou programas sociais localizados; a política como espaço de enfrentamento e dissenso, enfim, converte-se em “processos de institucionalização da ação coletiva, de forma normativa, com regras e enquadramentos” (GOHN, 2010,

p. 17). De fato, Gohn notava que, desde o primeiro FSM, a luta antiglobalização mesmo em suas falanges mais declaradamente socialistas e revolucionárias, passou a ser mais claramente inscrita dentro dos marcos da participação democrática.

O que se observou em relação à segunda edição do Fórum, no entanto, guarda fortes semelhanças com o que vimos acontecer no modo de atuação política do movimento arte-comunidade, sobretudo sob a *Association of Community Artists*. Como vimos no capítulo anterior, Claire Bishop, apoiada sobre a recuperação histórica feita pela artista e crítica de arte Owen Kelly, ainda no momento de ascensão do movimento, chama atenção para o “pragmatismo liberal” que assumiram, determinando sua posterior conversão em uma espécie de “serviço social”, profissionalizado através das agências de financiamento, entre outros órgãos governamentais.

O reconhecimento do Fórum e suas formas de organização por parte de um mais amplo espectro de instituições e organizações culturais, políticas e econômicas (já estabelecidas e aquelas que veremos, mais adiante, serem ainda constituídas) aponta para o desenvolvimento igualmente controverso. Orientados pela lógica de mercado, as organizações não-governamentais e as instituições sem-fins lucrativos, em parceria com agentes públicos e privados, governos locais ou regionais, fundações empresariais ou agências internacionais, se ocupam da mesma tarefa de combate a processos de exclusão social e injustiças diversas, mas como um serviço terceirizado para o cumprimento eficaz de uma demanda social pré-determinada e bem dimensionada no tempo e no espaço.

Assim é que toda uma nova cultura de mobilizações sociais, de ativismo e de ocupações experimentadas na última década tem constituído um novo contexto de conflitos políticos no espaço urbano, a provocar novas expectativas nas formas de transformação social e novos ceticismos. De volta à discussão proposta por Gohn sobre os deslizamentos semânticos que acompanham a emergência destas formas de organização e de ação sociais, a autora chama atenção para as condições de fragmentação e efemeridade que dificultam a tomada dos espaços públicos como o lugar da “reivindicação da parte dos que não tem” (RANCIÈRE apud GOHN, 2010, p. 16).

Para a autora, mesmo as novas manifestações que anunciam uma atualização das lutas antiglobalização da década de 1990 e que também desafiam a o ativismo do Terceiro Setor, parecem reproduzir o modelo de “intervenção de expedientes” (2010, p. 16). Esse giro em falso pode ser explicado, segundo a autora, nos



processos sociais automatizados de mobilização e participação, em grande parte influenciados pelas lógicas comunicativas e relacionais das redes sociais e quase sempre baseados na convocação para atividades localizadas, segundo pautas muito específicas – como a ativação de praças em processos de desuso ou de ferrovias elevadas prestes a serem demolidas. Arantes chamou a esse mesmo fenômeno como uma “banalização da presença dos jovens nas ruas”, quando verdadeiras “programações” de “atividades” ou “ocupações” configuram “mobilizações em torno de nada” (2014, p. 532).

A velocidade de mobilização massiva nas ruas, tanto quanto de dispersão; a articulação em escala global; a crítica ao pensamento único dos mercados e corporações; e o desejo de experimentar criativamente novas formas de viver a cidade são potencializadas por uma aposta inédita no encontro social, na troca, no compartilhamento e na colaboração. Contudo, as implicações destas últimas só podem ser compreendidas se olharmos mais detidamente, primeiro, para o deslizamento político ocorrido entre o “novo sujeito político”, especificamente a expansão das ONGs no enfrentamento de questões sociais como a habitação, e a emergência em anos mais recentes de uma forma de “culturalização da política” ou ainda de “projetos culturais de inclusão”.

Para tanto, voltar nosso enfoque sobre as experiências de participação deste período no Brasil terá uma importância decisiva. É neste contexto em que iremos nos deparar a retórica do ‘empreendedorismo social’ e do trabalho precarizado confundindo-se com o trabalho artístico – elementos chave que permitirão, em seguida, enfocarmos como reestruturação do trabalho produziu um amplo conjunto de espaços, de laboratórios a praças-plataformas que promove através da indeterminação entre produção e cultura, labor e lazer e de mais sofisticadas formas de envolvimento social as bases para legitimação de novos processos e circuitos de exploração e controle dos lugares e formas de vida. “Políticas sociais”, como desfez Paulo Arantes, “é o nome genérico de um desses dispositivos [que funcionam] como um conjunto de práticas e conhecimentos cujo objetivo é governar, num sentido que se supõe útil, os gestos e o pensamento dos homens” (2014, p. 537). Através deles, a participação social não é eliminada. Pelo contrário, ela passa a ser agenciada de tal forma que a governamentalidade dos sujeitos assume formas mais sofisticadas de “gestão da vida” (ARANTES, 2014; RIZEK, 2011).



## CAPÍTULO #6

# da autogestão à gestão da vida: os mutirões, as políticas compensatórias e o discurso empreendedor

A realização do Fórum Social Mundial no Brasil não foi por acaso. Naquele momento, o país acumulava décadas de lutas por modelos alternativos de democracia, além do próprio processo de redemocratização vivido a partir de 1985, com o fim da ditadura empresarial-militar, até a promulgação de uma nova constituição que contou com intensa mobilização popular e, para utilizar a expressão de Evelina Dagnino, “consagrou o princípio de participação da sociedade civil” (2004, p. 95)<sup>73</sup>.

A cidade de Porto Alegre, sede dos três primeiros fóruns, atraía a atenção internacional pela política de Orçamento Participativo (OP) implantada desde 1989, com a chegada do Partido dos Trabalhadores no poder municipal. Teresa Hoskyns, em *“City/Democracy: retrieving citizenship”*, sua contribuição para a

---

<sup>73</sup> Ainda que, como veremos em parte, tenha sido permeada por conflitos e contradições cuja repercussão é sofrida até os dias atuais no próprio campo das lutas populares.

coletânea de *“Architecture and Participation”* (2005), se refere à experiência da capital gaúcha como a “criação de uma esfera pública vibrante, zelada e política” (2005, p. 122).

A despeito das críticas correntes feitas ao conceito de democracia participativa<sup>74</sup>, seu entusiasmo pelo “renomado sistema do orçamento participativo de Porto Alegre”, traduzido, entre outros aspectos destacados pela autora, pelo aumento dos investimentos em áreas e serviços públicos da cidade “de 2% em 1989 para 30% em 1999” (2005, p. 121-122), reflete o que Maria da Glória Gohn (2019) descreveu como certo alinhamento dos debates surgidos em várias partes do mundo a partir do que vimos caracterizando até aqui como os efeitos perversos da globalização.

No caso específico, o contexto de redemocratização e de construção de modelos de democracia participativa, deliberativa, cidadã entre outros termos que emergiram no Brasil e na América Latina, encontrava eco nos contextos Europeu e Norte-americano de “déficit democrático”, isto é, da percepção generalizada de uma “perda da vitalidade democrática”. O Orçamento Participativo, assim como outras experiências de natureza política semelhante ocorridas no Brasil, representavam um exemplo para o mundo do “aprofundamento das formas de luta organizações sociais, tendo a “participação” como um elemento chave para a abertura de “caminhos para a renovação da democracia” (GOHN, 2019, p. 93).

Não foi por acaso também que o primeiro Fórum Social Mundial tenha sido estruturado a partir de um programa cujos cinco eixos temáticos eram em larga medida pautados por princípios que giravam em torno do conceito de democracia, como “sociedade civil” e “esfera pública”. Em certo sentido, os “ciclos de protesto político” sugeridos por Gohn em seu livro *“Participação e democracia no Brasil”* (2019), estão gravados também entre as tramas produzidas pela nova representação política da “rede de redes”, seus novos atores, discursos e práticas. A experiência do Orçamento Participativo, celebrada como o desenho de um espaço institucional em que a gestão transparente de recursos públicos poderia ser conquistada através

---

74 Na mesma coletânea, também encontramos artigos como “The negotiation of hope”, de Jeremy Till, e “Reinventing public Participation: planning in the age of consensus”, de Tim Richardson e Stephen Connelly, ecoando o que a própria Tereza Hoskyns mencionou como questionamentos sobre a viabilidade dos trabalhosos processos de participação, quase sempre com baixa adesão, e a uma perigosa tendência de instrumentalização da consulta pública como artifício para a legitimação de interesses pouco transparentes e definidos antecipadamente.

do envolvimento dos cidadãos nas tomadas de decisão, seria, assim, um marco de transição das lutas por redemocratização para um novo contexto de “participação institucionalizada” – mas não o único.

Nesse processo, que nos termos de Gohn representaria a passagem do “2º ciclo de participação” para os 3º e 4º ciclos, identificados com a “participação institucionalizada”, as reivindicações de direitos básicos como moradia, saúde, educação, saneamento básico, transporte e também trabalhistas, que durante as décadas de 1970 e 1980 ganhavam corpo através dos movimentos sociais urbanos, foram “convertidas em propostas de políticas públicas”, para utilizarmos a expressão de Albuquerque, citado por Gohn (apud p. 76). Assumindo a forma de instrumentos de participação e controle social através destes novos limites do Estado, que só se tornaram possíveis com a inclusão de emendas populares no processo constituinte de 1988, institucionalizando a ideia de universalidade de direitos, a mobilização popular passava a dividir importância com certas “disputas por parcelas do poder institucionalizado” (GOHN, 2019, p. 94). Direito à moradia, educação, saúde e saneamento básico, que durante os anos 1980 integrava a agenda política da cidadania, sofrerá na década seguinte uma inversão, abrindo caminho para as contradições apontadas no capítulo anterior sobre o crescimento das organizações políticas do Terceiro Setor e seu imbricamento com lógicas corporativas.

Em seu livro, Gohn resume as transformações políticas do período afirmando que “o atendimento das demandas sociais passa a ser ordenado segundo critérios da administração pública”, de tal forma que um grande número dos espaços institucionais abertos para a participação da sociedade civil “priorizavam acordos internacionais de pagamento da dívida externa e ajustes fiscais acertados com o FMI, etc.” (2019, p. 88).

Para tanto, podemos nos referir como uma conversão das “posições participantes”, remetendo à terminologia dos estudos e dos próprios programas radicais da década de 1960, em “princípios participativos”, assim utilizado por Carlos Milani para caracterizar o momento em que a participação social passa a ser “apoiada por atores tão diversos como o Banco Mundial, a OCDE, a União Europeia, as Nações Unidas, muitas organizações não governamentais e integrantes do Fórum Social Mundial” (apud GOHN, 2019, p. 90), o tema do direito à moradia é, para nós, mais do que o sistema de governança pública do Orçamento Participativo, de especial interesse.

É certo que, enquanto um dos direitos básicos pelo qual se desenvolveram importantes formas de organização e de luta, a questão da moradia também constituiu um eixo importante de discussão e de articulação política para o Fórum Social Mundial. Esteve presente, por exemplo, nas Cartas de Princípio que sintetizaram o panorama político e que nortearam a realização dos diversos fóruns que se seguiram desde 2001. Além disso, deu origem a uma das redes de organizações, entidades, movimentos e indivíduos que foram centrais para a própria existência do Fórum, a *Habitat International Coalition* (HIC). Entre os cerca de 400 agentes dedicados de alguma maneira com o problema da habitação, encontramos desde os movimentos sociais e associações de moradores (como a UMM – União dos Movimentos de Moradia), às ONGs de atuação internacional (como a *Habitat for Humanity*, presente também no Brasil), passando também pelos escritórios e coletivos de assistência técnica para a construção de moradias.

O enfoque inicial sobre as formas de atuação da USINA-CTAH, com trabalhos realizados em parceria com a UMM, e a *Habitat Brasil* será decisivo para podermos aprofundar nossas análises sobre o que Evelina Dagnino se referiu como processos de disputa sobre o significado político da participação no contexto da auto-organização da sociedade civil e os deslizamentos semânticos que desde então ocorreram.

Por um lado, retomaremos em parte as discussões sobre a arquitetura participativa como foi formulada pelo grupo Arquitetura Nova. A defesa dos mutirões autogeridos, primeiro pelos movimentos populares e, sem seguida, por modelos institucionalizados como ocorreu através da administração petista em São Paulo, também em 1989, foi em larga medida influenciada pelas experimentações e debates abertos por Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. No entanto, o que pretendemos discutir está contido na avaliação crítica feita por João Marcos de Almeida Lopes, um dos fundadores da USINA, quando diz que o “imaginário que nos fazia crer nas possibilidades e potencialidades transformadoras das práticas autônomas atreladas [aos processos autogestionários] de produção da moradia”, na medida em que se convertiam em “práticas compensatórias”, permitiam “mais e mais, a radicalização do projeto de transferência da responsabilidade administrativa do Estado para a sociedade” (2006, p. 10).

O exemplo da atuação da *Habitat Brasil*, a partir de 2002, é paradigmático para compreendermos a complicada articulação entre os anseios por fortalecimento da participação da sociedade civil, o processo de institucionalização que se

seguir e a lógica neoliberal das políticas compensatórias que a partir delas se desdobraram. Neste aspecto, o conceito de “confluência perversa” (ou a sua desmistificação, como veremos), originalmente proposto por Evelina Dagnino em artigo publicado em 2004, será crucial. Não apenas porque define as perspectivas pelas quais podemos compreender melhor a disputa político-cultural que, de acordo com a autora, caracterizou o processo de aprofundamento da democracia entre as décadas de 1980 e início dos anos 2000.

O avanço global do “projeto neoliberal” no contexto específico brasileiro, como diz, teria produzido um deslocamento de sentido das noções de sociedade civil, participação e democracia que, como vimos brevemente até aqui, constituíram um “projeto político democratizante”. Nesta direção, o que Dagnino descreveu como um “processo de ressignificação das representações vigentes de política e de democracia”, empurrando a prática político-cultural da participação para um terreno minado onde “qualquer passo em falso nos leva ao campo adversário” – o do projeto neoliberal –, tão logo irá nos aproximar de agenciamentos mais recentes desta disputa e deslocamento finalmente identificados com o conceito de “gestão do social” (ou da vida, ou da pobreza).

Neste último momento de discussão, estenderemos nosso enfoque para a atuação mais recente do coletivo artístico Pombas Urbanas. São dois os motivos: primeiro porque tomamos emprestado o objeto de estudo de Cibele Rizek, sobre cujos trabalhos ancoramos nosso entendimento de “gestão da vida”; em segundo lugar, por representar uma forma de organização social, ação política e produção cultural que, na mesma medida em que provoca “zonas de indiferenciação”, confundindo políticas sociais de combate à pobreza com práticas culturais bastante próximas ainda com as lógicas dos novos circuitos de produção econômica, também parecem estender de maneira igualmente indiferenciadas as formas de enfrentamento da questão da moradia. Como um Centro Cultural que articula sua rede de projetos, atores e ações na Cidade Tiradentes, destino de conjuntos habitacionais de interesse social, aprofunda as ambiguidades e contradições que Lopes identificou na promoção da sociabilidade comunitária dos mutirões autogeridos: “empreendimentos sociais para cuidado e atendimento da coletividade”, mas cujos convênios e parcerias estão “paradoxalmente em simbiose com os intrincados mecanismos de controle e administração das ações por eles propostas” (2006, p.3-4).



Como importante marco da “participação institucionalizada”, a criação do FUNAPS-Comunitário pela administração petista de Luiz Erundina (1989-1992) na capital paulista, representa para nós um importante ponto de inflexão para o que, na primeira parte deste trabalho, chamamos de ‘emergência crítica’ da participação ou, mais especificamente, dos ‘programas para a revolução brasileira’. Por um lado, a chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder municipal aponta para a ascensão da agenda política dos movimentos populares e chamado Novo Sindicalismo que, juntos, caracterizaram as formas de luta e de organização durante as décadas que se seguiram após o golpe empresarial-militar – e que deram origem ao próprio Partido.

Neste sentido, com a adaptação do Fundo de Atendimento à População Moradora em Habitação Subnormal à sua versão FUNAPS-Comunitário, configurava-se a tentativa de estruturar uma política habitacional (em nível municipal) incorporando nos limites do poder institucional não somente o direito à moradia, como também uma das formas de organização política e de transformação social engendradas naquele contexto histórico de lutas e reivindicações: os mutirões autogeridos. Por outro lado, as limitações que tanto afetaram a implementação do FUNAPS-Comunitário, sobretudo a sua drástica interrupção pela administração seguinte, nos coloca diante de graves contradições que acompanham este modelo e seus desdobramentos mais recentes.

Tal como a crítica de Lopes e Rizek (2006) sugere pensarmos a produção de moradia através de mutirões autogeridos, nos interessa percorrer as supostas “inovações” oferecidas por algumas de suas principais experiências (tanto em termos arquitetônicos, quanto de suas formas de organização social), sem perder de vista os marcos referenciais subjacentes a esta “opção participante” e que, no limite, nos ajudam a compreender o que os autores se referiram como as “disfunções institucionais” que colocaram em xeque a dimensão política fundamental para a formação dos movimentos sociais e a garantia dos direitos reivindicados.

Os conjuntos 26 de julho e União da Juta, duas experiências de mutirões autogeridos ocorridas na Fazenda da Juta, localizada no distrito de Sapopemba, no extremo leste da cidade de São Paulo, merecem nossa atenção. Construídos entre os anos de 1990 e 2000 – o primeiro, iniciado em novembro de 1990, através da articulação entre o FUNAPS-Comunitário e o CDHU; o segundo, dois anos mais tarde,

em 1992, financiado por um programa estadual de mutirões, conquistado após a pressão dos movimentos de moradia –, ambos conjuntos são frutos de intensa mobilização popular ocorrida durante toda a década de 1980 e a seguinte.

O relato da arquiteta Joana Barros e do sociólogo Edson Miagusko, ex-integrantes do escritório de assistência técnica convidado para o desenvolvimento do projeto, execução e acompanhamento das obras – a USINA CTAH – indica a ponto entre as ocupações dos moradores no enorme terreno abandonado da Fazenda da Juta e o contexto de lutas por direitos e redemocratização do país.

Compartilhando a “formação e os indicadores socioeconômicos típicos de outros bairros periféricos [dos centros urbanos]”<sup>75</sup> e situando-se próximo à região do ABC, dizem os autores, o distrito de Sapopemba havia sido palco de uma “sinérgica e interessante relação com o movimento operário”, além de um dos principais focos de atuação as Comunidades Eclesiais de Base (2015, p. 38-40). A formação e o fortalecimento dos movimentos sociais levaram em poucos anos à constituição do distrito em um epicentro da atuação do Movimento dos Sem Terra na cidade, o MST-Leste 1.

Dessa conjunção, como bem descrevem Barros e Miagusko, foram organizadas já ao final da década de 1980, uma série de ocupações da antiga fazenda como forma de pressão para a abertura de negociações com o Estado sobre o acesso a moradias dignas. Após o despejo violento ocorrido em 1988 contra 5mil família ocupadas, a mando do então governador Orestes Quércia, outros dois acampamentos montados durante o ano de 1989 resultou na formação da Associação para a Construção do Conjunto 26 de julho, juntamente com os acordos estabelecidos com o governo estadual para concessão do terreno e a intermediação da prefeitura para o financiamento da produção de 561 moradias.

A opção pela forma do mutirão e da autogestão está profundamente ligada à cultura política dos movimentos sociais. O “imaginário das práticas autônomas”, como Lopes mais tarde se referiu (2007), encontra explicação em certo ajuste

---

75 Entre os dados apresentados destacamos: “do ponto de vista demográfico, há proporcionalmente uma quantidade grande de crianças e adolescentes em relação à população total (36,46% na faixa etária entre 0 e 18 anos). A renda familiar é baixa (R\$ 930,52 em média; 0,65 de índice de exclusão). O número proporcional de empregos no próprio distrito não consegue atender a todos (a taxa de oferta para moradores entre 14 e 69 anos é 0,25, ou seja, um emprego para cada quatro moradores), o que obriga a maioria de seus habitantes a deslocar-se para trabalhar em outros distritos e regiões da cidade. Além disso, a taxa distrital de homicídios indica um alto grau de violência. Com base em dados do Mapa da Exclusão podemos situar Sapopemba como o 18º distrito mais violento da cidade, com índice de exclusão 0,66” (BARROS; MIAGUSKO, 2006, p. 39-40).

do discurso e das práticas políticas que, segundo Maria da Glória Gohn (2019), apostaram na autonomia da sociedade civil como saída política e contraponto ao Estado autoritário do regime militar.

Uma vez interditados, durante os anos 1970 e 1980, os espaços do poder institucional não representavam mais o lugar possível de ação e de enfrentamentos. Restava, no entanto, a mobilização coletiva através dos espaços da vida social e cotidiana, onde o discurso da autodeterminação abria caminhos para a tomada de consciência e a para a construção de sujeitos emancipados. Tratava-se, resume Gohn, da constituição de um processo de “luta por direitos básicos com eixo focado na questão da igualdade ou recuperação dos direitos sequestrados, pela vida do fortalecimento da sociedade civil; pela via da construção/reconstrução da cidadania, recuperando a democracia” (2019, p. 72).

Neste processo de “questionamento do Estado como lugar e instrumento privilegiado das mudanças sociais”, como ainda se referiu Eder Sader (1988, p.33), a emergência dos movimentos sociais urbanos, articulados com a mobilização mais ampla de artistas, intelectuais e religiosos pela redemocratização do país, todos eles identificados com a tarefa de construção de uma nova concepção de cidadania, ganhava corpo simultaneamente como contraposição à ordem social vigente (autoritária, violenta e desigual) e como alternativa democrática: participativa, coletiva e igualitária. Assim como o Orçamento Participativo de Porto Alegre, a promoção dos mutirões autogeridos via espaços e instrumentos institucionais como o FUNAPS-Comunitário, representava a extensão destes discursos e práticas políticas no momento de abertura democrática.

A possibilidade de participar das decisões orçamentárias da cidade ou da produção de moradias significava a garantia de um outro modo de institucionalidade democrática, nos termos de uma maior presença dos atores populares e de suas demandas na formulação e implementação das políticas públicas, de Estado. Além de se contrapor ao modelo de produção de moradias populares praticada através da política habitacional que veio a ser implementada pela ditadura empresarial-militar, sobretudo através do CDHU<sup>76</sup>. Os movimentos, bem como os arquitetos,

---

76 Pedro Arantes não nos deixa esquecer que, enquanto a Arquitetura Nova estendia para o campo da arquitetura e urbanismo as implicações políticas da crise da tese etapista de desenvolvimento nacional, defendida pela direção do PCB e impossibilitada com o golpe de 1964, Vilanova Artigas havia desenvolvido, em 1967, o Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães para o recém criado CECAP – Caixa Estadual de Casas para o Povo, uma autarquia do Estado. “É pelas mãos dos militares”, diz, “que Artigas terá a oportunidade de combinar seu programa da casa paulistana com o desenho industrial. Fato que não deixa de ser contraditório, uma vez que era o mesmo Estado que cassava direitos, inclusive do próprio arquiteto – que fora preso, submetido a inquérito e mais tarde aposentado compulsoriamente” (2002, p. 98).

engenheiros, cientistas sociais, entre outros que a eles se associavam, compreendiam a lógica autoritária e mercantilizante subjacente à “produção por empreiteiras”<sup>77</sup> e que explica a baixa qualidade das unidades e conjuntos habitacionais e a sempre distante localização (salvo raríssimas exceções), comprometendo o acesso aos serviços e infraestruturas públicas, aos locais e ofertas de trabalho e a mobilidade urbana.

Os mutirões autogeridos representavam, portanto, a forma através da qual seria possível redefinir a política habitacional, abrindo o processo de produção das moradias à participação e controle sociais. Nessa esteira, o mutirão e a autogestão significavam, juntas, o questionamento da produção da moradia como uma mercadoria entre tantas outras. Tomada como um processo político, introduzia o trabalho coletivo e autônomo como alicerces para a conscientização e a construção de novas sociabilidades, ou de um outro espaço social. As referências ao debate promovido pelo grupo paulista da Arquitetura Nova são inevitáveis<sup>78</sup>. Mais do que resquícios daquelas ideias contestadoras, Pedro Arantes (2002) sugere pensarmos em continuidades dos problemas colocados sobretudo a partir do livro de Sergio Ferro – “O canteiro e o desenho” – e da dissertação de Rodrigo Lefèvre – “Projeto de um acampamento de obra: uma utopia”, ambos discutidos anteriormente.

De fato, junto às urgências colocadas pelos arquitetos para a necessária tarefa de reorganização do canteiro, do modo de produção arquitetural e da possibilidade de se pensar uma pedagogia do trabalho coletivo no contexto específico da explosão demográfica dos centros urbanos e do intenso processo de periferização, outras experiências do período influenciaram o que Arantes chamou de um “reencontro com o povo” – completando, de certa forma, a tendência de engajamento político que marcou a década de 1960. Entre outros exemplos<sup>79</sup>, é bastante conhecida a história do então jovem engenheiro da Escola Politécnica da USP, Guilherme Coelho, que, depois de

---

77 Termo comumente empregado pelos mutirantes, técnicos, críticos e comentaristas para demarcar as especificidades técnicas, econômicas e políticas da produção de moradias via mutirões autogerido (LOPES, 2007; LOPES e RIZEK, 2006; ARANTES, 2002).

78 É fato que Pedro Arantes alertou que, entre os próprios técnicos mutirantes, muitos não afirmavam a influência do grupo (2002, p. 162). No entanto, em relação às experiências de mutirões selecionadas para nossa discussão, convém destacar as relações diretas mantidas com Sergio Ferro. Entre outros exemplos que não nos deixam enganar, é o próprio Ferro quem abre o livro “Usina: entre o projeto e o canteiro” (2015) com um prefácio em que diz: “Mais ainda, minhas simpatias com as táticas anarquistas de ação direta e nos locais de produção me inclinam a admirar com muita humildade, pois minha própria atividade nunca chegou à feliz simbiose entre a admirável ousadia e competência da Usina e a tenaz coragem dos despossuídos e suas organizações com os quais compartilham a esperança revolucionária” (2015, p. 30).

79 Lopes e Rizek citam, além das cooperativas uruguaias, a influência do livro de John F. C. Turner “Housing by People” e as construções que realizou no Peru, mas também exemplos autóctones de ajuda mútua no campo e na cidade como marcos referenciais importantes para defesa do modelo de mutirão autogerido pelos movimentos de moradia em São Paulo, mas não somente (2006, p. 52-53).

uma viagem a Montevideu, peregrinou entre movimentos, comunidades, universidades e outros espaços dedicados à questão da moradia em São Paulo, onde também atuava, para difundir a experiência que conheceu dos conjuntos habitacionais construídos pelas cooperativas uruguaias.

Organizadas nacionalmente através da FUCVAM (Federación Uruguaya de Construcción de Viviendas por Ayuda Mutua) e assessoradas pelo CCU (Centro Cooperativista Uruguayo), espécie de base técnica de apoio, as cooperativas constituíram-se como um dos principais espaços de resistência contra o regime militar do país e foram capazes de conquistar uma legislação própria para a estruturação da produção de moradias populares. Baseadas, na maior parte dos conjuntos construídos, pela forma de produção do mutirão e na propriedade coletiva da terra, as cooperativas estendiam a ideia de autogestão para a construção e a administração dos equipamentos públicos, comunitários e institucionais.

A influência destas ideias, formas de organização e de atuação se fazia notar em novembro de 1990, quando se deu o início das negociações e processo de projeto entre a associação de moradores, poder público e escritório de assistência técnica para a construção do conjunto 26 de julho. Com a terra concedida pelo governo estadual, via CDHU, e o desenvolvimento do projeto e de sua execução garantidas com os recursos destinados pelo FUNAPS-Comunitário, os arquitetos, engenheiros e mutirantes se lançaram em uma longa jornada (marcada por idas e vindas) de assembleias, organizações de comitês, conselho gestor, equipes de trabalho, preparação do canteiro e etapas de construção. Os 561 sobrados foram definidos a partir do processo participativo que os técnicos da Usina vinham experimentando desde o mutirão Terra é Nossa, realizado em 1989, em Osasco.

A produção de moradia, pensada como um “trabalho social” que “produz também a cidade e, nesse processo, um novo sujeito” (JUNIOR; OLIVEIRA, 2015, p. 186), pressupunha uma organização do trabalho que favorecesse a sua apropriação, desde o projeto. As assembleias, realizadas na estrutura montada para o Centro Comunitário da associação de moradores, configuravam o espaço político de consulta, debate e tomadas de decisão coletiva que resultaram na definição das duas tipologias de habitação, no desenho urbano formado a partir da distribuição das unidades em quinze blocos habitacionais e dos espaços livres públicos formados entre eles e a malha viária.





FIG082 — Mutirão autogerido “26 de Julho” (1990-2000), um dos primeiros trabalhos realizados pela USINA-CTAH e também um dos primeiros a ser contemplado pelo FUNAPS-Comunitário.  
// FONTE: VILAÇA et CONSTANTE, 2015, p. 230.





FIG083 — Centro comunitário da Associação de Moradores 26 Julho durante realização de assembléia.  
// FONTE: Acervo USINA-CTAH, online. Disponível em: <http://www.usina-ctah.org.br/26dejulho.html>

FIG084 — A então prefeita Luiza Erundina, responsável pela implementação do programa de construção de moradias via mutirões autogeridos.  
FONTE: Acervo USINA-CTAH, online Disponível em: <http://www.usina-ctah.org.br/26dejulho.html>

Seguindo o mesmo princípio, as atividades desempenhadas no canteiro de obras entre mutirantes, equipe técnica e profissionais de apoio eram definidas e articuladas enquanto exercício de uma outra forma de produção, constituída a partir de outras relações de trabalho. A participação coletiva no processo de construção das próprias moradias reposicionava os atores envolvidos diante de seu trabalho e do produto de seu trabalho.

As escolhas técnicas do projeto e de sua execução, as relações hierárquicas, os ritmos de produção, entre outras decisões se não eram propriamente antagônicas àquelas determinadas pelo “controle e a imposição de uma produtividade benéfica ao capital”, como Sérgio Ferro definia (2006, p. 115), eram ao menos postas em questão. O emprego de alvenarias de blocos cerâmicos autoportantes, a sistematização modular das tipologias e a introdução de alguns elementos pré-fabricados ou moldados *in Loco*<sup>80</sup>, por exemplo, dirigiam a racionalização da construção (lugar comum para o campo da arquitetura e da construção civil), mas por razões técnicas, econômicas e também sociais: reduziam a presença dos caros materiais comumente utilizados nas estruturas em concreto armado; eliminavam os custos desnecessários com revestimentos e eventuais demolições para a instalação de sistemas prediais ao favoreceram a linguagem dos elementos e materiais aparentes; e, ainda, a sistematização das etapas e atividades no canteiro, combinando técnicas vernaculares com alguns elementos industrializados, respeitava a capacidade de trabalho dos mutirantes – a maioria deles sem nenhuma formação ou atuação na área da construção civil e contando também com a grande presença das mulheres.

Processo de projeto e o trabalho no canteiro constituíam, juntos, uma espécie de arena para se pensar coletivamente o espaço de morar e de habitar a cidade. A própria presença das mulheres é decisiva na configuração de uma dinâmica de trabalho bastante peculiar e que inevitavelmente se estendem para o ambiente comunitário paulatinamente construído pelos mutirões. A liderança assumida por muitas delas, seja no batente pesado do canteiro, assumindo posições administrativas nos conselhos gestores ou de negociação com os grandes fornecedores, afeta diretamente as posições e divisões sociais de gênero convencionalmente estabelecidas. Embora seja necessário discutir o alcance e os sentidos desse reordenamento social e subjetivo, “aqueles que dele participam”, disparam Lopes e Rizek, “não saem ilesos” (2006, p. 71). Todo modo, a concepção de que a “moradia é mais do que

---

80 Arantes cita o Conjunto 26 de Julho como um dos exemplos em que se nota a “junção entre o vernacular e as estruturas leves” (2002, p. 204), uma franca referência à “poética da economia” defendida pelo grupo Arquitetura Nova e que, como discutido no primeiro capítulo deste trabalho, se baseava em uma articulação entre as dimensões, técnicas, formais e sociais, em outras palavras na “invenção lúcida com materiais simples”.





FIG085 — Vista dos blocos verticais construídos pelo mutirão autogerido “União da Juta” (1992-1998).  
// FONTE: Acervo USINA-CTAH, online. Disponível em: <http://www.usina-ctah.org.br/uniaodajuta.html>

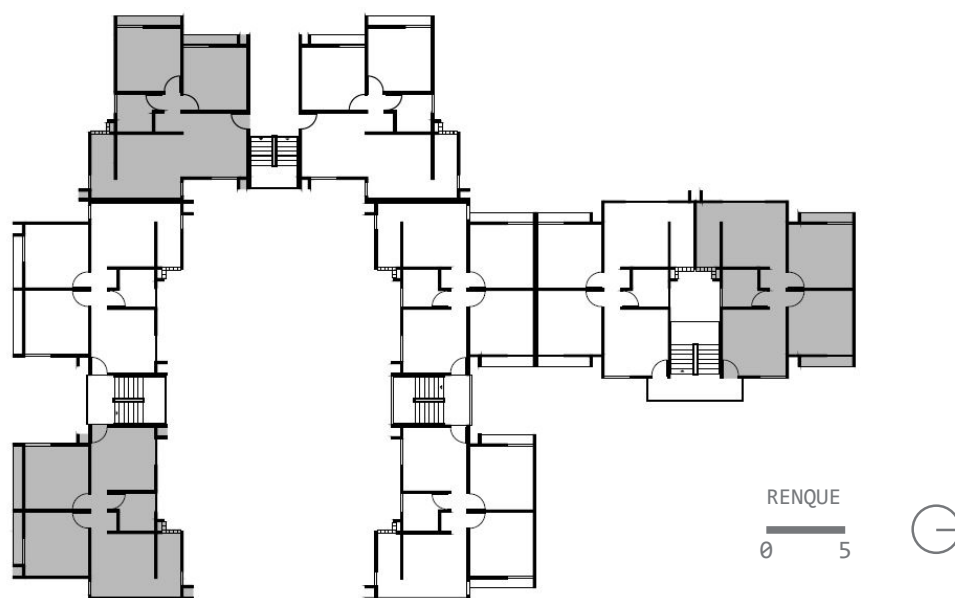
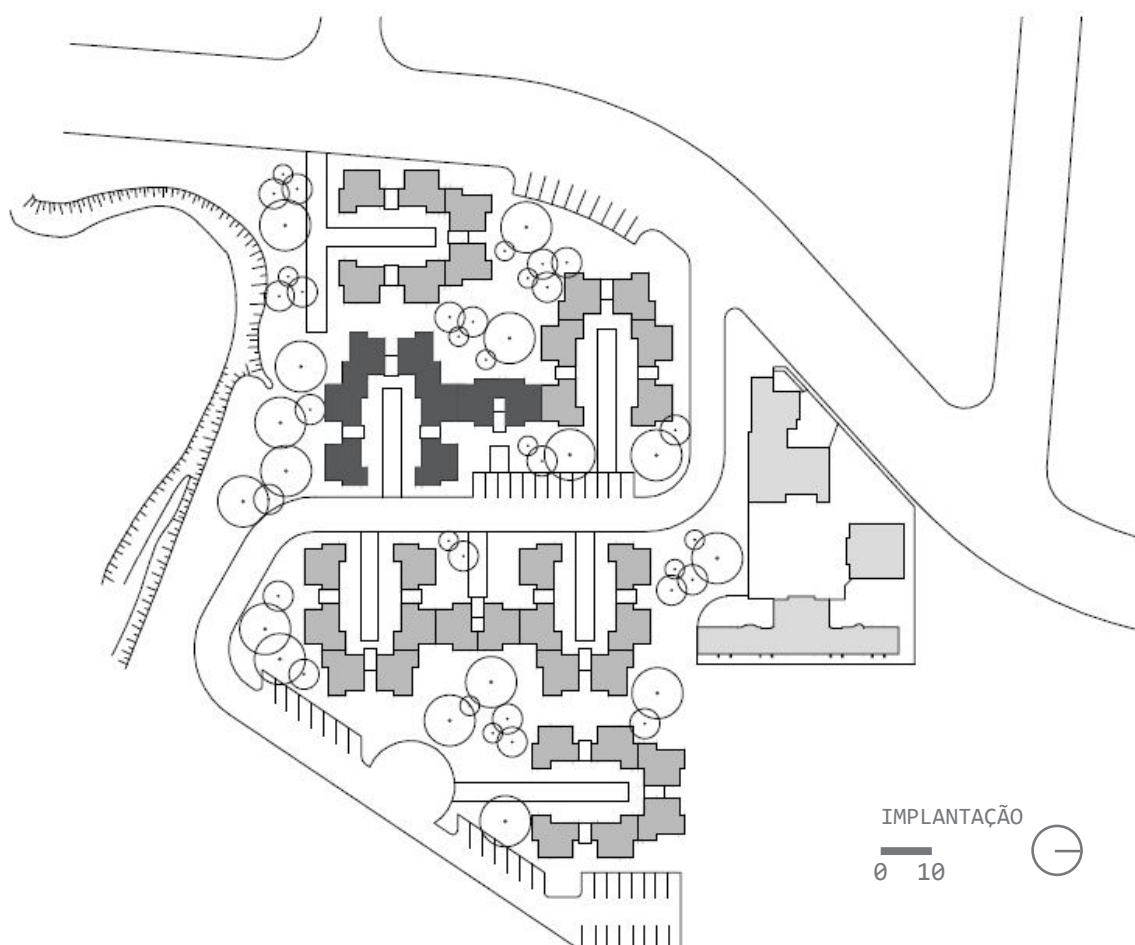


FIG086 — A distribuição dos módulos habitacionais - em planta - proporciona um modo de implantação dos blocos verticais que se acomodam à topografia da antiga Fazenda da Juta, criam porções de espaços livres entre os edifícios e, assim, promovem ambientes de conviência comunitária.  
// FONTE: VILAÇA et CONSTANTE, 2015, p. 264.



FIG087 — Protagonismo das mulheres no cotidiano do mutirão autogerido “União da Juta” (1992-1998).  
// FONTE: Acervo Associação União da Juta, online.  
Disponível em: [https://uniaodajuta.files.wordpress.com/2017/10/3833809379\\_7be241f733\\_o.jpg](https://uniaodajuta.files.wordpress.com/2017/10/3833809379_7be241f733_o.jpg)



a casa”, como Barros e Miagusko se referiram (2015, p. 45), foi amplificada com a experiência do Conjunto União da Juta, incluindo também o que ela contém de limites e contradições.

Iniciada após a pressão dos movimentos sociais, reunidos sob a liderança do MST Leste-1 e associados à União dos Movimentos de Moradia (UMM), para que o governo estadual ampliasse o programa de construção de moradias por mutirões autogeridos, a Associação de Construção União da Juta conquista o segundo terreno na Fazenda da Juta e os recursos para o financiamento de materiais, mão-de-obra de apoio e assistência técnica já no âmbito do então recém criado Programa UMM, vinculado ao CDHU e que curiosamente levou o mesmo nome do movimento. A construção de 160 apartamentos dividiu importância com o planejamento coletivo dos equipamentos urbanos. O mesmo processo participativo que pautou, neste caso, a definição das três tipologias e as invenções técnicas e construtivas necessárias para erguerem um dos primeiros conjuntos verticais por parte da USINA-CTAH<sup>81</sup>, foi responsável por constituir um ambiente comunitário que levou os moradores a organizarem também os espaços de convívio coletivo, os equipamentos adequados para suprirem a dificuldade de acesso a serviços essenciais.

Localizado em uma região mais afastada que seu predecessor, 26 de julho, “uma terra sem nada (...) só terra, pó e lama quando chovia, ninguém queria ir”, assim Barros e Miagusko descreveram o “fim de mundo” (2015, p. 44), tornou-se uma questão crucial para a União da Juta reivindicar a construção de uma creche e programas voltados para o abastecimento de alimentos e a oferta de formação profissional para os jovens, sobretudo considerando a falta de ofertas de trabalho, a marginalização e o crescimento da violência urbana nestas regiões. Os autores destacam, além do convênio com a Secretaria de Bem-Estar Social da Prefeitura de São Paulo para a instalação da creche, a construção de um edifício sede da padaria comunitária, que deveria funcionar também como um espaço de aprendizado para as atividades profissionais ligadas à sua permanência e manutenção. Creche e padaria comunitária representam, por um lado, a capacidade do mutirão autogerido extrapolar o limite de reivindicação das organizações populares.

---

81 Foi no Conjunto União da Juta que a USINA-CTAH aperfeiçoa o emprego técnico dos blocos cerâmicos autoportantes, amplificando sua funcionalidade estrutural, e, talvez mais importante, experimenta pela primeira vez a construção de escadas metálicas que funcionaram como elementos de articulação das unidades e como as estruturas que organizavam o desenvolvimento da obra, desde o início. Com maior precisão técnico, as escadas garantiam o prumo dos conjuntos que iam sendo levantados e, nesse processo, concentravam os fluxos de trabalhadores e materiais com menos esforço e maior segurança.

Para além da “casa própria”, os moradores da União da Juta demonstraram a possibilidade de se estabelecer outros parâmetros para a contratação de conjuntos habitacionais junto ao Estado, disputando o destino dos orçamentos públicos, exigindo a participação na gestão e controle dos recursos e, dessa forma, também ampliando seu escopo. No entanto, o processo coletivo que resultou, especialmente, na instalação da padaria trouxe à tona os limites do ambiente comunitário e da noção de autonomia, abrindo certas contradições no interior do modelo de autogestão.

De fato, uma vez construídos os apartamentos, o processo de ocupação pelos mutirantes e suas famílias, normalmente representa uma espécie de prova de força contra os laços de sociabilidade construídos durante os anos de assembleias e de trabalho no canteiro. Com o fim das atividades que motivavam a participação, além da chegada dos familiares que não estavam presentes nos mutirões, é potencializada a tendência de individualizar o acesso a moradia, em verdade, um desafio permanente para a tarefa de conscientização do “trabalho social” representado pelo mutirão autogerido. Não poderia ser diferente com o processo de apropriação dos espaços livres em um contexto em que se tornava premente a oferta de comércios e serviços então distantes do conjunto. Podemos dizer que duas tendências se abriram: a ocupação espontânea baseada em iniciativas individuais; e a de um planejamento do espaço comum, não menos contraditório, como veremos.

Em relação à primeira tendência, Barros e Miagusko relatam o comportamento naturalizado de muitos moradores de ocuparem os espaços livres com pequenos comércios e serviços de iniciativa própria, que também enxergavam como possibilidade de resolverem individualmente a ocupação de trabalho e a geração ou incremento da renda familiar (2015, p. 52-53). O que representava uma profunda desarticulação dos moradores, antes organizados através da Associação e dos conselhos gestores. Houve certa reação, sobretudo a partir do trabalho de mobilização desempenhado pelas lideranças mais atuantes para convencerem os moradores a enfrentarem coletivamente a questão. Vencia, por exemplo, a imagem indesejada de verem o conjunto se tornar uma “nova Rangel Pestana”, marcada pela proliferação desordenada de estabelecimentos comerciais em alguns casos ligados a atividades ilícitas<sup>82</sup>. A saída seria, então, discutir quais as atividades que poderiam beneficiar a todos, e de, assim, planejarem a construção e a organização destes equipamentos. A instalação da creche, e de sua abertura para o bairro que se formava ao redor do

---

82 Os autores relatam a fala de uma das lideranças da União da Juta, sintetizando: “Quer sobreviver, faz uma coisa decente. A nossa proposta não era vender cachaça” (2015, p. 53).

conjunto, foi sensivelmente mais bem aceita que a proposta da padaria comunitária. Os autores dão conta de que, embora tenha se expandido nos anos que se seguiram ao início de suas atividades, aumentar a oferta dos produtos e ampliando a sala para as atividades de capacitação, muitos moradores que viram seus interesses imediatos contrariados, assumiram uma postura de boicote, preferindo comprar pão e outros alimentos nos comércios existentes no bairro (2015, p. 55).

Este curioso episódio sublinha contradições e ambiguidades que também ocorrem durante as atividades dos mutirões autogeridos e que merecem ser esmiuçados. Em primeiro lugar, há o que chamamos de um confronto permanente entre a tarefa coletiva e a tendência de individualização. Uma de suas marcas está sem dúvida contida na dimensão subjetiva da ideia muito popularizada de “casa própria” e que confunde a dimensão afetiva da produção autônoma das próprias moradias com a alienação da mercadoria<sup>83</sup>. Podemos notar estes problemas quando Pedro Arantes discute a “forma do mutirão”, aproximando certa vantagem disruptiva do trabalho amador encontrado nos mutirões autogeridos (ou não) com aquela identificada por Sergio Ferro na manufatura seriada que caracteriza a construção civil no “Terceiro Mundo”.

Importante recordar que Ferro tomava partido do atraso da manufatura brasileira, como uma “brecha” por onde abriria picadas para outras relações de trabalho no canteiro. Ainda não totalmente automatizado e, portanto, ainda dependente da capacidade de trabalho do operário, a forma de produção da construção civil ainda não havia totalmente colonizado as capacidades criativas. Arantes parece procurar um mesmo caminho na condição amadora da produção no canteiro autogerido. Por não estar submetida à ordem mercantilizante do trabalho capitalista - “sem desenho e sem patrão”, como diz (2002, p. 189) -, a inclusão dos moradores no processo de produção de suas próprias moradias, grande parte deles sem qualquer formação ou prática em construção civil, permitia a organização de outras relações e dinâmicas de trabalho.

Curiosamente, Arantes nega o que para Rodrigo Lefèvre representaria a formação técnica-profissional dos participantes do canteiro. Se Lefèvre acreditava que o desenvolvimento do conhecimento técnico seria uma maneira de incluir o migrante no circuito de produção existente, com vistas a uma sociedade de transição para o socialismo, Arantes enxerga nisto apenas uma armadilha para reinserção dos

---

83 Que remete ao slogan das políticas habitacionais de Getúlio Vargas, ajudando a consolidar a ideia de moradia como uma propriedade privada.

participantes e dos próprios canteiros nos sistemas de exploração e, ao mesmo tempo, da imposição do “discurso competente” no ambiente de trabalho do canteiro autogerido.

Nesta perspectiva, a mão-de-obra amadora representaria, portanto, não somente a abertura para uma organização mais coletiva e desalienante, pois avessa à hierarquização de funções especializadas, mas também incluiria até mesmo dimensões afetivas. É certo que, senhores da produção de suas próprias moradias, os trabalhadores e trabalhadoras do canteiro autogerido reconquistariam a identificação com o produto de seu trabalho. Porém, seria precipitado afirmar que essa mesma identificação signifique necessariamente a superação do fetiche da mercadoria.

Nesse ponto, a autogestão se confunde com a “tutela do Estado” criticada por Paulo Conforto. A dimensão afetiva que muitas vezes se manifesta nos mutirões, no limite, não evita a produção de moradia como um bem privado, mais do que um direito universal e tampouco um questionamento da reprodução social no modo de produção capitalista. O senso de coletividade e de vida pública reivindicada por Pedro Arantes, se dissolve assim que o então construtor-amador assume a identidade do morador-proprietário.

É certo que o próprio autor reconhece a necessidade de se encontrar os meios de conscientização para se evitar as tendências de desmanchar a luta por direitos universais em execução de demandas específicas e momentâneas que ocorrem no interior dos próprios movimentos sociais urbanos (especialmente no caso específico da luta por moradia, culturalmente entendida, desde Vargas, como o “sonho da casa próprias”). Contudo, o que resta no final das contas, é a descoberta de uma poderosa tecnologia social capaz de envolver um enorme contingente populacional dentro de políticas que apenas operam a gestão de problemas sociais, sem correr riscos de desencadear processos revolucionários mais amplos ou duradouros. Isto se torna mais evidente quando consideramos a dificuldade dos movimentos populares e dos governos de esquerda, como as administrações petistas em São Paulo ou Porto Alegre, de estruturarem a produção de moradia por mutirões autogeridos enquanto políticas públicas de habitação.

A interrupção do FUNAPS-Comunitário não foi substituída por sua versão estadual, o Programa UMM. Em verdade, ambos representam a tendência que veio consolidar a aposta nos mutirões (autogeridos ou não) como programas pontuais e



dispersos. Nas palavras de Lopes e Rizek, o que estava em jogo era “a funcionalidade dinâmica dos movimentos sociais” e “as formas como estes movimentos relacionam-se com o poder público”.

O que estava presente mesmo no planejamento do equipamento urbano da padaria comunitária. A sua reivindicação significou um convênio com uma entidade religiosa, portanto, fora da esfera pública, para a viabilização de sua construção e manutenção. No entanto, o movimento generalizado de instrumentalização da autonomia da sociedade civil, de sua desidentificação com o Estado, como forma de amplificar o processo de transferência do papel do poder público, será melhor percebido se observarmos o tipo de agenciamento político que o mutirão irá representar na atuação, no Brasil, da ONG internacional *Habitat for Humanity*.

Criada nos EUA, no início da década de 1970, a *Habitat for Humanity* marca as práticas de voluntarismo e filantropia – com forte presença global – no campo específico da gestão urbana e da produção de moradias. Como pretendemos demonstrar, o emprego das formas da ajuda mútua e dos mutirões é acompanhado de perto pela ressignificação, ou mesmo pela introdução de novos princípios e conceitos. “Combater as desigualdades e garantir que as pessoas em condições de pobreza tenham um lugar digno para viver”, como assim se apresenta, é estruturado em termos de “desenvolvimento humano” e do “fortalecimento do empreendedorismo local” (HABITAT, 2021, *online*).

De fato, é bastante propagado o ‘mito de origem’ da *Habitat*. O casal Millard e Linda Fuller teria expandido a experiência de habitação comunitária vivida em uma fazenda no interior do estado da Georgia – bastante característica da contracultura dos anos 1960 e 1970, como discutido nos capítulos anteriores –, sob o conceito de “habitação em parceria”. Através dele, os Fuller canalizaram o trabalho voluntário da construção de moradias praticado na fazenda comunitária em uma espécie de programa social que passou a atender populações desabrigadas e em situações precárias.

O cerne desse programa está na criação de um fundo financeiro – *The Fund for Humanity* – através da arrecadação de doações, apoios e convênios com instituições públicas, agentes e organizações privadas, ponto de partida para a realização de empréstimos sem juros destinados à construção sem lucro. Além disso, a *Habitat* também apresenta como importantes marcos de sua trajetória a primeira experiência internacional, ocorrida no Zaire, antiga República do Congo, em 1973, e sua

consequente transformação em *Habitat for Humanity International Foudation*, em 1976. O prestígio conquistado com a atuação no país africano garantiu o apoio de importantes órgãos financeiros internacionais e também governamentais, atraindo o entusiasmo de figuras como Jimmy Carter, então presidente dos EUA (HABITAT, 2022, *online*).

Assim é que, alguns anos mais tarde, em 1992, uma enchente de grandes proporções na cidade de Belo Horizonte motivou a primeira atividade da *Habitat* no Brasil. A mobilização de voluntários e as parcerias firmadas para a construção de moradias emergências para atender as populações mais atingidas pela enchente levaram, naquele mesmo ano, à criação da *Habitat for Humanity Brasil* com sede na capital mineira. Em 2002, porém, após acumular trabalhos em frentes e locais de atuação diversas, incluindo consultorias para a formulação e implementação de políticas públicas de planejamento e de infraestrutura urbana de diferentes escalas e abrangência, a ONG foi transferida para Recife, momento em que passava a focar sua atuação no nordeste do país.

Foi em Pernambuco que a *Habitat Brasil* realizou um de seus mais destacados trabalhos: o Projeto Varjada, iniciado em 2005 e tendo conquistado em 2008 o Prêmio Caixa Melhores Práticas em Gestão Local (promovido pela Caixa Econômica Federal, já sob o segundo mandato petista na presidência do país). Nele podemos identificar os diferentes aspectos que vem caracterizando o funcionamento institucional que nos referimos às ONGs corporativas, profundamente identificado com as lógicas e dinâmicas do Terceiro Setor. Como veremos, associado à construção de moradias, há o enfoque sobre a articulação e o trabalho em rede, responsável, segundo a própria *Habitat Brasil*, “[por organizar e gerenciar] diferentes atores políticos e sociais, públicos, privados e da sociedade civil através de uma rede de parcerias e colaboração” (HABITAT BRASIL, 2022, *online*).

No caso específico de Varjada, uma pequena comunidade rural do município de Passira, distante cerca de 120km de Recife, quase toda voltada à atividade do bordado, o projeto desenvolvido pela *Habitat Brasil* nasceu a partir da iniciativa da Igreja Metodista de Pernambuco, uma das entidades parceiras no país. Conforme o relato da equipe de arquitetos que trabalharam em Varjada (OLIVEIRA, 2014), líderes religiosos que atendiam a comunidade encaminharam à ONG a demanda de construção de banheiros nas residências dos moradores, uma maneira de enfrentar o problema de saúde causada pelas péssimas condições de saneamento básico. Coube à equipe da *Habitat Brasil* o desenvolvimento de um projeto, apresentando

a justificativa, cronogramas e recursos necessários, para ser então submetido à avaliação da fundação internacional. Uma vez aprovado e destinados os recursos, obtidos a partir de empréstimos junto ao programa “Operações Coletivas” (criado pela parceria entre o *Fund for Humanity* e o *City Bank*) e da mão-de-obra fornecida pela Prefeitura de Passira, iniciou-se o processo de aproximação com as famílias selecionadas.

Durante uma entrevista, o arquiteto Cláudio Braga conta a importância do envolvimento das famílias para o alcance conquistado pelo projeto. Prática participativa que vinha caracterizando o processo de trabalho da *Habitat Brasil*, o que chamou de “Da casa que temos, à casa que queremos” remetia a princípios da pedagogia freiriana de diálogo e construção coletiva entre população assistida e a equipe interdisciplinar de trabalho (OLIVEIRA, 2014, p. 165-167). As reuniões realizadas com os moradores logo exigiram a redefinição do escopo do projeto inicialmente proposto para atender as reais necessidades encontradas. Destacou-se o papel decisivo dos arquitetos e assistentes sociais na organização das reivindicações das famílias para o desenvolvimento de um novo projeto, resultando também na criação da Associação das Bordadeiras de Varjada.

Além de garantir o incremento dos recursos para a construção de novas casas, substituindo as que existiam, construídas de taipa e em situação bastante precárias; de uma escola para atender cerca de 200 crianças; além de um programa de formação e capacitação profissional, o novo projeto aprovado contemplava outros aspectos que se tornariam a marca da atuação da *Habitat Brasil*. Ampliando o enfrentamento da questão sanitária, o Projeto Varjada abria um campo de participação social, aproveitando, como queriam, o conhecimento local para “construir um projeto de desenvolvimento local” (OLIVEIRA, 2014, p. 166).

A definição do projeto arquitetônico das casas, que, para a surpresa da equipe, além de manter o banheiro no limite externo do edifício, também priorizava a criação de uma varanda em detrimento de um maior espaço para a cozinha; e a construção via mutirão, assistida pela mão-de-obra fornecida pela prefeitura, funcionavam como os instrumentos necessários para a criação dos laços comunitários, antes inexistentes.

Ao mesmo tempo, a realização de atividades de formação profissional, dedicada em grande medida na introdução e acompanhamento de princípios de gestão do trabalho das bordadeiras, representava a construção de um “ambiente economicamente

sustentável”, baseado na geração de renda e no empreendedorismo local com ênfase no turismo social. Não é por acaso que encontramos a declaração de Katherines Ratis, supervisora do Prêmio Caixa Melhores Práticas em Gestão Local, celebrando o Projeto Varjada pelo fato de “obedecer todos os critérios do Programa, que são: parcerias, sustentabilidade, gênero, organização comunitária e geração de renda” (CAIXA, 2010, *online*).

Fica evidente como a dimensão política é deslocada para dar lugar a uma noção de serviço e benfeitoria, traduzida pela retórica de “desenvolvimento humano”. A própria Associação das Bordadeiras de Varjada é menos uma organização política para o resgate de direitos universais que uma empresa. Mesmo o mais bem intencionado entusiasmo com a criação de sociabilidade e algum sentido de comunidade, através da participação ativa dos moradores na construção das casas, dos equipamentos urbanos e principalmente do acompanhamento de programas sociais, não significa, necessariamente, o reconhecimento do direito à moradias e outros serviços básicos, tampouco de si mesmos como sujeitos de direitos.



FIG088 — Exemplos das casas construídas pelo Projeto Varjada desenvolvido pela Habitat Brasil (2000-20006). A direita, a tipologia reformada após constatação de problemas técnico-construtivos. // FONTE: OLIVEIRA, 2014, p. 112.





FIG089 — Bordadeiras durante evento de capacitação em turismo social no centro comunitário construído pelo Projeto Varjada da Habitat Brasil (2000-2006).  
 // FONTE: Canal Caixa, 2006, online. Disponível em: <https://youtu.be/bGJvjMxV-kg?t=102>

FIG090 — Voluntários participam do mutirão de construção das moradias.  
 // FONTE: Acervo Igreja Metodista Nacional, online. Disponível em: <https://www.metodista.org.br/voluntariado>





A adesão aos programas sociais de capacitação profissional e de promoção de atividades econômicas pautam e envolvem a comunidade assistida em termos de desenvolvimento individual e voltado para o mercado. O sucesso da comunidade é medido menos em termos da capacidade de organizarem-se socialmente para a criação e manutenção de uma esfera pública onde possa ocorrer a prática política do encontro, debate e formulação de necessidades e interesses diversos do que em termos da organização social dedicada ao incremento da produtividade econômica individual das famílias. Uma relação forçosa do que quer que possa significar “desenvolvimento humano”.

#### DA “AÇÃO CONJUNTA” COM O ESTADO À “ONGUIZAÇÃO” DOS MOVIMENTOS SOCIAIS

Se justapusermos os exemplos dos mutirões autogeridos realizados na antiga Fazenda da Juta com o Projeto Varjada, notaremos certa “identidade de propósitos aparente”, mas que, como Evelina Dagnino ressalta, máscara uma “disputa de significados para referências aparentemente comuns” (2004, p. 96-97). As contradições que vimos tensionar o projeto político levado a cabo pelas formas do mutirão e da autogestão parecem assumir na atuação da ONG *Habitat Brasil* uma direção e um sentido próprios.

Nos interessa compreender melhor como um conjunto de referências e termos familiares compartilhados por um e outro exemplo – entre eles, a autonomia da sociedade civil, a colaboração comunitária e a participação social – em verdade apontam para o cenário de luta que, ainda de acordo com Dagnino, marcou o processo de aprofundamento da democracia na sociedade brasileira. Mais especificamente, a perspectiva de uma “confluência perversa”, conforme proposto pela autora, nos permite distinguir os diferentes significados políticos atribuídos aos discursos e práticas da participação deste período e, principalmente, afirmar decisivamente a centralidade que os processos participativos ocupam no modo como o referido “projeto neoliberal” avançou não somente no país.

Dois são os movimentos presentes “Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando?” que procuramos focar: o processo de autonomização das ONGs e o conseqüente efeito de despolitização dos processos participativos. É através das questões que emergem entre estes movimentos que finalmente chegaremos ao conceito decisivo de “gestão do social” – e que logo estenderemos para a noção de “gestão da vida”.

Em primeiro lugar, e partindo de uma compreensão “multiescalar” do processo de reestruturação neoliberal<sup>84</sup>, Dagnino explica como a sua implementação no Brasil encontrou um “contendor relativamente consolidado, embora evidentemente não hegemônico”, representado pela organização da sociedade civil através dos movimentos populares urbanos e da formação do que chamou de cultura política da “nova cidadania” (2004, p. 99).

Ocupando postos majoritários do poder institucional<sup>85</sup>, os agentes das políticas de redução do papel social do Estado, do ajuste fiscal e das privatizações de serviços, órgãos e instituições antes públicas se viram obrigados a estabelecer um “campo de interlocução” com a crescente reivindicação de acesso a direitos básicos e de maior participação popular na política. Foi exatamente nos espaços abertos pela “institucionalização da participação” que a interlocução ocorreu. A política do sistema de Orçamento Participativo e do FUNAPS-Comunitário, para ficarmos nestes dois exemplos, representariam assim o lugar da disputa político-cultural e do deslocamento de sentido de conceitos-chave como “sociedade civil”, “participação” e “cidadania”.

Por um lado, o reestabelecimento da democracia formal e o processo de institucionalização da universalização de direitos representou o arrefecimento do antagonismo demarcado pela sociedade civil organizada contra o Estado (então autoritário) para dar lugar a uma aposta na possibilidade de “ação conjunta”. Isto se torna evidente na referida “funcionalidade dinâmica dos movimentos sociais” e a tarefa assumida de reivindicação, formulação e execução das políticas públicas, sem, necessariamente, provocar transformações na estrutura do Estado (LOPES; RIZEK, 2006, p. 52-53).

As parcerias firmadas pelo Projeto Varjada entre fundo privado internacional, prefeitura e governo federal, além da Associação das Bordadeiras de Varjada, agudizam esta contradição. Demonstram, entre outros exemplos, a inflexão das

---

84 Esta noção é compartilhada por autores de diferentes campos e está presente, por exemplo, nos estudos de Neil Brenner, Jamie Peck e Nik Theodore sobre a conexão entre a “neoliberalização” e as transformações urbanas observadas desde a década de 1970. Chamando atenção para o conceito de “neoliberalismo realmente existente”, os autores exploram de maneira semelhante à Dagnino a “inserção contextual dos projetos de reestruturação neoliberal e sua dependência de trajetória”. (ver: BRENNER; THEODORE; PECK. *Urbanismo neoliberal: la ciudad y el império de los mercados* in: *Temas Sociales*, no. 66, mar, 2009, pp. 1-12).

85 Como vimos a pouco, a ascensão da agenda dos movimentos urbanos nas administrações municipais de Porto Alegre e São Paulo, durante os anos 1990 e início dos anos 2000, contrastava-se de certa forma com a agenda propriamente neoliberal dos governos estaduais e federais, representada pelas eleições de Fernando Collor de Melo (1990-1992) e os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003).

relações entre Estado e sociedade civil, quando a inserção institucional desta última se dá menos em termos de confrontação política do que um “mascaramento das divergências” (DAGNINO, 2004, p. 100).

Não é de se espantar, portanto, que neste processo de abertura institucional para a “participação junto ao Estado” ocorreu um gradativo fortalecimento das ONGs e de outras entidades provenientes do Terceiro Setor, constituindo-se como os “interlocutores confiáveis” em detrimento de agentes e organizações que representariam a politização desta interlocução. Dagnino cita, como exemplo, o processo de criminalização de movimentos centrais para a organização popular como o MST e a luta pela reforma agrária (2004, p. 101). Para nossa discussão em específico, a impossibilidade dos mutirões autogeridos constituírem uma política habitacional demonstra como o “predomínio maciço das ONGs”, como a *Habitat Brasil*, “expressa o paradigma global que mantém estreitos vínculos com o modelo neoliberal, na medida em que responde às exigências dos ajustes estruturais por ele determinado” (DAGNINO, 2004, p. 101).

O papel que a “onguização” dos movimentos sociais cumpre é o de assumir a representatividade da sociedade civil, não apenas “dando voz” às suas reivindicações, mas sobretudo convertendo-as em demandas sociais específicas que, assim, poderão ser enfrentadas técnica e localizadamente. Processo de inflexão marcado pelo abandono dos vínculos orgânicos com os movimentos populares a partir do momento em que as ONGs passam a se responsabilizar perante os financiamentos captados das agências internacionais e os contratos firmados com os diferentes âmbitos do Estado.

A consequência deste processo de “autonomização” política das ONGs é a tendência de se evitar a politização de sua atuação, controlando a inclusão dos movimentos sociais e organização de trabalhadores na construção destas parcerias. Neste sentido, a noção controversa de representatividade assumida pelas ONGs e legitimada pelo Estado e agências de financiamento privado redefine também o próprio processo participativo.

Remetendo aos efeitos de profissionalização que discutimos em relação às “ferramentas sociais” do ativismo desempenhado pela arte-comunidade, os interesses dos movimentos sociais se tornam “incidentais” para as ONGs e sua expertise. Um outro projeto desenvolvido pela *Habitat Brasil*, em 2009, é esclarecedor neste aspecto. No mesmo ano em que o Projeto Varjada era encerrado, a ONG tecia em

Gravatá uma articulação entre organizações sociais da cidade, a Igreja Luterana de Pernambuco e a prefeitura municipal (via Projeto Reciclar da Secretaria do Meio Ambiente) visando o desenvolvimento e construção de um projeto habitacional. Nessa ocasião, porém, a produção de moradias se destinava exclusivamente às famílias dos trabalhadores da coleta e reciclagem de lixo – os “Catadores de Gravatá”.

A articulação em rede e o formato de projetos ou programas avança a administração de demandas sociais através de “públicos-alvo”. Algo que já se fazia presente, como vimos, nos modos de colaboração de ativistas e coletivos de arte dedicados à colaboração comunitária, sobretudo quando estruturada por um projeto cultural institucionalizado. O que mais este exemplo de Gravatá demonstra, no entanto, é a sua extensão para outras esferas do social. A participação promovida se dá em termos de “voluntarismo” na execução de objetivos, metas e melhorias definidas *a priori* na relação estabelecida entre as ONGs, o Estado e as agências que as financiam diretamente ou a seus projetos específicos. Contudo, a despoltização do processo participativo guarda ainda um conteúdo dramático, nas palavras de Dagnino, sobretudo em relação à disputa de sentido do conceito de cidadania. A interlocução entre “projeto redemocratizante” e o “projeto neoliberal” implicou uma profunda reorientação da política cultural dos movimentos sociais ao debruçar sobre eles a moldura pesada de um horizonte privatista e individualista. Este nos parece o ponto crucial da análise de Dagnino, quando busca sintetizar a distinção ético-política posta em questão, abrindo os caminhos para a compreensão dos processos que se seguiram a partir deste cenário de luta.

De um lado, é importante notar como a estratégia político-cultural da “nova cidadania” significava, em última instância, o “projeto de uma nova sociabilidade” (2004, p. 105). Se recordarmos como a forma do mutirão autogerido pressupunha a realização de um “trabalho social”, baseado na tarefa de conscientização para a construção de um outro espaço social, com outra compreensão sobre as relações de trabalho e de produção, mas também, das formas de morar e de vida em comunidade, tendemos a concordar com a autora quando diz que “a participação efetiva dos cidadão no poder” e a “afirmação e o reconhecimento de direitos” pressupunha certa “prática de invenção de uma nova sociedade” (2004, p. 104).

A ideia de “direito a ter direitos” e, mais, de um “sujeito de direitos” colocavam a própria definição de “direito” no centro da luta política. O que implicava, necessariamente, questionar o sistema político-social vigente, abrindo a possibilidade dos “não-cidadãos” de inventarem os novos espaços de poder,

onde participariam da criação dos novos direitos, capazes, por sua vez, de reconhecerem estes novos sujeitos. A reivindicação de direitos sociais básicos estaria assentada, portanto, sobre uma ética pública da vida social. Espaços de controle social como as do Orçamento Participativo e os mutirões autogeridos instituídos através do FUNAPS-Comunitário representariam, em última análise, a construção de um “novo sentido de ordem pública”, na medida em que, citando a socióloga Vera da Silva Telles, promoviam o “reconhecimento do outro como sujeito portador de interesses válidos e de direitos legítimos” (apud DAGNINO, 2004, p. 105).

A conformação de uma “cidadania neoliberal”, por outro lado, realizava uma sedutora conexão entre cidadania e mercado, aproximando o acesso à moradia, educação, saúde, saneamento básico entre outros serviços públicos urbanos e a noção de uma vida digna na cidade ao terreno privado da moral. Neste movimento, a emergência do voluntarismo, da benfeitoria, da filantropia e da caridade espelham a redução do significado coletivo do “direito a ter direitos”, submetendo-o a um entendimento estritamente individualista, isto é, de integração individual ao mercado – seja como consumidor ou, como veremos mais adiante, como produtor (DAGNINO, 2004, p. 105-106). Da mesma maneira com que as ONGs se veem como entidades oferecendo serviços a populações ‘carentes’, ‘desassistidas’, ‘em situações precárias’, também estas mesmas populações, sob o signo da autonomia da sociedade civil, passam a identificar o mercado como alternativa de cidadania.

Assim é que, por meio da atuação de ONGs como *Habitat Brasil*, verificamos o momento em que a própria perspectiva de universalização dos direitos é apagada. Ao tratar o enfrentamento dos problemas sociais (como a falta de moradia, saneamento básico e a pobreza) como uma questão de gestão técnica eficiente, afasta qualquer possibilidade de politização de suas causas. Porém, a participação que resta é senão a da “gestão do social”: cumprindo a função de mobilizar públicos-alvo para a implementação e execução de políticas compensatórias localizadas no tempo e espaço; de prover, assim, serviços antes considerados como deveres do Estado através de parcerias público-privadas e processos sociais que, embora coletivas, são marcadas pela ausência dos espaços de decisão para a formulação das próprias políticas públicas.

Visto a uma distância de duas décadas, porém, tanto os limites que contiveram a estratégia política dos mutirões autogeridos quanto o referido predomínio das ONGs e dos programas sociais que através deles cada vez mais se articularam



evidenciam que o “projeto neoliberal” não apenas se expandiu como se transformou. O Projeto Varjada, mais que as contradições expostas pela ocupação do Conjunto União da Juta, se por um lado aponta para um vetor de expansão dos “programas para ajudar as pessoas a adquirir cidadania”, atuando, como Dagnino bem descreve, como verdadeiras ferramentas para a transferência das responsabilidades do Estado, também deixam no ar certa função instrumental da sociabilidade, sobretudo para a formação de um ‘princípio de participação, digamos assim, profundamente arraigado em um *ethos* empresarial de desidentificação com o Estado. São os discursos vocalizados e postos em prática através das ONGs e de um sem número de entidades e fundações provenientes da iniciativa privada, de suas capacidades técnicas e de inserção social, que a sociedade civil é envolvida em programas para se “aprender como iniciar empresas, tornar-se qualificado para os poucos empregos disponíveis, etc.” (2004, p. 106).

De fato, as perspectivas abertas por Evelina Dagnino alcançam novos horizontes quando nos deparamos com análises de Cibele Rizek (2011) sobre uma “nova gestão da pobreza” que, no limite, acabou se constituindo como uma forma de “gestão da vida”. Importante notar que, embora o enfoque da autora se dirija para as relações complexas entre territórios urbanos e a pobreza, seu esforço por sedimentar os novos elementos em jogo em um novo contexto de “acomodação de uma pobreza investida por novos patamares de consumo e integração financeirizada” (2011, p. 132), bem como as novas categorias de análise que eles exigem, trazem à tona a dimensão das práticas culturais no mesmo processo descrito por Dagnino de empresariamento e despolitização da questão social.

Para Rizek, tornava-se evidente já ao final dos anos 2000, como o deslizamento da política cultural da nova cidadania – a que se referiu como deslizamento da “linguagem e léxico dos direitos” – teria dado lugar a um “acoplamento entre programas sociais e programas culturais” (2011, p. 137). Neste novo terreno, onde dimensões socioassistenciais se mesclam com a produção e gestão da cultura, emergem a enunciação não mais de direitos e de sujeitos de direitos, mas agora do “empreendedorismo social e cultural” e da constituição de “protagonistas” sempre filtrados, Rizek não nos deixa enganar, pelas “dimensões identificadas como investimento, como mercado, como associação entre as práticas artísticas e estéticas e processo com vínculos cada vez mais naturalizados à dinâmica dos fluxos e mecanismos do dinheiro” (2011, p. 137).

A “culturalização” seria, assim, uma das formas em que a gestão do social realiza uma expansão sem precedentes da perspectiva individualista e privatista identificada por Dagnino. Seu caráter inovador está no fato de que as formas de inclusão e inserção sociais via alternativa do mercado, como se referia Dagnino, passam agora a produzir processos de estruturação de vidas, suas formas de sociabilidade, afetos e desejos. Mais importante: no interior da culturalização da gestão do social e, portanto, da gestão da vida, nos deparamos com novos agenciamentos e dispositivos da participação.

O exemplo do coletivo artístico Pombas Urbanas, explorado por Rizek em “Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza” (2011) e outros escritos<sup>86</sup>, será para nós também paradigmático. Em especial, o Centro Cultural Arte em Construção (CCAC), espaço inaugurado na Cidade Tiradentes onde realizam um conjunto de atividades culturais e de articulações entre diferentes atores, públicos, privados e da sociedade civil, tendo sempre como “alvo” os moradores locais. São estes espaços e práticas que permitirão recontextualizar eixos estruturais para nossa discussão como o ativismo, a colaboração, a criatividade e as propriedades relacionais a partir de um conjunto de novos significados, campos e modos de atuação que, veremos, transcendem as fronteiras conhecidas do social, do cultural, da política, do universo da produção e também dos territórios da pobreza.

#### UM HORIZONTE DE EMERGÊNCIA DA “GESTÃO DA VIDA”

Antes, merece atenção a breve trajetória que levou à criação do CCAC, apresentada por Marcelo Palmares, Adriano Mauriz e Paulo Carvalho, fundadores do coletivo Pombas Urbanas, em entrevista para o Projeto [Re]memorar – idealizado pelo SESC Itaquera para a realização de um registro histórico da atuação de agentes culturais na zona leste de São Paulo (SESC, 2020). Em primeiro lugar, os três destacaram como marco de origem o “teatro comunitário” defendido e praticado pelo dramaturgo peruano Lino Rojas. Vindo exilado para o Brasil no final da década de 1980, Rojas dedicou grande parte de sua atuação no país ao trabalho de formação

---

<sup>86</sup> Utilizaremos, além do referido artigo de 2011, também o “Etnografias urbanas: cultura e cidade de dentro e de perto” (2013). Ambos reúnem as análises de pesquisas etnográficas realizadas pela autora, junto com outros pesquisadores, no que chamou de “territórios da precariedade” que se constituem em contextos metropolitanos como a cidade de São Paulo. Nosso especial interesse, como procuramos demonstrar, está no fato de destacarem a forma da culturalização da questão social e, nela, os processos sociais ligados aos discursos e práticas da participação.

teatral junto a comunidades da periferia de São Paulo. Foi a partir de um curso realizado em São Miguel Paulista, entre 1989 e 1990, que o Pombas Urbanas se formou, reunindo jovens entusiastas com a proposta de Rojas.

No entanto, as dificuldades de encontrarem um espaço para poderem continuar atuando no bairro, levou o coletivo a ocupar um edifício no centro da cidade, junto com outros grupos de teatro com pesquisas semelhantes em dramaturgia, ativismo e arte urbana. Em 2002, o Pombas Urbanas decide transformar-se em Instituto, assumindo uma “personalidade jurídica”, nas palavras de Marcelo Palmares (SESC, 2020, p. 03), que permitiria ampliar seu campo de atuação. Não por acaso, a fundação do CCAC aconteceu no ano seguinte, em 2003, momento em que o então Instituto Pombas Urbanas é contemplado pela Lei de Fomento à Cultura do Estado de São Paulo, dedicado a agentes e organizações culturais com propostas continuadas de trabalho.

A obtenção de recursos públicos permitiu ao coletivo retornar à zona leste da cidade, seu lugar de origem e interesse de trabalho. Talvez seja importante destacar que a instalação da nova sede não exatamente no bairro de São Miguel Paulista, mas na Cidade Tiradentes, ocorreu a partir de uma articulação com o CDHU, permitindo ao coletivo identificar espaços potenciais de atuação. Segundo Palmares, a reivindicação dos moradores de Cidade Tiradentes por “um espaço cultural que diminua a sensação de exílio em relação à cidade de São Paulo” representava a possibilidade de estenderem suas pesquisas na direção de uma “formação humana e artística” (SESC, 2020, p. 02). Ao ocuparem o galpão em ruínas de um antigo supermercado abandonado, iniciam então um trabalho baseado na atividade de formação teatral de base comunitária e que, aos poucos, passou a adquirir novos sentidos para a sua presença entre os moradores.

É fato que, na esteira de questões relacionadas ao ativismo artístico e da colaboração comunitária, os espetáculos produzidos pelo coletivo Pombas Urbanas perseguem desde sempre o profundo diálogo com o lugar em que atuam. Os temas escolhidos, a linguagem utilizada, os locais de exibição constroem juntos representações das questões vividas no cotidiano dos moradores, por vezes abrindo-se completamente à participação do “público”. Espaços livres e improvisados, como as praças e edifícios abandonados, tornam-se o palco ideal. É nestes lugares que a vizinhança desatenta pode ser despertada pela presença deste tipo inusitado, provocador e envolvente de “pombas urbanas”. A exemplo de Cidade Desterrada, apenas um dos 15 espetáculos já produzidos pelo coletivo, os atores decidem escavar



FIG091 — Vista do Centro Cultural Pombas Urbanas (no centro da imagem), localizado na Cidade Tiradentes, bairro da zona leste de São Paulo.  
// FONTE: Blog Folias Teatrais, online. Disponível em: <https://foliasteatrais.com.br/tag/grupo-pombas-urbanas/>





FIG092 — Encontro realizado no Centro Cultural Pombas Urbanas com moradores locais para o espetáculo teatral “Café Memória” (2013).  
// FONTE: Agência Mural/Folha de São Paulo. Disponível em: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/files/2013/07/blog635.jpg>



a memória do bairro, colhendo informações e “causos” através da convivência cotidiana no bairro, transformando a dramaturgia em instrumento de reflexão sobre (e de representação de) algumas das camadas que constituem Cidade Tiradentes.

Cabe destacar ao menos duas delas, recuperadas durante a entrevista, revelando a sociabilidade tecida no processo de criação da peça e os sentidos da participação que através dela tomava corpo. Adriano Muriz lembra que, em um dos “Café Memória”, espécie de evento que ao mesmo tempo abria o diálogo do coletivo com a comunidade e fornecia a matéria-prima de Cidade Desterrada, foi contado diversas vezes e por diferentes moradores a história da “chegada do ônibus” no bairro. A enorme dificuldade que sofriam com o serviço precarizado na região teria resultado em um acontecimento épico. “Um dia”, reconta Mauriz (SESC, 2020, p. 8-9):

eles empapuçaram, tinha a cabine do fiscal, eles amarraram o fiscal dentro da cabine, botaram a cabine dentro dum caminhão e levaram a cabine no lugar onde eles queriam que o ônibus chegasse. Sequestraram o fiscal e falaram, ligaram pra empresa de ônibus e falaram a gente só libera quando chegar o ônibus.

Marcelo Palmares, por sua vez, recorda como uma das cenas mais características da peça, acompanhada pelo poema (SESC, 2020, p. 5):

Antes eu era selva/Passei a ser gleba/Estrada de terra/Agora o asfalto chega e me enterra/  
Rua 7E, 15A, 10C/Rua 10, Rua da Sorte/Rua 15, Milagre dos Peixes/Coração de Maçã, Quinta  
Sinfonia/Tantos números, tantos nomes, tanta gente/Agora toda essa gente me inunda/Já fui  
aldeia, hoje eu sou cidade/Cidade Tiradentes/Mas sempre serei Passagem Funda! Essa cena faz  
parte do espetáculo Cidade Desterrada.

Buscava representar a experiência relatada pelos moradores, muitos deles migrantes, diante da nova realidade urbana e precária das metrópoles, bem como de sua transformação através dos conjuntos habitacionais. O jogo de linguagem dos nomes das ruas tecia outros sentidos, localizados entre a crítica e o humor, diante da falta de identidade e de pertencimento resultantes do urbanismo construído nestes territórios chamados de “mundo da moradia” ou de “bairros populares”, como Cibele Rizek nos chama atenção (2011, p. 132). A monotonia dos blocos de moradias, por exemplo, todos idênticos, se expressava em meio aos risos dos moradores lembrando como “se perdiam, acabavam entrando no apartamento de outra pessoa, em outro prédio por achar que era a sua residência” (SESC, 2020, p. 5).

Por meio de Cidade Desterrada, atores e moradores participavam da reelaboração sensível destas e outras histórias comuns, por vezes duvidosas, misturas de mito e de lenda, compartilhadas desde os primeiros moradores, e também dos conflitos mais recentes, mas todas elas manifestadas através dos elementos físicos (os edifícios

dos conjuntos habitacionais, os nomes das ruas, etc.) e também no imaginário coletivo que põem em construção (os momentos de luta para a instalação de serviços público, a sensação de isolamento em relação ao centro da cidade, etc.).

Da mesma forma, também a produção das peças se torna meio de colaboração direta da comunidade, não apenas como fonte e matéria para as pesquisas estéticas desenvolvidas pelo coletivo, mas, por exemplo, frequentando as oficinas de formação de atores ou ajudando nos bastidores da montagem. Paulo Carvalho conta a respeito que é prática comum dos jovens que se formam no CCAC trabalharem como voluntários ou contratados nas peças e nos demais projetos que passaram a realizar (SESC, 2020, p. 14).

Em pouco tempo, o galpão abandonado foi convertido em palco, espaço de acolhida e de trabalho, sobretudo para os jovens. À medida que a integração com os moradores acontecia, o CCAC se reconfigurava, ampliando a proposta de pesquisa e formação teatral com outras atividades que orbitavam o universo do cultural: biblioteca comunitária, oficinas de dança, música, capoeira e circo, residência artística, cursos de formação em gestão e produção cultural, entre outras possibilidades. As semelhanças com *Inter-Action*, o centro de artes para a comunidade que emergia na cena ativista e contracultural de Londres, são evidentes, incluindo o enfoque sobre a produção teatral. No entanto, a natureza dinâmica, flexível e diversa de um espaço cultural em permanente transformação ganha outros contornos políticos e institucionais na forma de atuação do coletivo Pombas Urbanas.

Parte desta nova inflexão no discurso da participação pode ser verificada nas parcerias estabelecidas pelo coletivo no desenvolvimento de suas atividades. Palmares, Mauriz e Carvalho citam a importância da rede de ensino público local como um dos focos de atuação, se tornando um dos principais públicos e destinos para suas atividades, especialmente aquelas ligadas à formação de atores. Ainda na esteira de programas e convênios públicos, também destacam as articulações com agentes de saúde, provenientes do sistema público ou de organizações e entidades sem fins lucrativos. Denise Diba, em artigo intitulado “Teatro e comunidade, juventude e apoio social: atores da promoção da saúde” (2015), destaca o papel das ações promovidas pelo coletivo “para o empoderamento e redução de vulnerabilidade dos jovens, podendo ser considerada propiciadora de promoção da saúde” (2015, p. 1353).

A autora se apoia sobre uma noção ampliada de “promoção da saúde”, que inclui, diz, a “positiva busca de liberdade e felicidade” (2015, p. 1361). Destaca, nesse aspecto, como situações de escuta, desenvolvimento de competências e habilidades individuais e a formação de um ambiente comunitário proporcionados entre as diferentes atividades e atores articulados, na medida em que funcionam como verdadeiros instrumentos de “apoio social” em situações de pobreza, justifica a promoção de espaços como o CCAC nos termos de uma Política Pública da Juventude. Um outro conjunto de parcerias aponta para um senso de “ampliação” semelhante. Trata-se de uma das atividades destacadas por Cibele Rizek, em artigo de 2011, especificamente em relação ao coletivo Pombas Urbanas. Durante visita de campo à Cidade Tiradentes, se depara com a realização no CCAC de palestras e cursos gratuitos promovidos pelo SEBRAE através de seu “Programa Empreendedores de Cidade Tiradentes e Região”. Dois dos principais cursos oferecidos eram intitulados “Investimento Cultural” e “Mercado Cultural” (2011, p. 134).

Entre “política pública da juventude” e “mercado cultural”, se torna mais claro o que Rizek chamou de culturalização da gestão da pobreza. O acoplamento entre programas sociais e programas culturais a que se referiu pode ser traduzida, em primeiro lugar, como o ponto de convergência entre os processos de empresariamento das práticas culturais com aquelas que vimos acontecer com a dimensão da questão social. Isto estava de certa forma colocado quando Owen Kelly identificava a profissionalização da arte-comunidade dentro de políticas públicas do Estado de Bem-Estar Social que ainda restava no Reino Unido de meados da década de 1980, cumprindo semelhante papel de “apoio social”, por exemplo, em políticas educacionais de acesso ao trabalho formal. “Profissionalização” é o termo que Palmares utiliza para se referir às mudanças ocorridas na forma de organização e de atuação a partir do momento em que assumem a “personalidade jurídica”, passando a atuar como uma Organização da Sociedade Civil (SESC, 2020, p. 07). Cada vez mais voltados à captação de recursos via programas de editais de cultura e parcerias com instituições ou agentes públicos ou privados, tornam-se também os agentes que redirecionam a prática cultural nos termos próprios da gestão corporativa e empresarial.

É curioso notar, neste aspecto, como o “novo modo de pensar e gerir a pobreza e seus territórios”, identificados com a forma culturalizada da gestão da vida se manifesta no próprio discurso de seus fundadores mesmo quando se referem à chave de atuação ainda circunscrita à noção originária do teatro comunitário. Quando

perguntados sobre a influência do coletivo em suas próprias trajetórias, dois de seus fundadores desenvolvem respostas parecidas. Para Marcelo Palmares (SESC, 2020, p. 02):

O grupo tem uma importância vital na minha vida (...) era um jovem, morador da periferia, negro, sem nenhuma possibilidade de acesso à cultura e aos bens culturais, porém eu encontro no processo que é desenvolvido pelo Lino [Rojas], uma forma de me expressar que respeite as minhas características de ser um descendente de migrantes nordestinos, morador da periferia e que essa bagagem que eu trago, essa bagagem cultural tem um valor, tem uma riqueza e que ela nunca foi reconhecida nem pela minha família, nem por mim mesmo e eu encontro no teatro essa possibilidade disso se tornar algo concreto de eu poder me expressar a partir dessa minha existência, da minha forma de atuar

Algo bastante próximo de Adriano Mauriz quando se refere à base de atuação aprendida de Lino Rojas (SESC, 2020, p. 04):

ele observava esses jovens que arriscavam a vida surfando no trem, subindo num viaduto pra escrever um nome ou de mil maneiras que iriam deixar a sua marca, a sua identidade na cidade e arriscavam sua própria vida pra isso. E fala, meu esse jovem se valorizado ele pode se tornar um artista ele tem uma potência criativa e uma necessidade de dizer o que ele quer, o que ele sente. Então ele começa na investigação com o Pombas a pesquisar a formação de ator, linguagem e dramaturgia que isso naquele momento é a base do que vai formar essa identidade do Pombas né

É certo que a pergunta endereçada é ela própria carregada de um sentido moral individualista, o que não diminui o papel de valorização de potências criativas individuais, de formação de protagonistas em territórios de precariedade. Basta notarmos, hoje, a repercussão de frases como “A favela venceu”, “Nós por nós” ou “É tudo nosso” soando como palavras de ordem inspiradoras e que confundem promessa e desejo de transformação social com sucesso individual – sobretudo quanto dito por um dos principais ativistas negros e da periferia para coroar sua participação no Fórum Econômico Mundial, como convidado líder da Central Única das Favelas (CUFA), organização presente em favelas de todo o Brasil e de mais de 17 países; “CEO” da *FaveLa Holding*, incubadora que abriga cerca de 20 empresas provenientes das periferias brasileiras, mas também de Guiné, Camarões e Etiópia; além de ter sido loureado como “empreendedor social do ano” de 2021<sup>87</sup>.

Assim como George Yúdice procurou demonstrar em “A conveniência da Cultura” (2013), a estratégia neoliberal que percorreu o mundo desmantelando o investimento público em cultura em favor de parcerias com agências de financiamento privado, foi também modelo que dirigiu os enfrentamentos dos “fracassos do desenvolvimento do capitalismo global” no terreno seguro da iniciativa privada, incluindo a articulação com “parceiros” da sociedade civil. A ação dos Bancos Multilaterais

---

87 Ver: “Celso Athayde é o Empreendedor Social do Ano pela Fundação Schwab” em <https://www1.folha.uol.com.br/empreendedorsocial/2021/10/celso-athayde-e-o-empreendedor-social-do-ano-pela-fundacao-schwab.shtml>

de Desenvolvimento no Peru, na década de 1990, tomado como o “argumento de peso”, demonstram como projetos semelhantes de promoção da cultura, em termos de fortalecimento da identidade cultural do país e que contavam com a participação ativa da população através de incentivos ao empreendedorismo, colhia resultados substanciais nos índices de violência e certo crescimento da atividade econômica (2013, p. 28-29).

Na mesma linha, e olhando para como o discurso da participação no Brasil de 2013 evidenciava seu enterro trágico<sup>88</sup>, Paulo Arantes nos lembra, em “O novo tempo do mundo” (2014), que a profusão de manifestações culturais diversas como verdadeiros atos político-sociais constituíam a “melhor forma de governar”. Arantes é cortante: “não há outro jeito de tolerar o intolerável do que participando, e não há melhor escola de cooperação do que o próprio trabalho” (2014, p. 426-427). Esta nova forma de se fazer política, em que “tudo virou ocupação, até a residência em teatro”, diz, “o que era para ser solidariedade foi se tornando rubrica, planilha” (2014, p. 425).

As considerações de Yúdice e Arantes sobre as novas relações entre as esferas da política, da cultura e da economia vão ao encontro de Rizek, principalmente quando afirmam que, nesta “zona de indiferenciação”, os discursos e as práticas culturais se tornaram um poderoso meio de internalização do controle social. Para a autora, em especial, formas de atuação como as do coletivo Pombas Urbanas de fato assimilam a produção das artes e da cultura como dispositivos de “disciplinarização da vida”. Tornando-se “públicos alvo” deste modelo, através dos inúmeros programas, editais e parcerias, os territórios da pobreza são envolvidos em atividades que introduzem formas específicas de organização e de produção (econômica, cultural e subjetiva). A possibilidade de expressão, o reconhecimento e o desenvolvimento da capacidade criativa, as potencialidades abertas pela articulação em rede significam não a possibilidade do conflito e da formação de sujeitos capazes de ação política, mas da acomodação, do apaziguamento, da pacificação (2011, p. 129).

---

88 Arantes se refere aos protestos massivos que tomaram as ruas brasileiras em junho de 2013. Dentro de sua perspectiva de um “horizonte de expectativas decrescentes”, Arantes toma o episódio (mais um dentro da série de “primaveras” que tomou diferentes países a partir de 2010) como manifestação do esgotamento da aposta na participação cidadã, de que tanto nos referimos neste capítulo, e do que lhe parecia um evidente esvaziamento dos protestos, de uma cultura de mobilizações provocada pelo referido contexto de políticas de pacificação que “estimula a participação sem dar poder” (2013, p. 428). Voltaremos a este tema no capítulo seguinte, quando este “princípio de participação” encontra circuitos hegemônicos de produção também do espaço urbano.



A esta altura, vale confrontarmos, ainda que sumariamente, as representações espaciais da participação produzidas no contexto do CCAC e do FSM. É evidente entre ambos exemplos a conformação do espaço como um sistema ambiental que torna possível o diálogo, a troca, o encontro sobretudo a partir de sua natureza indeterminada, em permanente construção e reconstrução. Somente assim poderiam reunir, sem ruir, uma diversidade de atores e de atividades. Contudo, é no CCAC que identificamos com maior clareza como esse agenciamento espacial foi capaz de conformar, nas palavras de Rizek, “verdadeiros laboratórios de flexibilidade e hiperflexibilização”, diz, “onde se experimentam e se consagram formas como o trabalho voluntário, associado em cooperativas, o trabalho terceirizado ou subcontratado e finalmente, em espacial no campo das artes, o trabalho gratuito” (p. 137).

Desta perspectiva, cabe notarmos que os elementos constitutivos da “gestão da vida” não são exclusivos aos territórios da precariedade. Todos estes termos são familiares ou estão completamente presentes em novos circuitos de produção econômica, cultural, da cidade ou, se quisermos, nas zonas de indiferenciação que concordamos estar se criando entre elas. Configurando nosso último processo de institucionalização e de instrumentalização, convém olharmos com alguma profundidade as especificidades que competem à formação de agenciamentos e dispositivos de internalização do controle social em campos considerados hegemônicos.

## CAPÍTULO #7

# em direção às (nem tão) novas tecnologias de agenciamento social

Desde o surgimento de corporações como a *Google*, em 1998, e *Facebook*, em 2004,<sup>89</sup> é possível afirmar sem receios que as mídias sociais têm constituído o complexo tecido do mundo globalizado e informacional. O que parecia ser mais um conjunto de desdobramentos das apropriações criativas dos primeiros anos de popularização da *web*, interessado em seus potenciais comunicativos (PRADA, 2015), hoje atua como mediadores para toda ordem de processos econômicos, políticos, culturais e sociais.

---

89 Poderíamos nos referir a outras corporações de serviços web não menos paradigmáticas, como a Amazon, fundada em 1994, ou da Microsoft (1975) e Microsoft (1976) que, embora haviam se consolidado no ramos das tencologias em informática, também acompanharam as transformações das comunicações em rede. Em todo caso, *Google* e *Facebook* marcaram o que logo adiante iremos nos referir como o surgimento da *web 2.0* ou *web social* (PRADA, 2015; ZUBOFF, 2021), quando, na virada para os anos 2010, protagonizaram o processo de aquisições de uma série de outras empresas de aplicativos de redes sociais com milhões de usuários como, respectivamente, o YouTube (de visualização e compartilhamento de vídeos, em 2006) e o Instagram (de compartilhamento de imagens instantâneas, em 2011).

Um recente debate presente no campo dos Estudos em Ciência e Tecnologia (ZUBOFF, 2021; VAN DJICK, 2013, 2016; OBAR et WILDMAN, 2015; D'ANDRÈA, 2018) tem buscado bases conceituais que permitam compreender a presença e o impacto dessas novas tecnologias. Dentre elas, destaca-se a emergência dos Estudos de Plataforma, investigando como certa articulação entre dimensões técnicas, políticas, culturais e econômicas que constituem as redes sociais e outros ambientes digitais teria desencadeado a formação de uma “sociedade de plataforma” (VAN DJICK, 2016, online): “uma sociedade em que trocas sociais, econômicas e interpessoais é largamente canalizada por um ecossistema de plataformas globais *online* dirigido por algoritmos e abastecido por dados”.

Desta perspectiva, os Estudos de Plataforma evitaram as análises que tendiam a descrever o recente desenvolvimento das redes sociais apenas como a apropriação de uma infraestrutura tecnológica (satélites, cabos e aparelhos transmissores, computadores conectados em rede) visando a criação de ambientes *online* onde seja tecnicamente possível conectar, transmitir, gerir e visualizar dados de múltiplas propriedades e formatos (textos, imagens, áudios, vídeos, etc.). Afinal, tornou-se cada vez mais urgente compreender como tal materialidade técnica constitui um fator decisivo para o agenciamento de organizações e de funções sociais, políticas e econômicas. Mais do que facilitadores, Van Djick enfatiza como as plataformas digitais “moldam as performances dos atos sociais” através de uma “interface amigável ao usuário com configurações padrão que refletem as escolhas estratégicas de seus proprietários” (2013, p. 29).

Processo que encontra um importante registro nos debates que ocorreram ainda no campo das artes e da cultura. Em 2001, por exemplo, o *ZKM Center for Art and Media*, uma das primeiras instituições de arte dedicadas à chamada “cultura digital”, sediada em Karlsruhe, na Alemanha, realizou a exposição intitulada “CTRL[SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother”. De acordo com Juan Martín Prada, autor de “Práticas artísticas e Internet en La época de Las redes sociales” (2015), a curadoria de Thomas Y. Levin teria marcado uma significativa inflexão nos discursos até então correntes sobre o uso das tecnologias digitais impulsionadas pela novidade da *Internet* e o processo de popularização das conexões em rede. Uma inversão de sinal que constrangeu certo vocabulário acumulado ao longo da década de 1990 e dominado pela aceção otimista das “possibilidades” e “promessas”, tornando-o mais cauteloso e atento a “limites” e “contradições”. A “Meca das artes de mídia”, como ZKM é internacionalmente reconhecida, não poderia ser mais representativa desse fenômeno.

Apenas dois anos antes, em 1999, o museu sediava “*net\_condition*”, projeto curatorial que pela primeira vez abordou, do ponto de vista estético, um conjunto diversificado de práticas realizadas no contexto tecnossocial da *internet*. Ao mesmo tempo em que debatia as implicações para os protocolos estabelecidos de exibição, recepção e circulação no interior do circuito institucional da arte, “*net\_condition*” também ecoava o entusiasmo de artistas, críticos e outros agentes interessados neste então recente campo de produção e de experimentação. Como podemos constatar no texto de apresentação da exposição, o time de curadores liderado por Peter Weibel compartilhava a ideia de que a *Internet* não somente despontava como a “resposta técnica” para uma sociedade que cada vez mais demandava “conhecimento, troca de dados, entretenimento, em tempo real”, como também atuava como um importante vetor de transformação, moldando-a sobretudo através de novos “campos de interação social, comercial e artístico” (WEIBEL et al, 1999, tradução nossa). Em meio a este novo contexto, em que mudanças tecnológicas representavam novas possibilidades técnicas e sociais, também parecia emergir um “rico campo de oportunidades” para o reaparecimento do que museu, curadores e autores selecionados conjuntamente identificavam como “esperanças utópicas e emancipatórias” (WEIBEL et al, 1999, t.n.).

Promessas de “igualdade de oportunidades”, de “cidadania” e de “participação” contidas em propostas como “*The world first collaborative sentence*” (Douglas Davis), “*Contestation Robots*” (*Institute for Applied Autonomy*) e sobretudo em “*Introduction to net.art*” (uma celebração irônica feita por Blank & Jeron, Natalie Bookchin e Alexej Shulgin a um conjunto de experimentações que marcou os primeiros anos de expansão da *Internet*), parecem ter sido esgotadas quando ZKM voltou ao tema pouco tempo depois, em “*CTRL[SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*”, dessa vez para refletir sobre como o desenvolvimento da “sociedade da informação” constituiu um “extensivo arsenal de controle social” (LEVIN, 2003, t.n.).

A aproximação sugerida entre o “Panóptico de Bentham” - modelo penitenciário ideal do século XVIII, utilizado por Michel Foucault para descrever a formação do poder disciplinar - e o “*Big Brother*” - a metáfora da vigilância em tempos de comunicação de massa, consagrada por George Orwell (1984) - reflete o recorte histórico-crítico definido pela curadoria de Thomas Levin, teórico destacado no campo da cultura e das mídias. Ancorada na relação foucaultiana entre modalidades de poder e formas de organização e controle sociais, a exposição procurou resgatar trabalhos centrais na neovanguarda das décadas de 1960-70 e que exploravam

meios técnicos audiovisuais para disparar questões diversas sobre os sistemas de comunicação e de informação da época, articulando-os com um conjunto mais recente. Baseado em meios e recursos digitais, este último conjunto seria responsável por atualizar o debate neovanguardista diante de um novo contexto tecnológico e, como visto, também político, social e produtivo.

Como pano de fundo, Levin tinha a grande popularidade dos “*reality shows*”, os programas de televisão que transmitiam em tempo real a intimidade de um grupo de participantes em confinamento, e o recrudescimento das políticas de controle e vigilância como reação do mundo ocidental globalizado aos ataques às torres do *World Trade Center* e ao Pentágono, no fatídico dia 11 de setembro de 2001, data que se tornou marco histórico da chamada “Guerra ao Terror”. Como indagava em entrevista para Carmela Thiele, então chefe de imprensa e relações públicas de ZKM, “é de se perguntar se, após o 11 de setembro, haverá uma disseminação igualmente rápida da vigilância e uma redução dos direitos civis, ou seja, a privacidade”, e neste sentido, supunha que “ao levantar tais questões [sobre a expansão de técnicas e tecnologias de controle e vigilância em tempo real], a exposição [deveria] ser vista como contribuição para o debate político sobre segurança e privacidade, público e governança” (LEVIN in THIELE, 2001, t.n.).

Levin cita as chamadas “*Time Delay Rooms*”, série de instalações produzida pelo artista norte-americano Dan Graham, em 1974, como grande exemplo de como o conjunto de trabalhos por ele reunido revelaria, “de forma crítica e histórica”, as “diferentes formas de vigilância transformando nossa cultura cotidiana” (LEVIN in THIELE, 2001, t.n.). Ao passo que, a mesma confrontação feita por Dan Graham à (auto)percepção do público também poderia ser encontrada, em uma nova forma, em trabalhos como “iSEE”, o sistema de georreferenciamento programado pelo *Institute for Applied Autonomy* para a ocasião de “CTRL[SPACE]”: ambos se apropriaram de circuitos de informação e equipamentos de comunicação para deslocar o público da exposição de um comportamento naturalizado de sujeitos vigiados, colocando em evidência esta própria condição de (e os mecanismos da) vigilância.

Entre a tomada de consciência da “retórica da vigilância”, subjacente ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação e de informação, e da constituição de uma “sociedade de plataforma”, conceito em voga e cada vez mais difícil de nos esquivarmos, chama atenção o fato de que o desenvolvimento das tecnologias de comunicação e de informação, na exata medida em que está intimamente atrelada às reestruturações observadas nas formas de produção e de vida globalizadas, aponta



também para o desenvolvimento de dispositivos tecnopolíticos adequados para um sem número de formas assumidas pelo imperativo do que vimos chamando de gestão da vida. Seja para a produção, circulação, troca e compartilhamento de informações; para o gerenciamento das atividades de equipes descentralizadas de trabalho; ou ainda para o controle de suas formas de comportamento e sociabilidades, já indiferente a antigos limites entre trabalho e vida social, as propriedades relacionais das mídias sociais despontam como uma forma decisiva. ‘Cultura participativa’, ‘economia informacional’, ‘afetiva’ ou da ‘experiência’ são alguns dos termos que começam a pulsar no momento em que a ideia de “plataforma” parece expressar a criação de diversos sistemas ambientais de engenharia social racionalmente planejadas. O que nos leva a indagar se as redes sociais *online* não representam apenas um dos suportes (digitais) em que podemos observar o desenvolvimento tecnossocial das plataformas.

Temos no horizonte, a emergência recente de espacialidades, que sugerem semelhante articulação entre impulso tecnológico e o interesse comunicativo ou relacional. Isto está presente, por exemplo, em *Palais de Tokyo*, considerado um novo marco para os espaços expositivos contemporâneos inaugurado em 2002, na cidade Paris, e resultado do projeto curatorial desenvolvido por Jérôme Sans em parceria com Nicolas Bourriaud, referido autor da *Estética Relacional* (1999). Este novo “espaço para a criação contemporânea”, como queriam os curadores, representa a busca por “um tipo de associação artística interdisciplinar - mais laboratório que museu” (apud BISHOP, 2004, p. 51).

Dez anos mais tarde, em 2012, a gigante de tecnologia e serviços *web*, *Google*, inaugurou em Londres o primeiro de seus 8 campi espalhados pelo mundo, uma versão bastante peculiar para os novos espaços de trabalho colaborativo. A “*Google Space for StartUps*” constitui uma rede global de “espaços de encontro para pessoas inovadoras compartilharem ideias, aprenderem umas com as outras e apoiarem o ecossistema local” (GOOGLE, n.d., online). Menos de um par de anos após, em 2014, emergiu no reformado Largo da Batata, em São Paulo, o ativismo urbano organizado pelo coletivo A Batata Precisa de Você, ganhando cada vez mais espaço nos debates acerca dos assim chamados “novos urbanismos”. Através de encontros, debates, oficinas, intervenções artísticas e festivais, nas ruas e nas redes, o coletivo mobilizou frequentadores do Largo, convertendo-o em um “laboratório metropolitano [para] testar possibilidades de ocupação e reivindicar infraestrutura permanente que melhore a qualidade do espaço público” (A BATATA PRECISA DE VOCÊ, 2015, *online*).

Trata-se, como procuraremos demonstrar, da formação de um novo paradigma cultural, produtivo e também subjetivo que vem recontextualizando termos como a “experiência” e a “criatividade”; a “obra-aberta”, “flexível”, “auto-organizada”; a “participação”, o “encontro”, a “colaboração” e “interatividade”. Antes elementos centrais para a crítica às (e promessas de transformação das) relações de trabalho e de vida vigentes, torna-se cada vez mais evidente em nossas discussões o fato de que, hoje, estão informando as transformações discursivas ocorridas entre os campos da cultura e da economia, do lazer e do trabalho, bem como das propriedades relacionais e organizacionais subjacentes às novas tecnologias informacionais em direção à constituição de novos circuitos hegemônicos de produção e de subjetivação.

### A CONSAGRAÇÃO DA ESTÉTICA RELACIONAL

Cabe, antes, voltarmos atenção para certos aspectos ambivalentes que caracterizam certa origem de nascimento das “plataformas sociais”. “*Introduction to net.art*”, um dos principais trabalhos presentes na referida exposição *net condition (1999)*, realizado no *ZKM Center for Art and Media*, e que ficou conhecido como ‘manifesto’ da atuação de um grupo pioneiro de ‘artistas da *Internet*’, pode ser tomado também como aquele que melhor traduziu o horizonte aparentemente infinito da *internet* projetado em meados da década de 1990 – e de seu colapso. Sua importância se mede não apenas por sintetizar o entusiasmo vanguardista daqueles anos em 124 tópicos, divididos em cinco grandes questões (“*nat.art at a Glance*”; “*Short guide to DIY net.art*”; “*What You should know*”; “*Critical tips and tricks to successful Modern net.artist*”; e “*Utopian Appendix (After net.art)*”), mas pela própria maneira em que foi confeccionado para a ocasião da exposição. Ao gravarem em seis placas de mármore os aspectos em comum da auto-intitulada “*net.art*”, Blank & Jeron, Bookchin e Sulgin reproduziram a ironia característica daqueles artistas, materializando na forma de ‘mandamentos’ um conjunto de atuação que, como descrito ao longo do próprio manifesto, contrariava toda especialização e categorização praticadas pelas instituições de arte. Ao mesmo tempo, também pregava, digamos assim, a “atividade artística e comunicativa” da (e na) *Internet* como uma “zona de comunicação temporária” anárquica e espontânea.

Nestes termos, “*Introduction to net.art*” celebrava uma produção coletiva que inaugurou muitos dos campos de experimentação estética no contexto específico dos sistemas de informação e comunicação em rede representados pela *Internet*, sem deixar de questionar a própria exposição organizada pela ZKM e sua tentativa de interiorizar o que desde o início se fez para além das “burocracias institucionais”



FIG093 — "Introduction to net.art" em exposição na ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe, 1999. // FONTE: Website Natalie Bookchin, online. Disponível em: <https://bookchin.net/projects/introduction-to-net-art/>

dos museus e galerias, recusando (e mesmo denunciando) os circuitos de circulação, exibição e valoração de objetos de arte para se “alcançar substantiva audiência, comunicação, diálogo e divertimento” (BOOKCHIN et SHULGIN, 1999, *online*, t.n.).

Tópicos como “*Beyond the Institutional Critique*”, “*The practical death of the Author*”, “*Create and control your own mythology*”, “*Expansion into real life networked infrastructure*” e “*Widening gap between arte and everyday life*” resumem a dimensão ‘vanguardista’ que requereria à *net.art* um manifesto, e que sustentava muito do entusiasmo com a *Internet* de nomes como Wolfgang Staehle, Vuk Cosic, Mark Tribe, Jodi.org, Heath Bunting, entre outros. Estes são os artistas que entre 1994 a 1998 enxergaram nas possibilidades comunicativas das trocas de dados remotos (ainda que relativamente limitadas naquela época) um ambiente tecnológico extremamente potente de atuação. Rachel Greene, em seu livro “*Internet Art*” (2004), relembra o impacto que Cosic e Staehle tiveram em seus primeiros contatos com a rede. “Conheci a web pela primeira vez e mudei para lá tudo o que estava fazendo”, conta Cosic (apud GREENE, 2004, p. 53, t.n.),

imediatamente decidi que queria estar envolvido (...). Em 1995 estava ocupado com a *Ljubljana Digital Media Lab* que não era mais que um grupo de pessoas conversando (...) Estava pensando em arte naquele contexto, mas muito pouco havia que eu gostasse. Então em março, de alguma forma, conheci Heath Bunting (primeiro contato foi via telefone) e achei que seu web site [*Visitors Guide to London*, um percurso por cenas desenhadas de certos locais da cidade de Londres conforme os cliques escolhidos pelo visitante] a melhor coisa online.

Foi o passo inicial para o que Staehle, depois de acumular horas de navegação pela *web*, identificou como as “características dominantes” dessa experiência: “a troca de informação e a camaradagem”, decidindo então que os artistas “deveriam se beneficiar de uma versão própria de canal de comunicação online” (GREENE, 2004, p. 56, t.n.).

Assim é que, nestes anos, a *Internet* viu surgir uma série de plataformas (entre *websites* e *mailing lists*) responsáveis por tecer uma ampla comunidade dedicada à criação e ao compartilhamento de informações e experimentações criativas nestes, ou desde estes ambientes tecnológicos, informacionais e comunicativos. Entre estas plataformas destacam-se “*THETHING*” (bbs.thething.net) e “*rhizome.org*”, ambas baseadas em um sistema de troca de e-mails e lançadas na *web* respectivamente por Wolfgang Staehle, em 1995, e Mark Tribe, em 1998.

As duas plataformas apresentam em comum um conjunto de canais de comunicação online (*chats* de conversação instantânea e fóruns para debates diversos), um sistema para registro e armazenamento de conteúdos específicos (geralmente discussões,

escritos e trabalhos de arte) e, assim como outras plataformas, eram desenhadas para que os artistas pudessem encontrar o lugar ideal para alimentar suas práticas (a partir da troca de experiências e todo tipo conhecimento necessário para explorar a Internet) e também para expor e fazer circular suas produções. No entanto, se “*THETHING*” partia de um impulso particular de Staehle, traduzido no esforço mais destacado de tornar possível (tecnicamente, mas também conceitualmente) conectar as pessoas e criar a desejada ‘comunidade’ ou ‘canal’ próprio de comunicação, “*rhizome.org*” foi quem projetou voos mais ambiciosos para o desenvolvimento da *net.art*. Baseando-se no conceito deleuziano de “rizoma”, o curador e artista Mark Tribe buscou criar uma rede anti-hierárquica e descentralizada para fazer do sistema de *mailing lists* o que se referiu como uma “escultura social”<sup>90</sup>.

De acordo com Rachel Greene, Tribe utilizou modelos livres de formulários de discussão como estratégia para criar um “fórum público com foco em arte”, capaz de gerar uma “plataforma colaborativa interconectada e dirigida por artistas das novas mídias, curadores, críticos e observadores” (2004, p. 57, t.n.). Logo, “*rhizome.org*” se tornava também um programa de preservação digital, a *Rhizome ArtBase* (1999), que através dos mesmos princípios de livre compartilhamento e criação colaborativa garantiria acesso, registro, armazenamento e visualização a quem aderisse à comunidade. Em 2001, amparado por fundos públicos e privados provenientes, entre outros, do *Department of Cultural Affairs* da cidade de Nova York e do *Deutsche Bank Americas Foundation*, é fundado o *Rhizome Commissions*, programa ainda em atividade destinado ao apoio de projetos artísticos baseados em tecnologias digitais e *Internet* (RHIZOME, 2011, t.n.).

Muitos são os que enxergam nestas formas pioneiras de atuação traços do radicalismo de vanguarda extraídos de Walter Benjamin, Bertolt Brecht e, mais recentemente, da arte de apropriação e do conceitualismo como presente no grupo *Fluxus* (WEIBEL, 1999; GREENE, 2004; PRADA, 2015). Por um lado, de fato, a maneira como Cosic, Staehle, Tribe e demais ‘*net.artists*’ se “envolveram”, para utilizar o termo de Cosic, com as “infraestruturas conectadas em rede” demonstram um enorme esforço na tentativa de apropriarem-se de suas prerrogativas técnicas para tornarem-se produtores desse novo ambiente, incluindo em alguns casos o estabelecimento das políticas que deveriam reger seu funcionamento.

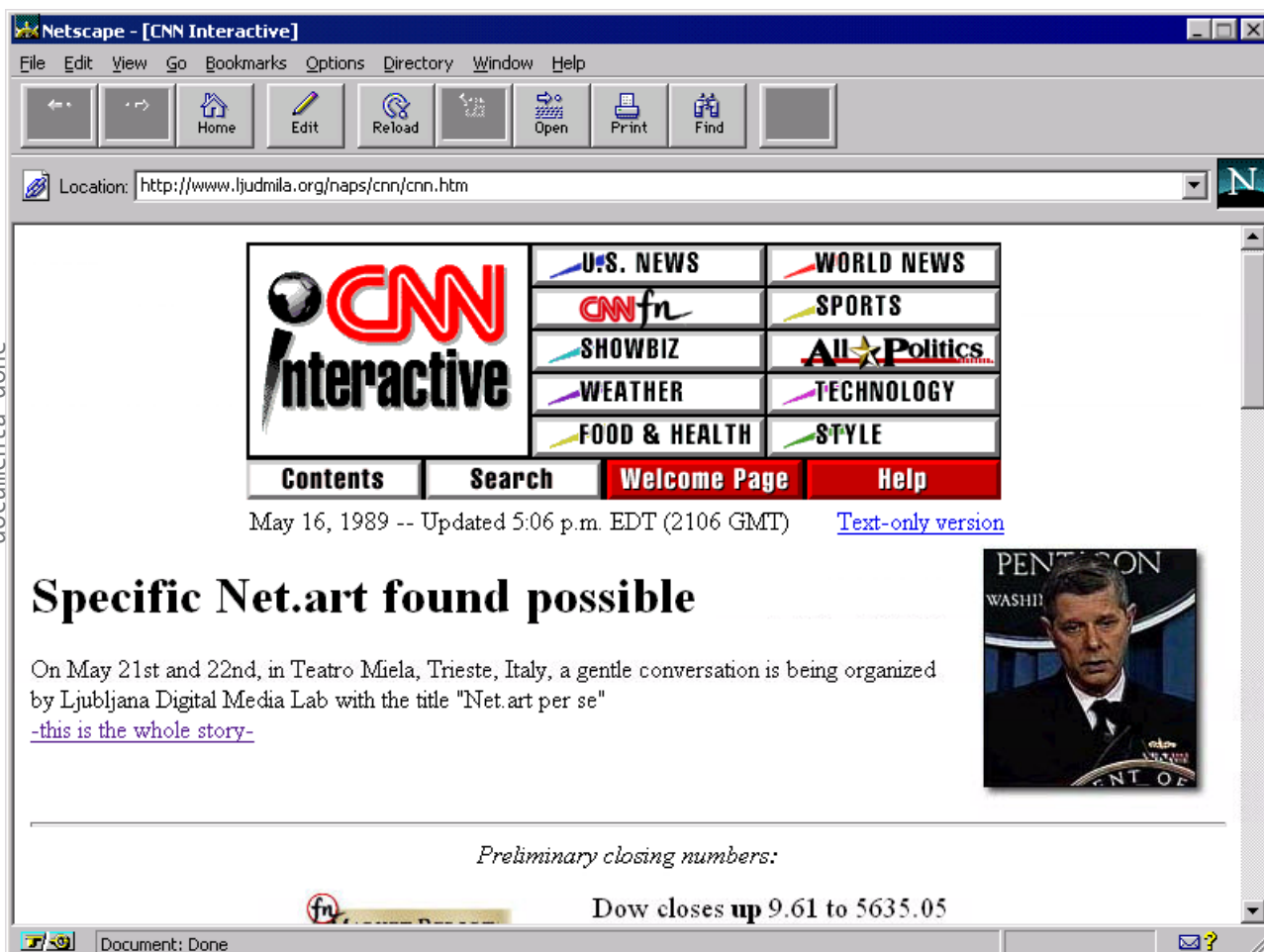
---

90 Como se sabe, o termo remete a Joseph Beuys, quem primeiro utilizou a ideia de “escultura social” para se referir às suas pesquisas realizadas entre 1960 e 1970 e que envolviam atividades humanas para o chamado neovanguardista de transformação social. Ver: BUCHLOH, Benjamin H.D. Beuys: The Twilight of the Idol in: *Artforum*, vol.5, no.18, 1980, pp. 35-43.



A *website* criada por Cosic, em 1996, para comemorar um importante encontro entre estes artistas, a “*net.art per se*”, explicita muitos dos procedimentos estéticos praticados desde os *ready mades* de Marcel Duchamp, como a replicação irônica de modelos estabelecidos de comunicação. Ao satirizar, por exemplo, a linguagem visual da *website* da CNN, uma das maiores empresas de telecomunicação à época, mimetizando logotipos de patrocinadores para comunicar suas próprias ‘*marcas*’ de interesse político, cultural, tecnológico e social, Cosic buscava desnaturalizar o padrão de comunicação midiática e corporativa que, apesar dos esforços seus, de seus colegas e tantos outros *net-ativistas*, vinha se consolidando na *Internet*. A difusão da capacidade técnica de produzir por si mesmos seus próprios *websites*, canais, plataformas e comunidades conectadas *online* também apontava para um dos grandes objetivos utópicos desde as vanguardas heróicas dos séculos XX: a descentralização da produção e, neste caso, também da comunicação.

FIG094 — “Net.art per se” (1996), a website parodiada por Vuk Cosic. // FONTE: Acervo Rhizome. Disponível em: <https://anthology.rhizome.org/documenta-done>



No entanto, como a confecção de “*Introduction to net.art*” se fez notar, havia algo de contraditório em institucionalizar uma prática artística avessa a essas amarras, incluindo a inflexão provocada em muitas de suas práticas a partir do momento em que passam a responder aos critérios das agências internacionais de financiamento. Assim como os anseios por explorar a fundo as novas possibilidades de colaboração, interatividade, livre compartilhamento para superar a autoria, o objeto pelo processo, a forma pela comunicação, também o horizonte de um sistema descentralizado que parecia estar a caminho, passou a se distanciar e a ser ofuscado.

É neste ponto em que devemos ampliar, em parte, nosso foco de análise para iniciarmos um primeiro giro entre os objetos que nos ajudam a descrever a difusão da participação pelas novas tecnologias de agenciamento social. Já deve ter saltado aos olhos dos leitores mais atentos o fato de que estes mesmos princípios que caracterizam uma “*net-art*” estavam constituindo, nestes mesmos anos, o que nos referimos anteriormente como ‘propriedades relacionais’. Mantendo ainda o olhar para o campo específico da arte e da cultura, convém lembrar rapidamente certa afinidade (eletiva) que, cada vez mais, mantinham com a lógica e os interesses provenientes do mundo do trabalho e da produção econômica.

Foi Hal Foster, em *Chat Rooms* (2004, p. 22), quem disse: “em tempos em que tudo parece ser interatividade feliz, entre ‘objetos estéticos’ Bourriaud contabiliza ‘*meetings*, encontros, eventos, vários tipos de colaboração entre pessoas, *games*, festivais e lugares de convivialidade, em uma palavra, toda maneira de encontro e invenção relacional”. Da mesma forma, Claire Bishop em “*Antagonism and Relational Aesthetics*” (2004), identificou nestas práticas uma nova tendência na produção de espaços institucionais da arte. O enfoque da autora sobre o *Palais de Tokyo* (2002) nos é caro por apontar para a formação de um novo paradigma que “recontextualiza o modelo do ‘cubo-branco’ de apresentar a arte contemporânea como um estúdio ou ‘laboratório’ experimental” (BISHOP, 2004, p. 51).

De fato, o ineditismo de *Palais de Tokyo* representa o primeiro ponto de parada de um caminho sem volta percorrido pela arte contemporânea. A ampla reorganização do circuito institucional da arte, que teria sido convocado a responder e a fomentar uma nova “economia da experiência”, segundo a autora, “a estratégia de mercado que procura recolocar bens e serviços enquanto experiência pessoal dirigida e encenada” (BISHOP, 2004, p. 52), desponta, assim, mais que um processo de transformação interna ao circuito institucional da arte. Neste



FIG095 — Vista para o edifício “protomodernista” de Palais de Tokyo. Fotografia de Florent Michel.  
// FONTE: Acervo Palais de Tokyo, on line. Disponível em:  
<https://palaisdetokyo.com/en/the-site-and-its-history/>





FIG096 — Interior de Palais de Tokyo após a execução do projeto de reforma de Lacaton & Vassal. // FONTE: Cortesia de Jean-Pierre Dalbèra.



FIG097 — Palais de Tokyo durante exposição da “La Triennale”, em 2012.  
 // FONTE: Cortesia de Jean-Pierre Dalbéra.





sentido, o ‘encontro’ e as ‘trocas sociais’, que desde a década de 1980 já circulavam como questões-chave para diversos artistas, neovanguardistas ou *net-artistas*, parecem ter finalmente encontrado um discurso curatorial e um espaço institucional adequados.

Em razão da nova política para a cultura implementada pelo governo francês, interessado, entre outras medidas, na criação de um centro inovador de arte contemporânea na cidade de Paris, Jérôme Sans e Nicolas Bourriaud se depararam com a possibilidade de aprofundar suas pesquisas curatoriais com o desenho de um novo contorno institucional para um espaço de arte e cultura. Assim, a ala vazia do palácio construído em 1937 para a Exposition Internationale des Arts et Techniques tornou-se sede do “maior centro para criação artística contemporânea de toda a Europa” (PALAIS DE TOKYO, online, t.d.). Idealizado como um “anti-museu”, um espaço “para aprender, experimentar, sentir e viver (...) onde o inesperado surge” (idem, online, t.d.), tanto a programação quanto a reforma realizada no edifício reverberam o particular interesse dos curadores por uma “estética das interações humanas em seu contexto social” (BOURRIAUD, 1998, p. 160).

Sob a insígnia da “Estética Relacional”, síntese de Bourriaud para um horizonte comum de criação artística que favorecia o “encontro entre o observador e a obra”, a “elaboração coletiva do significado” e o “diálogo aberto que nunca termina” (1998, p. 160), a ênfase nas trocas sociais, nas formas de interatividade e nos processos de comunicação representava para o autor uma reação à sociedade informacional, que apesar de ter disponível diversos instrumentos de telecomunicação estavam imersos em uma dinâmica social e produtiva em que tais práticas eram dificultadas. Assim, a aposta em “dispositivos relacionais”, descritas como “máquinas que provocam e gerenciam encontros individuais e coletivos” para a “criação de comunidades instantâneas” ganhavam contornos de crítica e vontade de transformação nos projetos desenvolvidos pelo autor (BOURRIAUD, 1998, p. 164)<sup>91</sup>.

Mais do que apenas expor o acervo da instituição, o *Palais de Tokyo* abriga intervenções de larga escala, convidando artistas a ocuparem todo o espaço através de produções diversificadas. A realização de chamadas públicas, de projetos de longa ou curta duração e de programas de residência faz com que o espaço expositivo

---

91 O autor se vale do conceito de “interstício social” para defender que a arte, nestes termos, assume sua dimensão de prática social, imbricada a um sistema econômico, mas para oferecer formas de resistência com potencial subversivo (PENNING, 2005).

esteja em permanente transformação e, segundo seus organizadores, se abra à possibilidade do público “viver a experiência da arte no fazer – em todos os seus vieses” (PALAIS DE TOKYO, *online*, t.d.).

Do mesmo modo, o concurso de projeto para a reforma do edifício privilegiou a proposta arquitetônica que manteve inacabada a ala em que o *Palais de Tokyo* está instalado, corroborando o desejo de negar o espaço cristalizado dos museus convencionais em favor de um permanente estado de inventividade e transformação. A derrubada de paredes e as escavações de espaços subterrâneos, ampliando e integrando ambientes antes compartimentados, além da instalação de elementos pontuais, leves, como painéis deslizantes, grades, cortinas, escadas metálicas, são também responsáveis por metamorfosear a rígida e pesada arquitetura protomoderna original em um ambiente com certo grau de abertura às possibilidades imprevistas de ocupação, apropriação e uso dos espaços – do acontecimento social, portanto.

Em certo sentido, *Palais de Tokyo* representa o que Marion von Osten descreveu como a atitude de “usar o “cubo-branco” das galerias como “plataforma comunicativa, lugar para o encontro público, um palco exibindo não apenas conhecimento, mas ideais sobre práticas colaborativas” (2005, p. 208). Mais do que isso: recuperando, brevemente, as lições de Brian O’Doherty (2002), sobre a ideologia do “interior do cubo branco”, devemos nos perguntar se o novo paradigma manifestado através de *Palais de Tokyo* não nos coloca diante de um novo dispositivo a desempenhar o semelhante papel de instrumentalização e de subjetivação. Se concordamos que o espaço do “cubo branco” serviria, antes de tudo, como palco para a encenação, por parte do público, dos dilemas da identidade moderna, onde ela se educa e se refina, o anti-museu de Bourriaud e Sans volta-se à destruição do isolamento e distanciamento da vida cotidiana, da rigidez ou hierarquia, em favor da fundação de novos valores: abertura, informalidade, flexibilidade, comunicabilidade.

Uma “máquina social” para a “fabricação do sujeito neoliberal”, nos termos de Dardot e Laval (DARDOT et LAVAL, 2016, p. 322). Lugar em que a transformação observada nas relações sociais e de produção é articulada à emergência de uma nova subjetividade. Em linhas gerais, esta nova estrutura subjetiva deve superar as regras fixas e hierarquizadas de controle para fundar o sujeito “hipermoderno”, “impreciso”, “flexível”, “precário”, “fluido”, “sem gravidade” cuja *performance* é aperfeiçoada através de novos espaços para se “viver a experiência da arte no fazer”, como propõe *Palais de Tokyo*.

Neste sentido, a arte e a cultura, enquanto “laboratórios de criação”, não apenas assumem prerrogativas próprias da lógica do mercado financeiro e de serviços, da competição global e da marca (*branding*); os novos dispositivos espaciais da arte contemporânea fornecem ao universo próprio da produção econômica novas relações de trabalho, na forma de práticas criativas e também de uma nova espécie de ética da criatividade e da participação, traduzida como mecanismos de envolvimento, ativação e experiências sociais.

É neste ponto em que a “economia da experiência” sugerida por Claire Bishop converge com “economia informacional” descrita por Manuel Castells. Marcada, segundo o autor, pela valorização das propriedades flexíveis de comunicação, de divisão do trabalho e de gestão do processo produtivo levadas a cabo pela “revolução da tecnologia da informação” (CASTELLS, 2006), voltaremos nossa atenção para as considerações sobre o que descreveu como a formação de uma “Sociedade em Rede” em razão de um conjunto de descrições bastante específicas sobre as transformações produtivas e tecnológicas em curso. De modo que a aproximação que pretendemos estabelecer será como um contraponto para podermos avançar a compreensão da “racionalidade neoliberal” e mesmo da formação da “cidade de projeto” descrita por Chiapello e Boltanski (2008).

Trata-se, desta perspectiva, de uma “nova forma de sujeição às leis impessoais e incontrolláveis da valorização do capital” no mesmo momento em que observamos o desenvolvimento de uma nova “lógica organizacional”, nos termos de Castells, dentro de uma nova “lógica geral das relações humanas” submetida à regra do “lucro máximo”, nos termos de Dardot & Laval (2016, p. 232-324). Mesmo em posições assimétricas, as nomenclaturas não poderiam ser mais familiares, seja para descrever a esfera da cultura, o universo das novas organizações produtivas em rede ou do sujeito empresarial: organizações horizontais em substituição das antigas divisões hierárquicas; colaboração entre empregados ou equipes autônomas de trabalho; e a rede como a forma privilegiada da interatividade da economia globalizada<sup>92</sup>.

---

92 Embora muitas das observações de Castells sobre as características da tecnologia da informação, de uma cultura informacional a estender-se por todo o tecido social, das novas relações comunicativas por ela engendradas e de sua forma privilegiada das redes sejam caras a este estudo, não deixamos de enfrentar as razões estruturais que permitiram o próprio desenvolvimento tecnológico – mantidas em seu trabalho tanto mais como uma virtude das liberdades individuais. Recorrer a estas análises configura, portanto, um procedimento crítico e reflexivo, um ponto de partida para podermos avançar sobre o que, hoje, quase duas décadas após a publicação da primeira edição de “A Sociedade em Rede” (2006), devemos reconhecer como limites e contradições.

Ao enfrentamento inicial de Castells do que chamou de o “dilema do determinismo tecnológico” (CASTELLS, 2006, p.43), buscando esclarecer as relações entre tecnologia, sociedade e a economia informacional em termos de uma “conexão histórica” no desenvolvimento destas três instâncias, propomos, porém, a perspectiva foucaultiana sobre a relação entre “saber e poder” estruturando o funcionamento das instituições, o desenvolvimento de racionalidades históricas específicas e as modalidades de poder que recaem sobre os sujeitos e suas atividades (incluindo a economia e a cultura)<sup>93</sup>. O que nos leva a uma compreensão que acreditamos ser mais implicada com os objetos e fenômenos que estamos investigando, sobretudo no que podemos observar dos desdobramentos das “inovações tecnológicas”, até então vistas com maior entusiasmo por Castells.

Além disso, embora tenha encontrado na organização da empresa californiana *Cisco Systems* seu maior exemplo, são as novas empresas de soluções para a *internet* como a *Google* que ocupam hoje a posição de destaque no desenvolvimento das tecnologias da informação. O que não impede de reconhecer nestas novas organizações empresariais os traços da referida “lógica organizacional” inauguradas pela primeira. Como descreveu Castells (2006, p. 227):

O consenso nos círculos empresariais, inclusive a própria percepção da Cisco era que o modelo empresarial do qual foi pioneira foi o segredo de sua produtividade, lucratividade e competitividade. A Cisco aplicou a si mesma a lógica das redes que vendia a seus clientes. Organizou na *Internet*, e ao redor dela, todas as relações com os clientes, os fornecedores, os parceiros e os funcionários, e, por intermédio de engenharia, projetos e softwares excelentes, automatizou grande parte da interação.

A descentralização da cadeia de produção, a grande capacidade comunicativa entre os setores autônomos de produção e a flexibilidade obtida de escala e oferta de bens e serviços inauguradas pelo “modelo Cisco” continuam sendo elementos decisivos na competitividade entre empresas baseada no “uso das tecnologias da informação para aprimorar a tecnologia da informação, na base da rede organizacional alimentada por redes de informações” (2006, p. 227). O que resta em aberto são as razões que explicam o apelo à participação, experiência e interatividade que provocam esta “zona de indiferenciação” entre meios de entretenimento cultural, produção criativa, experiência social, formas, conteúdos e processos das tecnologias de informação compartilhadas tanto pelos novos espaços institucionais da arte e cultura, como o *Palais de Tokyo*, como das grandes corporações – representadas neste artigo pelo *Google Campus São Paulo*.

---

93 Castells cita Foucault para questionar sua ideia de uma “microfísica do poder” encerrando “os sujeitos em uma estrutura rigorosa de deveres formais e agressões informais”, preferindo, no lugar, um conceito controversamente liberal de poder baseado no “estado e seu monopólio institucionalizado da violência” (CASTELLS, 2000, p.52)

Apenas três meses após a inauguração do *Google Campus São Paulo* – a oitava sede da empresa, desde a pioneira em Londres (2011), e a primeira na América Latina – uma frequentadora entusiasta dos novos espaços de trabalho colaborativo procurou fazer um balanço de sua experiência, por encomenda de um site editorial dedicado à “cultura empreendedora”. O que poderia ser um relato corriqueiro, conteúdo particular ao público-alvo destes curiosos “*points*” para os jovens-adultos dos centros urbanos, guarda para nós um caráter revelador.

O momento mais reflexivo de “O que há de bom e o que falta ao Google Campus, em São Paulo, que já é uma referência para empreendedores” (HADDAD, 2016, online), questiona a natureza “colaborativa” do convidativo e animado espaço produzido pela *Google*. Segundo a autora-colaboradora, o “senso de coletividade” que deveria caracterizar as dinâmicas de trabalho e de convivência nestes lugares estaria sendo reduzido aos murais de anúncio de empregos. Ainda mais grave quando se dá conta que a presença de equipes terceirizadas de limpeza e de serviço de café estaria impedindo relações genuínas de cooperação e pertencimento entre a comunidade empreendedora ali reunida. Isentos da atividade de manutenção e privados da organização do espaço de trabalho, acabam por estabelecer uma relação apenas de clientelismo.

Estamos novamente diante do problema ético-político do trabalho criativo e colaborativo, que incomodava Oiticica, especialmente porque tornava problemático a programação do comportamento social. No caso dos novos espaços de trabalho colaborativo, em específico o *Google Campus São Paulo*, a busca por um ambiente de descontração ou motivação capazes de promover experiências participativas, de intensa interatividade ou colaboração entre seus usuários, elementos comuns no discurso institucional de *Palais de Tokyo*, é índice de uma semelhança mais profunda do que podem aparentar. A ênfase sobre a dimensão participativa de experiência social e a configuração de comportamentos inusitados, através destas espacialidades, compreendem a reorganização das formas de nossa existência. O que se reflete tanto na necessidade de programação de atividades (invariavelmente compreendidas como dinâmicas sociais de trabalho) e de programação do espaço (verdadeiros dispositivos para fazer funcionar o imperativo do trabalho criativo).

Localizado próximo ao centro financeiro e cultural da Avenida Paulista, a empresa optou por reformar um edifício corporativo de 6 andares para fornecer, além dos quatro pisos exclusivos para o projeto de residência, um conjunto aberto





FIG098 — Vista para a principal área de trabalho do Google Campus São Paulo. // FONTE: Acervo do autor, 2018.





FIG099 — Destaque para as estações de trabalho que remetem às estruturas de descondicionamento do corpo propostas por artistas como Hélio Oiticica, seus “ninhos” e “penetráveis”. // FONTE: Acervo do autor, 2018.



à utilização do público empreendedor em geral (o “Campus Café”), inclusive para propostas de atividades diversas ligadas ao universo do empreendedorismo (como *workshops*, palestras, encontros, treinamentos ou sessões de *yoga*). Como nos demais *campi*, destaca-se um projeto de customização dos espaços, cujo apelo visual e sensorial remete à bricolagem de *Babylonests* e da *Factory*. A novidade é que, no *Google Campus* a customização significa a conformação de um ambiente de trabalho positivo entre os empreendedores visitantes ou residentes, como se o sucesso da empresa, ou a capacidade produtiva individual, dependesse de um ambiente que estimule ou favoreça a interatividade e a sensação do “trabalho vivo”, isto é, menos como *Labor*, pois criativo.

Neste ponto, nos parecem valiosas as explicações de Manuel Castells sobre o surgimento das redes interativas pela integração da comunicação eletrônica nos parecem. Afinal, é certo que a flexibilidade de conteúdos alcançada pelos novos meios computacionais e digitais, conforme descreve Castells, é sinônimo de uma flexibilidade das modalidades de recepção. A integração de diversas mídias comunicativas (textos, áudios e imagens) somada às possibilidades de conexão em rede (com outros meios, conteúdos e audiências) redimensionam protocolos de comportamento entre emissor e receptor em direção ao favorecimento das relações interativas entre eles e os conteúdos.

O jogo de Castells com os termos de Marshall McLuhan, metamorfoseando sua antiga máxima “o meio é a mensagem” em “a mensagem é o meio”, traduz a sua visão de um impulso à abertura dos meios para os anseios e desejos de uma relação mais ativa com sua audiência ao fato de que, agora, “as características da mensagem [moldam] as características do meio” (2006, p.425). Trata-se, no limite, do que denominou como “cultura informacional”, de modo que a amplitude da nova modalidade receptiva para diversos âmbitos da vida cotidiana, incluídos os espaços institucionais da arte e as organizações empresariais, seria, portanto, uma consequência inevitável.

Castells enfatiza que os “processos de nossa existência individual e coletiva são diretamente moldados (embora, com certeza, não determinados) pelo novo meio tecnológico” (2006, p. 108), de modo que, sob esse prisma, a dinâmica de transformação constante estabelecida entre meio e mensagem é, em última instância, o equivalente comunicacional para uma das principais leituras do autor sobre a lógica organizacional da economia informacional: o “ciclo de realimentação cumulativo entre inovação e seu uso”. Como diz, “o que caracteriza a atual revolução tecnológica não é a centralidade de conhecimentos e informação, mas a

aplicação desses conhecimentos e dessa informação para a geração de conhecimentos e dispositivos de processamento/comunicação da informação”, de tal modo que, segue o autor, “as novas tecnologias da informação não são simplesmente ferramentas a serem aplicadas, mas processos a serem desenvolvidos” (2006, p.69).

Para além das ferramentas e soluções produzidas pela Google, grande parte das atenções atraídas pela empresa diz respeito à gestão das relações produtivas praticadas desde sua origem. A fama de um ambiente de trabalho que negou a formalidade dos escritórios das (agora já) antigas corporações, como a IBM e mesmo a Cisco Systems, se aproximando do convívio e experiência característicos do meio universitário, levou o casal de pesquisadores da *Harvard Business School*, Teresa Amabile e Steve Kramer a cunharem o termo “*inner work of life*”: em suma, “as condições que promovem emoções positivas, fortes motivações internas e percepções favoráveis dos colegas e dos trabalhos em si” (2011, p.3).

Nestes termos, o *Google Campus* não deixa de funcionar como uma espécie de vitrine simbólica da empresa para o mercado do empreendedorismo, refletindo, por um lado, um esforço em posicionar a marca Google dentro de grandes circuitos culturais (ou simbólicos), incluindo a promoção de seus espaços de trabalho como o lugar da competitividade inovadora e criativa<sup>94</sup>. Por outro, a criação dos *campi* também remete às lógicas organizacionais de que fala Chiapello e Boltanski e à formação discursiva da racionalidade empresarial de Dardot & Laval. Afinal, uma das razões que parecem sustentar este tipo de investimento pode ser atrelada, primeiramente, ao impacto que esta nova organização produtiva incide sobre o referido conceito do “ciclo virtuoso da revolução da tecnologia da informação”.

Não por menos, o espaço reservado às atividades de *startups* residentes, selecionadas pela empresa através de editais próprios, ocupa metade de todo o edifício do Campus São Paulo, além de despontar como a principal atividade na grade de programação de todo o conjunto. O fato de atrair para si empresas e empreendedores com potencial de inovação tecnológica, fornecendo suporte não apenas em infraestrutura e espaço físico, como também de consultores da própria empresa, a *Google* encontrou uma maneira singular de participar ativamente do ciclo identificado por Castells. Como uma espécie de expansão dos setores de P&D, comum em qualquer organização do ramo, a *Google* fomenta e difunde seus produtos

---

94 O exemplo mais caricato talvez seja o lançamento do longa “*The internship*” (2013), em que dois renomados comediantes de Hollywood, Owen Wilson e Vince Vaughn, performam um disputado e irreverente processo de seleção de estagiários na prestigiada sede da empresa, em Mountain View, na Califórnia.

e serviços de tecnologia da informação ao incorporar empreendimentos diversos, organizando, de acordo com seus próprios interesses, pesquisas e desenvolvimentos que se encontram dispersos no universo do empreendedorismo.<sup>95</sup>

No entanto, quando Castells critica as trajetórias organizacionais da década de 1980, que precederam o surgimento do “modelo Cisco”, argumentando que o uso de novas tecnologias apenas funcionavam como um “dispositivo para economizar mão-de-obra e oportunidade de controlar os trabalhadores e não um instrumento de transformação organizacional” (2006, pp. 229-230), notamos que autor evita reconhecer neste modelo o desenho de novas formas de controle, que se tornam ainda mais sofisticadas naquelas ensaiadas através da espacialidade do Google Campus.

Desta perspectiva, estes verdadeiros dispositivos espaciais funcionam tanto como um convite ao público empreendedor para experimentar a “cultura” produtiva promovida pela empresa, inserindo-se de maneira mais incisiva (concreta e simbolicamente) nos principais centros econômicos globais, quanto a criação de um ambiente onde se pode ensaiar novas formas organizacionais para novas formas de produção e de relações de trabalho.

Acompanhando, então, o que Castells chamaria de “cultura informacional”, a Google expande as formas de atuação até então conhecidas de uma grande corporação: dá início à construção de seus espaços de trabalho coletivo nas principais capitais econômicas ao redor do mundo. Em 2016, cinco anos após a inauguração da unidade em Londres, o Brasil se tornaria a sede do segundo maior campus e o único das Américas. Localizada próximo ao centro financeiro e cultural da Avenida Paulista, a empresa optou por reformar um edifício corporativo de seis andares. Nele, a Google passou a oferecer quatro pisos exclusivos para sediar seus projetos de residência voltados às chamadas “*start-ups*” (pequenas e jovens empresas detentoras de projetos ou modelos de negócio considerados inovadores). Além disso, ao público empreendedor em geral também é oferecido um conjunto de espaços de acesso livre: o “Campus Café”, inclusive para propostas de atividades diversas ligadas ao universo do empreendedorismo (como workshops, palestras, encontros, treinamentos ou sessões de yoga).

---

95 Embora não tenhamos informações precisas sobre o tipo de relação contratual entre a empresa Google e os residentes por ela selecionados, o domínio da primeira sobre o trabalho produzido pelas equipes (a “*inovação*”) pode ser inferido a partir de análises mais amplas sobre o conceito de “*economia criativa*” (correlata à economia informacional utilizada por Castells), como é o caso da função política da “*propriedade intelectual*”. Segundo George Yúdice (2004), a regra geral para indústrias baseadas em “*direitos de propriedade*” é a obtenção do lucro por posse, quando “os que não têm esses direitos ou os que perderam por aplicação de leis concebidas para favorecer os interesses das corporações são relegados ao trabalho de provedores de serviço e conteúdo” (YÚDICE, 2004, p.37).



Em comum entre os diferentes Google *campi*, destaca-se um projeto de customização dos espaços, cujo apelo visual e sensorial se aproxima do mesmo espaço-cenográfico que caracteriza o projeto curatorial do Museu do Futebol. Embora não apresente os mesmos recursos tecnológicos, a conformação de um *inner work life* positivo entre os empreendedores visitantes ou residentes parece depender de um ambiente que estimule ou favoreça a interatividade e a sensação do trabalho menos como *Labor*, pois criativo. Nos referimos ao projeto de reforma para a instalação do *Campus* - São Paulo como um projeto de customização devido à importância dos mobiliários, de boa parte dos objetos decorativos, dos materiais de acabamento e da comunicação visual como elementos estruturantes para a organização do espaço e de sua experiência social.

Contudo, três características ou funcionalidades se destacam: a segmentação de cada andar em unidades de ambiente bem definidas, embora espacialmente integradas (com exceção das varandas, sempre isoladas por amplas portas de correr envidraçadas); a prescrição de usos, condutas ou comportamentos; e a equalização de atmosferas de animação social, de acordo com as expectativas de cada unidade ambiental.

O cenário de fundo onde variam murais, pinturas de parede e mobiliários de diferentes formas e tamanhos remete a uma identidade típica dos laboratórios e fábricas de criação: o forro foi dispensado, mantendo aparentes as vigas que cruzam os pilares e parte das instalações elétricas, hidráulicas e de ar-condicionado. A alusão aos *Lofts* convertidos em espaços de trabalho de uma geração de artistas do *SoHo* da década de 1970, à semelhança do que relata Bishop em “*Relational Aesthetics and Antagonism*”, não é mera preferência estilística.

De fato, parece ter sido grande a preocupação da empresa em oferecer a seu público diferentes “estados” de animosidade no dia-a-dia de trabalho dentro do *campus*. É possível transitar com facilidade de uma espécie de *Lounge*, aconchegante e descontraído pelo tom avermelhado e escuro das paredes, pelas mesas de bilhar à disposição e por um corredor formado por *futons* de uso coletivo, ocupando metade do 5º andar, para a “área de silêncio”, localizada após a escadaria, que funciona como uma espécie de pátio interno de conexão com o andar superior. Se no meio do caminho resolver “experimentar” um café antes de concentrar-se no trabalho, subindo e saindo logo à esquerda, chega-se à área de encontros, amparado pelo

“Projeto Fazedores de Café” – e não se preocupe, na volta, um rebanho de vacas amarelas suspensas quase à altura da cabeça não deixarão esquecer que estará entrando em um lugar de muito trabalho e pouca conversa.

Diferente de *Palais de Tokyo*, o *Google Campus* não se destaca pela variedade espetacular de dispositivos de tecnologia de informação. Aliás, espera-se que o empreendedor tenha seu próprio instrumento de trabalho. Designers, arquitetos, programadores, *freelancers* de qualquer modalidade ensaiam formas diversas de lidar com seus *gadgets* a partir da miríade de mobiliários existentes por todos os ambientes: mesas para quatro pessoas, bancadas coletivas altas e baixas, mesas individuais, sofás, poltronas, *futons*, cabines telefônicas para quem precisa de isolamento acústico, etc. As varandas são para momentos ao ar livre, portanto, nada melhor que espreguiçadeiras e cadeiras de praia rodeadas por um paisagismo de apartamento.

Contraditoriamente, são estes mesmos elementos responsáveis por definir os limites da participação no *campus*. Não foi reservada, nem enquanto a animosidade de um ambiente específico, a possibilidade de os usuários organizarem o espaço de trabalho por si próprios. Por mais dinâmica, descontraída e motivacional com que se pareça, e por mais distante que se apresente da linguagem arquitetônica funcionalista (marcada pela racionalidade objetiva da padronização e distribuição setORIZADA de funcionários e suas atividades através dos pavimentos-tipo dos edifícios corporativos, como aqueles projetados por Mies van der Rohe, ícone da arquitetura modernista da década de 1950), ainda assim, o projeto de customização reflete uma natureza rígida, avessa aos valores estéticos de flexibilidade e não-autoria da “obra-aberta”. Também não são poucas as advertências de uso distribuídas pelos ambientes, deixando mais explícitas o caráter comum de manual ou políticas de comportamento que parece dominar todo o espaço.<sup>5</sup>

Se as práticas engendradas no interior do *Google Campus* pouco exploram a dimensão de autonomia que deveria acompanhar o apelo à participação e relações não-hierárquicas de trabalho, convém indagarmos os efeitos gerados sobre a experiência social destes usuários. De fato, para além das ferramentas e soluções produzidas pela *Google*, grande parte das atenções atraídas pela empresa diz respeito à gestão das relações produtivas praticadas desde sua origem.

A fama de um ambiente de trabalho que negou a formalidade dos escritórios das antigas corporações, assemelhando-se à experiência característica do meio universitário, levou Amabile e Kramer a cunharem o termo “*inner work life*”. Daí a importância dos mobiliários despojados, dos objetos decorativos e da comunicação visual como elementos de organização do espaço como experiência social; a ausência de forro, mantendo aparentes as vigas e parte das instalações elétricas, hidráulicas e de ar-condicionado completa o imaginário dos laboratórios e fábricas de criação como espaço dinâmico, porque inacabado.

O mesmo vale para o predomínio de ícones e símbolos da cultura urbana, como os enormes grafites ou as cabines telefônicas convertidas em estúdios individuais ou balanços suspensos (na versão dos antigos “orelhões” de Chu Ming Silveira). Afinal, desde os primeiros contornos da referida “economia criativa”, a cidade tem sido tomada como lugar e imaginário férteis para a conversão da multiplicidade, da diversidade, da diferença e da inovação como capital cultural e simbólico (YÚDICE, 2013).

A eficácia do dispositivo construído pelo *Palais de Tokyo* e pelo *Google Campus* pode ser medido, portanto, pela satisfação proporcionada ao público pela série de experiências, emoções, sensações e motivações. Mas devemos indagar também o caráter, a qualidade ou as propriedades que especificam esta satisfação. Uma primeira constatação nos leva à sentença de que maiores sucessos terão estes espaços se conseguirem estabelecer uma relação de profunda proximidade em relação às expectativas de seu público. Não por menos, pudemos ver como a forma da comunicação corporativa adotada pela curadoria do Museu, quanto às formas próprias da cultura presentes no *Google Campus* buscam construir pontos de aderência para o maior envolvimento possível de cada visitante com o discurso especializado através do percurso de visitação ou através das segmentações de ambientes customizados. À medida que o visitante avança percurso adentro, ou a cada tempo aproveitado de trabalho, este incorpora as regras que definem a narrativa-experiência, como se sua participação-interação fosse menos a resposta esperada pelo projeto curatorial e de customização do que seu próprio desejo de responder às informações com que se depara.

Nota-se, por fim, que muitos dos recursos explorados por estas modalidades de representação cultural e de gestão do trabalho se estendem para e se confundem em tantas outras categorias de espaço. Estamos diante de um fenômeno em dispersão, quando soluções arquitetônicas, culturais e de tecnologias de comunicação/

informação constituem um partido de organização de nossas formas de existência: a emergência de novas espacialidades concretiza os discursos de uma nova modalidade de poder. Pensemos, ainda, na importância que o fator afetivo possui na construção de ambientes de moradia, lazer, esporte comércio ou mesmo os espaços públicos, como os atuais produtos do mercado imobiliário sob a insígnia das *smart houses*, o arrendamento de imóveis via *Air BnB*, os clubes-cafés e as lojas-conceitos oferecendo serviços (ou experiências) exclusivos a seus clientes, a customização dos espaços públicos através da instalação de *parklets* ou de *pocket parks*.

Impossível não reconhecer através destes exemplos o dispositivo cenográfico-espacial atuando como um “laboratório de experiência”, não exatamente como aquele a que se referiu Claire Bishop sobre o *Palais de Tokyo*, mas como o “dispositivo de poder” de Foucault, fomentando saberes na forma de sistemas e métodos para atingir um grau de envolvimento do sujeito que só encontra paralelo nas observações sobre a ética da autorrealização.

Desta perspectiva, temos a emergência de sistemas ambientais funcionando como verdadeiras tecnologias sociais, produzindo novos padrões de comportamento ou imprimindo sobre eles novos valores cada vez menos ligados a um senso de vida pública e coletiva do que de competitividade, individualismo e autovalorização. Os novos espaços de trabalho colaborativo funcionam tanto como um convite ao público empreendedor para experimentar a “cultura” produtiva promovida pela empresa, quanto a criação de um contexto para o exercício de novas formas organizacionais para novas formas de produção e de relações de trabalho.

O que Manuel Castells (2006) também chamou de “cultura informacional”, ou as “propriedades relacionais” apontadas por Chiapello e Boltanski, marcada pelas propriedades flexíveis de comunicação, de divisão do trabalho e de gestão do processo produtivo desencadeadas pelas novas tecnologias da informação, não se limitam apenas aos novos museus e a estes novos ambientes de trabalho colaborativos, reverberando para a totalidade do espaço urbano.

## **FACEBOOK, A BATATA PRECISA DE VOCÊ E A WEB SOCIAL**

Assim é que retornamos ao nosso ponto de partida: o processo tecno-social de ativação dos sujeitos, que provoca transformações profundas no cotidiano das práticas sociais e que se intensificou em um cenário de expansão corporativa da rede mundial de computadores. Quando analisa este momento das práticas artísticas

no contexto da *Internet*, Juan Martín Prada emprega a metáfora da “web 2.0” para descrever a conversão do que antes configurava um “arquipélago disseminado de iniciativas independentes e celulares” em um “modelo de negócios em que a produção afetiva e as interações vitais se convertem na base essencial da nova produção econômica” (2015: 31-33).

Um grande exemplo, neste sentido, pode ser encontrado na formação e atuação do coletivo “A Batata Precisa de Você” junto aos conflitos que ocorrem no histórico Largo da Batata, em São Paulo. Estudado por diferentes campos de pesquisa interessados em compreender as recentes formas de produção e de transformação do espaço urbano, o projeto de reconversão urbana do Largo também se tornou palco de novas experiências de organização social, política e cultural. O fio histórico que liga um passado de forte caráter popular a um presente dominado por comércios de alto padrão, estações de transporte metropolitano e massivas manifestações políticas, delinea um nó de conflitos e contradições vividas nas cidades de economia globalizada. Embora a nova configuração espacial do Largo (hoje uma esplanada) tenha sido inaugurada em 2013, ela remete a disputas entre interesses antagônicos que atravessam décadas.

Tem-se o esforço por parte do poder público em promover, através da Operação Urbana Faria Lima (OUFL, 1994) o potencial metropolitano de um local historicamente marcado pela concentração de atividades comerciais e de transporte; há a pressão por parte de uma elite imobiliária e financeira em fazer convergir os instrumentos e os objetivos da OUFL com expectativas e investimentos realizados na região; e também a presença de um contingente populacional ligado à própria história de formação do Largo e que foi mantido alheio às novas dinâmicas urbanas alcançadas pela reconversão. Entre estes interesses mais evidentes, observa-se a emergência de uma figura política até então inédita tanto para a cidade de São Paulo, quanto para a sociologia e a cultura: o movimento “A Batata Precisa de Você”. Formado em 2014 por frequentadores da região onde se localiza o Largo, o movimento logo se tornou um reduto para indivíduos, organizações e instituições interessados em (A BATATA PRECISA DE VOCÊ, 2013, online)

fortalecer a relação afetiva da população local com o Largo da Batata; evidenciar o potencial de um espaço hoje ainda árido como local de convivência; testar possibilidades de ocupação e reivindicar infraestrutura permanente que melhore a qualidade do Largo como espaço público.



Entre negociações com gestores públicos e privados e manifestações políticas de rua, a forma de atuação mais representativa de “A Batata Precisa de Você” está relacionada às ações processuais e relacionais próprias do campo das artes e da cultura. *Performances*, *happenings*, eventos, ocupações, instalações e construção de mobiliários uniram um variado grupo de artistas, *designers* e arquitetos para fomentar uma “gestão compartilhada” da cidade. Trata-se de uma forma peculiar de plataforma de comunicação descentralizada, que se apropriou de infraestruturas tanto urbanas (o Largo), quanto de satélites e sistemas de transmissão em rede para oferecer um ambiente que, segundo seus criadores, ajudaria a promover formas alternativas de existência nas cidades. Estamos diante da emergência, não menos contraditória, de práticas urbanas híbridas sob as insígnias do *placemaking*, urbanismo tático, *botton-up*, *peer-to-peer* ou de guerrilha. Se, por um lado, derivam do ativismo inaugurado pelas “possibilidades auto-comunicativas” da *internet*, como argumenta Toret (2013), e cujos “espaços de socialização” rapidamente se estenderam para os espaços públicos; por outro, apresentam fortes limitações enquanto alternativas a processos hegemônicos de urbanização.

Críticas ao urbanismo planejador, tais práticas têm pautado a participação das pessoas na construção, manutenção e experiência da cidade, sobretudo através de suas capacidades criativas mobilizadas por ações coletivas como a troca de conhecimentos e o compartilhamento de recursos ou serviços. Contudo, em pouco tempo, atividades que promoviam apropriações do Largo, como os “Jogos de Rua” e os chamados “*Batatalab*”, laboratórios para a criação de equipamentos artísticos ou de lazer, passaram a dividir espaço com eventos corporativos, como a instalação do “Jardim *PopUp*” patrocinado pela *Design Week*, em 2015.

Paralelamente, o declínio das atividades do coletivo A Batata Precisa de Você coincidia com a sua transformação em uma organização sem fins lucrativos (ONG), o instituto “A Cidade Precisa de Você”, expandindo as formas de atuação através de parcerias com instituições públicas e organizações privadas em projetos relacionados à “coprodução do uso” e à “gestão” de espaços públicos. Já ao final de 2016, estava cada vez mais evidente a substituição da antiga paisagem do Largo da Batata, popular e precária, por uma nova, cosmopolita e pautada pelo entretenimento e consumo de alto padrão. O que nos coloca, uma vez mais, diante de um fenômeno urbano marcado pela participação social e comunitária como fatores que não destoam de processos de exploração econômica e exclusão social.

FIG100 — Transformação do Largo da Batata durante as obras da Operação Urbana Faria Lima. De cima para baixo, imagens de satélite dos anos de 2008, 2012 e 2014. // FONTE: BENATTI, 2018, p. 113.



Diante do ativismo d'A Batata Precisa de Você nos deparamos com um território comum de discursos e práticas que, apesar de suas formas específicas de organização e de intervenção no espaço urbano, não deixam dúvidas de que estamos diante de uma transformação significativa no pensamento e na produção das cidades. O traço distintivo que permite unir a heterogeneidade de projetos e iniciativas, e que atravessam contextos geográficos e institucionais não menos diverso, diz respeito a uma crítica unânime ao ideário do urbanismo planejador “*top-to-down*”, a um profundo desejo de repensar os modelos de construção das cidades e de suas formas de vida e a defesa da ação política e criativa dos indivíduos para produção de seus lugares de convívio público.

Explorar processos sociais como o encontro, a troca, o compartilhamento e a colaboração para a construção do espaço são uma novidade significativa. E parece estar em sintonia com as dinâmicas sociais que são fomentadas no ambiente digital da internet e de suas redes sociais. Resta a dúvida se os significados semânticos de tais dinâmicas ou práticas são os mesmos. Em relação às redes sociais, um dos principais fatores no desenvolvimento do ativismo, como Maria da Glória Gohn demonstra em “Movimentos sociais e redes de mobilizações civis no Brasil contemporâneo” (2010), há um debate crescente sobre o papel crucial dos mecanismos de “engajamento” para a geração e maximização de lucro. Cliques e visualizações são os principais motores para o rendimento financeiro de anúncios. Ou seja, estimular e encorajar a participação dos usuários se tornou uma condição indispensável para o próprio funcionamento das redes sociais a partir do momento em que elas passaram a se estruturar segundo a lógica de mercado, de produção capitalista. Da mesma forma, esse “engajamento” também tem significado uma adesão acrítica a determinados conteúdos. Um tipo de relação produto-consumidor sofisticado através de sistemas de algoritmos.

Participante ativo das mobilizações ocorridas em Madri, Javier Toret junto com o grupo de pesquisa *Internet Interdisciplinary Institute* (IN3), procurou avaliar o novo fenômeno político que emergia enfocando suas profundas relações com os ambientes relacionais desenvolvidos junto com as tecnologias de comunicação em rede da *internet*. Para o autor, os processos sociais da rede são encarados como “hábitos tecnossociais”, capazes de constituir um conjunto próprio de “valores da rede” associados à liberdade e à colaboração, especialmente através da emergência de uma “cultura de buscar e compartilhar informações”, de “comunicar-criar informação”.



Curiosamente, os protestos e as ocupações realizadas pelos “indignados” de Madrid parecem ter ofuscado nas análises de Toret o que hoje, quase uma década depois, configura um fenômeno de profundas contradições. Ecoando o mesmo entusiasmo que Manuel Castells manifestou diante dos então recentes levantes populares da Primavera Árabe (CASTELLS, 2012), a vertiginosa expansão das redes sociais, também entendida como um processo de corporativização da internet, a chamada *web 2.0*, não apenas teria contribuído para a “aceleração da interconexão da sociedade” como também representava a configuração de um novo campo político frente à “sensação de privatização e imparcialidades progressivas do espaço público metropolitano” (TORET, 2013, p. 36).

No entanto, a tecnopolítica conforme descrita por Toret não resiste aos desdobramentos políticos se observarmos, por um lado, o enfraquecimento dos Indignados como sujeitos da construção de uma esfera pública para o enfrentamento e o dissenso; e por outro, a acentuação dos conflitos e do autoritarismo no mundo Árabe e, indo mais além, as mais recentes implicações do uso das redes para manipulação de dados sobre, por exemplo, os processos democráticos do *Brexit*, no Reino Unido, e das eleições estadunidenses e brasileiras.

Se quisermos compreender os novos problemas inaugurados com a emergência e a institucionalização dos discursos e práticas localizadas entre a “Cidade Aberta” e o “Urbanismo Híbrido”, será preciso deslocar nosso olhar, encarando-os como a formação específica de um agenciamento político, cultural, tecnológico e subjetivo posto em funcionamento através das cidades. É a partir deste reposicionamento analítico que a “participação” emerge como um ponto nevrálgico capaz de lançar luz sobre um novo vetor de produção do espaço urbano: as transformações nas formas de organização social desenvolvidas nas últimas três décadas; e os impactos provocados pelas possibilidades comunicativas da *internet* e de uma “cultura das redes”.

A *web 2.0* e a sujeição das “possibilidades comunicativas” ao imperativo da exploração econômica e do mercado concorrencial converteu a promessa do “livre exercício da liberdade” em um dispositivo de “controle da atenção”. A consolidação de um novo circuito midiático, estruturado em torno das redes sociais digitais e dos sistemas de busca, resultou em uma “economia de cliques”. De tal modo que a corrida pela produção e viralização de conteúdos com fins lucrativos significou

# A BATATA PRECISA DE



FOTO DA INTERVENÇÃO #SOMBRA2 NO LARGO DA BATATA DURANTE O EVENTO "OCUPE A BATATA" - MARÇO 2013

FIG101 — Material de mobilização produzido pelo coletivo "A Batata Precisa de Você" e divulgados pela página do Facebook.

// FONTE: Website Raphael Franco. Disponível em: <https://raphael francoart.wordpress.com/2014/02/04/a-batata-precisa-de-voce/>





FIG102 — Oficina de mobiliário convocada pelo coletivo “A Batata Precisa de Você”, em 2014.  
// FONTE: Website Rachel Schein. Disponível em: <https://paginadarachel.wordpress.com/2014/04/25/a-batata-precisa-de-bikes/>



FIG103 — (Acima e próxima página) Instalação de mobiliário patrocinado pelo Design Weekend no Largo da Batata, em 2014.  
// FONTE: Catraca Livre, online. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/largo-da-batata-ganha-jardim-com-parque-em-apenas-24-horas/>





também a suspensão da “veracidade, integridade ou qualidade” da informação, sobretudo a partir do surgimento de tecnologias de algoritmos e um mercado de dados pessoais dos usuários da rede (PASQUALE, 2017, p.20).

Os impactos observados nas esferas da política institucional se fazem sentir também nas esferas dos conflitos urbanos. O que nos leva a indagar se não estaríamos diante de um mesmo tipo de “engajamento” praticado pelo urbanismo híbrido. Afinal, é preciso ponderar se a atitude de mobilizar pessoas ou comunidades não estariam funcionando também como um mecanismo para gerar e maximizar lucros dentro e fora das redes, como recursos que aproximam de maneira acrítica determinados grupos sociais a determinados produtos e conteúdos urbanos.

De fato, a formação dos primeiros grandes conglomerados empresariais de produtos e serviços *web* (como os referidos grupos *Facebook*, *Google* ou *Amazon*), inaugurou um período de desenvolvimento tecnológico em que tendências privatizantes deste

ambiente tecnosocial não significou a extinção da colaboração, compartilhamento e troca de informações, mas imprimiu através deles novos hábitos sociais. Segundo Prada, o crescimento vertiginoso da chamada “web participativa” e suas redes sociais são um flagrante desta contradição. Sob esta outra configuração, as redes sociais da *internet* passaram a atuar como um sistema técnico até então inédito de mediação social, baseadas na exploração econômica da “interação comunicativa” ao nível da biopolítica, isto é, diz o autor, quando “vida, economia e sociabilidade se fusionam em um todo integrado” (2015, p. 58).

O conceito de biopolítica, originalmente trabalhado por Michel Foucault (2010), como vimos, torna-se crucial neste Momento de nossa discussão. Permite explicar como a “ordem tecnosocial” dos sistemas de informação e comunicação em rede controlados pelas grandes corporações tem atuado como principais vetores da fusão entre vida, economia e sociabilidade. Afinal, neste novo contexto tecnológico, novos recursos técnicos estão desenhando dispositivos sofisticados de controle da esfera privada. É o que Van Djick também se referiu como a transformação da “comunicação conectada em rede” para a “sociabilidade plataformizada”, quando a experimentação de comunidades digitais através de *mailing lists* e fóruns *online* converteu-se rapidamente em um “subproduto de fazer conexões e ficar conectado online” (2013, p.04-05).

Recuperando o conceito de “modulação” desenvolvido por Guilles Deleuze em seu livro “A sociedade de controle” (1992), Lazzarato (2014) nos ajuda a aprofundar a análise deste funcionamento, especialmente sobre como o sistema de dados utilizado pelo *Facebook* está atrelado a processos de controle do comportamento social. A emergência da tecnologia do *Machine Learning*, por exemplo, se inscreve facilmente no que Deleuze classificou como dispositivos de subjetivação e sujeição. O método que introduziu no funcionamento dos computadores a capacidade de reconhecerem padrões e de, assim, produzirem seus próprios algoritmos encontrou no contexto das mídias sociais uma nova aplicação. Estes ambientes digitais decodificam e sistematizam a *performance* de seus usuários em perfis segmentados de gostos, necessidades, possibilidades financeiras, entre outros. A tradução deleuziana de biopolítica não poderia ser mais precisa: “os indivíduos tornam-se individuais e as massas tornam-se amostras, dados, mercados, bancos” (apud LAZZARATO, 2014, p.26).

A interação social, como potência de reprodução econômica, portanto, torna-se objeto de captura para que possam ser reguladas, controladas e exploradas segundo esta lógica hegemônica. E a forma desta captura, como bem explicado pelo

termo “modulação”, se dá por uma produção e reprodução constante de “situações sociais” (OLIVERIA, p. 83). É a própria *performance* de uma multidão de usuários no ambiente relacional criado pelos algoritmos do *Facebook* que fornece os dados através dos quais este mesmo sistema irá analisá-los e distribuí-los em interfaces segmentadas e personalizadas, até que se tornem públicos potenciais para os interesses de organizações econômicas (e, como temos assistido em diferentes contextos nacionais, também políticas). Em última instância, as mídias sociais metamorfosearam a descentralização das relações comunicativas em uma espécie de dispersão tacitamente controlada. No lugar de fabricar canais e protocolos próprios de comunicação, os usuários do *Facebook* passaram cada vez mais a frequentar plataformas de interação previamente programadas. Contradição que não escapa também aos modos de representação e mobilização sociocultural engendrados neste atual contexto tecnológico.

Analisando como o sistema de dados utilizado pelo Facebook está profundamente atrelado a processos de controle do comportamento social, Carla Oliveira (2018) reconhece no desenvolvimento da tecnologia do *Machine Learning*, ou Aprendizagem de Máquina, a constituição do que Deleuze se refere como dispositivos de subjetivação e sujeição. O método que introduziu no funcionamento dos computadores a capacidade de reconhecerem padrões e de, assim, produzirem seus próprios algoritmos encontrou no contexto das mídias sociais uma nova aplicação. Estes ambientes digitais atuam reconhecendo padrões de comportamento de seus usuários e decodificando-os em perfis segmentados de gostos, temperamentos, necessidades, possibilidades financeiras, nível educacional, entre outros. Neste sentido, como Deleuze descreveu o funcionamento do poder, “os indivíduos tornam-se individuais e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados, bancos” (apud p. 81).

A interação social, como potência econômica, portanto, torna-se objeto de captura para que possam ser reguladas, controladas e exploradas segundo esta lógica hegemônica. E a forma desta captura, como bem explicado pelo termo “modulação”, se dá por uma produção e reprodução constante de “situações sociais” (OLIVERIA, p. 83). É a própria *performance* de uma multidão de usuários no ambiente relacional criado pelos algoritmos do *Facebook* que fornece os dados através dos quais este mesmo sistema irá analisá-los e distribuí-los em interfaces segmentadas e personalizadas, até que se tornem públicos potenciais para os interesses de organizações econômicas (e, como temos assistido em diferentes contextos nacionais, também políticas).



Em última instância, as mídias sociais metamorfosearam a descentralização das relações comunicativas em uma espécie de dispersão tacitamente controlada. No lugar de fabricar canais e protocolos próprios de comunicação, os usuários das redes sociais passaram cada vez mais a frequentar plataformas de interação previamente programadas. Contradição que não escapa também aos modos de representação e mobilização sociocultural engendrados neste atual contexto tecnológico.

As contradições políticas que Pasquale chama atenção em relação às “bolhas” sociais formadas pela interação modulada ou automatizada nas redes se estendem para os espaços físicos das cidades. Basta olharmos atentamente as transformações nas dinâmicas sociais reorientadas também a partir das mobilizações organizadas pela *A Batata Precisa de Você* e pelos eventos corporativos que a ela se seguiram, todos ligados a um imaginário de criatividade, tanto quanto pelo consumo e lazer cultural. Embora o coletivo se esforçasse em manter o espaço público como o lugar de deliberação, restringindo as redes digitais para divulgação, não impediu, por exemplo, que o movimento se limitasse a um grupo social específico – exatamente aquele em que convergiam os interesses da especulação imobiliária e da expansão de mercados na região (BENATTI, 2018).

Enquanto o Largo da Batata se tornava palco para experimentações em *design* de espaço público e em modos alternativos de experimentar a cidade, algo bastante próximo ao que tornou o *High Line* tão celebrado, questões ligadas à permanência da população local, das políticas de preço dos imóveis, da força desmedida dos investidores interessados em expandir seus domínios na região, se não ficaram de fora das rodas de conversa, não resultaram em ações práticas.

#### NOVOS DISPOSITIVOS DE SUBJETIVAÇÃO PARA NOVOS CIRCUITOS DE PRODUÇÃO

À semelhança do que ocorreu com a corporativização da experiência de Andy Warhol na *Factory*; da institucionalização das práticas transgressoras da experiência social pelo “anti-museu” de Jérôme Sans e Nicolas Bourriaud; e pela instrumentalização das descobertas político-estéticas ao redor das experiências criativas, na forma de novos dispositivos espaciais do trabalho colaborativo representado pelos *Google Campi*; já ao final de 2016, *A Batata Precisa de Você* converteu-se em uma organização sem fins lucrativos (ONG), o instituto *A Cidade Precisa de Você*. Neste novo âmbito institucional, as formas de atuação do coletivo foram redefinidas.

Através de parcerias com instituições públicas e organizações privadas, dedicam-se a projetos relacionados à “coprodução do uso” e à “gestão” de espaços públicos<sup>96</sup>. Uma vez mais, a novidade político-cultural do ativismo urbano nos leva a pensar em que medida as práticas de colaboração, interatividade e participação social promovidas por estruturas ambientais abertas, dinâmicas, flexíveis e germinativas revelam deslocamentos conceituais que permitem discutir sua conversão em novos instrumentos de engenharia social para os interesses de forças hegemônicas que atuam sobre e através da cidade.

É certo que o dispositivo tecnossocial da plataforma também vem sendo explorado como chave para práticas contestadoras, orientadas por um legítimo desejo de transformação política e social. e como instrumento para novas práticas de dominação e controle social, segundo as lógicas hegemônicas de reprodução do capital. É neste campo de batalha que reconhecemos o traçado de um desenvolvimento discursivo que amplifica os significados do desenvolvimento tecnológico das plataformas sociais. Entre projetos utópicos e hegemônias se configuram representações socioculturais conflituosas em termos de interação, colaboração e participação. Conflitos que se assentam em uma dimensão contraditória no interior do pensamento sistêmico, ou da “estética de sistemas”. Como Deleuze alertou, estamos diante de uma “subjetivação social” em que a emergência e a dispersão de “interfaces” articulam procedimentos de desregulação, indeterminação, não-hierarquia, flexibilidade e autogestão enquanto “sujeição maquínica”, ou seja, como uma “governamentalidade” baseada no “gerenciamento” da experiência social (LAZZARATO, 2014: 25).

É esta contradição que leva os Estudos de Plataformas a ponderar os limites éticos e políticos dos atuais métodos de análise de dados e autoaprendizagem dos algoritmos. E é esta contradição que acreditamos dever pautar as práticas arquitetônicas e urbanas (ou os agenciamentos espaciais) nos termos das dinâmicas tecnossociais e políticas: serão capazes de fomentar o espaço construído ainda como arena pública, valorizando relações dissensuais e o enfrentamento político; ou seria a plataformização inerente à exploração dos processos sociais?

Não foi por acaso que procuramos justapor objetos aparentemente tão distintos quanto as experimentações comunicacionais dos *net-artistas*, os novos modelos de espaços expositivos representados pelo Palais de Tokyo, sua nem tão distante

---

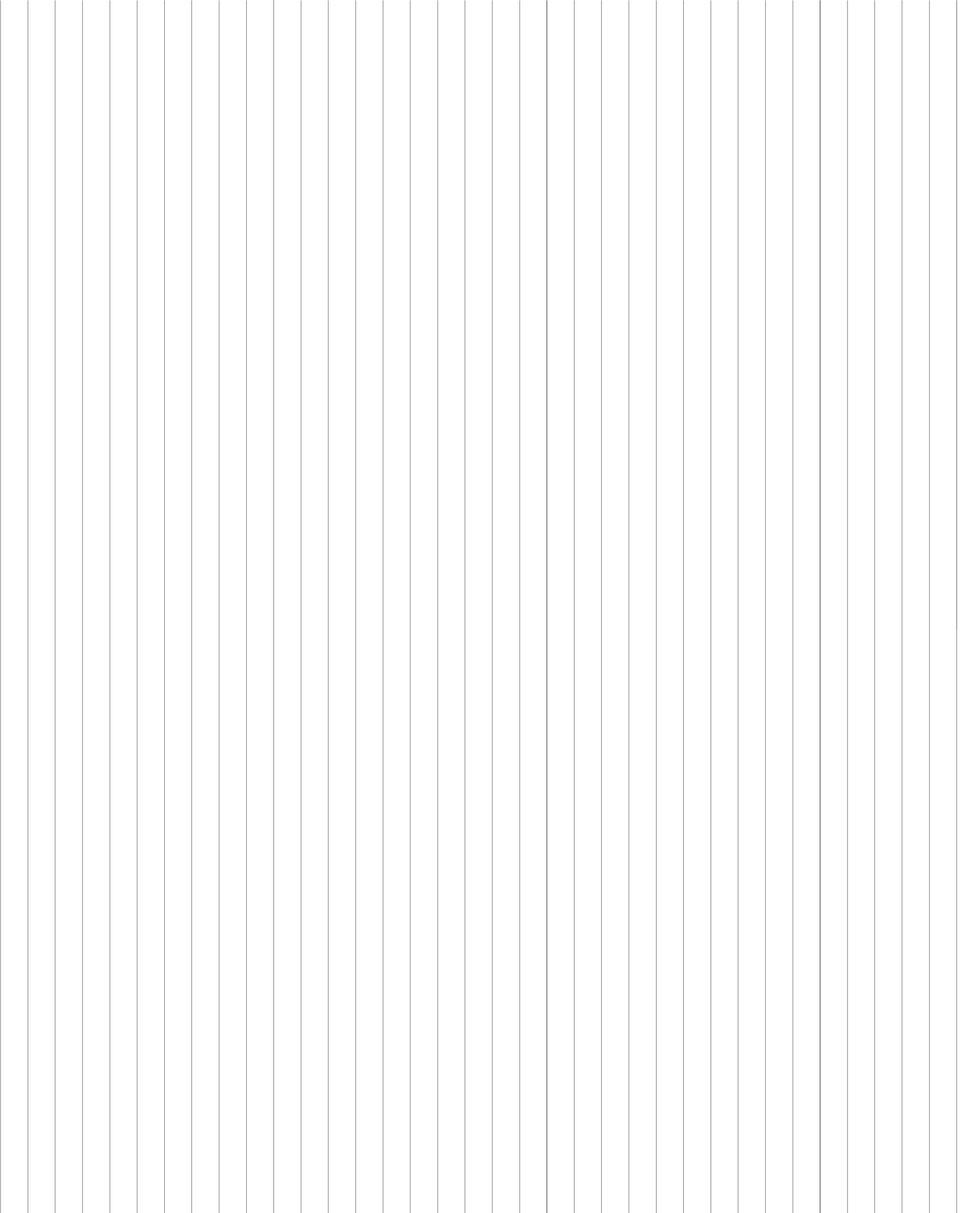
96 No limite, um novo modelo de produção do espaço urbano estruturado mais ou menos da seguinte forma: identificar lugares potenciais para transformação, ativá-los por meio de processos sociais, envolver a “comunidade” com pautas específicas e mobilizá-la como responsável “legítima” da transformação urbana local. Desenvolveremos esse “roteiro” (ou, “guia”, termo comum entre estas práticas de ativismo urbano) no capítulo seguinte.

versão de espaços de trabalho colaborativos, assim descrita pelos homens de negócio por trás do *Google Campus*, e, por fim, o urbanismo tático que tomou a cena das disputas e transformações do Largo da Batata, em São Paulo.

Como anunciamos de início, há um processo de dispersão, ainda em curso, de um mesmo conjunto de dinâmicas tecnossociais que atravessa diferentes esferas da vida cotidiana. Cultura, lazer, trabalho e sociabilidade parecem estar sendo reestruturados, indefinidamente, como vimos, através do que convencionou-se chamar de “plataformas sociais” - não apenas as digitais. A propósito, se elas têm constituído um conceito incontornável para as análises sobre as transformações mais recentes das sociedades contemporâneas globalizadas, o que procuramos demonstrar é que representam apenas uma das formas de agenciamento espacial da participação. Neste momento, consideramos pertinente sublinhar o fato de que um conjunto de sociólogos, economistas, engenheiros e autores de tantos outros campos de conhecimento recorreram a um conceito sugestivamente espacial e relacional, como é o caso da ‘plataforma’, como uma forma de compreenderem as reorganizações observadas conjuntamente entre os mundos do trabalho, da cultura e das relações sociais mais cotidianas, põe no centro das discussões as dimensões de espaço, sistema e sociabilidade.

A partir deste prisma, podemos tomar as plataformas sociais como a forma atualmente mais legível e significativa para a formação de um modelo particular de controle ou de gestão social. É como um ponto de chegada para todo um desenvolvimento dos discursos e práticas da participação que procuramos periodizar até aqui. Resta, ainda, olharmos com maior profundidade como as dinâmicas tecnossociais do encontro, da troca, do compartilhamento, da colaboração criativa vem constituindo os recursos técnicos necessários para certo governo de sociedade. E mais, como estes “recursos” estão produzindo espacialidades e de que “governo” estamos falando exatamente.

É neste sentido que as ações ocorridas no Largo da Batata, sobretudo quando vistas em conjunto com outras similares ocupando as cidades ao redor do mundo, especialmente se recuperarmos o não menos paradigmático caso de *High Line Park*, em Nova York, pode ser tomado como exemplos concretos da expansão da tríade espaço-sistema-sociabilidade por todo o espaço de acontecimentos e de experiência da vida cotidiana. As implicações disso, em termos de “ativação do sujeito” e de “gestão da vida” serão debatidos em seguida.



# parte iii

## A PARTICIPAÇÃO COMO DISPOSITIVO DE SUBJETIVAÇÃO NEOLIBERAL.

Uma vez que pudemos vislumbrar o panorama da difusão e da institucionalização da participação, podemos agora caracterizar melhor o que, no final da primeira parte desta tese, enunciamos como o ‘agenciamento biopolítico’ da participação. Já a esta altura, podemos dizer que as espacialidades produzidas sob este termo parecem fazer cumprir (lançando mão do vocabulário foucaultiano) a perversidade contida na confluência entre projeto participativo e projeto neoliberal, como vimos ter sido identificado por Evelina Dagnino.



Entre um e outro projeto, resta o imperativo da ativação dos sujeitos. Ativação, portanto, uma das senhas que nos permite descerrar um conjunto de aspectos que caracterizam certo desenvolvimento da produção do espaço contemporâneo. O fato deste desenvolvimento ser largamente atravessado por discursos e práticas ditas participativas é o indício de sua mais profunda relação com a formação discursiva do que Dardot e Laval procuraram nomear como a formação discursiva da racionalidade neoliberal.

Antes de avançarmos nesta direção, no entanto, será importante tecermos algumas considerações sobre os limites político-estéticos das propostas reunidas até aqui. Em verdade, o movimento que procuramos descrever da expansão das espacialidades da participação para a totalidade do espaço urbano, exige algumas palavras sobre seus modos de produção. Elas serão importantes, ainda, para posicionarmos melhor a perspectiva de análise que pretendemos nos aprofundar.

## CAPÍTULO #8

# circuitos de ativação social

A convite da exposição “*Uneven Growth: Tactical Urbanism for expanding megacities*”, realizada no MoMA/PS-1 entre novembro de 2014 e maio de 2015, o influente teórico urbanista e crítico ferrenho dos impactos do neoliberalismo sobre as cidades, Neil Brenner, publicou o artigo intitulado “*Is tactical urbanismo na alternative to neoliberalismo*” (2015). Se, por um lado, a proposta de Pedro Gadanho, curador responsável pela exposição, era a de converter a série de eventos dedicada às “questões sobre arquitetura contemporânea” organizada pelo museu (antigo *Institute for Arts and Urban Resources*, como sabemos) em um laboratório de experimentação prática dos assim chamados “novos urbanismos” (GADANHO, 2014, p. 16), Brenner descortinou perspectivas menos entusiastas.

Dedicadas ao enfrentamento do que Gadanho caracterizou como “um dos maiores desafios enfrentados pelas sociedades ao redor do globo” – a explosão demográfica das cidades, acompanhada pelo aumento vertiginoso da pobreza e falta de recursos, um crescimento brutalmente desigual, portanto (2014, p.14-15) –, experiência

recentes em termos de planejamento e intervenção urbanas, marcadas por questões relacionadas entre “formal e informal, *botton-up* e *top-down*”, emergiriam como exemplos capazes de “endereço mudanças potenciais nos papéis assumidos por arquitetos e urbanistas” (201, p.15).

Não é difícil encontrar semelhanças entre a perspectiva urbanística enquadrada pelo discurso curatorial de “*Uneven Growth*” e aquelas que animaram tanto a atuação do coletivo a Batata Precisa de Você, em São Paulo, quanto a da associação *Friends of the High Line*, em Nova York. Embora tenham comparecido à exposição apenas como duas entre tantas outras referências que permearam as atividades de trabalho enfocando seis cidades – Istambul, Rio de Janeiro, Nova York, Mumbai e Hong Kong), suas experiências e formas de atuação de fato ecoam a fraseologia mobilizada por Gadanho. No centro das ações ocorridas em São Paulo e em Nova York, como vimos em momentos anteriores, nos deparamos com a mesma aposta na “autogestão comunitária”, sobretudo através de um “*design thinking*” capaz de promover o “engajamento com administradores, políticos e fóruns participativos”, além de alimentar “novos modos de planejamento criativo” (GADANHO, 2014, p. 17).

De seu lado, porém, Neil Brenner parece ter tomado a ocasião da exposição para posicionar com maior clareza as questões em jogo quando uma instituição como o MoMA decide reunir diversas práticas urbanas sob o termo “urbanismo tático”. Em seu artigo, o autor nos convida a tomar uma distância crítica, alinhando esta última tendência urbanística, digamos assim, na mesma esteira de transformações dos discursos que décadas antes pautaram noções como as da “cidade aberta”. Bastante difundida entre urbanistas e planejadores desde o início deste século, as buscas por uma maior “abertura” dos espaços urbanos esconderiam uma contradição interna. Onde haveria uma orientação genérica para a “expansão e ativação da esfera pública urbana”, se realiza, em verdade, uma “aceleração dos processos de gentrificação, despejos e exclusão à escala do bairro e da cidade” (2015, p. 44).

Da mesma forma, Brenner chama a atenção para o fato de que a mais recente defesa da produção *botton-up* do espaço e ênfase em processos sociais como os atos públicos para a criação de apropriação coletivas, no lugar de oferecerem alternativas críticas a estes processos hegemônicos de produção do espaço urbano, tem reproduzido o apelo ao “anti-planejamento”, a retórica “anti-estatal” e a “informalidade que a lógica privatizante da empresa vem submetendo as cidades e o tecido da vida urbana” (2015, p. 45).

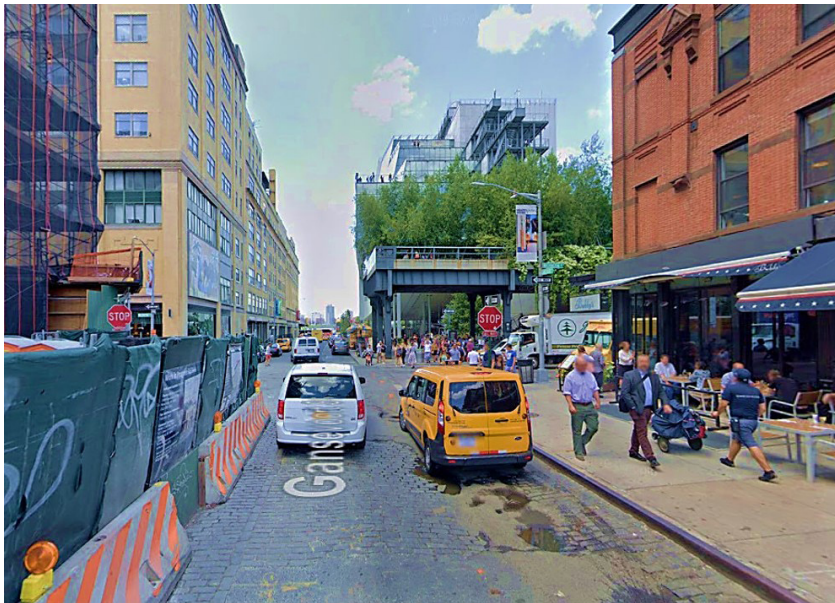


FIG104 — Processo de transformação urbana que acompanhou as duas fases de construção do High Line Park. Imagens extraídas do Google Street View referentes aos anos de 2010 a 2022. // FONTE: Google Street View.



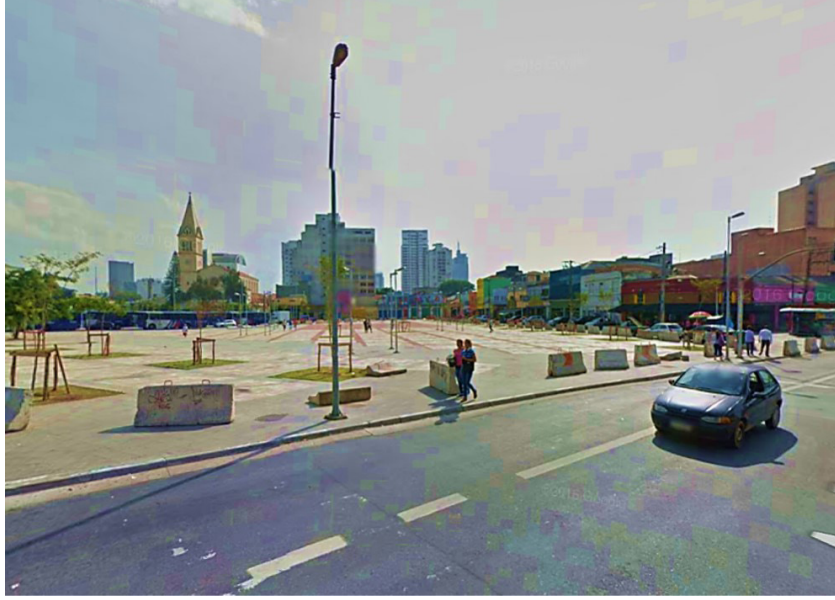


FIG105 — Processo de transformação da paisagem urbana do Largo da Batata desde o fim das obras da OUFJ e durante as atividades do coletivo A Batata Precisa de Você. Imagens Extraídas do Google Street View referentes aos anos de 2010 a 2022. // FONTE: Google Street View.



O gesto de analisar o urbanismo tático a partir de uma perspectiva ampliada e que retoma discussões anteriores, ditas “inovadoras”, como é o caso da difusão da “cidade aberta”, sugere ainda outras aproximações não menos decisivas para nossa discussão. De fato, parte dos problemas enfocados por Neil Brenner já vinha sendo teorizada e produzindo importantes debates no campo da arquitetura e do urbanismo desde as últimas duas décadas do século XX. A contribuição de Otília Fiori Arantes sobre certa “animação cultural” (1998; 2000) que observava estar ganhando cada vez mais preponderância dentro do mesmo processo de mercantilização do espaço urbano e empresariamento das cidades descrito por Brenner. Recorreremos brevemente a esta noção, no entanto, para propormos um giro de análise.

### DA “ANIMAÇÃO CULTURAL” À ATIVAÇÃO DO SOCIAL

Na perspectiva de Arantes, presente em textos como “Cultura da Cidade: animação sem frase” (1998), “A estratégia fatal” (2000), além de outros publicados entre o final da década de 1990 e início dos anos 2000, o que muitos autores estavam enxergando como uma terceira geração de urbanistas, introdutores da palavra de ordem do “planejamento estratégico”, seriam em verdade o aprofundamento das transformações dos modos de produção do espaço urbano inauguradas pela geração anterior. Esta, identificada pela preocupação culturalista e identitária, escamoteada sob a insígnia do “contextualismo” que dominou a produção de arquitetos e urbanistas a partir de 1960-70, teria aberto caminho para o que a autora, em outros momentos (ARANTES, 1993), se referiu como a “ideologia do lugar público” sobre os escombros da falência do racionalismo do ideário modernista.

A valorização do contexto e do ordinário, a retórica da reabilitação de regiões da cidade e da reativação de memórias e identidades em detrimento de apelos totalizantes como a funcionalidade de um plano de zoneamento, enfim, a substituição de um discurso “técnico” para outro, da “requalificação”, iniciou uma trajetória de conjunção dos empreendimentos urbanos com investimentos culturais. A proliferação que se viu a partir da década de 1980 de grandes equipamentos culturais (museus, centros culturais, salas de concerto, entre outros), associados ou não à realização de grandes eventos (de feiras e festivais de música a jogos olímpicos) era mais que um indicativo de que as cidades estavam sendo transformadas em uma “máquina empresarial de crescimento”, tendo a cultura um papel preponderante (2000, p. 49).

Otília Arantes sublinha este processo recorrendo ao termo “virada cultural”, apoiando-se sobre as críticas que Fredric Jameson (1997) e David Harvey (2011) destilaram contra certa visão pós-modernista de que, a partir das revoltas imateriais das décadas de 1960-70, tudo havia se tornado cultural (2000, p. 40). Contrariando, portanto, leituras mais entusiasmadas sobre os impulsos supostamente revolucionários abertos pela radicalização da revolta social no terreno da cultura, a autora defende a ocorrência de um “*turning point*” no processo que Jameson se referiu como uma condição “coextensiva adquirida pela cultura sobre a vida social em geral” (apud 2000, p. 40).

Para Arantes, se em algum momento a cultura teria posto em questão os mecanismos de reprodução simbólica da sociedade (maio de 1968 em mente), ao final da década de 1970 ela se constituía tanto mais como um campo de disputa e lugar primordial para o enfrentamento de um contexto de ingovernabilidade e crise do Estado de Bem Estar Social.

O exemplo das transformações urbanas realizadas em Baltimore e que resultaram na revitalização de Place Harbor, conforme analisadas por Harvey, são o marco inaugural da “substituição do espetáculo como forma de resistência ou festa popular revolucionária pelo espetáculo como forma de controle social” (2011 apud, p. 22). Realizadas no início da década de 1970, a construção de inúmeros edifícios destinados a abrigar programas tão diversos como um centro de ciências, um aquário, hotéis e *shopping-centers*, além da organização de uma agenda permanente de eventos convertiam uma antiga zona portuária em uma “cidadela do prazer de toda espécie”, como Harvey sugere pensarmos (2011, p. 90). Estas eram as novas soluções formuladas entre administradores públicos e investidores privados, sem esquecer da contribuição decisiva da nova geração de arquitetos e urbanistas, para enfrentar a já conhecido processo de deterioração urbana que acompanha um contexto de crise fiscal e desmantelamento dos serviços públicos e proteções sociais sofrido também pela cidade de Baltimore. O fato de ter sido difundido como um projeto urbano “bem sucedido”, sendo replicado e amplificado décadas mais tarde em cidades como Londres, Bilbao e Barcelona (para ficarmos apenas com os exemplos mais conhecidos) revela muito do significado ideológico perseguido por Otília Arantes sob estas feições mais aparentes da culturalização da cidade-empresa.

Sem produzir qualquer efeito positivo sobre problemas urbanos cruciais da cidade como a pobreza, falta de moradia ou acesso à educação, Harvey nos alerta, a vitalidade urbana conquistada em Place Harbor se expressava em termos de

“brilho superficial e de prazer participativo transitório” (2011, p. 91). Assim é que Otília Arantes sintetiza as razões que sustentam os artifícios culturais deste espetáculo urbano: a “virada cultural” do planejamento urbano qualifica as cidades na disputa por investimentos, projetando as especificidades locais que justificariam as parcerias entre órgãos públicos e iniciativas privadas; ao mesmo tempo, o investimento em espaços, atividades e imagens culturais das cidades se estenderiam como formas de controle social, promovendo o estímulo à criatividade, a aumento da autoestima e a capacitação técnica, científica ou profissional de grupos sociais.

Onde Otília Arantes e Neil Brenner convergem, porém, é onde também notamos caminhos diferentes de análise. Parece evidente para ambos que o destino das cidades contemporâneas cumpre o itinerário de sua mercantilização ostensiva, até então inédita e marcada pela contaminação do léxico empresarial da concorrência e eficiência econômicas. A divergência ocorre exatamente sobre o peso do “cultural” neste processo. Como vimos, a ideia de um “urbanismo aberto” e seus desdobramentos para as práticas mais recentes do “urbanismo tático” põe em evidência novas variáveis para a equação de Arantes. O receituário informal e flexível dos novos urbanismos, que tanto animou ativistas urbanos e as instituições atentas à transformação do campo arquitetônico e urbano, como é o caso do MoMA-NY, traz para o primeiro plano a ênfase dada aos processos sociais. Arriscamos nos perguntar, nesse sentido, se a “animação cultural” conforme descrita por Otília Arantes não estaria dando lugar a uma “ativação do social”.

Basta lembrarmos como as transformações no campo da cultura e das políticas sociais observadas no início deste século fizeram emergir noções cruciais como a da “gestão da vida”. A descrição de Cibele Rizek sobre o “acoplamento entre práticas artísticas e trabalho social” realmente sugere um segundo *turning point*, nos termos de Arantes. A atenção de Rizek sobre as formas de gestão dos territórios da pobreza, como é o caso da Cidade Tiradentes, em São Paulo, sede do Coletivo Pombas Urbanas, discutido em capítulos anteriores, está endereçada mais especificamente ao que chamou de “culturalização da gestão social”, em suas palavras, quando ocorre a “tangência entre gestão social e as proposições e os modos de gestão da produção cultura e artística” (RIZEK, 2011, p.129). Curioso que as conclusões que Arantes já acumulava em textos anteriores a “Estratégia Fatal” e “Cultura da Cidade”, como a redação de “Os Novos Museus” (1993), não poderiam ser mais premonitórias:

“a criação de lugares públicos que não passam de cenários para uma sociabilidade fictícia e, por isso mesmo, expressão eloquente do atual processo de estetização do social” (ARANTES, 2015, p.13).

Importante notar, ainda, como a noção de “zonas de indiferenciação” utilizada por Rizek – nomeadamente extraídas das últimas pesquisas de Francisco de Oliveira (2003) – para caracterizar as formas do acoplamento entre gestão cultural e gestão social ecoam as mesmas críticas de Neil Brenner sobre a difusão naturalizada da abertura, da informalidade e da flexibilidade. Convém recordar, neste aspecto, as formas de trabalho precarizado que de algum modo foram legitimadas a partir das ações culturais agenciadas através do espaço cultural Pombas Urbanas e financiada através de fundos públicos e privados. A ativação dos indivíduos enquanto empreendedores em contexto de carências (de recursos, de direitos, de garantias sociais e mesmo institucionais) é senão a pedra angular do projeto neoliberal.

Reformulando a equação: se é verdade que o “cultural” e o “econômico” já significavam a mesma coisa; e se concordamos com Jameson, citado por Arantes, de que a cultura se tornara coextensiva à vida social; a centralidade da cultura analisada pela autora foi como uma ponte para um processo mais significativo de dominação econômica da totalidade da vida. Resta mais claro, hoje, sobretudo a partir dos exemplos extraídos dos novos urbanismos, que a dimensão cultural divide importância, quando não se confunde, com a própria dimensão social enquanto aparato para o empresariamento das cidades e das populações, dos diferentes espaços de vida e práticas sociais, bem como de seus sujeitos.

Eis, portanto, nosso giro de análise: está na raiz do conceito de “racionalidade neoliberal”, conforme proposto por Pierre Dardot e Christian Laval (2016), a ideia de que tal expansão da lógica empresarial pressupõe, citando Michel Foucault (2008, p.69), certa “estruturação do campo de ação eventual dos indivíduos”. Neste caso, uma “sociedade de indivíduos soberanos”, plenamente adaptados ao imperativo concorrencial do mercado.

## A “VIRADA NEOLIBERAL”

Para sustentarem a ideia de formação de uma “sociedade neoliberal”, Dardot e Laval recorrem às categorias de “governo” e de “disciplina” como trabalhadas por Foucault ao longo de sua trajetória de pesquisa – sobretudo os caminhos que

o levaram a “Nascimento da biopolítica” (2008), marco teórico para a referida “Nova Razão do Mundo” (2016). É certo que a dupla de autores não nega o peso da dimensão ideológica para o desenvolvimento do neoliberalismo ao redor do mundo globalizado e financeirizado.

Remetendo à perspectiva de análise de Otilia Arantes, reconhecem que o discurso gerencial, da concorrência e da eficiência dos mercados que acompanhou o crescimento da direita conservadora ao final da década de 1970 (mas não somente), delineava o combate e a derrocada do que chamou de crise do “Estado Social”. A difusão generalizada, trabalho cumprido por certa conjunção entre ideólogos, teóricos e aparatos midiáticos, de que as políticas econômicas de proteção social, ou seja, o intervencionismo estatal, atravancava o crescimento econômico, estagnado após as décadas de 1950-60, teria aberto caminho para um quadro institucional e social do “Estado Empresarial” (2016, p. 396).

No entanto, o cuidado que tiveram com a periodização histórica das mudanças ocorridas em termos de políticas econômicas e sociais, bem como de concepções sobre mercado, concorrência, moralidade, individualismo e capital humano, que inegavelmente as impulsionaram, para todas estas transformações seria imprescindível a existência de dispositivos responsáveis por fazer com que “tomassem corpo materialmente”, isto é, “emoldurando duradouramente a conduta dos sujeitos” (2016, p.215).

Curiosamente, Dardot e Laval igualmente recorrem à imagem de uma “virada”, a “neoliberal”, mas exatamente para discernir entre o aspecto ideológico e a “racionalidade governamental” que melhor caracterizaria a profundidade das mudanças em curso. Um dos rastros aparentes desta virada, a propósito também notado por Arantes, seria o fato de que a lógica da gestão empresarial estaria sendo posta em prática por agentes e governos a quem não se poderia atribuir interesses, nem compromissos ideológicos com intelectuais ideólogos do neoliberalismo tão pouco com a direita conservadora. Foi o caso dos arquitetos e urbanistas do planejamento estratégico, muitos deles de ascensão progressista<sup>97</sup>, assim como dos ativistas que atuaram na Cidade Tiradentes, no Largo da Batata ou no High Line de Nova York. E também acontece com as guinadas político-econômicas do “novo trabalhismo”

---

97 Otilia cita os casos da atuação de Richard Rogers, no Reino Unido, e dos arquitetos e urbanistas que atuaram junto com Oriol Bohigas, na Espanha.



que levou ao poder figuras como o primeiro-ministro Tony Blair, no Reino Unido, e tantos outros governos identificados com a agenda progressista, como foram os governos federais do Partido dos Trabalhadores no Brasil<sup>98</sup>.

De qualquer modo, a “vira neoliberal” sublinharia o processo de naturalização do discurso empresarial, convertido em sinônimo de “racionalização” e “modernização” em quaisquer recantos da administração pública e da iniciativa privada, ou, mais complicado do que isso, como a única racionalidade possível. O que implicaria, primeiro, ecoar a correção ideológica: não se trata de uma retirada do Estado, pois de sua reestruturação. De modo que a naturalização da lógica empresarial realiza na prática a construção de um amplo contexto social que se distancia de qualquer acepção de solidariedade em favor de uma outra, concorrencial.

Para o governo, ou a “estruturação do campo de ação” dos outros, haveria, portanto, um “conjunto de técnicas”. Esta relação entre governo e disciplina estaria evidente nas análises de Foucault sobre o poder disciplinar, cujo controle da conduta dos indivíduos se exercia através de um conjunto inumerável de instituições tão diversas como a escolar, a psiquiátrica ou prisional. Formas comuns como a distribuição hierarquizada dos corpos e funções ou o registro exaustivo dos objetos, atividades, movimentos e resultados dizem respeito à formação do “homem calculista”, do “homem produtivo”, mas não ainda sobre o “homem como capital”.

A passagem do paradigma fordista – matriz produtiva das sociedades de Bem Estar-Social, como discutimos ao longo desta pesquisa – para a neoliberal implica em uma reestruturação do binômio governo-disciplina, dessa vez em termos de “governamentalidade” (2016, p. 215-216). Remetendo às discussões de Luc Boltanski e Eve Chiapello (2008), segundo as quais os novos modelos de gestão empresarial teriam abandonado o antigo sistema de punição-recompensa das antigas fábricas, em favor de uma “sensação de autonomia” por parte dos funcionários e suas metas autodeterminadas, a técnica de governo neoliberal, assim descrita por Foucault, implica na plena absorção do controle por parte dos sujeitos. Daí que a referida expansão da lógica empresarial por todo o tecido da vida cotidiana, está imbricada

---

98 Dardot e Laval se referem, neste ponto, a uma “virada neoliberal da esquerda” (2016, p. 233). A atenção dedicada pelos autores ao governo de Tony Blair, mas que poderia ser estendida para experiências semelhantes a outros países ou contextos de administração pública, como é o caso rapidamente mencionado do Brasil e, veremos adiante, da prefeitura petista de Fernando Haddad, em São Paulo, descreve a manutenção das principais políticas neoliberais dos governos conservadores com a adição de certa retórica da diversidade, da inclusão, da criatividade.

com a “instauração de dispositivos que são destinados a ‘ativar’ os indivíduos, obrigando-os a cuidar de si mesmos, educar-se, encontrar um emprego” (2016, p.231).

A partir desta perspectiva, a emergência mais recente dos novos urbanismos, qualquer que seja o nome que daremos - “urbanismo aberto”, “tático”, “*botton-up*”, “p2p” - nos leva a indagar se não estamos diante de um conjunto específico de técnicas do governo neoliberal. A atenção dada às considerações sobre a “animação cultural” cumpre ainda outra importante razão. É a partir desta perspectiva de Otília Arantes que nos deparamos com uma novidade crucial: transformações urbanas como ocorridas no *High Line Park* e no Largo da Batata, assim como interessou a autora os exemplos de Londres, Barcelona e Bilbao, chamam atenção para o fato de que os processos de empresariamento e controle social, a “virada neoliberal”, como preferimos sublinhar, estão em franca expansão. O fato destes processos terem constituído um modo específico de “fazer cidade” é senão um registro mais evidente da condição coextensiva da racionalidade empresarial na esfera da vida social.

Como procuraremos demonstrar a seguir, os exemplos de Nova York e São Paulo, ao reunirem muitas das ‘ferramentas sociais’ da participação que nos trouxeram até aqui, podem ser tomadas como espelhos para o que pretendemos caracterizar como o desenvolvimento de ‘circuitos de ativação do social’, um conjunto de técnicas necessários para a normatização do discurso empresarial e os processos de subjetivação nele implicados.

## NORMALIZAÇÃO DA FORMA ABERTA

Além das similaridades mais aparentes entre as atividades de mobilização social que caracterizaram o urbanismo tático ocorrido no Largo da Batata, de um lado, e que originaram a criação do *High Line Park*, de outro, há um aspecto de âmbito político-institucional não menos decisivo. Para estes dois casos, tão importante quanto os eventos e atos públicos que ganharam corpo no antigo largo, convertido em uma nova esplanada metropolitana, e na via férrea elevada, obsoleta e prestes a ser demolida, foram a criação do coletivo A Batata Precisa de Você e da associação *Friends of the High Line* - ambas posteriormente convertidas em organizações não-governamentais, a primeira dedicada a projetos e parcerias de gestão urbana “compartilhada”, sob o novo nome A Cidade Precisa de Você, e a segunda responsável pela administração do *High Line Park*, sob concessão da prefeitura de Nova York.

Se olharmos com maior atenção para estas formas de atuação, muitas vezes permanecidas ocultas sob a paisagem mais atraente das apropriações e transformações do espaço propriamente dito, iremos nos deparar com dinâmicas e lógicas de produção das cidades que vem caracterizando um conjunto mais ou menos definido de práticas espaciais. Desta perspectiva, o uso recorrente de termos como a forma ‘aberta’ e ‘flexível’ responde senão à ordem político-econômica que vem desintegrando quadros institucionais e conferindo valor à informalidade. Uma das razões que sustentariam este mais amplo processo de “desregulamentação” – acompanhada pelo seu par constitutivo, a “privatização” – seria, nos termos de Dardot e Laval, a criação de “situações de mercado” e a formação de “indivíduos adaptados às lógicas de mercado” (2016, p. 191), vejamos.

Embora as primeiras intervenções do coletivo A Batata Precisa de Você tenham ocorrido à medida que as obras da Operação Urbana Faria Lima foram sendo concluídas, em 2013, a estruturação de uma agenda regular de atividades para a apropriação mais efetiva do Largo, como o provimento de infraestrutura urbana e a realização de grandes eventos, se deu a partir do Edital Redes e Ruas, lançado pela prefeitura municipal de São Paulo, em 2014.

Destinado a promover “atores que desenvolvem, de alguma maneira, a chamada cultura digital”, mais especificamente, “o diálogo entre os formatos digitais, analógicos e as linhas de ação [definidas por] formação, produção artístico/cultural, comunicação, desenvolvimento e ocupação do espaço público” (PMSP, 2015, *online*), o edital era uma das marcas da administração petista de Fernando Haddad na capital paulista, entre 2013 e 2016. Remetendo, de certa forma, às questões de origem do partido – e que, em momentos anteriores, vimos resultar nas administrações municipais do início da década de 1990, tanto em São Paulo quando em Porto Alegre –, Haddad dedicou-se à criação de políticas públicas que fomentaram a relação, não menos contraditória, entre sociedade civil e o planejamento urbano.

Os editais de fomento à cultura constituíram uma das novas ferramentas de gestão ditas participativas. Através deles, preocupações ligadas à cidadania e inclusão social, incluindo a arte, a cultura digital e a ativação do espaço urbano, tornavam-se os meios para estabelecer o que Bennati descreveu como uma rede de relacionamento entre agentes civis e o aparelho da administração municipal (2017, p.). Com o edital Redes e Ruas, esperava-se, por exemplo, que os projetos atendidos ativassem também equipamentos e infraestruturas urbanas como os telecentros, as praças integradas do Programa Wi-Fi Livre SP e os Pontos de Cultura implementados

na cidade. Assim é que A Batata Precisa de Você, através dos recursos financeiros e aparatos administrativos da prefeitura, em profundo diálogo com as novas dinâmicas comunicacionais alavancadas junto com o crescimento vertiginoso das redes sociais *online*, realizou as oficinas de construção de mobiliários, organizou eventos musicais, jogos, feiras e debates públicos como a Batata Eletrônica, Virada Sustentável, Gaymada, entre tantos outros. A conclusão do edital, após 18 meses, longe de encerrar a parceria estabelecida entre o coletivo e a prefeitura, apenas marcou seu aprofundamento.

Em primeiro lugar, a transformação do Largo da Batata nesta espécie de ‘plataforma social’ resultou na publicação de um relatório registrando as diversas ações e sistematizando a experiência de atuação do coletivo, sendo acolhida e difundida pelas Secretarias Municipais de Cultura, de Serviços e de Direitos Humanos e Cidadania na forma de uma “cartilha”: a “Ocupe Largo da Batata”, um “guia de como fazer ocupações regulares no espaço público, sendo de livre acesso para consulta de qualquer indivíduo que queira participar da transformação da sua cidade” (MONTUORI, 2015, p.3).

Estamos diante de um marco no processo de incorporação das ações provenientes da sociedade civil como parte das prerrogativas institucionais da prefeitura municipal para a construção e manutenção dos espaços livres urbanos. O episódio seguinte, representado pelo lançamento de um segundo edital, “Batata Lab”, agudiza as contradições envolvidas. De iniciativa do próprio coletivo A Batata Precisa de Você, este novo edital nos leva diretamente ao terreno pantanoso das parcerias público-privadas, sobretudo quando consideramos que além do coletivo, das Secretarias Municipais de Desenvolvimento Urbano, de Direitos Humanos e Cidadania também se somam os recursos e interesses financeiros por trás do Instituto de Pesquisa em Inovação Urbana (IPIU), criado pela Lote 5, uma empresa privada com sede na capital, mas que atua no ramo de incorporações imobiliárias em diferentes cidades do estado de São Paulo.

A articulação entre poderes públicos e privados, sociedade civil e terceiro setor pretendia, conforme consta na justificativa do edital, “apoiar o desenvolvimento de espaços públicos que ofereçam infraestrutura urbana para que se tornem espaços de convivência e conforto para seus frequentadores e população do entorno; e promover o trabalho de profissionais que investigam sobre espaços públicos e mobiliário urbano, dando oportunidade aos seus autores de implementarem seus trabalhos em local de grande visibilidade, o Largo da Batata” (Edital Batata

Lab, 2015, *online*). Aqui notamos, pela primeira vez, como a ocupação dos espaços públicos se confunde com oportunidade de negócios, em diferentes níveis. Antes que possamos focar as implicações que atingem diretamente a participação da “população” ou a janela de oportunidades que se abre para os “profissionais” (como veremos, pequenos coletivos de artistas, arquitetos e designers), é importante tecermos algumas considerações ainda sobre o desenho político-institucional que avança sobre as cidades.

Os três mobiliários construídos com financiamento concedido a partir da seleção do edital, ao mesmo tempo em que ativava processos colaborativos de qualificação urbana, também dirigiam o sentido político-econômico da transformação urbana em curso. Ainda que apresentassem soluções arrojadas, profundamente comprometidas com as possibilidades de apropriação coletiva daquele espaço público e conquistas a partir de poucos recursos, eles não se contrapunham aos interesses econômicos que enxergavam nesta e em outras parcerias público-privadas um vetor para a atração de investimentos e especulação imobiliária.

Convém notar como a proposta de intervenção urbana canalizada através da Batata Lab parecia replicar, por exemplo, a realização da *Design Weekend* (DW!) no mesmo Largo da Batata, ainda em 2013. Conhecido por promover intervenções urbanas em diversos lugares da cidade de São Paulo, com ênfase no *design* de mobiliário e sua capacidade de gerar inovação tecnológica e novos mercados, o festival produziu o Jardim Pop, uma espécie de jardim temporário com longos bancos construídos com madeira de demolição, alguns vasos de planta e faixas de grama sintética cobrindo o piso da ampla praça seca em que se transformou o Largo.

Entre Batata Lab e Deisgn Weekend, o que resta é senão o processo de gentrificação e de transformação da paisagem urbana do Largo. Como discutimos no capítulo anterior, intervenções como estas, a despeito das preocupações legítimas com a retomada dos espaços públicos urbanos, cumpriram senão o papel de legitimação dos interesses financeiros sobre o “novo” Largo da Batata, atraindo uma nova população profundamente identificada com o *design*, a animação cultural e as atividades sociais que estavam promovendo. O relacionamento estabelecido entre setores público e privado, traduzido na forma de mobiliários, encontros e eventos não só foi incapaz de resgatar os laços comunitários que foram solapados com as transformações provocadas pela Operação Urbana, como também não resultou em um processo de politização de seus novos frequentadores.



Benatti chama atenção, neste aspecto, para a rápida deterioração das infraestruturas criadas, sobretudo com a saída de Fernando Haddad da prefeitura e o declínio destas políticas participativas. Sem novos programas ou recursos, não se sabia, por exemplo, quem seriam os responsáveis pela manutenção e reparos – que, em alguns casos, demandavam quantia considerável de recursos e mão de obra capacitada (2016, p.123-124). No entanto, o problema da manutenção revela mais que a fragilidade do laço comunitário que se pretendia construir. Certamente, a falta de maior identificação dos usuários habituais e de seus novos moradores, coloca em xeque a apropriação duradoura do espaço.

É neste aspecto que alinhamos as transformações d'A Batata Precisa de Você e da associação comunitária *Friends of the High Line* a entidades gestoras. O tipo de engajamento ou de envolvimento social das ações comunitárias praticadas nestes dois casos, pouco desafiaram os processos de produção do espaço urbano estabelecidos em Nova York ou São Paulo. Tal como Neil Brenner analisou, as transformações que observamos hoje demonstram que estiveram longe de desencadear uma “interrupção dos sistemas mais amplos de uso-do-solo orientado para o mercado” (2013, p.45).

Em verdade, a defesa de uma cidade mais inclusiva, diversa, criativa e afetiva contribuiu para a “programação de um *design* de intervenção” utilizando a epistemologia que é fixada sobre o “consumismo”, a “qualidade de vida” e a promoção de “amenidades urbanas”. Não surpreende o fato de que Mike Lydon e Anthony Garcia, autores do livro-manual “*Tactical Urbanism: Short-term Action for a Long-time change*” (2015), destacarem que o “uso criativo da interação social” e a “abordagem comunitária” são extremamente úteis para “preencher lacunas entre cidadãos e planejadores no processo de desenvolvimento urbano” (LYDON et GARCIA, 2015, p.14). “Para os empreendedores”, afirmam, “[tais práticas] fornecem um meio para coletar inteligência de projeto do mercado em que pretendem intervir” (2015, p.03).

Em ambos os casos – formas específicas para a lógica mais geral das parcerias entre terceiro setor e administração municipal para a gestão compartilhada de espaços públicos – referem-se a uma dupla abertura. Por um lado, uma abertura institucional, na medida em que as formas estabelecidas de planejamento urbano são flexibilizadas, ampliando de maneira inédita os processos já existentes de privatização do espaço urbano. Como vimos ocorrer, ainda, com a defesa da autogestão pelos movimentos de produção de moradia por mutirões, com as formas de

empreendedorismo social nos territórios de precariedade, há uma linha tênue que separa, de um lado, os horizontes de luta por direitos sociais e, de outro, um horizonte privatista.

O que tais lógicas de parcerias por trás das formas mais aparentes de participação social fazem cumprir é senão o processo de “transferência de responsabilidade do Estado”, como se referem Dardot e Laval, convertendo segmentos inteiros do setor público, como a produção e a administração das cidades, em novos campos de exploração econômica (2016, p.202-203). Estamos assistindo a mais uma entre tantas formas de reposicionamento do Estado, que opera as suas atribuições, incluindo as leis e outros instrumentos administrativos, em favor dos mercados. Política de editais, parcerias público-privadas e gestão compartilhada da cidade são os dispositivos que constituem o “Estado empresarial”, em detrimento do “Estado social”. O peso que recai sobre o imperativo do baixo custo, como ocorre com o tipo de infraestrutura criada nos casos específicos do urbanismo tático, das moradias de interesse social e das ações socioculturais como as do coletivo Pombas Urbanas, integram senão a mesma lógica da gestão empresarial que busca a máxima rentabilidade dos investimentos às custas da exploração do trabalho – precário, informal, flexível, como não deixam de ser os tipos contratos estabelecidos através dos editais e a colaboração dos frequentadores através dele também agenciado.

Por outro lado, também devemos considerar uma abertura nas formas concretas de se “fazer cidade”, quando práticas espaciais afeitas à indeterminação e à informalidade – das políticas institucionais e das relações de trabalho envolvidas, certamente, mas também do ponto de vista da forma arquitetônica e urbanística propriamente dita – atuam menos como uma ‘tática’ de organização do campo político de transformação do espaço social, do que como instrumentos de uma racionalidade ‘estratégica’: para a iniciativa privada intervir diretamente na construção e na gestão dos espaços públicos.

Ocorre que a referida criação de situações de mercado envolve também certa dimensão pedagógica. Se a desregulamentação emerge como um dispositivo essencial para a expansão da lógica empresarial pelos territórios da cidade, os processos de participação social legitimam a gestão como sinônimo de planejamento urbano. Mas de tal forma que a própria sociabilidade se converte em matéria-prima para a reprodução capitalista do espaço. A atuação dos indivíduos funcionaria, assim, como um vetor de expansão de privatização e mercantilização do espaço e, como veremos, de si mesmos.

Não é por menos que o Edital Batata Lab, ao mesmo tempo em que convoca a apropriação coletiva do Largo da Batata, também o descreve, ainda que de maneira inconsciente, como uma vitrine onde “autores” poderiam expor seus “trabalhos”. À maneira de Foucault (2008) sugere pensarmos, os discursos guardam enunciados<sup>99</sup>. Menos que a organização de um corpo político coletivo, o que se procurava fomentar era a ativação de agentes privados. A razão concorrencial, inevitável em se tratando de um edital para a disputa de recursos, é verdade, se manifesta, porém, mais substancialmente, quando o Largo passa a ser cifrado como um “lugar de visibilidade”; os participantes em “autores”; e suas formas de participação em “trabalhos”.

A realização de festivais de música, feiras de produtos orgânicos ou sob o tema da economia solidária, debates públicos sobre “direito a cidade”, a construção de mobiliários e organização de equipes para a criação e manutenção de jardins, a manifestação da diversidade social (sexualidade, cultura, raça) através de jogos e outras atividades coletivas; assim como a organização de passeatas, eventos de arrecadação de assinaturas e recursos contra a demolição da linha férrea abandonada, sucedida por assembleias e até mesmo concurso aberto de projetos para se fomentar destinos alternativos para o *High Line*, todas estes processos de agitação coletiva que ganhou forma espacial nas cidades de São Paulo e Nova York escondem, como veremos, um processo que contraditoriamente atingem certa formação subjetiva que normatizam o individualismo mais que o coletivismo; da competição, em detrimento à solidariedade.

Não seria arriscado dizer, portanto, que a “transferência da responsabilidade do Estado” é acompanhada pela “responsabilização individual”. Do mesmo modo que não estaríamos carregando nas tintas se dissermos que as transformações urbanas como as ocorridas no Largo da Batata e no *High Line* de Nova York, nossos objetos de referência, efetivamente realizam o que *The Factory*, o studio e reduto da cultura *underground* novaiorquina mantido por Andy Warhol, e Barracão, o “mundo-abrigo” perseguido por Hélio Oiticica, mantiveram no plano das experimentações. As aproximações que entendemos serem importantes sublinharmos neste momento,

---

99 Isto é, as “regras de formação” que estabeleceriam as “condições de existência” do próprio discurso. Embora seja um elemento constitutivo para a noção de “arqueologia”, esta definição de enunciado não escapa à relação entre saber e poder segundo a perspectiva de governamentalidade e de racionalidade neoliberal. Ver mais em: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. São Paulo: Forense, 2008.

procura perceber que se trata de uma realização contraditória, exatamente para trazer à tona os enunciados que sustentaram as condições de existências destes e outros tantos discursos espaciais da participação.

Sem querer nos estender, recobramos atenção, primeiro, para dois aspectos importantes discutidos em relação a *Factory*. A criação do “círculo mais criativo do momento” (BIESENBACH, 2004, p. 12), na *Midtown Manhattan* da década de 1960, foi em grande medida consequência da interrupção forçada dos investimentos públicos em arte e cultura. O caso específico do espaço inovador de Warhol, assim como da relação particular que desenvolveu com a arte e a cultura, eram de certa forma compatíveis com este novo contexto, em vias de transformação. A mudança, algo abrupta, do “bem-estar social” em “bem-estar corporativo”, como David Harvey descreveu o período (2011, p. 119), lançou uma verdadeira população de artistas à tarefa de criarem seus próprios circuitos de produção e de exibição.

O fato de que, em *The Factory*, já podemos verificar uma série de situações em que o encontro, a troca e a colaboração, o cotidiano, a sexualidade e a transgressão se transformando em matéria-prima para a produção de Andy Warhol – e de sua projeção como “celebridade”, vale frisar – demonstra como diferentes aspectos da sociabilidade e da criatividade encontravam formas de circularem como mercadorias, mas não apenas o que chamamos de uma zona de indeterminação entre trabalho e vida social, apoiados nas considerações que Isabelle Graw teceu em “Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol” (2015), seria como um primeiro ensaio para um longo e diversificado processo de transformação das cidades, ou do tecido da vida social e cotidiana, em ambientes de (e fontes para novos) negócios.

É sobre este alcance ostensivo da lógica empresarial que ainda achamos necessárias algumas considerações. O fato de a participação despontar como uma ‘ferramenta social valiosa’ – lembrando a expressão de Kate Ericson e Mel Ziegler, casal de artistas da arte-comunidade – revela como as experimentações político-estéticas das décadas de 1960-70 abriram certos caminhos para outras concepções de “totalidade”. Uma delas foi, sem dúvida, a busca pela “desestetização” e da “antiarte” como formulada através das sínteses programáticas de Oiticica.

Vale lembrar como em seu manifesto intitulado “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967), o artista enxergava na “condição ampla de participação” um dos principais eixos para a conversão das diferentes vanguardas culturais do período em um programa político de transformação social. O projeto-ideia

Barracão, seria como a conclusão óbvia para a conquista do “estado de permanente invenção” através de proposições capazes de conjugar ‘criação’ e ‘lazer’. Mais importante que produção de objetos estéticos, seria a tarefa de abrir brechas no cotidiano alienante e opressivo para a conquista de um ambiente onde seria possível a expressão inventiva de uma outra condição subjetiva e comportamental: a “participação total”.

Neste aspecto, sugerimos pensar não em uma relação de antítese entre certo impulso revolucionário presente em Barracão e a ironia cínica que não deixa de caracterizar a *Factory* – não podemos esquecer que o processo de corporativização que viveu na década de 1980, significou uma reorientação daquelas práticas, não o seu abandono. Pois o que desperta atenção é tanto mais o tensionamento dos limites da “antiarte ambiental” através da ambiguidade e ambivalência próprias à linguagem *Pop*. Os sentidos políticos e éticos almejados por Oiticica à experiência e à criatividade, por exemplo, encontram-se suspensos e ao mesmo tempo expostos ao escrutínio público. Mais do que isso, como pretendemos discutir, a utopia da transformação da vida social e cotidiana dá lugar à realização de suas contradições.

Embora fosse explícito que o ambiente da *Factory* estava produzindo novas identidades corporais e intersubjetivas, especialmente aquelas ligadas à sexualidade, liberando um conjunto de potências não-repressivas, nos termos de Oiticica, não pretendia ser este o contexto para o exercício de modos de vida emancipatórios. É certo ainda que sua existência derivou da formação de um ambiente comunitário da contracultura novaiorquina, porém a sua razão de ser, sua vitalidade criativa, restava no fato de explorar comercialmente esses mesmos modos de vida alternativos. Como verdadeira “fábrica-social”, os acontecimentos e os desdobramentos vividos através da *Factory* acentuam o deslocamento dos mesmos pressupostos compartilhados por Barracão em direção a um “modelo para um condição pós-fordista que visa a totalidade da pessoa ou, mais precisamente, suas competências cognitivas, sensuais e emocionais” (GRAW, 2015, p.247).

A teoria do “capital humano”, presente em “Nascimento da Biopolítica” (2008) como explicação do paradigma epistemológico inaugurado pelo neoliberalismo, é para nós decisiva nos dois processos que ela representa: a incursão do econômico sobre campos até então inexplorado, como o da sociabilidade e da subjetividade; e a reinterpretação em termos econômicos destes mesmos campos, antes considerados não-econômico (FOUCAULT, 2008, p. 302).



Em linhas gerais, Foucault procurou resgatar o debate ocorrido entre os ideólogos da doutrina neoliberal, sobretudo entre os norte-americanos<sup>100</sup>, que procurava ocupar a lacuna que alegavam existir nas teorias econômicas do liberalismo clássico, representada pela análise sobre o trabalho. Fazendo um contraponto com a perspectiva marxista sobre a lógica capitalista de transformação do “trabalho concreto” em “trabalho abstrato”, Foucault chama atenção para como a doutrina neoliberal construía uma perspectiva própria, enfocando o trabalho não como um objeto (a “força de trabalho”, para Marx), pois do ponto de vista do sujeito: “a conduta econômica de quem trabalha” (2008, p. 307).

A análise neoliberal do trabalho, portanto, dirigia atenção para a racionalidade interna que orientava as atividades dos indivíduos. Dessa maneira, o salário obtido pelo trabalhador não seria percebido como resultado da venda de sua força de trabalho, mas como uma renda – ou seja, como a valorização de um capital entre tantos outros. Além disso, o que Foucault chamou de “decomposição do trabalho em capital e renda” seria a responsável por fazer a própria concepção de trabalhador emergir como um “sujeito econômico ativo”, que deve estar disposto a valorizar seu capital humano (2008, p.308).

Sob este aspecto, Dardot e Laval destacam a existência de um “projeto social”, ou de uma “política de sociedade” que fundamentalmente constituiu o desenvolvimento da doutrina neoliberal e que, talvez mais importante, marca a formação discursiva da racionalidade neoliberal. A fundação de um “Estado empresarial”, a expansão da ordem econômica concorrencial sobre um quadro jurídico e institucional, depende de uma estrutura social alicerçada sobre a “capacidade individual de julgamento e escolha” (2016, p.123). Independência e autonomia emergem como as palavras de ordem para a fundação de sujeitos autossuficientes e, portanto, adaptados à um contexto generalizado de competição.

Eis a máxima de Foucault: a flexibilização das instituições públicas e a conseqüente desagregação da solidariedade social exige que os indivíduos se reconheçam como “empresários de si mesmos” (2008, p. 317). O objetivo de “desproletarização”, apontado como um paradigma epistêmico, seria sinônimo da governamentalidade biopolítica (e neoliberal). Daí a expressão não menos decisiva para a “nova razão do mundo” da invenção de um sem número de dispositivos funcionando sob o signo da “fábrica do sujeito neoliberal”. A coincidência com a

---

100 Foucault cita Gary Becker e Jacob Mincer, professores da Universidade de Columbia, além de Theodor Schultz, professor na Universidade de Chicago.

“fábrica social” de Warhol não é fortuita. Através destes dispositivos, Dardot e Laval descrevem a “gestão das mentes”, implantando os “tipos de educação das mentes, do controle do corpo, de organização do trabalho, do descanso, lazer que seriam a forma institucional do novo ideal de homem” (2016, p.324).

Entre *Factory*, Barracão, o urbanismo tático do Largo da Batata e o urbanismo aberto do *High Line Park* – passando pelos novos museus-experiências como discutidos a partir do exemplo de *Palais de Tokyo*, ou pelos novos espaços de trabalho como os *Google Campi* – podemos identificar o “desenvolvimento de uma lógica geral das relações humanas submetido à regra do lucro máximo”, ao imperativo da “eficácia”, da “autovalorização do capital humano” (2016, p. 323).

A dispersão do apelo à criatividade, a criação de atmosferas que estimulem atitudes propositivas, a valorização da sensação de autonomia constituem novas formas de controle para a autopersuasão. Isto vale para as novas formas de gestão das empresas, como vimos a partir das análises de Chiapello e Boltanski sobre o “Novo espírito do capitalismo” (2008). A propósito, se referem Dardot e Laval, “se o indivíduo dever ser aberto, síncrono, positivo, empático, cooperativo, não é para a felicidade dele, mas sobretudo e em primeiro lugar para obter do ‘colaborador’ o desempenho que se espera dele” (2016, p.343-344).

Nessa mesma esteira, podemos dizer que as formas de colaboração como as desenvolvidas através dos novos urbanismos ou das novas propostas curatoriais, funcionam como as fábricas onde é possível desenvolver competências e habilidades individuais, estabelecer novas conexões na rede de contatos para futuros projetos, enfim, obter vantagens competitivas com a expectativa de maximizar a renda potencial de seu trabalho.

Um último aspecto que devemos nos atentar é exatamente o fato de que a referida fábrica do sujeito neoliberal, de que depende a criação de situações de mercado, parece estar baseada no desenvolvimento de espaços como ambientes (ou sistemas) relacionais. Talvez isto explique, inclusive, porque tanto o coletivo A Batata Precisa de Você quanto a dupla Joshua David *and* Robert Hammond, fundadores da *Friends of the High Line*, tenham se tornado figuras de destaque no universo da gestão e dos negócios através da Cidade Precisa de Você e à frente da administração do mundialmente prestigiado parque urbano de Nova York.

David e Hammond, por exemplo, conquistaram em 2013 o *Vicent Scully Prize*, importante premiação organizada pela *National Building Museum* para o reconhecimento de personalidades e práticas ligadas à arquitetura, urbanismo e preservação de patrimônios. Sem qualquer formação ou atuação neste campo, como sabemos, o júri destacou a “liderança” e o “trabalho comunitário” desempenhados pela dupla como fatores fundamentais para a “criação de um dos projetos de revitalização urbana mais bem sucedidos até à data” – e o que se entende por “bem sucedido”, não nos enganemos, é especificamente “o redesenvolvimento do *West Side Manhattan*, gerando mais de \$2 bilhões de investimentos na vizinhança” (THIBEAU, 2013).

### **PARTICIPE! TECNOLOGIAS DO PÚBLICO-ALVO**

Convém relembrar as razões que sustentam estes e outros discursos semelhantes sobre a participação comunitária. Como vimos em relação à arte-comunidade, a crescente abertura dos circuitos institucionais da arte para suas práticas, que tomou forma em grandes projetos de arte urbana a partir da década de 1980, revelavam como as dinâmicas sociais representadas pelas relações entre artistas, comunidades-alvo e as instituições promotoras cumpriam as expectativas de administradores públicos e organizações privadas. Isso se fazia presente, para citar dois exemplos, na promoção das especificidades locais da cidade de Chicago através dos projetos e coletivos de arte reunidos por *Culture in Action* (1993), ou, mais despudoradamente, em um relatório publicado pela *Manpower Services Commission*, uma sessão do *Department of Employment Group* do Reino Unido, para quem a arte-comunidade teria a valiosa contribuição social de oferecer, vale citar novamente, “um jeito rápido e fácil de iniciar projetos que poderiam oferecer trabalhos suficientes para deixar todos ocupados, e ainda exigiam pouco capital de investimento” (apud KELLY, 1985, p. 63).

É sobre esta mesma razão instrumental que Paulo Arantes implicou o desenvolvimento de um sem número de “tecnologias sociais de gestão e controle” baseados em uma nova lógica da “pacificação”, da “gestão da pobreza” ou, mais amplamente, da vida (2014, p. 273). Está claro para nós, a esta altura, que entre os campos da cultura e da política emergiu um conjunto de dispositivos responsáveis por implicar os sujeitos na administração das carências. Políticas sociais como o editais de fomento à cultura e outras inovações em termos de legislação e políticas urbanas, em favor de uma gestão ‘compartilhada’ da cidade, são decisivas para o processo mais amplo de despolitização e deslegitimação dos conflitos e para a constituição de “operações contrainsurgentes”. O combate à desigualdade e a

exploração econômica é subtraída do horizonte político das organizações sociais, restando no lugar um “mercado da cidadania” para o acesso individual de serviços e melhorias (ARANTES, 2014, p.374).

No centro destas tecnologias sociais contrainsurgentes, digamos assim, Paulo Arantes irá mais tarde identificar a formação mais profunda das *targeting politics*. As políticas de público-alvo, traduzindo, despontam para nós como uma ideia decisiva na medida em que conjuga a referida teoria do “capital humano” com certo desenvolvimento tecnológico que anteriormente identificamos com o conceito de “plataformas sociais”. Mais do que isso, o que pretendemos caracterizar como um terceiro aspecto da participação como dispositivo de subjetivação neoliberal, as tecnopolíticas do público-alvo, permitirão vislumbrarmos novas contradições, ou para quais direções apontam o atual horizonte político-cultural da participação.

Foi a partir das análises de Lena Lavinas (2013) sobre as políticas sociais implementadas na virada deste século, que Paulo Arantes (2019) chama atenção para a constituição de uma “sociedade de alvos direcionados”. Para Lavinas, o que convencionou-se chamar de políticas compensatórias introduzia no campo das políticas sociais um mecanismo de *Conditioned Cash Transfers*, ou o que preferiu chamar de *Targeting Welfare Spending*. Grosso modo, os gastos sociais focalizados constituíam os instrumentos necessários para o avanço da receita neoliberal de aniquilação da proteção social em favor da abertura de novos mercados conquistada através da privatização dos serviços públicos, dos fundos de pensão, da construção e manutenção das infraestruturas urbanas, entre outros. Criava-se, assim, através da conhecida articulação entre fundos de capital privado, bancos internacionais, governos locais e organizações da sociedade civil e terceiro setor, o que Arantes por sua vez caracterizou como um mapa global da pobreza extrema. Através dele, era possível implementar políticas bastante flexíveis aos diferentes contextos nacionais onde as consequências do choque<sup>101</sup> neoliberal se tornavam insuportáveis. No entanto, Arantes destaca o “alívio imediato da pobreza” era acompanhado de uma “rede de segurança condicionada” (2019, p. 12).

Vale lembrar o exemplo do premiado Projeto Varjada, desenvolvido pela *Habitat Brasil* no interior de Pernambuco, entre 2005 e 2008. A construção de moradias para a comunidade local, a partir de recursos obtidos da prefeitura, do fundo internacional de investimentos administrado pela própria ONG e também do *City Bank*, foi articulada com um programa para a capacitação profissional dos moradores

---

101 Em alusão à “A doutrina do choque”, de Naomi Klein (2008).

no desenvolvimento de atividades voltadas ao turismo. O trabalho de bordado praticado sobretudo pelas mulheres, principal fonte de renda das famílias, foi canalizado como uma espécie de empreendedorismo social com a criação da Associação das Bordadeiras de Varjada. Em outros termos, formas de ajuda social funcionam como um sistema em rede baseado em cálculo econômico e controle das condutas. Situações de precariedade se tornam alvo de investimentos privados que não apenas operam uma mercantilização das carências de todo o tipo, como responsabilizando estas populações pela própria falência e também pelo seu enfrentamento. Eis, portanto, o paradigma epistêmico neoliberal e a sua operação: os indivíduos devem se reconhecer como sujeitos econômicos, em que a única saída para os problemas sociais e econômicos são senão a valorização de seu capital humano; para tanto, é preciso identificá-los, envolvê-los, torná-los alvo de processos sociais que atuam, segundo Lavinás, como um “escudo protetor” e uma “sanção disciplinadora” (apud ARANTES, p.17).

Nós já conhecemos quais são estes processos. Entre o que caracterizamos como ‘emergências críticas’ e os ‘processos de institucionalização’ da participação, pudemos reconhecer diferentes contextos político-culturais em que o espaço passava a ser pensado como um ambiente sistêmico ou relacional. Entre exemplos aparentemente tão díspares como a reorganização do canteiro de obras, proposto e experimentado pela Arquitetura Nova, entre os anos 1960 e 1970, em São Paulo; a “universidade das ruas”, como a dramaturga britânica John Littlewood se referia a *Fun Palace* (1961), a estrutura interativa, flexível e responsiva concebida em parceria com o arquiteto Cedric Price; o “aparato catalisador” dos encontros e das trocas sociais representado por *Utopia Station* (2003), assim descrito por Molly Nesbit Hans Ulrich Obrist e Rikrit Tiravanija, nomes importantes para a produção ligada ao conceito de Estética Relacional; e mesmo no que se converteu o Largo da Batata durante os anos de atuação d’A Batata Precisa de Você, o denominador comum da participação social parece descrever um mesmo campo para o desenvolvimento de tecnologias para o envolvimento de públicos-alvo.

Antes que o leitor estranhe, não queremos dizer com isso que os projetos político-estéticos que orientaram cada uma destas práticas fatalmente se igualem. Há distâncias e divergências que procuramos delimitar durante nossas discussões e que certamente devem ser levadas em conta em nosso esforço atual. Compete chamar atenção, porém, que compartilham muitos recursos entre si.



Vale notar, por exemplo, entre a “Proposta para um Acampamento de Obra”, idealizado por Rodrigo Lefèvre ao final da década de 1970, e “*Fun Palace*” a aplicação de conceitos e técnicas provenientes do pensamento sistêmico e dos estudos de cibernética. A propósito, o desenho de diagramas foi explorado tanto por Lefèvre quanto por Price para sistematizarem o conjunto das relações sociais e produtivas que imaginavam constituir a razão espacial que estavam perseguindo. De certa forma, a “pedagogia do trabalho coletivo” discutida pela Arquitetura Nova para transformarem tanto as formas opressoras de trabalho quanto o novo espaço social que a partir daí poderia ser construído, encontra o apelo à forma aberta e flexível que se supunha ser necessária para a reorganização do comportamento social, a conquista da autonomia e liberação das potências criativas.

A realização de *Utopia Station*, porém, funciona como um alerta do que virá em seguida. Por um lado, é curioso notar como seus autores realizavam o que Cedric Price, décadas antes, começava a vislumbrar: o fato de que, da perspectiva do espaço como um ambiente dialógico e sistêmico, a concepção de um edifício a ser construído aparecia como um senso comum arquitetônico a ser desmistificado.

Interessava tanto mais a Nesbit, Obrist e Tiravanija a construção de uma “plataforma social” que, literalmente, só existiria enquanto estivesse ocorrendo o evento social das trocas, dos encontros, dos debates, do compartilhamento de informações e experiências, das inúmeras formas de manifestação da criatividade individual e coletiva. Ocorre que, se a “pergunta”, como Lefèvre aprendeu da pedagogia freiriana, era o ponto de partida para um processo de participação orientado pela tomada de consciência crítica, condição necessária para que os trabalhadores do mutirão (moradores e técnicos contratados) pudessem desconstruir a carga ideológica que sobre eles pesavam e abrir caminho para outros modos de produção e de representação urbanas, em *Utopia Station*, e sobretudo os editais de fomento à cultura que ganharam lugar no Largo da Batata, o disparador das ações era tanto mais colonizador.

A quem suspeitar que estamos carregando nas tintas, propomos um último objeto de estudo: *Pokémon GO!*, um jogo de “realidade aumentada” que se tornou mundialmente famoso assim que foi lançado, em 2016. O fato de parecer um objeto banal apenas acentua a gravidade das questões que procuramos verificar.

O mote do jogo é adaptar para as tecnologias de plataformas *online* e georreferenciamento a história de um *anime* (animação japonesa) criado em 1997 pelo estúdio OML, e que viria a se tornar uma franquia mundial com enorme sucesso de público e de vendas a partir dos anos 2000. *Pokémon - Gotta catch em all*<sup>102</sup>, o *anime*, apresenta um universo ficcional em que pessoas comuns convivem com centenas de criaturas dotadas de poderes fantásticos – os *pokémons* (um diminuto para *pocket monsters*, monstros de bolso). Reunindo mais de 24 temporadas, além de dezenas de longas e curtas-metragens, tudo se passa ao redor de um grupo de amigos que percorrem os quatro cantos deste universo para colecionarem as espécies que capturarem pelo caminho e também para participarem dos campeonatos onde podem pôr à prova suas habilidades no treinamento dos *pokémons*. *Pokémon GO!* - o jogo, projeta um ambiente híbrido entre plataforma digital e o mundo real para que usuários do mundo todo experimentem a fantasia de se tornarem ‘caçadores’ e ‘treinadores’ de *pokémons*. Esta talvez seja o motivo para a grande “sensação” do jogo: apesar de mediado por aparelhos e sistemas informatizados, é preciso jogá-lo no mundo real, percorrendo a cidade a pé, interagindo diretamente nos lugares e com outros jogadores.

Cruzando as informações de GPS já produzidas pelo *Street View*, sistema desenvolvido pela *Google* que permite visualizar e percorrer virtualmente as cidades do mundo todo<sup>103</sup>, e aquelas disponibilizadas pelos usuários durante a interação com a plataforma via aparelhos celulares, a *Niantic Labs* desenvolvedora do jogo, fazia funcionar o sistema de inteligência artificial e *machine Learning*, distribuindo *pokémons* e programando tarefas a serem cumpridas nas proximidades de cada jogador. Reproduzindo o mesmo mecanismo de (auto)avaliação que Dardot e Laval (2016) caracterizam certo dispositivo de “desempenho e gozo”, *Pokémon GO* submete milhões de usuários em uma jornada ininterrupta de autodeterminação de metas para o aparentemente divertido desafio de cumpri-las com eficiência e, assim, qualificar-se no *ranking* de competidores. Mas este é apenas um aspecto das contradições envolvidas.

À medida que os usuários interagem com a plataforma, a *Niantic Labs*, em parceria com a *Google*, cumpre sua própria tarefa de extração de dados locais e pessoais. Há a justificativa de que estes dados são necessários pela própria tecnologia da realidade aumentada, uma vez que o sistema qualifica seu desempenho

---

102 Em tradução livre: “temos que pegar todos”.

103 Ou ao menos, aquelas em que o Google não encontrou resistência para a sua atividade de mapeamento e extração de dados (ZUBOFF, 2018, p. 28-30).

(a experiência do jogo) em função dos cálculos feitos em tempo real pelos algoritmos da inteligência artificial. No entanto, o que se abre é a menos ingênua transformação do comportamento cotidiano em campo de mineração de informações.

Quem nos oferece uma janela de explicação para esta noção contraditória sobre o engajamento do público é o conceito de *big data* que Shosana Zuboff (2018) vincula ao desenvolvimento mais recentes das plataformas sociais *online*. Aos conceitos de ‘plataformização do social’, e seus processo de modulação e de privatização da esfera pública, conforme procuramos discutir sobre as plataformas digitais no capítulo anterior, Zuboff demonstra como a lógica participativa do público-alvo vem configurando um novo estágio na forma de governamentalidade e da formação da racionalidade neoliberal.

Ecoando a perspectiva de análise dos Estudos de Plataforma, a autora reforça a ideia de que a tendência mais recente de acumulação de dados desempenhada pelas tecnologias de informação não está centrada em uma questão tecnológica, mas sobretudo social e política. Sua ideia de que estaríamos imersos em um “capitalismo de vigilância” sublinha as tendências mais gerais que identifica: de “prever e modificar o comportamento humano como meio de produzir receitas e controle do mercado” (2018, p. 18).

A novidade mais impactante da implementação dos sistemas de computadores conectados *online* estaria no fato de que, em um contexto geral de “mediação informatizada”, estes sistemas não somente controlam as atividades mais cotidianas, mas produzem informação sobre elas. Qualquer entidade do sistema e suas atividades são registradas e decodificadas em categorias de informação (perfis sociais, grupos de interesse, etc.) em tempo real, tornando-se mercadorias valiosas que poderão ser vendidas para governos e organizações privadas interessadas em modular suas formas de atuação em função destas informações. Curioso notar que, neste aspecto, Zuboff sugere que a informatização, na mesma medida que conferiria maior transparência às transações, colidiria com um ideal clássico do neoliberalismo – a exigência de “liberdade radical da intervenção ou regulação por parte do Estado”, condição necessária em função de uma compreensão do mercado como, citando Friedrich Hayek, uma “ordem ampliada incompreensível” (2018, p. 26).

Dardot e Laval, porém, parecem discordar dessa visão. Primeiro porque insistentemente alertam para um equívoco de origem que acometeria um bom número de críticos ao neoliberalismo: o fato de que a doutrina (e sobretudo a formação

da racionalidade) neoliberal não diz respeito exatamente à redução do papel do Estado, mas à sua redefinição em bases da concorrência e da gestão empresarial. Em segundo lugar, e outro importante aspecto que destacam a partir da revisão crítica das análises de Foucault sobre as concepções desenvolvidas pelos ideólogos e *think-tanks* neoliberais – incluindo Hayek –, é a da “obrigação da liberdade de escolha” (2016, p. 2017).

Tanto a expansão da ordem econômica do mercado concorrencial, quanto a política de sociedade que a acompanha, isto é, o controle das condutas para a fundação do sujeito-empresarial, somente seriam garantidas a partir da lógica da racionalização das decisões. Empresas, cidades e indivíduos devem igualmente desenvolver a atitude adequada em relação à ordem econômico-social da concorrência: a de reunir as melhores informações que orientem as escolhas mais vantajosas em um contexto de disputa pelas oportunidades de negócios e maximização dos rendimentos (incluindo a posição individual no mercado de trabalho). Informação, portanto, seria um elemento fundamental para o “livre mercado”.

De qualquer forma, as análises de Zuboff que se seguem sobre uma certa “civilização de informação” e a perspectiva de Dardot e Laval sobre a “obrigação da liberdade de escolha” são convergentes. A nós interessa particularmente perceber como uma tendência crescente sobre a extração e acumulação de dados, a partir do desenvolvimento dos sistemas informacionais, nos termos de Zuboff, parecem constituir um novo estágio para a construção de uma ordem social baseada na construção de situações e exigências em que os indivíduos são “obrigados a fazer escolhas entre ofertas alternativas e a ser incitados a maximizar seus próprios interesses” (DARDOT et LAVAL, 2016, p. 223).

O que Dardot e Laval enxergam como uma contradição inerente – o *ethos* da liberdade individual de escolha é, na verdade, um imperativo categórico largamente difundido inclusive através da publicidade (2016, p. 224) –, Zuboff oferece a perspectiva de um duplo alvo marcado através de uma “nova arquitetura universal” (2018, p. 43). Afinal, não é difícil notar que nos vemos, hoje, mergulhados em um ostensivo aparato informatizado e conectado em rede que nos envolve em uma ampla dinâmica de registro e modificação permanentes de nossas atividades mais íntimas e cotidianas. Como se nossa experiência de vida, assim amplamente definida, estivesse oferecida à mercantilização de agentes dos quais temos pouco conhecimento e quase nenhum controle. Empresas de *internet*, agências de vigilância, satélites em órbita estão neste momento produzindo as informações registradas a partir das



FIG106 — Interface para celulares smartphones do jogo Pokémon Go. Em destaque, mapeamento de dados do interior da residência do usuário. // FONTE: Folha de São Paulo, 2018, online. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/caca-a-pokemon-atrai-de-criancas-a-idosos-ao-ibirapuera.shtml>



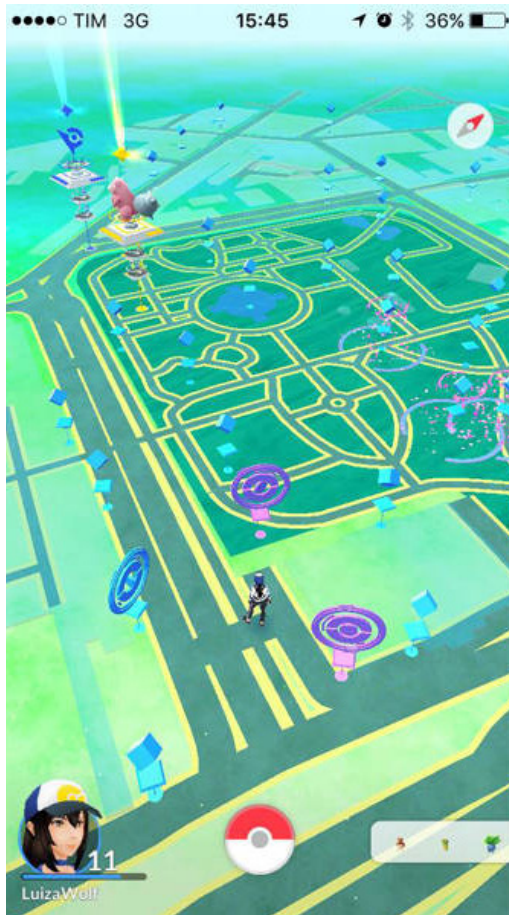
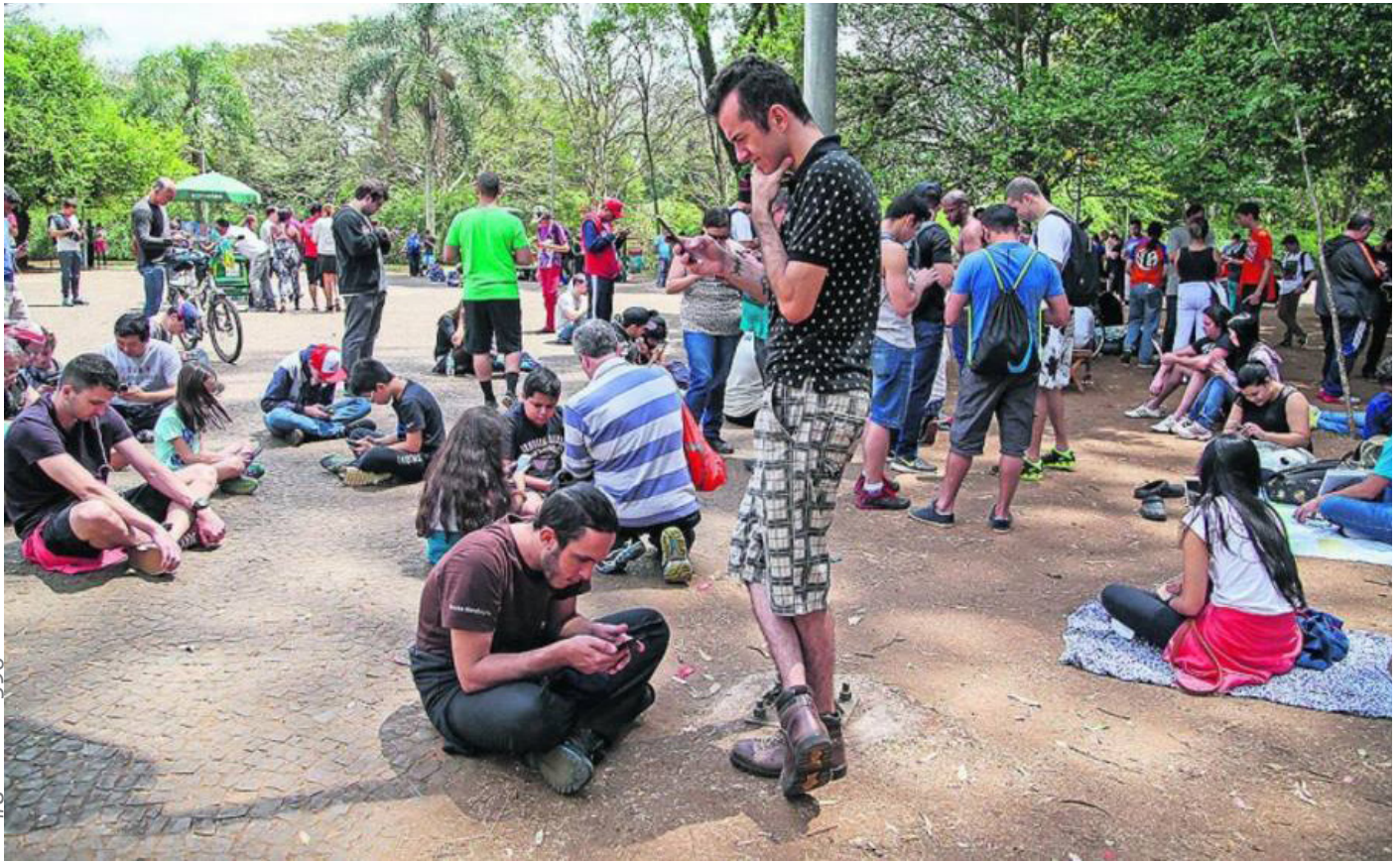


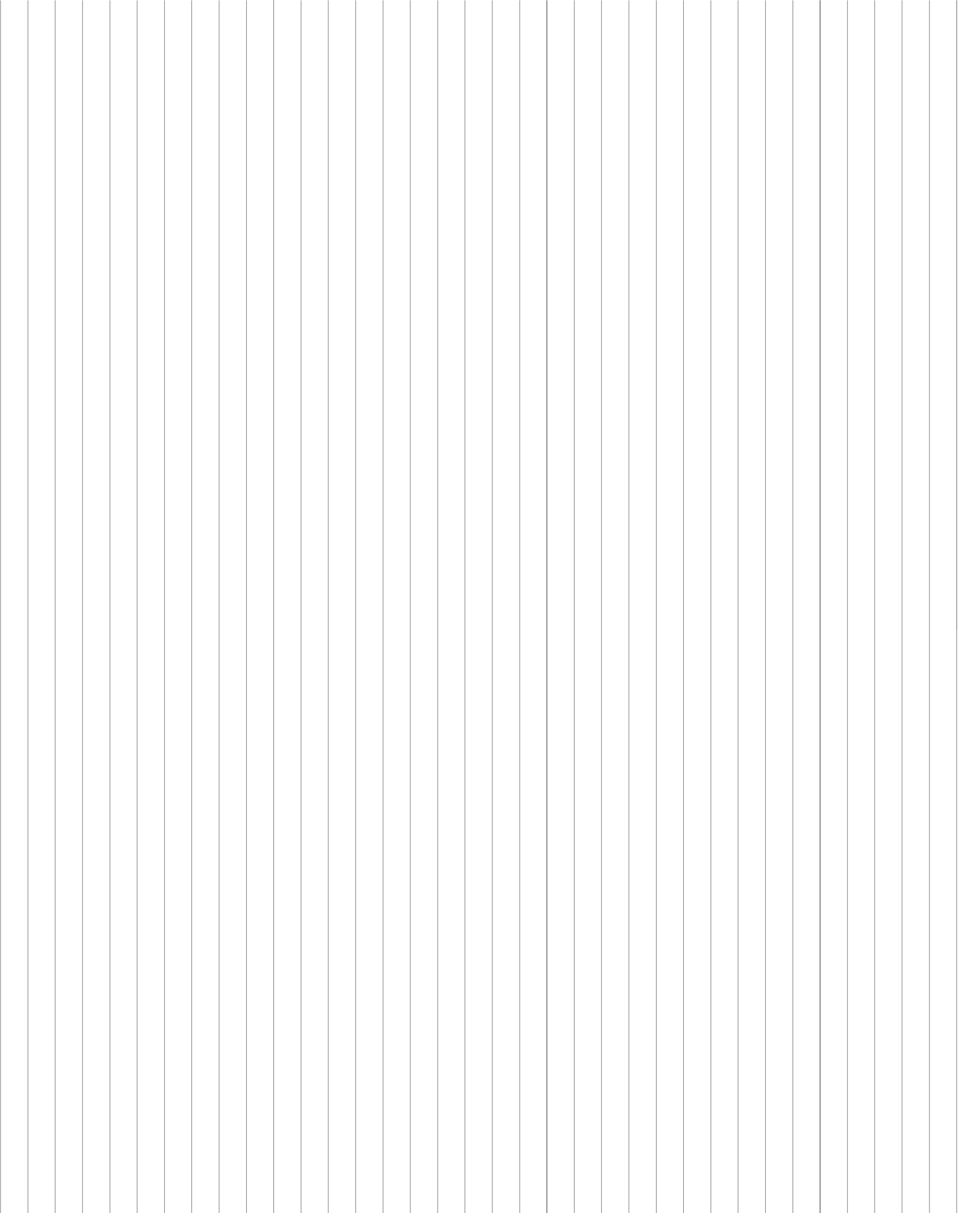
FIG107 — Usuários de Pokémon Go em ação no Parque Ibirapuera.  
 // FONTE: O Estado de São Paulo, 2016, online. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/eleicoes/no-ibirapuera-pokemon-vence-qualquer-politico/>

FIG108 — Mapa virtual de Pokémon Go apresentando os “pokestops” distribuídos pelo Parque Ibirapuera, em São Paulo.  
 // FONTE: O Estado de São Paulo, 2016, online. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/eleicoes/no-ibirapuera-pokemon-vence-qualquer-politico/>

atividades mais banais, “desde o uso de um eletrodoméstico”, como diz Zuboff, “até nossos próprios corpos, da consumição ao pensamento, tudo com vista a estabelecer novos caminhos para a monetização e o lucro” (2018, p. 44).

De volta à *Pokémon GO*, um aspecto que se confunde com as formas de apropriação privatizante do espaço urbano observadas no Largo da Batata e no *High Line Park*. A certa altura, os dados acumulados pelo jogo e a própria dinâmica da realidade aumentada resultaram em contratos com estabelecimentos privados que enxergaram na possibilidade técnica de distribuição de *pokémons* virtuais a oportunidade de atraírem usuários e potenciais consumidores. Se em algum momento vislumbrou-se no uso desse sistema a possibilidade de uma ativação coletiva dos espaços públicos, como um efeito colateral inconsciente ou imprevisto, uma forma de resistência às dinâmicas alienantes e conformistas do cotidiano, restou senão sua razão primeira: a aceleração dos processos de privatização e mercantilização das cidades, em uma forma que a ideia de uma “ordem ampla” subjacente à lógica da *big data* é a realização contraditória do “mundo-abrigo” e da “participação-total”.

Eis, portanto, o conjunto de recursos técnicos que nos permite tratar das espacialidades da participação menos como um campo de crítica e transformação social do que como dispositivos de controle: Cultura e política; espaço, sistema e sociabilidade; abertura, processo, experiência e envolvimento de públicos-alvo desenvolvem-se sob uma lógica que avança o controle e a subordinação sobre esferas até então inéditas. Mas algo ainda merece ser dito se quisermos pensar o engajamento, a construção da autonomia e outras formas de articulação político-estéticas ainda em termos de emancipação.



# considerações finais.

**AINDA UMA POLÍTICA-CULTURAL  
DA PARTICIPAÇÃO?**

Aqui, finalmente, reafirmamos: a participação tem funcionado como um dispositivo de ativação social, operando agenciamentos de tipo biopolítico. As espacialidades originadas a partir do interesse estético pelos processos sociais, na medida em que produzem conjunções entre formas e processos culturais, políticos, produtivos e tecnológicos, cumprem papel decisivo no processo de reestruturação econômica do neoliberalismo, ou mais precisamente, da sistematização do controle da população e orientação das condutas. Abertura, flexibilidade, informalidade; processo e experiências; pensamento sistêmico e envolvimento do público tem constituído o conjunto de técnicas que assumem formas concretas através do espaço (ou ambiente construído) e, assim, participado do processo mais amplo de estruturação do campo de ação eventual dos indivíduos em termos de vantagens competitivas, eficiência produtiva, autovalorização do capital humano.

O conceito de racionalidade neoliberal prova-se decisivo na medida em que abrange aspectos do neoliberalismo que as análises mais estritamente voltadas à sua dimensão de doutrina político-econômica não alcançam. A grande contribuição do que Pierre Dardot e Christian Laval chamaram de “nova razão do mundo”, isto é, o tipo de governamentalidade e de subordinação da vida que se torna então possível descrever, diz respeito a um processo específico de subjetivação.

Como podemos ver, a expansão da lógica concorrencial do mercado, processo incontornável para qualquer tentativa de definição do que seja neoliberalismo, envolve também um referido “projeto de sociedade”. A ideia de que a instauração do “Estado empresarial” foi acompanhada de perto pela formação do “sujeito empresarial” tem ao menos três implicações mais incisivas neste estudo.

Em primeiro lugar, fornece alguns instrumentos para enfrentarmos uma das grandes dificuldades de análise sobre as ‘espacialidades’ da participação: a multiplicidade de discursos e práticas que, desde 1960, vem apenas amplificando o aparecimento de estratégias político-estéticas diferentes e, muitas vezes, contraditórias. Pensar os espaços (ou as dinâmicas espaciais) ligados ao termo guarda-chuva da participação em termos de produção de agenciamentos entre política e cultura abriu caminhos para podermos delinear um campo mais ou menos legível de pesquisa, identificar os objetos de estudo mais significativos e, então, definir os recortes de discussão. Através desta categoria de análise, sobretudo os tipos de enunciados (ou de discursos) que o prisma dos agenciamentos permite rastrear, é que podemos dirigir nossa atenção para alguns momentos ou situações-chave em que a participação constitui elemento central para compreendermos a emergência de políticas culturais. No nosso alvo, tão importante quanto o desenvolvimento dos grandes programas para a transformação social, da experimentação de outros modos produção, de comportamento ou de sociabilidade, são os limites que se contrapunham a seus impulsos mais revolucionários e utópicos, e, talvez mais importante, as contradições que vimos tecer certo processo de subjetivação neoliberal.

Neste sentido, o que estamos chamando de espacialidades da participação representa também um recorte específico sobre a própria noção de arquitetura. O que nos leva à segunda implicação do conceito de racionalidade neoliberal. Enquanto dispositivo, a arquitetura é senão aquilo que confere materialidade concreta aos enunciados produzidos pelos agenciamentos; se se trata de um edifício ou de uma ocupação urbana, o que nos interessa é verificar as disposições que através delas se organizam e as funções que põem em funcionamento.



Enquanto dispositivo de subjetivação, recorrer à dimensão político-estética das espacialidades da participação é trazer para primeiro plano o componente decisivo para o governo das condutas que fabrica o empreendedor de si mesmo, ou seja, o referido projeto de sociedade subjacente à doutrina neoliberal. A passagem do conjunto de políticas econômicas identificadas com a desregulamentação, a privatização, a gestão e a concorrência para o conjunto de ações que deliberadamente promovem a desproletarização, a valorização do capital humano e a autorrealização individual encontra no plano da arte e do cultural uma articulação adequada. É através deste plano que pudemos ver ser acionados o campo do simbólico e das experiências sensíveis envolvidas na disputa pela “forma de nossa existência”, na imposição de uma “norma de vida” (DARDOT et LAVAL, 2016, p. 16).

Não é por acaso que recorreremos mais de uma vez, durante nossas análises, às noções de estética e de política como propostos por Jacques Rancière. Entre o enfoque estratégico sobre a articulação entre política e cultura e a atenção sobre a subjetivação neoliberal, o que esteve sempre presente foi a dualidade que cercou o discurso da participação, suas estratégias e horizontes políticos. O que chamamos, em diferentes momentos, de “mudança de contexto” da participação, conforme proposto por Claire Bishop (2006), de deslizamento semântico e disputa de sentidos, imagem utilizada entre diferentes autores (KELLY, 1989; KLEIN, 2000; CHIAPELLO ET BOLTANSKI, 2008; PRADA, 2015) e que, mais tarde, vimos ser qualificada pelo conceito decisivo de “confluência perversa”, de Evelina Dagnino (2004), demarca uma inquietação fundante para esta pesquisa – mas que não deixa de se manifestar como uma janela ainda aberta de investigação.

À pergunta inicial que desencadeou nossa trajetória de análise até aqui – a de que, se os sentidos político-estéticos contraditórios da participação, de sua emergência crítica à sua presença nos dias atuais, não estariam apontando para uma posição central que ocupam na formação discursiva da racionalidade neoliberal –, nos parece importante voltarmos a algumas das questões emprestadas de Rancière se quisermos oferecer algumas considerações acerca do papel da participação atualmente. Não se trata, em absoluto, de medir as espacialidades da participação por uma espécie de régua rancieriana sobre a possibilidade que teriam de produzir ou não o dissenso. Mas de compreendermos melhor o desenvolvimento contraditório da participação e, por tabela, em que sentido ela poderia representar uma prática crítica, em outras palavras, uma prática capaz de “contribuir para transformar

o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado” (RANCIÈRE, 2014, p. 66).

Vale destacar que a aproximação entre racionalidade neoliberal e a “produção do dissenso”, da forma que estamos propondo, não deve causar estranhamentos. O próprio Rancière recorreu a determinadas categorias de análise de Michel Foucault quando procurou discernir, por exemplo, entre “polícia” e “política” em seu livro “O Desentendimento” (1996), ou mesmo quando expôs propriamente sua ideia de “partilha do sensível”, em um ensaio de título homônimo publicado originalmente em 2000. Neles, nos deparamos com noções sobre o funcionamento do poder, seus dispositivos e produção de enunciados que, se não estão completamente vinculados às matrizes político-filosóficas de Foucault estabelecem com elas um profundo diálogo.<sup>104</sup>

De tal forma que suas investigações sobre a relação entre “estética da política” e “política da estética”, se não irão pretensamente responder as implicações que inevitavelmente ocorrem a partir do momento em que afirmamos a participação funcionando como um agenciamento biopolítico e dispositivo de subjetivação neoliberal, permitem tanto mais sistematizar as dúvidas que ainda pairam sobre um horizonte político que parece ter esvanecido. Mesmo sob à “racionalidade política do comum” – espécie de dedução lógica feita por Dardot e Laval (2017) e segundo a qual, diante de uma ordem que corrói as estruturas de solidariedade para abrir caminhos à “apropriação privada de todas as esferas da sociedade, da cultura e da vida”, haveria a necessidade de refundarmos (esta é a expressão utilizada pelos autores) perspectivas de lutas, movimentos e contestações em torno de um “princípio político” identificado com a “atividade coletiva do autogoverno” –,<sup>105</sup> Rancière nos oferece considerações que acreditamos

104 Marques e Prado (2018) vão além. Destacam que ambos autores convergem suas trajetórias de pesquisa com a valorização do “pensamento da desordem, da resistência política”, na incitação de “novas posições teórico-metodológicas”, sobretudo no que diz respeito à “compreensão de experiências até então relegadas ao plano das interpretações hierárquicas do conhecimento científico” (2018, p. 8). No entanto, não deixam de sublinhar que Rancière mantém uma postura ambivalente com a filosofia política de Foucault, colecionando episódios em que uma aparente inspiração dá lugar a discordâncias explícitas, especialmente sobre as “possibilidades de resistência ao poder e ao controle” (2018, p. 9). Isto está bem demarcado em uma entrevista de Rancière para a Revista Multidões, publicada em março de 2000, sob o título “Biopolítica ou Política”: se por um lado concorda com o conceito de ‘biopoder’, “como um modo de pensar o poder e sua ação sobre a vida”, por outro, desfere uma crítica ferrenha às acepções de ‘biopolítica’: “Pois, se a ideia de biopoder é clara, a de biopolítica é confusa. Uma vez que tudo o que Foucault menciona, situa-se no espaço daquilo que eu denomino polícia. Se Foucault pode falar, indiferentemente, em biopoder e em biopolítica, é porque seu pensamento sobre política foi construído em torno da questão do poder, uma vez que jamais esteve teoricamente interessado na questão da subjetivação política” (2010, p. 77).

105 Refundar inclusive a “hipótese comunista”, na medida em que a valorização por parte dos autores do “autogoverno” e da “autogestão” diz respeito à um incisivo questionamento sobre a ideia de Estado. “Insistimos”, dizem, “a pretensa realização do comum pela propriedade do

serem mais certeiras sobre a dimensão político-estética em jogo, sobretudo se quisermos considerar a participação como um horizonte ainda possível na direção deste mesmo “comum”.

Podemos pensar que a periodização que procuramos construir entre ‘emergências críticas’ e os ‘processo de institucionalização’ que se seguiram nos levou a percorrer momentos em que a participação representou processos de fundação de um outro “comum”.<sup>106</sup> Nos termos de Rancière, momentos em que as formas de vida *a priori* foram de algum modo desafiadas para a construção de um outro campo de experiência.

Isto estava mais ou menos claro, para ficarmos nos exemplos próprios ao nosso contexto, nas ‘posições participantes’ que agitaram os campos da política e da cultura no Brasil naqueles anos de 1960-70. E também das lutas políticas e sociais desencadeadas no país já em 1980-1990 e que resultaram na política-cultural da chamada “nova cidadania”. Em relação ao primeiro período, tanto a perspectiva revolucionária-utópica, de evidente inclinação marxista, quanto a contracultural, tingiam o horizonte de novas cores sociais, produtivas e subjetivas. O programa novista para a arquitetura, proposto por Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, tratava de encontrar uma nova linguagem capaz de, a um só tempo, expressar as especificidades locais (o atraso terceiro mundista, segundo as leituras sociais e políticas da época), apontar caminhos para uma outra organização técnica e produtiva e refundar as figuras do operário e do arquiteto nos termos do trabalho emancipado. De seu lado, Hélio Oiticica foi quem melhor expressou (através de sua produção prática, mas também escrita) a intersubjetividade como campo de experimentação para a conquista de um outro ambiente social e de vida. Corpo, movimento, espaço, experiência e criatividade eram recursos estéticos que deveriam irromper o cotidiano pautado por práticas sociais “opressoras”, “alienantes” e “conformistas” – alguns dos adjetivos frequentemente empregados pelo artista – para nelas dar lugar a “vivências descondicionantes”.

Em certo sentido, as formas de organização e de luta que definiram o novo campo de ação política no período de redemocratização do Brasil apresentaram novas articulações político-culturais em que estas formas (revolucionária e contracultural) se sobrepuseram. Os mutirões autogeridos de construção de moradias,

---

Estado nunca foi mais que a destruição do comum pelo próprio Estado” (2017, p. 11).

106 Como ficará evidente, a noção de “comum” ou “comunidade” para Rancière não significa de imediato ‘emancipação’. Não é o signo diretamente oposto ao imperativo privatizante da lógica empresarial. A constituição de um comum, pela perspectiva da partilha do sensível, significa tanto mais a organização de um espaço sensível, o que inclui certa distribuição do poder e sistema de legibilidade que a prática política pretende redefinir (RANCIÈRE, 1996, p. 38-41).

um dos movimentos sociais urbanos de maior expressão neste período, são um exemplo disso. Questões técnicas e produtivas estavam sendo articuladas à refundação de um campo social. Vale lembrar como Evelina Dagnino caracterizou estas novas formas de lutas como “prática de invenção de uma nova sociedade” (2004, p. 105). Tanto a noção de “direitos” e de “sujeito de direitos” eram reelaborados, rompendo a ordem institucional estabelecida e inaugurando um processo de subjetivação política. A sociabilidade nos canteiros de obra dos mutirões autogeridos eram compreendidos como elemento fundamental para a construção da perspectiva coletiva dos direitos universais. Não seria possível sustentar a transformação social do acesso à moradia, saúde, educação, saneamento e tantos outros serviços públicos até então não compreendidos devidamente como um ‘direito’ sem uma representação arquitetônica e urbanística correspondente. Matrizes individualistas como a da propriedade privada, segregadora e exclusivista, deveriam ser contraposta a uma outra e que, assim como a ideia da ‘universalidade de direitos’ também deveria ser inventada.

Ocorre que estas mesmas manifestações da participação foram acompanhadas por processos contraditórios. A ideia de cooptação, porém, não parece a mais adequada para compreendermos as disputas de sentidos políticos que ainda estão reverberando. Certamente é uma forma de descrever as disputas de sentidos políticos da participação. No entanto, devemos dirigir atenção também para a noção de ‘enunciados’ que atravessavam estes mesmos discursos, o “sistema de afirmações *a priori*”, como sugere Rancière, que também pautavam estes mesmos processos de ruptura e dissensão.

Os próprios artistas e arquitetos notavam, como pudemos ver, os riscos a que se abriam. Rodrigo Lefèvre, assim como também Sérgio Ferro, não deixaram de reconhecer os limites de suas propostas. Se o primeiro, vale recuperar, alertava para como a autonomia e liberdade criativa, através da reorganização do trabalho no canteiro, e o desenvolvimento do “miserabilismo” ou da “estética da fome” que perseguiam através da forma como invenção técnica, estas duas matrizes da Arquitetura Nova estavam se confundindo com a retórica do “faça você mesmo” e do “tudo poder simples”; Ferro ancorou-se em Boltanski e Chiapello tanto para reconhecer a semelhança aparente destas mesmas questões com as novas formas de trabalho do capitalismo dito flexível (ARANTES, 2009, p. 124).

Da mesma forma, Oiticica se incomodava com a retroalimentação por parte dos circuitos de arte das mesmas questões que mobilizava através de seus trabalhos na forma de “catarses psíquicas”, quando o “campo experimental” passava a operar a “estetização da vida” (1985, p. 52). É precisamente sobre esta última equação – a abertura para a experimentação transgressora reaparecendo em seu sentido inverso, a estetização da vida – que pretendemos finalmente nos estender.

Ela nos parece estar contida nas formas de institucionalização da participação que confundiu “autogestão” com “desresponsabilização do estado”, como vimos ocorrer com a política-cultural da “nova cidadania”, a partir da perspectiva de Dagnino; no acoplamento entre culturalização e assistencialismo que, segundo Rizek, são os traços que permitem delinear a tecnologia político-social da “gestão da vida” e a difusão de práticas participativas como a ativação de “empreendedores sociais”, sobretudo nos territórios de precariedade; e, ainda, o esvaziamento das ocupações e do ativismo (nas redes e nas ruas) enquanto “mobilizações em torno de nada”, como Paulo Arantes se referiu às novas práticas de participação que correram o mundo globalizado a partir de meados dos anos 2010.

Quando Arantes, Rizek e Dagnino nos alertam sobre as contradições políticas das atuais formas de participação, devemos talvez fazer a pergunta de Rancière: o quanto são elas expressões de uma estética primeira, que as antecede e as define, estabelecendo o que e como pode ser visto e dito. Isto nos aproximaria da participação não como uma prática política. Incapaz de produzir o dissenso, de causar rupturas no campo de experiência estabelecido, a participação restaria senão como prática policial. No momento em que a ativação dos sujeitos participa da ordem hegemônica que produz uma “sociedade de indivíduos soberanos”, os discursos e práticas da participação precisam ser reavaliados. Neste ponto, o diálogo entre Rancière e Foucault não poderia ser mais oportuno: “polícia, para mim, não define uma instituição de poder, mas um princípio de partilha do sensível no interior da qual podem ser definidas as estratégias e as técnicas do poder” (2018, p.78).

Como se sabe, Rancière dedicou grande parte de suas pesquisas à investigação das polêmicas que giram em torno de uma dimensão política da arte. Poderíamos dizer que seu interesse primordial, a “fundação da política na essência de um modo de vida” (RANCIÈRE, 2010, p. 76), inevitavelmente o levou a tecer certas considerações sobre o campo mais específico da arte e da cultura. Ao afirmar que a política pressupõe uma dimensão estética, razão pela qual haveríamos de pensá-la como uma partilha do sensível, torna-se preciso dizer algo no sentido



diferente: uma vez que elas estariam implicadas uma na outra por uma lógica de relação estética, como se dá a relação entre arte e política, ou como a arte toca a política. Tarefa que resultou na publicação de diferentes ensaios em que analisou inclusive os desafios impostos para a produção de uma “arte crítica” contemporânea – incluindo o conjunto de questionamentos que disparou contra a estética relacional, e que visitamos anteriormente.

No entanto, é em “Paradoxos da arte política” (2014), presentes em “O espectador emancipado”, livro publicado originalmente em 2008, que encontramos reunidos algumas perspectivas de análise para nós decisivas. Indo diretamente à questão proposta por Rancière, o paradoxo da relação entre arte e política diz respeito a uma condição de separação, de distanciamento da arte para que possa, a seu modo, contribuir com o processo heterogêneo de subjetivação política. Sua incidência sobre a vida, portanto, dependeria de um distanciamento específico dela. Para entendermos seu raciocínio, e no que este paradoxo nos ensina sobre as contradições político-estéticas acerca das espacialidades da participação, será preciso percorrermos a ideia de “regime estético da arte” e a “indeterminação de seus efeitos de subjetivação política”. É através destas duas perspectivas abertas pelo autor que apontaremos nossas últimas considerações sobre o desempenho policial ou político da participação.

Sabemos que, para Rancière, a produção do dissenso é necessariamente uma atividade política. É seu exercício que confrontaria uma “experiência sensível comum”, com outra, desestabilizando as posições definidas sobre os objetos, sujeitos e processos, as relações possíveis entre eles e os sistemas de legibilidade, de pertencimento e de exclusão. Não seria próprio da arte, portanto, atuar no lugar da política. Porém, se o exercício dissensual da política pressupõe a ruptura e a invenção de uma outra experiência sensível comum, é a partir do campo da arte que podem ser produzidas as formas sensíveis. É a este recorte espacial e temporal próprio que Rancière dá o nome de “regime estético da arte”.

É preciso “suspender qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (2014, p. 58). Somente a partir desta desconexão que se poderia confrontar uma ordem social estabelecida com outro “sistema de evidências” – as formas sensíveis e as significações que nelas podem ser lidas. Porém, mais do que isso, o que também chamou de “ruptura entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais

definidos” envolveria uma curiosa desarticulação entre a produção das formas sensíveis (arte), a produção de um efeito determinado (percepção) sobre um público determinado (dispositivo de exibição) (2014, p. 59).

Quando esta separação, desconexão e desarticulação não ocorre, a arte transitaria entre um “regime mimético” ou “arquiético”<sup>107</sup>. Podemos resumir o problema se recuperarmos brevemente as questões acerca da estética relacional. De fato, o próprio Rancière nos recorda neste texto que a produção de “máquinas relacionais” dentro dos museus é, essencialmente, a exibição das relações sociais que caracterizam a vida cotidiana – que estavam, portanto, fora dos museus. Eis o efeito perceptivo: “o interior do espaço dos museus e o exterior da vida social aparecem então”, diz, “como dois lugares equivalentes de produção de relações” (2014, p. 69). Neste sentido, ou a estética relacional funciona como uma “pedagogia da mediação representativa”, exibindo em um contexto privilegiado e protegido as formas do mundo “lá fora”, ou como “antecipação dos efeitos sociais” que supostamente pretendia provocar, uma “imediatez ética” (2014, p. 54-56). De qualquer forma, torna-se evidente que se trata de uma inversão: a estetização da prática que se queria política. Nas duas hipóteses, a saída da arte para a vida coloca em movimento a reprodução dos mesmos regimes de experiência sensível, sem efetivamente questionar o próprio dispositivo de exibição.

Neste ponto, cremos caber uma ressalva. O que temos observado em termos de sistemas relacionais, aqui discutidos também a partir de conceitos como a ‘plataformização do social’ e das ‘tecnopolíticas do público-alvo’, nos leva a indagar se não estamos diante de técnicas de poder para a configuração de uma nova ordem policial – nomeadamente, a do biopoder. É neste aspecto que a relação entre regime estético da arte e prática política, na perspectiva de Rancière, parece oferecer uma importante contribuição.

Afinal, outra contradição verificada entre os regimes mimético e arquiético, a propósito, diz respeito ao equívoco dos artistas e curadores sobre uma “continuidade” entre os conteúdos estéticos e os efeitos que poderiam provocar sobre o público. Como se houvesse uma relação de causa-efeito entre a denúncia das estruturas de dominação e a mobilização social. Rancière chama atenção para o fato

---

107 Rancière discorre sobre estes dois regimes para demonstrar como a produção da arte contemporânea, mesmo em sua disposição a ser uma arte política, estaria reproduzindo a “modelos de eficácia” nenhum pouco novos. O que chamou de “polos” em que transitam boa parte da produção artística recente remeteria (não sem problemas) a modelos elaborados, por exemplo, pelas vanguardas modernistas – o regime arquiético aponta senão para o chamado modernista de conexão arte-vida (2014, p. 56).

de que o “recorte singular dos objetos da experiência comum”, que caracterizaria a arte crítica ou a sua dimensão propriamente política, “funciona por si mesma, independente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa” (2014, p. 63).

Diante desta condição de impossibilidade, descrita como “efeito indeterminado de subjetivação política”, a tarefa dos artistas seria então a de criar “ficções”, entendidas como as “formas de enunciação possíveis” (2014, p. 64). São elas que, trabalhando de modo complementar às práticas políticas, são capazes de inaugurar a possibilidade do dissenso, ou ainda de interpelar o “comum consensual”, convertendo-o tanto mais em um comum habitado por diferentes “sentidos comuns polêmicos” (2014, p. 75).

Pois bem, há algo a ser dito sobre essa relação de complementaridade entre o ‘regime estético da arte’ e a ‘prática estética da política’. Os melhores momentos da arte crítica, diz Rancière em referência às vanguardas do início do século passado, seus discursos heterogêneos em relação à ordem existente estavam “interligados pelos esquemas interpretativos existentes”, marcados pelos impulsos revolucionários e utópicos de diferentes ordens (2014, p. 67). Uma combinação entre *performances* da arte crítica com a evidência de um mundo dissensual que, segundo o mesmo Rancière, não pode ser dito sobre nosso contexto de globalização econômica. O que já nos referimos como ‘pensamento único’ ou ‘lógica normatizada dos mercados’, ecoa também em nosso autor, para quem estaríamos vivendo um contexto contemporâneo de consenso (2014, p.67):

onde se impõe a imagem do mundo homogêneo no qual o problema de cada coletividade nacional é adaptar-se a um dado sobre o qual ela não tem poder, adaptar a ele seu mercado de trabalho e suas formas de proteção social.

O que nos resta é o fato de que a indeterminação dos efeitos de subjetivação política e a ausência de um contexto dissensual parecem configurar a tempestade perfeita para o que, em “Partilha do sensível”, Rancière descreveu como um “jogo de remissões, oposições e assimilações” entre paradigmas políticos contraditórios. Tomemos emprestado o exemplo ilustrativo dos exercícios coreográficos de Juan Rudolf Laban. Seu método de notação de dança, ou escrita do movimento, desenvolvido durante a década de 1920, enquanto esteve à frente do Instituto Coreográfico de Zurique, na Alemanha, nos lembra Rancière, esteve associado, primeiro, a um amplo contexto de liberação dos corpos; em seguida, transformado em instrumento

para as demonstrações nazistas; para mais tarde ter sua dimensão contestatória e subversiva recuperada pela arte de *performance* das décadas de 1960-70 (2005, p. 24-25).

Um curioso trânsito entre liberação, dominação e contestação subversiva que talvez nos ajude a compreender melhor o que, no início, nos referimos a uma ‘mudança de contexto’ da participação. Ferro, Lefèvre e Império, para ficarmos neste exemplo, poderiam estar comprometidos com o projeto revolucionário marxista dos dissidentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Esse posicionamento político, sem dúvida, orientou a formulação do programa novista para a arquitetura. Porém, se não há causalidade direta entre tal projeto político revolucionário e os regimes de sensibilidade que as formas propriamente arquitetônicas poderiam desafiar, seus efeitos sobre o regime de sensibilidade estabelecido não são controlados diretamente a partir de um campo estritamente político e programático. Daí os ‘maus presságios’ sobre a dimensão da autonomia e liberdade criativa aperfeiçoando as formas de controle na passagem do modelo de produção fordista (alvo das críticas da Arquitetura Nova) para a flexível.

Nessa esteira, poderíamos pensar o que procuramos descrever como diferentes processos de difusão e de institucionalização da participação enquanto diferentes situações de supressão do referido regime estético. Isso se torna mais evidente pelo próprio discurso que, desde 1980, passou a cercar conjuntos de práticas vinculadas à arte-comunidade, às lógicas mercantilizantes e de gestão próprias dos projetos de arte urbana e das políticas de editais, bem como aquelas ligadas à Estética Relacional, à certo ativismo, aos espaços de trabalho, lazer e cultura funcionando como verdadeiros laboratórios de experiências criativas<sup>108</sup>. Entre todos estes exemplos, como vimos, a ‘potência social’ representada pelos processos participativos – a colaboração comunitária, a autonomia da sociedade civil, a mobilização, o engajamento, a interatividade e por aí vai – passa a ser explicitamente (e contraditoriamente) descrita como ‘ferramenta social’.

Talvez seja importante lembrar que, neste mesmo período, a emergência do ativismo, ao menos na forma que adquiriu no interior das política-culturais da luta antiglobalização, se esforçava em cindir o cotidiano com certo campo dissensual. O que pudemos ver em relação à ‘Zona Autônoma Temporária’ de *Claremont Road*, os protestos-festas de rua praticados pelo coletivo *Reclaim the Street* ou ainda a

---

108 Aprofundamos esta ideia em artigo homônimo publicado no livro “Arte-mercado: afinidades eletivas” (2021), organizado por Ruy Sardinha Lopes.

‘rede de redes’ inaugurada pelos Fórum Social Mundial foi senão a tentativa de enunciar formas de participação enquanto experiências de democracia e justiça social na direção de um “outro mundo possível”.

Não é por acaso, porém, que Dardot e Laval, assim como Shoshana Zuboff, dirigiram a conclusão de suas respectivas análises sobre a “nova razão do mundo” e a lógica tecnosocial subjacente ao “capitalismo de vigilância” exatamente para os impactos que estas transformações provocaram na própria democracia. Ambas perspectivas parecem convergir no ponto em que a ordem empresarial, afeita à tecnocracia da gestão e da concorrência, de um lado, e de outro, complementarmente apoiada sobre a desregulamentação e a flexibilização das formas de organização e acumulação informacional, vem fazendo desmoronar princípios básicos que historicamente constituíram o conceito de ‘liberdades democráticas’. Estamos vivendo, através desta ordem e de seus dispositivos, o “questionamento prático de direitos até então ligados à cidadania, a começar pelo direito à proteção social”, segundo Dardot e Laval (2016, p. 380). No momento em que as populações se tornam alvo de extração de dados simultaneamente para o controle social dos mercados, esta “renderização da civilização da informação”, como Zuboff se refere, “substitui o Estado de direito e a necessidade da confiança social como base para as comunidades humanas por um novo ‘mundo da vida’ de recompensas e punições, estímulos e respostas” (2019, p. 58-59).

Se Rancière está certo ao dizer que “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar”, ou seja, “o que tem em comum com elas”, propomos uma última investida de análise. Ao paradoxo da arte política, terminamos aproximando ao paradoxo da autonomia que extraímos de Slavoj Žižek no final da primeira parte desta tese.

Naquele momento, nos interessava enunciar porque a *Factory*, o *studio* de Andy Warhol, poderia ser chamado de palco para o ensaio da captura da vida. Através das atividades desenvolvidas naquele espaço, das práticas artísticas e culturais que se tornaram possíveis de serem ali experimentadas, a participação aparecia como que para ocupar a lacuna de um sujeito que vislumbrou a possibilidade de viver sem regras ou comandos. Expressão de uma cena contracultural, na *Factory* se desestabilizavam tanto as relações entre artista, objeto e público, as formas estabelecidas de produção e de circulação da cultura, bem como os padrões de comportamento e de identidade sociais.



Contudo, as *Screen Tests*, mais especificamente o constrangimento que ela causa, escancaram o efeito colateral dessa nova experiência sensível: o “fardo de definir suas próprias limitações” (ZIZEK, 2008, p. 77). Eis a antecipação de Warhol. Seus vídeos não rompem com o sistema de exibição existente, não alteram, por assim dizer, as posições e as relações estabelecidas em um regime de experiência sensível em vias de reconfiguração. A câmera, o circuito de celebridades, o status criativo fazem senão expandir o alcance de exploração em um contexto de mercantilização da cultura, como vimos, motor de expansão da lógica privatizante dos mercados sobre a vida.

*Screen Testes* e a própria *Factory* produziram, assim, o próprio dispositivo que legitima um novo conteúdo e que também viabiliza o modo como poderá circular: a vida cotidiana mesmo em seus aspectos mais banais. Se evitamos afirmar que a participação resta somente como dispositivo da ordem policial, nos termos de Rancière, ou do biopoder, como em Foucault, sua dimensão dissensual permanece senão como uma pergunta a ecoar pelo horizonte que insiste em apontar caminhos da emancipação social.



FIG109 — Cena da Screen Test realizada com Edie Sedgwick - atriz e modelo bastante conhecida entre os anos 1960 e 1970 nos EUA, uma das celebridades forjadas pela Factory. FONTE: Acervo Andy Warhol Foundation, online. Disponível em: <https://warholfoundation.org/warhol/andy-warhol-screen-tests-the-films-of-andy-warhol-catalogue-raisonne-volume-1/>



# referências bibliográficas.

ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ANGELL, Callie. Andy Warhol, Filmmaker. In: \_\_\_\_\_ **The Andy Warhol Museum**. Pittsburgh: The Museum, 1994.

ARANTES, Otília B. F. Estratégia fatal. In: AL, ARANTES E. **A cidade do pensamento único**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 11-74.

\_\_\_\_\_. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: EdUSP, 2015.

ARANTES, Paulo F. **O Novo Tempo do Mundo**. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARANTES, Pedro (Ed.). **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigos aos Multirões**. São paulo: 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O mundo como alvo: uma genealogia da militarização contemporânea**. São Paulo: Coleção Sentimento da Dialética, 2019.

AWAN, Nishat; SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy (Eds.). **Spatial Agency: other ways of doing architecture**. Nova York: Routledge, 2011.

BALTAZAR, Ana P.; MELGAÇO, Lorena. Cedric Price e Vilém Flusser: apontamentos para uma abordagem autônoma da produção habitacional de interesse social no século 21. In: HANKE, Michael; SOUZA, Élmario R. D. A. **Do conceito à imagem: a cultura da mídia pós-Vilém Flusser**. Natal: Edufrn, 2015.

BANHAM, Rayner *et al.* Non-Plan: an experiment in freedom. **New Society**, mar 1969. 3-21.

BARROS, Joana D.; MIAGUSKO, Edson. Mutirão União da Juta: do “fim do mundo” à padaria comunitária. In: VILLAÇA, Ícaro; CONSTANTE, Paula **Usina: entre o projeto e o canteiro**. São Paulo: Edições Aurora, 2015.

BATATA-PRECISA. Disponível em: <http://largodabatata.com.br/a-batata-precisa-de-voce/> . Acesso em: 07 novembro 2022.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas Volume 1)**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

BIESENBACH, Klaus (Ed.). **Andy Warhol Motion Pictures**. Berlim: KW Institute for Contemporary Art, 2004.

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. **October**, Cambridge, n. 110, p. 51-79, fall 2004.

\_\_\_\_\_. **Participation**. Cambridge: The MIT Press, 2006.

\_\_\_\_\_. **Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship**. Londres: Verso, 2012.

BLANCO, Julia R. **Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012: Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental**. Tese de Doutorado. Faculdade de Geografia y História da Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2015.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRENNER, Neil. Is tactical urbanism an alternative do neoliberal urbanism? **POST: notes on modern and contemporary art**, MoMA, 2015.

BUCHLOH, Benjamin H. D. The Primary Colors for the Second Time: A paradigm repetition of the Neo-Avant-Garde. **October**, Summer 1986. 41-52.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017.

BURNHAM, Jack. System Esthetics. **Artforum**, p. 29-35, Sep 1968. ISSN 110.

BUZZAR, Miguel A. **Rodrigo Brotero Lefèvre e a Vanguarda da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: SESC, 2019.

CASTORIADIS, Cornelius; CLAUDE; LÈFORT, MORIN, E. **Maió de 68: a brecha**. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

CORBEIRA, Darío (Ed.). **Construir. o desconstruir?** Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

DAGNINO, Evelina. Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando? Caracas: Faces, 2004. p. 95-110.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.

\_\_\_\_\_. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. São Paulo: Boitempo, 2017.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

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

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

EXPÓSITO, Marcelo; VILLOTA, Gabriel. Saber Vivir. In: CORBEIRA, Darío **Construir. o desconstruir?** Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000. p. 227-250.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2015.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Eds.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **O poder psiquiátrico: curso dado no College de France (1973-1974)**. São Paulo: Martins Fonte., 2006.



\_\_\_\_\_. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. **A palavra e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática de liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FRIENDS-OF-THE-HIGH-LINE, 2022. Disponível em: <https://www.thehighline.org/> . Acesso em: 07 novembro 2022.

GADANHO, Pedro (. ). **Uneven growth: tactical urbanisms for expanding megacities**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2014.

GOHN, Maria D. G. **Participação e democracia no Brasil: da década de 1960 aos impactos pós-junho de 2013**. Petrópolis: Vozes, 2019.

GRAHAM, Dan. Gordon Matta-Clark. In: WALLIS, Brian **Rock My Religion: writings and projects, 1965-1990**. Cambridge: MIT Press, 1993.

\_\_\_\_\_. My works for magazine pages: a history of conceptual art. In: WALLIS, Brian **Rock My Religion: Writings and projects 1965-1990**. [S.l.]: [s.n.], 1993. p. XVIII-XX.

GRAW, Isabelle. Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol. **ARS**, 2015. 245-261.

GREENBERG, Clement. **Art and Culture: critical essays**. Boston: Beacon Press, 1984.

HABITAT-BRASIL, 2018. Disponível em: <https://habitatbrasil.org.br/>. Acesso em: 07 novembro 2022.

HAQUE, U. The Architectural Relevance of Gordon Pask. **Architeturual Design**, p. 54-64, nov 2007.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2011.

\_\_\_\_\_. **O neoliberalismo: história e implicações**. São Paulo: Loyola, 2014.

HIRST, Paul. **Space and Power: Politics, War and Architecture**. Cambridge: Polity Press, 2005.

HOLLANDA, Heloisa B.; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JACOB, Mary J. Reciprocal generosity. In: PURVES, Ted (. ). **What we want is free: generosity and exchange in recent art**. Nova York: SUNY Press, 2005.

JACQUES, Paola B. **Estética da ginga**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

JONES, Caroline A. Andy Warhol's "Factory": the production site, its context and its impact on the work of art. **Science in Context**, 1991. 101-132.

JONES, Peter B.; PETRESCU, Doina; TILL, Jeremy (Eds.). **Architecture and Participation**. Londres/Nova York: Spoon Press, 2005.

KELLY, Owen. **Community Art and the State: Storming the citadels**. Londres: Comedia, 1984.

KIRSHNER, Judith R. The idea of community in the work of Gordon Matta-Clark. In: CROW, T. E.; KIRSHNER, J. R.; KRAVAGNA, C. ( ). **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon, 2006. p. 147-169.

KLEIN, Naomi. **No logo**. Londres: Harper Perennial, 2000.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: The MIT Press, 2002.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain: new genre public art**. Washington: Bay Press, 1995.

LEAL, André. Cruzamentos entre Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark: das neovanguardas ao contemporâneo. **Arte & Ensaios**, Dezembro 2015. 25-33.

LEE, Pamela. **Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000.

LEFÈVRE, Rodrigo B. **Projeto de um acampamento de obra: uma utopia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. Dissertação de Mestrado.

LOPES, João M. D. A. **As artimanhas do discurso bifronte: práticas de autonomia e ambigüidade discursiva na gestão de projetos sociais**. XII Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ENAMPUR). Belém: [s.n.]. 2007.

LOPES, João M. D. A.; RIZEK, Cibele S. O mutirão autogerido como procedimento inovador na produção da moradia para os pobres: uma abordagem crítica. In: ABIKO, Alex K.; CARDOSO, Adauto L. **Procedimentos de Gestão Habitacional para População de Baixa Renda**. Porto Alegre: ANTAC, 2006.

LOWY, Michel; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Revolta e Melancolia: O romantismo na contramão da modernidade**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1995.

LYOTARD, Jean-François. **A condição Pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MARCELINO, Douglas A. Tempo do evento, poética da história: maio de 1968 segundo Michel de Certeau e Conelius Castoriadis. **História da Historiografia**, maio-ago 2019. 139-169.

MARQUES, Ângela C. S. E. P. M. A. M. O método da igualdade em Jacques Rancière: entre a política da experiências e a poética do conhecimento. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 12, n. 3, dezembro 2018.

MATHEWS, S. The Fun Palace as virtual architecture: Cedric Price and practices of indeterminacy. **Journal of Architectural Education**, 2006.

MONTANER, Josep M. **Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

MONTUORI, Bruna E. A. **Ocupe Largo da Batata**. Prefeitura da Cidade de São Paulo. São Paulo. 2015.

OBRIST, Hans U. (Ed.). **Re: CP**. Basel: Birkhäuser, 2003.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Francisco D. **A economia brasileira: crítica à razão dualista**. Petrópolis: Vozes, 1988.

OLIVEIRA, Larissa A. D. O. **Processos projetuais participativos: investigando as contribuições em Usina e Habitat**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco: Recife. 2014.

PASK, Gordon. The Architectural relevance of Cybernetics. In: MENGES, A; ALQHIST, S **Computational Design Thinking**. New Jersey: John Wiley & Son, 1968.

PELBART, Peter P. **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PERNIOLA, Mario. **Los Situacionistas: história crítica de la última vanguardia del siglo XX**. Madrid: Acuarela & Machado, 2008.

PMSP. Prefeitura da Cidade de São Paulo. **Edital Redes e Rua - Secretaria Municipal de Inovação e Tecnologia**, 2015. Disponível em: [www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/inovacao/inclusao\\_digital](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/inovacao/inclusao_digital). Acesso em: 11 set. 2022.

PRADA, Juan M. **Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales**. Madri: Akal, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível - Estética e política**. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Dissensus: on politics and aesthetics**. Nova York: Continuum, 2010.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2014.

RIZEK, Cibele S. **Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza**. XIV Encontro Nacional da ANPUR. Rio de Janeiro: [s.n.]. 2011. p. 127-142.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SALOMÃO, Wally. **Qual é o Parangolé**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANTOS, Boaventura D. S. **O Fórum Social Mundial: manual de uso**. São Paulo: Cortez, 2004.

SCHEUNEMANN, Dietrich (Ed.). **Avant-Garde / Neo-Avant-Garde**. Amsterdã/Nova York: Rodopi, 2005.

\_\_\_\_\_. From Collage to the Multiple: on the genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (. ). **Avant-Garde/Neo-Avant-Garde**. Amsterdã/Nova York: Rodopi, 2005. p. 15-48.

SESC. **Projeto [re]memorar**. São Paulo: Edições Sesc, 2020.

SOUZA, Joyce; AVELINO, Rodolfo; SILVEIRA, Sergio A. (. **A sociedade de controle: manipulação e modulação nas redes digitais**. São Paulo: Hedra, 2018.

TAFURI, Mandredo. **Projecto e Utopia**. Lisboa: Presença, 1985.

THIBEAU, Erin. **Architect Magazine**, 2013. Disponível em: [https://www.architectmagazine.com/awards/national-building-museum-awards-high-line-co-founders-15th-vincent-scully-prize\\_o](https://www.architectmagazine.com/awards/national-building-museum-awards-high-line-co-founders-15th-vincent-scully-prize_o) . Acesso em: 14 set. 2022.

TORET, Javier. **Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas**. Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona. 2013.

VILAÇA, Ícaro; CONSTANTE, Paula. **Usina: entre o projeto e o canteiro**. São Paulo: Aurora, 2015.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. São Paulo: Boitempo, 2015.

ZUBOFF, Shoshana. Big Other: capitalismo de vigilância e perspectivas para uma civilização de informação. In: BRUNO, Fernanda E. A. **Tecnopolíticas da vigilância: perspectivas da margem**. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 17-68

