



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Izabella Maria da Silva Medeiros

**POR UMA POLÍTICA DAS INTERFERÊNCIAS:
TENSÕES ENTRE ARTE, CULTURA E CIDADE NOS TRABALHOS ARTÍSTICOS
DE BERNA REALE, BRUNO FARIA E RENATA LUCAS**

Recife

2018

Izabella Maria da Silva Medeiros

**POR UMA POLÍTICA DAS INTERFERÊNCIAS:
TENSÕES ENTRE ARTE, CULTURA E CIDADE NOS TRABALHOS ARTÍSTICOS
DE BERNA REALE, BRUNO FARIA E RENATA LUCAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária: Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

M488p Medeiros, Izabella Maria da Silva.
Por uma política das interferências : tensões entre arte, cultura e cidade
nos trabalhos artísticos de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas /
Izabella Maria da Silva Medeiros. – 2018.
314 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2018.
Inclui Referências.

1. Sociologia. 2. Arte moderna – Séc. XXI. 3. Cultura na arte. 4. Cultura
política. 5. Cidades e vilas na arte. 6. Pluralismo cultural. 7. Arte
contemporânea. 8. Imaginários urbanos. I. Soares, Paulo Marcondes
Ferreira (Orientador). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-087)

IZABELLA MARIA DA SILVA MEDEIROS

**POR UMA POLÍTICA DAS INTERFERÊNCIAS: TENSÕES ENTRE ARTE,
CULTURA E CIDADE NOS TRABALHOS ARTÍSTICOS DE BERNA REALE,
BRUNO FARIA E RENATA LUCAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Aprovada em: 15/03/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Eliane Veras Soares (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Jonatas Ferreira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Glória Maria dos Santos Diógenes (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Junior (Examinador Externo)
Fundação Joaquim Nabuco

Para minha mãe e meu pai, por me
enredarem numa narrativa que me trouxe até
aqui. E para Rosário (*in memoriam*), que
acompanhava minha escrita com profundo
esmero e respeito

AGRADECIMENTOS

Meu maior agradecimento é para Chico, meu vinho, meu vício; meu bálsamo benigno; meu medo e meu champagne. Visão do espaço sideral. Meu fumo e minha ioga, você é minha droga. Paixão e Carnaval. Desde o início de tudo, estava você.

Quando ingressei no doutorado, tive a sorte de ter comigo duas amigas de outros carnavais. Depois de algum tempo, nosso trio, que parecia impenetrável, teve um de seus melhores encontros, quando nos aconchegamos na beleza de uma paulista muito mineira, que era nossa colega de turma. Aninha, Carol e Louise, já disse tantas vezes isto, mas quero deixar registrado aqui: esse doutorado seria outro sem vocês, minhas amigas da vida. Que sorte a minha!

Agradeço muito a minha mãe, ao meu pai, a meu irmão, a Anny e a Bernardo, por terem dado a leveza que me era tão necessária em vários momentos ao longo desses 5 anos.

Agradeço pelo encontro que me trouxe Beto, Laura, Mari e Victor. Vocês são minha parede berinjela, meus quadros, minha luz amarela, a comida sobre a mesa, o vinho derramado no chão, minha obsessão por organização, minha mousse de chocolate. Agradeço por vocês serem a minha casa e as nossas Evidências! Agradeço ainda a Laura por ter trazido a leveza de Felipe; e ao amigo que Beto me deu: Iran, a folhinha de alecrim que nasceu perfumando tudo, que se faz casa quando me abraça!

Agradeço a Paulo Marcondes, meu orientador, que me acompanha desde minha graduação, quando a gente convivia tanto e tão bem que disso nasceu uma amizade e eu ainda ganhei Rose de brinde. O doutorado foi o tempo em que a gente menos se viu, eu e ele e nós três. Mas nos momentos mais difíceis Paulo estava a postos, sempre me acolhendo. Rose também. Ao longo de mais de 10 anos, foram muitos livros, cafés, vinhos, fofocas, gargalhadas e aprendizados. Que bom que ficamos amigos!

Agradeço a Alex e Gê pela presença em minha vida e pela amizade de sempre, com tudo que essa relação comporta. A Alex agradeço ainda às nossas conversas sobre as teorizações de Diana Taylor, cujas reflexões nortearam este trabalho; a Nando e Cybele por me segurarem num dos momentos mais difíceis do fim do doutorado; a Clau e Gustavo pela torcida e pelo

apoio de longe, mas com o carinho que fortalece ainda mais nossa amizade; a Júlia, Lalinha e Lúcia pelo carinho de sempre, pelos nossos encontros e tantos Carnavais; a Beca pelos nossos desejos compartilhados de estarmos mais juntas e pelas conversas que tanto me ajudaram a atravessar a dor de perder alguém.

Agradeço profundamente a Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas pela disponibilidade em conversar, dar entrevista e conceder materiais. Este trabalho também é para vocês!

Tenho muitos agradecimentos a Raíza, amiga querida e colega na Sociologia da arte, por ter acreditado em meu projeto de tese quando eu e ele estávamos meio perdidos. Ela não imagina como uma longa conversa nossa por telefone, que conectava Recife e Santiago do Chile, me ajudou a seguir na pesquisa. Muito obrigada por isso, Rai, e pelo carinho imenso que alimentamos uma pela outra.

Agradeço ao CNPq pela bolsa de estudos/pesquisa concedida, sem a qual a condução do curso de doutorado teria sido muito dificultada; e aos professores do Programa de pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco que contribuíram com minha formação ao longo dessa trajetória: Cynthia Hamlin, Eliane Veras, Jonatas Ferreira, Jorge Ventura, José Luiz Ratton, Maria Eduarda Rocha, Paulo Marcondes e Remo Mutzenberg. Devo um agradecimento especial a Eduarda e Remo pelas considerações em minha banca de qualificação. Agradeço, ainda, a Silke Weber pelo entusiasmo e generosidade nos momentos em que acompanhou mais de perto meu trabalho. Sua humildade e postura político-acadêmica são admiráveis e me motivam ainda mais a seguir nesta caminhada.

Professor do PPGS de quem não tive a honra de ser aluna, mas que o doutorado de Chico me trouxe como amigo, agradeço a Artur Perrusi pelas conversas durante o processo de feitura da tese propriamente dita. Artur é aquele tricolor maravilhoso que tem o dom de acalmar e enxergar caminhos teórico-metodológicos quando você só enxerga as dificuldades do Santinha e a folia do bloco de Carnaval.

Agradeço a Mila, amiga que a Sociologia e os encontros da vida me deram, por me trazer muita força na reta final da tese. O momento da covardia havia chegado para mim e ela, sabiamente, me fez enxergar como eu havia desejado tudo aquilo. Mila, você me ajudou muito a chegar até aqui. Te amo mais por isso!

Agradeço a Bettini, Bruno, Claudinha, Lis, Theo e Vanessa pela amizade de longa data e pela paciência com tantas ausências minhas. A torcida e o amor de vocês me foram fundamentais.

Agradeço o carinho, a leveza e a disponibilidade de minha prima Gabi; a torcida pelo meu sucesso de minha tia Lurdinha e minha avó Eliete; a ajuda de Tonho e seu Osvaldo com a impressão da tese.

Agradeço ao Curupiras, representados aqui nos nomes de Caetano De Carli e Júlia Benzaquen, não só pelas discussões instigantes e pelos aprendizados do trabalho em equipe, mas, sobretudo, pela parceria e paciência diante das minhas ausências.

Agradeço a Dani Meira, minha professora de yoga, pelos ensinamentos e carinho que tanto me ajudaram ao longo desta jornada. Agradeço também às professoras e aos colegas do Pilates e da Ginástica funcional, que, mesmo sem saberem exatamente o que eu faço, torceram por mim dizendo, inclusive, que não aguentavam mais “essa tese”. Vocês todos contribuíram com doses homeopáticas de leveza.

Agradeço aos amigos Daniel Bob e Tiago Verçosa pela torcida constante e por fazerem, junto com Aninha e Louise, esse percurso mais feliz; e a torcida de Giba e aos seus milhares de áudios de WhatsApp que sempre me incentivavam.

Agradeço a amizade de Larissa de Menezes e Thais Rubens que o trabalho na Diretoria de preservação do patrimônio de Recife me deu de presente. Meninas, não sei se vocês sabem, mas as experiências daquele tempo cruzaram o caminho do meu doutorado para não sair mais. Vocês, nossos achados, discussões e decepções estão impregnados nesta tese.

Agradeço aos meus colegas de turma pelos momentos compartilhados. Por causa de vocês, os anos solitários do doutorado me fizeram sentir ainda mais saudades da rotina na universidade.

Agradeço aos colegas e alunos que participaram do Grupo de discussões da pesquisa sobre Cidades e cultura política (DAM-UFPE/FACEPE/Curupiras), da qual sou pesquisadora.

Por fim, mas não nesta ordem, agradeço a Ricardo Delgado Marques, por ter me ajudado a seguir por onde eu devia. Querido, obrigada pelos OKs!

Esta tese foi concluída 535 dias após o
Golpe Parlamentar contra a presidente Dilma
Rousseff

A autora

RESUMO

Esta tese tem como objetivo investigar os imaginários urbanos traduzidos nas intervenções artísticas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas. Para isso, tenta responder à seguinte questão geral: para quais sentidos as práticas desses artistas convergem no tensionamento com a experiência urbana? Esses artistas passaram a lidar com a cidade não apenas como suporte, mas como a razão na qual suas práticas se estruturam e para a qual se organizam. Considerando que atualmente a cidade ocupa um lugar central para o entendimento da vida contemporânea, isso se desdobrou, nesta tese, em um estudo sobre arte contemporânea brasileira e experiência urbana no século XXI. A partir da necessidade de desvinculação das metanarrativas urbanas das ditas “cidades globais”, o trabalho assume a importância de um estudo que articule arte, cultura e cidade em contextos de sociedades desiguais, nas quais o conflito é fundante das relações sociais e das próprias representações. As produções artísticas investigadas estão situadas em um contexto de arte no qual as regras e os valores da arte tradicional e da arte moderna se tornaram insuficientes para a interpretação do objeto arte. Isso conduziu a linha argumentativa da tese a uma reflexão sobre a crise da representação e do cânone moderno na arte, demonstrando como a arte contemporânea demanda uma ruptura com o conceito tradicional de cultura. Isso aproxima a arte contemporânea das demandas que têm preenchido os debates a respeito da emergência e consolidação de uma epistemologia múltipla que pretende o pós-colonial. Com vistas à articulação teórica do objeto de pesquisa, o trabalho toma como referencial teórico básico a teoria da cultura de Homi Bhabha. Utilizo as categorias de fronteira, hibridismo, negociação e espaço liminar relacionadas às noções de deslocamento, deslizamento e estranhamento oferecidas por Bhabha para a elaboração da chave interpretativa direcionada ao objeto de estudo em questão. Para a articulação metodológica do objeto e definição do procedimento de análise, é utilizado o conceito de *performance* de Diana Taylor. A construção dos dados se deu por meio da pesquisa documental (de textos, fotos, vídeos e críticas de arte) e de entrevistas semi-estruturadas e conversas com os artistas estudados. A partir da análise empreendida, conclui-se que os trabalhos de arte pesquisados expõem o modo de operação da vida pública enquanto funcionamento de nossa cultura política das cidades contemporâneas. Fazem isso ao mobilizar outras formas de concepção e experimentação do cotidiano urbano; ao se orientarem pela perspectiva da diferença na exposição das tensões políticas e sociais de um espaço social não sincrônico; ao destacar os elementos visíveis que são estrategicamente neutralizados pelas desigualdades que estabilizam as paisagens de poder. Por fim, conclui-se que os limites da arquitetura e do planejamento urbano em traduzir as dimensões de uso do cotidiano da cidade, a fragilidade dos espaços públicos e a estetização da experiência urbana se constituem em lugares epistemológicos da cultura, enquanto as formas de interferir na cidade que os trabalhos artísticos analisados apresentam se configuram como práticas enunciativas/de manifestação que rasuram o projeto instituído da cidade colonial.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Imaginários urbanos. Diferença cultural. Cidade contemporânea. Cultura política.

ABSTRACT

This thesis has the objective to investigate the urban imaginaries in Berna Reale, Bruno Faria, and Renata Lucas' artistic interventions. Therefore, I intend to answer this general question: in which way does these artists' practice converge in a discussion about the urban experience? These artists started to deal with the city not only as a support but the reason from which their practices have been structured and for which they have been organized. Nowadays, the city occupies a central place in the contemporary life understanding. This theme unfolds, in this stage, as a study about the Brazilian urban contemporary art in the 21st century. This work understands the importance of a study which involves art, culture, and city in an unequal society context in the need of untying of the "global cities" urban metanarratives, which the social conflicts are structurant of the social relationships and representations. The artistic productions investigated are situated in an art context which the traditional art's rules and values aren't enough to the art object understanding. This fact conducted this thesis' argumentative line to a reflection on the crises of representation and the canon of modern art. This thesis shows the contemporary art demand a brake of the culture traditional concept. That feature makes closer the contemporary art and the debate on the multiple epistemologies' emergency and consolidation, with a post-colonial main aim. This work takes as basic theoretical reference the Homi Bhabha's culture theory as a theoretical articulation between this discussion and my research's object. I utilize the concepts of border, hybridity, negotiation and liminal space in a relationship with the notions of displacement, slipping, and estrangement which is offered by Bhabha to elaborate understanding keys to my study object in debate. I utilized the Diana Taylor's performance concept as a methodological articulation of the object and an analysis procedure definition. I made the data construction by means of a documentary research (texts, pics, videos and art critics) and half-structured interviews and conversations with the studied artists. From this analysis, is possible to see that those studied artistic practices are structured and directed in order to expose and to problematize the city spaces' colonial face. The studied artworks expose the public life as a device for our political culture in contemporaries cities. They do it when they mobilize alternative ways to the concept of urban ordinary life and to the understanding of this life; when they show the political and social conflicts for a non-synchronous social space; when they expose a visible inequality which is neutralized by cities' landscapes of power. At last, I conclude that the architecture and urban planning are limited when they try to materialize the city's ordinary use dimensions and that urban space fragility and urban experience excessive aestheticization are cultural epistemological places as devices to build cities. This feature is the main discussion which the artistic works that I wanted to analyze aim to understand as enunciation practices or manifestations that shaves the colonial city project.

Keywords: Contemporary Art. Urban imaginaries. Cultural difference. Contemporary cities. Political Culture.

RESUMEN

Esta tesis tiene el objetivo de investigar los imaginarios urbanos traducidos en las intervenciones artísticas de Berna Reale, Bruno Faria y Renata Lucas. Para eso, intenta responder la siguiente cuestión: ¿para cuáles sentidos las prácticas de esos artistas convergen en proceso de tensión con la experiencia urbana? Esos artistas pasaron a tratar la ciudad no sólo como soporte, sino también como la razón por la cual sus prácticas se estructuran. Considerando que la ciudad ocupa un lugar central para el entendimiento de la vida contemporánea, eso se desdobló, en esta tesis, en un estudio acerca del arte contemporáneo brasileño y la experiencia urbana en el siglo XXI. A partir de la necesidad de desvinculación entre las meta narrativas urbanas y las “ciudades globales”, se asume la importancia de un estudio que articula el arte, la cultura y la ciudad en contextos de sociedades desiguales, en las cuales el conflicto es establecedor de las relaciones sociales y de las propias representaciones. Las producciones artísticas investigadas están situadas en un contexto artístico en el cual las reglas y los valores del arte tradicional y del arte moderno se tornaron insuficientes para la interpretación del objeto arte. Eso condujo la línea argumentativa de la tesis a una reflexión sobre la crisis de la representación y del canon moderno en el arte, mostrando como el arte contemporáneo exige una ruptura con el concepto tradicional de cultura. Buscando la articulación teórica del objeto de investigación, se asume como referencial teórico básico la teoría de la cultura de Homi Bhabha. Utilizo las categorías de frontera, hibridismo, negociación y espacio liminar relacionadas con las nociones de desplazamiento, deslizamiento y extrañamiento ofrecidas por Bhabha para la elaboración de la clave interpretativa direccionada al objeto de estudio. Para su articulación metodológica y la definición del procedimiento de análisis, utilizo el concepto de *performance*, de Diana Taylor. La construcción de los datos se dio por medio de la investigación documental (de textos, fotografías, videos y críticas de arte), de entrevistas semiestructuradas y conversaciones con los artistas estudiados. Con el análisis emprendido, se concluye que los trabajos artísticos investigados exponen el modo de operación de la vida pública como funcionamiento de nuestra cultura política de las ciudades contemporáneas. Hacen eso al movilizar otras formas de concepción y experimentación del cotidiano urbano; al se orientaren por la perspectiva de la diferencia en la exposición de las tensiones políticas y sociales de un espacio social no sincrónico; y al destacar los elementos visibles que son estratégicamente neutralizados por las desigualdades que estabilizan los paisajes de poder. Por fin, se concluye que los límites de la arquitectura y de la planificación urbana para traducir las dimensiones de uso del cotidiano de la ciudad, la fragilidad de los espacios públicos y la estetización de la experiencia urbana se constituyen en lugares epistemológicos de la cultura, mientras que las formas de interferir en la ciudad, que los trabajos artísticos analizados presentan, se configuran como prácticas enunciativas/de manifestación que rasuran el proyecto instituido de la ciudad colonial.

Palabras clave: Arte contemporáneo. Imaginarios urbanos. Diferencia cultural. Ciudad contemporánea. Cultura política.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Renata Lucas, Cruzamento, 2003.....	169
Figura 2 – Renata Lucas, Cruzamento, 2003.....	169
Figura 3 – Renata Lucas, Cruzamento, 2003.....	169
Figura 4 – Renata Lucas, Cruzamento, 2003.....	169
Figura 5 – Renata Lucas, Cruzamento, 2004.....	170
Figura 6 – Renata Lucas, Cruzamento, 2004.....	170
Figura 7 - Renata Lucas, Matemática Rápida, 2006.....	173
Figura 8 - Renata Lucas, Matemática Rápida, 2006.....	173
Figura 9 - Renata Lucas, Matemática Rápida, 2006.....	173
Figura 10 - Renata Lucas, Matemática Rápida, 2006.....	174
Figura 11 - Renata Lucas, Matemática Rápida, 2006.....	174
Figura 12 - Renata Lucas, Matemática Rápida, 2006.....	175
Figura 13 - Renata Lucas, Matemática Rápida, 2006.....	175
Figura 14 - Renata Lucas, Matemática Rápida, 2006.....	175
Figura 15 - Bruno Faria, Letreiro Objetivo, 2014.....	181
Figura 16 - Bruno Faria, Letreiro Objetivo, 2014.....	181
Figura 17 - Bruno Faria, Letreiro Objetivo, 2014.....	182
Figura 18 – Bruno Faria, Em Cartaz, 2014.....	183
Figura 19 – Bruno Faria, Em Cartaz, 2014.....	183
Figura 20 – Bruno Faria, Em Cartaz, 2014.....	184
Figura 21 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	189
Figura 22 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	189
Figura 23 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	189

Figura 24 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	189
Figura 25 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	190
Figura 26 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	190
Figura 27 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	191
Figura 28 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	191
Figura 29 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	192
Figura 30 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	192
Figura 31 – Renata Lucas, Cabeça e Cauda de Cavalo, 2010.....	192
Figura 32 – Bruno Faria, Guia das Putas, 2016.....	199
Figura 33 – Bruno Faria, Guia das Putas, 2016.....	200
Figura 34 – Bruno Faria, Na calada, 2016.....	202
Figura 35 – Bruno Faria, Na Calada, 2016.....	202
Figura 36 – Bruno Faria, Na Calada, 2016.....	203
Figura 37 – Bruno Faria, Na Calada, 2016.....	203
Figura 38 – Bruno Faria, Na Calada, 2016.....	204
Figura 39 – Bruno Faria, Na Calada, 2016.....	204
Figura 40 – Berna Reale, Rosa Púrpura, 2014.....	214
Figura 41 – Berna Reale, Rosa Púrpura, 2014.....	214
Figura 42 – Berna Reale, Rosa Púrpura, 2014.....	215
Figura 43 – Berna Reale, Quando todos calam, 2009.....	215
Figura 44 – Berna Reale, Quando todos calam, 2009.....	216
Figura 45 – Berna Reale, Sem título/Limite zero, 2011.....	216
Figura 46 – Berna Reale, Sem título/Limite zero, 2011.....	217
Figura 47 – Berna Reale, Sem título/Limite zero, 2011.....	217

Figura 48 – Bruno Faria, Veneza Brasileira, 2009.....	237
Figura 49 – Bruno Faria, Veneza Brasileira, 2009.....	237
Figura 50 – Bruno Faria, Veneza Brasileira, 2009.....	238
Figura 51 – Bruno Faria, Veneza Brasileira, 2009.....	238
Figura 52 – Bruno Faria, Veneza Brasileira, 2009.....	239
Figura 53 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento de colunas – Coluna lenticular, 2014.....	244
Figura 54 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento de colunas – Coluna lenticular, 2014.....	244
Figura 55 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento de colunas – Coluna lenticular, 2014.....	245
Figura 56 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento de colunas – Coluna lenticular, 2014.....	246
Figura 57 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento de colunas – Coluna lenticular, 2014.....	246
Figura 58 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento de fachadas – Pipoqueiro, 2014.....	251
Figura 59 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento de fachadas – Pipoqueiro, 2014.....	251
Figura 60 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Homem diagonal, 2014.....	254
Figura 61 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Homem diagonal, 2014.....	254
Figura 62 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Homem diagonal, 2014.....	255
Figura 63 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Homem diagonal, 2014.....	255
Figura 64 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Homem diagonal, 2014.....	256
Figura 65 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Homem diagonal, 2014.....	256

Figura 66 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Homem diagonal, 2014.....	257
Figura 67 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Homem diagonal, 2014.....	257
Figura 68 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Homem diagonal, 2014.....	259
Figura 69 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Mercado de chão, 2014.....	259
Figura 70 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Mercado de chão, 2014.....	260
Figura 71 – Renata Lucas, Museu do homem diagonal – departamento das portas e paredes reversíveis – Mercado de chão, 2014.....	260
Figura 72 – Bruno Faria, Museo 1985, 2012.....	263
Figura 73 – Bruno Faria, Museo 1985, 2012.....	264
Figura 74 – Bruno Faria, Museo 1985, 2012.....	264
Figura 75 – Bruno Faria, Museo 1985, 2012.....	265
Figura 76 – Bruno Faria, Museo 1985, 2012.....	265
Figura 77 – Bruno Faria, Texcoco Soundtrack, 2012.....	266
Figura 78 – Bruno Faria, Texcoco Soundtrack, 2012.....	266
Figura 79 – Bruno Faria, Texcoco Soundtrack, 2012.....	267
Figura 80 – Bruno Faria, Texcoco Soundtrack, 2012.....	267
Figura 81 – Renata Lucas, Venice Suitcase, 2009.....	274
Figura 82 – Renata Lucas, Venice Suitcase, 2009.....	274
Figura 83 – Berna Reale, Ordinário, 2013.....	286
Figura 84 – Berna Reale, Ordinário, 2013.....	286
Figura 85 – Berna Reale, Ordinário, 2013.....	287
Figura 86 – Berna Reale, Ordinário, 2013.....	287
Figura 87 – Berna Reale, Ordinário, 2013.....	287

Figura 88 – Berna Reale, Palomo, 2012.....	289
Figura 89 – Berna Reale, Palomo, 2012.....	289
Figura 90 – Berna Reale, Palomo, 2012.....	290
Figura 91 – Berna Reale, Palomo, 2012.....	290

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	19
2	ARTICULAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS EM TORNO DO OBJETO E DO PROBLEMA DE PESQUISA.....	24
2.1	CIDADE, CULTURA E IMAGINÁRIOS URBANOS.....	24
2.2	A QUESTÃO CULTURAL NA CONTEMPORANEIDADE: A TEORIA DA CULTURA DE HOMI BHABHA.....	34
2.3	CRISE DA REPRESENTAÇÃO, ARTE CONTEMPORÂNEA E O FIM DE UMA IMAGEM DA CULTURA.....	47
2.4	CRISE DA REPRESENTAÇÃO E VIRADA PERFORMÁTICA: <i>PERFORMANCE</i> COMO CONCEITO METODOLÓGICO.....	73
3	A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DA ARTE NO BRASIL: DA IDENTIDADE CULTURAL À PARTICULARIDADE DO LUGAR.....	93
3.1	MODERNISMO BRASILEIRO: CULTURA, ARTE E IDENTIDADE.....	94
3.2	PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO E EXPERIÊNCIA VANGUARDISTA: TENSÕES ENTRE ARTE E SOCIEDADE.....	99
3.3	ENTRE A AÇÃO ARTÍSTICA E A AÇÃO POLÍTICA: EXPERIMENTALISMO E PARTICIPAÇÃO SOCIAL.....	105
3.4	ARTE CONCEITUAL BRASILEIRA: RESISTINDO À CENSURA.....	112
3.5	A DÉCADA DE 1980: RETORNO À PINTURA E OUTRAS ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS.....	117
3.6	PRÁTICAS EXPERIMENTAIS E AMPLIAÇÃO DO ESPAÇO DA ARTE: ATIVISMO, AÇÃO COLETIVA E ESPAÇO PÚBLICO.....	124
3.7	A ARTE CONTEMPORÂNEA NO SÉCULO XXI: TENSÕES ENTRE CULTURA, CIDADE E LUGAR.....	129
4	A FRONTEIRA DA <i>PERFORMANCE</i> DA ARTE CONTEMPORÂNEA DE BERNA REALE, BRUNO FARIA E RENATA LUCAS.....	138
4.1	POLÍTICAS DO ESPAÇO: ENTRE O ESPAÇO PÚBLICO E O EMPOBRECIMENTO DA EXPERIÊNCIA URBANA.....	138
4.2	O ARTISTA CONTEMPORÂNEO COMO TEÓRICO: ARTE E POLÍTICA NA CRÍTICA AO HEGEMÔNICO.....	145

4.3	A NEGOCIAÇÃO ENTRE A ARTE E A CIDADE: POR UMA POLÍTICA DAS INTERFERÊNCIAS.....	164
4.3.1	A arte fricciona o espaço urbano, a arquitetura e a memória.....	165
4.3.2	Produzindo ruídos no encontro com o outro: arte, invisibilidade social e violência na cidade.....	196
5	ENTRE A ARTE DE FRONTEIRA E A GESTÃO DA CIDADE CONTEMPORÂNEA: AS FERIDAS NO COLONIAL.....	218
5.1	O NASCIMENTO DA CIDADE MODERNA E A EMERGÊNCIA DO PARADIGMA URBANO MODERNISTA DAS CIDADES DO SÉCULO XX.....	218
5.2	ESPAÇO URBANO, ESPAÇO PÚBLICO E LUGAR.....	226
5.3	CULTURA, PATRIMÔNIO E SEGREGAÇÃO URBANA: OS RECURSOS DA CIDADE COMO NEGÓCIO.....	233
5.3.1	Intervenções urbanas, intervenções artísticas: o espaço urbano enquanto mercadoria cultural da cidade.....	233
5.3.2	Intervenções urbanas, intervenções artísticas: a retórica do patrimônio.....	262
5.3.3	Intervenções urbanas: o negócio da/na cidade.....	275
5.3.4	Intervenções urbanas, intervenções artísticas: a segregação urbana e os silêncios estruturantes da vida pública.....	282
5.4	A CIDADE CONTEMPORÂNEA COMO CIDADE COLONIAL NEOCOLONIZADA.....	292
6	CONCLUSÃO.....	294
	REFERÊNCIAS.....	305

1 INTRODUÇÃO

Quando nós lemos um pequeno artigo, um extenso relatório de pesquisa, uma tese de doutorado ou mesmo um romance, temos a ideia de que a composição daquele texto se deu conforme a organização cronológica que ele apresenta. Não temos acesso às inúmeras voltas que o autor traça entre suas ideias e a escrita; não vemos os trechos e páginas apagados, as anotações jogadas no lixo, os hiatos entre os diferentes momentos da escrita, as histórias que ajudaram a aguçar ideias, e também as que desmotivaram. Não só a escrita da tese é tortuosa – todo o percurso da pesquisa também o é. Tortuoso não porque difícil, simplesmente, mas, principalmente, porque as ideias e os argumentos aqui apresentados não surgiram perfeitamente encaixados do dia para a noite! Eles são fruto de alguns poucos anos de minha vida de doutoranda que parecem ter se dilatado no tempo-espço.

Dessa forma, o embrião do presente trabalho foi formado a partir de diferentes experiências e interesses que convergiram para a conformação de seu objeto de estudo e sua questão de pesquisa. Ingressei no curso de doutorado com um projeto que bebia muito da fonte que deu vida ao meu trabalho de conclusão de curso de graduação e à minha dissertação de mestrado. Meu então projeto de tese tinha como objetivo estudar a mediação entre a ação artística e ação política, tendo como objeto de pesquisa as produções de um conjunto de artistas ligados à chamada Nova figuração brasileira. Preciso dizer, neste momento, que a arte contemporânea vem sendo meu principal objeto de estudo desde os últimos semestres de minha graduação.

Depois de ingressar no doutorado, mudei meu projeto de tese. O novo projeto, então, pretendia investigar de que maneira o conceito de *performance* estabelecia uma mediação entre a emergência da arte contemporânea e uma suposta crise ontológica no meio da dança. Ao mesmo tempo, enquanto seguia meu curso de doutorado, comecei a participar, como pesquisadora assistente, de uma pesquisa vinculada ao Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco e ao Grupo de pesquisa Curupiras (UFPE/UFRPE/FIOCRUZ). Era uma pesquisa sobre cidades, patrimônio e cultura política, cujo objetivo era investigar como uma cultura do passado presente emerge enquanto linguagem política por meio dos discursos sobre novidade (modernidade, progresso, desenvolvimento) e identidade (tradição, memória, patrimônio) na cidade de Recife. Enquanto mergulhava nos estudos para tal pesquisa, seguia nas leituras sobre os estudos de *performance* que meu projeto de tese demandava.

Surgiu, então, a oportunidade de trabalhar na Diretoria de preservação do patrimônio cultural da cidade de Recife. Para mim, era uma boa oportunidade para quem vinha estudando sobre patrimônio também, devido à pesquisa acima citada, além da possibilidade de ampliar meu campo de profissionalização, dado que eu só tinha experiência com a docência. A experiência de menos de 1 (um) ano como gestora do patrimônio imaterial da Diretoria de preservação do patrimônio cultural de Recife (DPPC) e o andamento da pesquisa sobre cidades, patrimônio e cultura política foram suficientes para eu, novamente, mudar meu projeto de tese, que, do anterior, só guardava a referência teórica dos estudos de *performance*.

Ao cruzamento desses diferentes caminhos, somou-se minha curiosidade pelos trabalhos artísticos de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas, que há muito se afinavam aos meus interesses de pesquisa em Sociologia da arte e Sociologia da cultura. De alguns referenciais teóricos que me acompanhavam desde a graduação, vieram Andreas Huyssen e Arthur Danto, por exemplo, ainda que aquele apareça aqui com produções não exploradas por mim anteriormente; do trabalho como pesquisadora do Curupiras, veio a herança dos estudos “pós-coloniais” que, atravessada por um texto marcante da disciplina de Teoria sociológica contemporânea, cursada ainda no primeiro semestre letivo de meu curso de doutorado, trouxe Homi Bhabha como a referência teórica básica do presente trabalho.

O problema sociológico desta tese se localiza nos campos da Sociologia da cultura, da Sociologia da arte e dos Estudos urbanos e diz respeito ao entendimento da multiplicidade e riqueza dos sentidos de imaginários urbanos traduzidos nos trabalhos artísticos de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas. De uma perspectiva geral, este trabalho faz uma análise sobre os principais aspectos que compõem o debate sobre a cidade a partir da perspectiva de uma Sociologia da cultura; mais especificamente, a pesquisa que deu origem a esta tese se voltou à investigação dos sentidos para os quais as práticas desses artistas convergem no tensionamento com a experiência urbana.

No caso específico das Ciências Sociais, o estudo da cidade voltou a ocupar um lugar importante de reflexão teórica, mas não apenas como contexto, que era o que ocorria nos estudos do início do século XX, e, sim, como um objeto que traduz e materializa problemas centrais na reconfiguração da ordem social neste início de século. Ao mesmo tempo, a arte contemporânea deixou de tomar o espaço urbano enquanto cenário e, nas práticas de alguns artistas, ele se tornou elemento constitutivo dos trabalhos de arte. Assim, mais do que como um suporte, esses artistas passaram a lidar com a cidade como o elemento no qual suas práticas se estruturam e para o qual se organizam.

Num cenário de pluralidade de contextos urbanos, em que, mesmo compartilhando de traços políticos e culturais comuns, as cidades se localizam a partir de suas experiências particulares, eu considero ser de grande importância uma reflexão sobre cidade que tem como referência o que Huyssen (2008) chama de “outras cidades”, que são as cidades não pertencentes ao eixo do poder hegemônico do globo. Considero que o debate atual sobre cultura precisa se descolar das narrativas urbanas das chamadas “cidades globais” (SASSEN, 2010) para que seja possível a construção de uma leitura minimamente cuidadosa acerca das formas políticas contemporâneas. Para isso, Huyssen (2008) sugere o uso do conceito de imaginários urbanos como recurso para se acercar das experiências dessas outras cidades, que desafiam a estabilidade do imaginário regular da suposta cultura global.

Considerando que atualmente a cidade se constitui em elemento central para o entendimento da vida contemporânea, isso se desdobrou, nesta tese, em um estudo sobre arte contemporânea brasileira e experiência urbana no século XXI. País forjado num projeto de nação que está montado sobre o princípio da colonialidade, projetando, assim, as tensões que são próprias de sua formação cultural, penso que o debate sobre cidade contemporânea tomando o Brasil como referência de lugar é de extrema importância no contexto político-institucional atual.

Falando mais especificamente, essas reflexões se desdobraram em uma pesquisa cujo objetivo é investigar os imaginários urbanos traduzidos nas intervenções artísticas de Berta Reale, Bruno Faria e Renata Lucas. Considero ser de grande relevância um estudo que articule arte, cultura e cidade em contextos de sociedades desiguais, nas quais o conflito é fundante das relações sociais e das próprias representações. Procurei, nesta tese, responder à seguinte pergunta geral: para quais sentidos as práticas desses artistas convergem no tensionamento com a experiência urbana?

As teorizações de Homi Bhabha demonstram que o conceito iluminista de cultura se constitui num problema central à discussão sobre cultura contemporânea, o que mobiliza uma reflexão sobre as consequências da crise da cultura e do paradigma modernos. Esses produziram implicações para o campo da arte que foram percebidas mais imediatamente por meio de sua dimensão estética, o que faz do debate sobre a crise da representação um problema central ao campo da arte.

Assim, as expectativas de um programa de fazer artístico que prevê o deslocamento dos lugares comuns de representação do mundo, a arte contemporânea, parecem requerer uma ruptura do conceito tradicional de cultura, o que aproxima a arte contemporânea das

demandas que têm preenchido os debates a respeito da emergência e consolidação de uma epistemologia múltipla que pretende o pós-colonial. A partir disso, utilizo na tese as categorias de hibridismo, negociação e espaço liminar relacionadas às noções de fronteira, deslocamento, deslizamento e estranhamento oferecidas por Bhabha para a elaboração da chave interpretativa direcionada ao objeto de estudo em questão.

Para a execução da investigação, realizei uma pesquisa qualitativa cujos métodos e técnicas de construção dos dados consistiram na pesquisa documental (de textos, fotos, vídeos e críticas de arte) e em entrevistas semiestruturadas e conversas com os artistas estudados. A fim de contemplar, de maneira cuidadosa, as questões teóricas relacionadas à questão de pesquisa colocada, de elaborar o desenvolvimento de sua problematização, de apresentar o objeto de estudo, realizar sua articulação teórico-metodológica e, finalmente, sua análise, orientei a redação da tese propriamente dita a partir de quatro capítulos.

No primeiro capítulo, para o desenvolvimento do problema de pesquisa, faço uma discussão sobre a cidade como uma questão urgente das duas últimas décadas, visto que as formas urbanas são percebidas nos trabalhos de arte estudados enquanto elemento a partir do qual toda a criação é desenvolvida. Localizo esse debate no campo de estudos de cultura e, assim, articulo o problema de pesquisa ao referencial teórico básico da tese – a teoria da cultura de Homi Bhabha. Discuto, a partir desse autor, os sentidos políticos da cultura contemporânea e seu compromisso com as cisões, fissuras e quebras das compreensões do social e da cultura já consolidadas. Pretendo, com isso, ampliar ao campo de discussão da arte contemporânea o desafio de refletir sobre esse compromisso. Ainda neste capítulo, em função da apresentação e demarcação teórica do objeto de pesquisa, mapearei as rupturas e transformações no interior do sistema de arte relativas à linguagem artística no contexto artístico e cultural de muitas mudanças de meados do século XX. Isso faz-se necessário para que possamos entender como houve uma ampliação dos limites do campo artístico e como se deu a guinada em direção à linguagem contemporânea, que, no conceito de *performance*, procurou traduzir a complexidade da nova vertente de manifestações estético-artísticas. Por fim, a partir do debate sobre a crise da representação na arte, trago o conceito de *performance* em sua dimensão epistêmica para concluir a articulação teórico-metodológica do então objeto de pesquisa, mostrando qual a implicação desse conceito nas escolhas metodológicas e de que modo ele orienta a análise do objeto.

No segundo capítulo, apresentarei de que maneira se articula a constituição do campo artístico brasileiro e quais são suas principais mudanças para localizar a produção de arte

contemporânea no Brasil do início do século XXI, mostrando como ela emerge a partir das referências da segunda metade do século XX e quais elementos ela acrescenta na elaboração de uma nova sintaxe para a arte. Meu objetivo, com esse capítulo, também é mapear a maneira pela qual a relação entre arte, cultura e lugar vai se configurando ao longo do desenvolvimento do campo artístico no Brasil.

O terceiro capítulo é dedicado à primeira parte da análise dos trabalhos de arte estudados. Início, então, com uma discussão sobre políticas de espaço a partir da fragilização da vida pública e do espaço público para que se compreenda, de maneira geral, como a cidade contemporânea se estrutura. Em seguida, desenvolvo uma discussão sobre teoria e política a partir de Homi Bhabha para apresentar minha leitura sobre a posição do artista contemporâneo e mostrar como as práticas artísticas dos artistas pesquisados se direcionam para a cidade contemporânea. Por fim, num primeiro momento, analiso os trabalhos artísticos que exploram questões mais relacionadas ao espaço urbano, à arquitetura, memória, patrimônio e espaço público, são eles: *City tour* (2006), *Cruzamento*, (2003), *Matemática rápida* (2006), *Letreiro objetivo* e *Em cartaz* (2014), *Cabeça e cauda de cavalo* (2010); num segundo momento, analiso as produções artísticas em que há uma ênfase numa dimensão de conflito, percebida por meio da mobilização de temas como invisibilidade social, violência e desigualdade, são eles: *Guia das putas e Na calada* (2016), *Rosa púrpura* (2014), *Quando todos calam* (2009), *Sem título/Limite zero* (2011).

Por fim, no quarto capítulo, me dedico à análise dos trabalhos artísticos que permitiram um desenvolvimento mais delimitado dos argumentos que problematizam a cidade contemporânea. Para isso, apresento, primeiro, uma conceituação sobre a cidade moderna e o urbanismo modernista para que se compreenda qual modelo de cidade funda a cidade contemporânea. Depois, ao longo do capítulo, me dedico mais especificamente à definição da cidade contemporânea a partir do conceito de cidade-negócio. Por meio das análises dos trabalhos artísticos escolhidos para compor essa etapa da tese – *Veneza brasileira* (2009), *Museu do homem diagonal* (2014), *Museo 1985* e *Texcoco soundtrack* (2012), *Venice suitcase* (2009), *Ordinário* (2013) e *Palomo* (2012) –, faço uma discussão sobre cultura, patrimônio e segregação urbana para mostrar como a mercadoria cultural se tornou um dispositivo de gestão político-institucional das cidades no século XXI.

2 ARTICULAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS EM TORNO DO OBJETO E DO PROBLEMA DE PESQUISA

2.1 CIDADE, CULTURA E IMAGINÁRIOS URBANOS

Dado que o objeto de estudo investigado expande a experiência estética em direção à contaminação pelo cotidiano urbano, apresento, nesta seção do capítulo, o debate mais recente sobre a emergência da cidade como um problema a partir do fim do século XX. Meu objetivo, com isso, é mostrar o desenvolvimento da questão de pesquisa que orientou a construção de todo este trabalho.

De duas décadas para cá, as grandes cidades passaram por um intenso processo de transformação – tanto em sua base econômica, organização espacial e estrutura social – devido a movimentos de dispersão e integração global alimentados não apenas pela globalização econômica, mas, também, pela globalização cultural (SASSEN, 2010). Esse contexto produziu uma acelerada reestruturação urbana das cidades, que trouxe, como principal consequência, o aprofundamento das desigualdades sociais já existentes e, como reação, o debate sobre a cidade como uma questão urgente. Os movimentos *occupy* são um exemplo de como essa questão ganhou relevância atualmente.

Há, na última passagem e neste início de século, um conjunto de novas características relativas às cidades que particularizam e renovam esse debate, dado que a cidade fora objeto de incursões teóricas da Sociologia desde o início do século XX, localizando-se, na verdade, no centro das discussões de tal disciplina. Os estudos sobre industrialização, urbanização e alienação se desenvolveram, então, tendo a cidade como contexto geral. Ainda que os autores clássicos estabelecessem imbricações e tensões entre esses processos e a nova formação cultural a que chamavam de urbanidade, a cidade, em seus estudos, era compreendida enquanto uma “lente” por meio da qual se poderia investigar os principais processos sociais de uma época. Dessa forma, como afirma Sassen (2010, p. 87), a cidade não era vista como “um espaço capaz de produzir conhecimento sobre algumas das grandes transformações de uma dada época”, isto é, a cidade não era percebida enquanto um objeto que ela própria, por meio de seu modo de funcionamento, produzia e traduzia um conjunto de problemas e problemáticas sociais, capaz, assim, de gerar categorias analíticas essenciais ao entendimento da sociedade.

Houve profundas transformações que, basicamente, alteraram a condição sociopolítica das cidades e, com isso, seu modelo histórico foi colocado em xeque. Como afirma Fortuna (2009), enquanto a dinâmica da experiência urbana se expandiu e foi transformada, nós ficamos limitados aos conceitos tradicionais que nos informavam o que é uma cidade. Mesmo testemunhando ou acessando *a posteriori* as mudanças na realidade urbana, insistimos em compreender os novos formatos de cidade por meio de teorias, metodologias e modelos (das cidades antiga, medieval e industrial) que já não são suficientes para dar conta de tanta diversidade.

Novas e sempre mais complexas expressões de metrópole, diversas e recriadas tipologias de bairro, de condomínios privados ou de cidadelas pós-modernas, surgimento de *edge cities* e de ‘cidades dormitório’ e ‘periferias residenciais’, *banlieus*, favelas, *slums*, etc. estilhaçam o relativamente homogêneo léxico teórico e de análise da cidade no mundo ocidental (FORTUNA, 2009, p. 84).

É preciso, nesse processo, deixar claro que falar das cidades de fins do século XX e início do XXI e de sua condição sociopolítica é se referir às formas urbanas não apenas em seu sentido estrito, que corresponderia à arquitetura e ao planejamento urbano das cidades, mas enquanto tradução das dinâmicas culturais que nelas se engendram. Ou seja, as reflexões sobre a cidade, atualmente, devem partir da compreensão de que a cultura urbana se desenvolve e se dissemina para além da dimensão espacial da cidade. De acordo com Fortuna (2009), o modo por meio do qual se conformam as mentalidades e se estruturam as práticas sociais na cidade deixou de ser correspondente e relativo ao seu território urbanizado, não se restringindo, portanto, à espacialidade da cidade construída, edificada. Assim, falar de cultura urbana é dizer de um modo específico de funcionamento e experiência no mundo que não mantém uma relação determinante com o ambiente físico no qual se constitui.

Consumada historicamente a hegemonia da cultura urbana-metropolitana e marginalizada a lógica cultural da sociedade (pré)industrial, pode-se dizer que, grosso modo, a noção de cidade se restringiu à espacialidade física do edificado, ao contrário do que sucederia com a cultura urbana, que não deixou nunca de se propagar para além dos limites físicos da cidade, quebrando a lógica da correspondência entre ambas (FORTUNA, 2009, p. 86).

Em outras palavras, o que quero reafirmar é que, atualmente, quando se fala do urbano, há, ou precisa haver, no entendimento desse conceito (e dos temas que ele mobiliza), uma outra concepção de cidade que não aquela compreensão clássica, ancorada em um modelo

societário diferente e concentrado na experiência eurocêntrica da vida social, que, inclusive, produziu os sentidos socioculturais em torno dos binômios cidade/campo e urbano/rural. Embora a experiência urbana seja diretamente vinculada ao advento da urbanização e desenvolvimento da cidade moderna, processos a partir dos quais ela se construiu e por meio dos quais reproduziu o conjunto de práticas sociais e estilos de vida que conjuga, enquanto matriz formadora de uma cultura (urbana), ela, num contexto de hibridismo cultural, passou a se inscrever além do território citadino do modelo de cidade metropolitana. Vale destacar que a emergência de uma dimensão digital (além da virtual) da cultura contribuiu para a complexidade das tramas contemporâneas da cidade.

Para, então, desenvolvermos qualquer reflexão ou debate sobre as cidades e cultura urbana do fim do século XX e início do XXI, é preciso ter a clareza de que houve uma profunda transformação, como afirma Fortuna (1997), na natureza e nas funções da cidade, que, com diferentes graus de intensidade e algumas particularidades, chegou ao seu fim enquanto espaço centralizador de experiências e culturalmente uniforme. Nesse processo, novas questões, em detrimento da metanarrativa urbana, surgem como objetos fundamentais à compreensão do funcionamento das cidades atualmente. Assim, “... emergem (...) os seus (re)arranjos socioespaciais específicos, a sua economia simbólica e a natureza dos seus edifícios, monumentos e outros marcadores, ou as suas ruas, parques e zonas de comércio” (FORTUNA, 1997, p. 4) de maneira a evidenciar o caráter de conflito e de disputa presente nos contextos das cidades contemporâneas.

Em seus desenvolvimentos teóricos acerca da globalização, Saskia Sassen (2010) dá ao debate sobre a cidade contemporânea um *status* central no entendimento de como aquele processo se articula e estabelece para além da ideia comum de interdependência do mundo e da formação de instituições em escala global. Para a autora, que utiliza o conceito de cidades globais¹, as cidades se constituem em uma instância de materialização do global, caracterizando-se, assim, como lugares estratégicos ao entendimento dos processos centrais responsáveis pela reconfiguração do mundo a partir do fim do século XX. No caso específico da Sociologia, o estudo da cidade voltou a ocupar um lugar importante de reflexão teórica,

¹ O termo cidade global passou a ser utilizado em oposição à noção de megacidade. Ficando mais conhecido por meio do trabalho de Saskia Sassen (1991), ele tem seu embrião no conceito de cidade mundial usado pela primeira vez por Patrick Geddes, um entusiasta do urbanismo, mas foi Peter Hall o responsável pela divulgação dessas duas noções ao estabelecer critérios de definição das cidades no cenário urbano mundial, que adquiriu maior pertinência no contexto da flexibilização pós-fordista, quando emergiram as ideias em torno do processo de globalização econômica e cultural (FORTUNA, 1997; SASSEN, 1991).

porém não apenas como contexto, mas como um objeto que traduz e materializa problemas centrais na reconfiguração da ordem social neste início de século.

Nessa discussão, Sassen (2010) faz uma importante reflexão acerca da não coincidência do nacional, enquanto elemento de coesão cultural, com o território nacional no cenário mundial atualmente. As principais cidades de um mesmo território se caracterizavam como espaços com enorme variedade e capacidade de concentração de informação, atividades e operações, obedecendo, nas palavras de Sassen (2010), uma hierarquia de escalas centradas no território nacional. O que a globalização produziu, para a autora, foi uma desarticulação dessa hierarquia, que localizava a cidade numa escala entre o local e o regional. À medida que os processos relativos à dinâmica de funcionamento da cidade passaram a operar em escala global, as cidades passaram não só a acompanhar essa realidade, mas, de fato, a traduzir esse movimento tanto em sua forma de articular as esferas econômica e política como na produção da experiência da vida social como um todo, o que, claro, inclui o afrouxamento de fronteiras antes mais claramente delimitadas.

Nas palavras da própria Sassen (2010, p. 89), “esse tipo de cidade não pode ser simplesmente localizado em uma hierarquia escalar que o coloca abaixo do nacional, do regional e do global. Ele é um dos espaços do global, e o aciona diretamente, muitas vezes passando por cima do nacional”. Assim, ao se destacar nesse contexto da globalização enquanto um lugar para onde convergem processos transnacionais e translocais, as cidades apresentam a capacidade de articular o que a autora chama de uma nova geografia da centralidade no cenário mundial, antes protagonizada estritamente pelos estados nacionais. Dentre algumas das consequências desse processo apontadas por Sassen (2010), está a desnacionalização do espaço urbano, que, para a autora, caracteriza as cidades globais como áreas de fronteira que carregam em si possibilidades para o estabelecimento de novas relações políticas no globo.

Tendo como base a interpretação de Fortuna (1997) acerca do debate sobre cidades, cultura e globalização, o meu ponto de vista é que Sassen, ao tomar Londres, Nova Iorque e Tóquio como seus exemplos de cidades globais, produz uma generalização que não dá conta da dinâmica globalizante de outras grandes cidades do mundo. Além disso, embora nos apresente uma contribuição muito importante neste debate, a autora não enfatiza processos de ordem cultural que são também responsáveis por conferir às cidades um caráter global, dando mais visibilidade, em sua análise, à constituição dos mercados financeiros globais, hipermobilidade de capital econômico, ao surgimento de novas tecnologias da informação, ao

desenvolvimento de serviços de ponta e à administração multinacional. De fato, não há como negar esses processos e há, de maneira geral, um movimento de desterritorialização que orienta parte considerável das práticas sociais no contexto da globalização. Contudo, a pluralidade de contextos urbanos é tal, que as mais diferentes cidades se localizam no atual contexto sociopolítico global a partir de suas experiências particulares – embora se esforcem para participar de uma espécie de corrida em busca do modelo da cidade globalizada – e, inclusive, não compartilham de todos os processos transnacionais e transfronteiriços presentes nas (tradicionais) principais cidades do mundo, as chamadas cidades globais.

Trago, então, neste momento, as reflexões de Andreas Huyssen (2008) em torno desse debate sobre cidades e globalização por considerá-lo extremamente necessário ao movimento de nos voltarmos para a realidade de outras grandes cidades do globo. O ponto de partida de Huyssen (2008) é afirmar que as cidades globais são fortemente caracterizadas por um tipo de proximidade cultural que não se dá por um sentido essencializante de cultura, mas uma proximidade cultural que se dá pela comunidade de um conjunto de hábitos novos, marcados não só por um processo intenso de industrialização, mas também por fundações patrimoniais, turismo de massa, migrações trabalhistas e espetáculos culturais (como bienais, eventos esportivos, museus *blockbusters* e grandes shows) que fazem dessas cidades um tipo novo de cidades muito familiares. Nesse contexto, emerge uma literatura vibrante produzida por economistas políticos, sociólogos, antropólogos e teóricos urbanos em todo o mundo tentando capturar o que seria o espírito do desenvolvimento urbano contemporâneo e a relação possível entre nações, regiões e práticas sociais na constituição dessas cidades e os efeitos que isso produz para o meio cultural. Ainda que as noções de globalização e cidade global possam ser legitimamente questionadas por razões históricas, por insistir num modelo hierárquico de divisão e funcionamento do globo e por implicações propagandísticas, parece não restar dúvida de que há uma cultura global em vias do século XXI.

Huyssen (2008) investe na tese de que ele (e os pesquisadores que assim também se caracterizam), como um pesquisador do Ocidente e crítico do triunfalismo neoliberal e da globalização, normalmente está mergulhado em histórias de desenvolvimento urbano de áreas que são bem específicas do globo, apesar de se projetarem como globais. O título do texto que aqui uso como referência, “Outras cidades, outros mundos”, já sugere um rompimento com um tipo de narrativa urbana que está excessivamente concentrado no mundo urbano descrito a partir do G8, do grupo dos oito principais países do globo. Huyssen (2008) não quer, com isso, diminuir o impacto político, cultural e imaginário de cidades como Paris, Londres ou

Nova York sobre outras cidades do globo, fundamentalmente, inclusive, a partir de suas histórias de conquista colonial e dominação; mas uma rasura, um rompimento é necessário para deslocar um sentido de modernidade excessivamente concentrado nesse extrato do Ocidente e, assim, construir um movimento que estabeleça rupturas com essa representação a partir daquilo que Dipesh Chakrabarty (*apud* Huyssen, 2008) chama de provincializar a Europa². Essa ideia de provincialização da Europa é baseada no sentido simples e pragmático de compreender de forma mais profunda o conhecimento sobre o mundo projetando outras modernidades possíveis sobre o globo que não aquelas que descrevem especificamente as cidades de centro como já estamos acostumados a observar.

Ao reunir os trabalhos de um conjunto de pesquisadores que têm se debruçado sobre as “outras cidades” – cidades da América Latina, África, do Oriente médio e da Ásia –, Huyssen (2008) quer demonstrar como a ideia de imaginário urbano contesta, por meio dessas outras cidades, um imaginário regular, como em um esquema programático, de uma cultura global. Ele quer mostrar como é possível se refletir atualmente sobre uma cultura global, mas não sendo mais possível fazer isso tomando as cidades de centro como referências únicas. “O que são, então, imaginários urbanos?” é uma questão fundamental para o desenvolvimento da reflexão de Huyssen (2008), que enfatiza a capacidade da experiência e da memória em articular os imaginários urbanos. Nessa perspectiva, é preciso esclarecer que essa memória não diz respeito somente à experiência patrimonial, restrita à cidade de pedra e cal e sua ênfase na dimensão monumental dos espaços, mas, principalmente, à experiência estética que constituem os imaginários enquanto infinitas narrativas pessoais (marcadas socialmente) sobre o urbano.

Todas as cidades são palimpsestos de reais e diversas experiências e memórias. Elas compreendem uma grande variedade de práticas espaciais, incluindo arquitetura e planejamento, administração e negócios, trabalho e lazer, política, cultura e vida cotidiana. Elas consistem em uma cacofonia de vozes e, mais frequentemente do que não, caracterizam uma multiplicidade de linguagens (HUYSEN, 2008, p. 03).³

² Para quem tiver interesse em aprofundar essa discussão, ver: CHAKRABARTY, Dipesh. *Al margen de Europa: pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Tusquets Editores: Barcelona, Espanha, 2008.

³ Tradução livre da autora, do original: “All cities are palimpsests of real and diverse experiences and memories. They comprise a great variety of spatial practices, including architecture and planning, administration and business, labor and leisure, politics, culture, and everyday life. They consist of a cacophony of voices and, more often than not, feature a multiplicity of languages”.

O imaginário urbano, então, revela as formas por meio das quais os habitantes da cidade constroem sentidos para a vida cotidiana e os espaços em que ela acontece, o que inclui as tradições, o convívio, os conflitos, as narrativas acerca da violência e as políticas de diferenciação de classe, raça, gênero, idade, educação e religião. Assim, as cidades não podem ser compreendidas como puras, não contaminadas; elas estão, em um sentido profundo, extremamente expostas por um fio que as conecta enquanto espaços sociais materializados por imaginários urbanos. Para Huyssen (2008), então, o imaginário urbano é uma imagem cognitiva e somática da cidade, com significados muito diversos a respeito de como nós vivemos, trabalhamos e gerimos as nossas vidas. Compreender o imaginário urbano dessa forma é perceber, portanto, uma grande familiaridade entre as cidades porque elas descrevem as suas histórias a partir da reunião de sentidos produzidos pelos parâmetros acima citados, conciliando, contudo, profundas diferenças.

A riqueza da diversidade dos imaginários, por sua vez, traduz o quanto parece ser equivocado compreender a globalização e uma cultura global como efetivamente existentes. Claramente não há uma cultura global compartilhada por todos os habitantes do planeta; provavelmente nunca vai haver uma cultura unificada. O debate sobre a cultura deve envolver noções que implicam contestação, crítica, conflito, histórias nacionais, religiões, filiações e costumes, linguagens e modos de expressão cultural que fazem um debate sobre uma cultura global uniforme parecer algo como uma cultura do esperanto do contemporâneo, defende Huyssen (2008). Compreender a globalização de forma monolítica é reforçar uma lógica de política de culpa dos Estados Unidos que produz um anti-americanismo pobre, aquilo que Gayatri Spivak chamou de ignorância sancionada. O que não significa dizer que signos como a Disney ou a McDonald's não produzem modelos persuasivos de entendimento para as transformações urbanas correntes, mas não explicam tudo, não são capazes de explicar tudo. Refletir, portanto, sobre o global na contemporaneidade é, fundamentalmente, discutir as tensões possíveis para os sentidos de cosmopolitismos. Nessa perspectiva, o cosmopolitismo não é uma categoria de unificação, ele é uma expressão de tensões, de dobras que produzem a cidade contemporânea.

Afirmar isso significa dizer que as utopias de uma boa vida na cidade contemporânea, que são frequentemente descritas a partir da projeção das grandes cidades de vidro e aço (o imaginário modernista de cidade), têm cada vez mais sido superadas não pela total anulação do modelo da cidade brilhante, mas pelo entendimento de que as tensões sociais são protagonistas na construção do imaginário urbano da cidade, seja para falar de um certo tipo

de favela, de gueto ou de zonas de imigrantes nas ditas cidades globais, como para falar dos subúrbios, dos condomínios fechados, dos bolsões de miséria e de outros tipos de guetos e zonas de imigrantes em cada uma das grandes cidades do mundo contemporâneo. Essa tensão cosmopolita supera a projeção utópica da cidade moderna como um grande motor para o debate contemporâneo sobre as cidades. Essa questão – a conexão entre o imaginário modernista de cidade (a cidade brilhante) e a cidade da escuridão (o contraponto da cidade brilhante) – parece ser bem resumida pela noção de glocalização, disseminada no início dos anos 2000, por meio da qual se tentou dar conta da produção de uma experiência global híbrida pela experiência local. Mas Huyssen (2008) destaca esse conceito como tão perigoso quanto o conceito de globalização ou cultura global porque, novamente, esse é um conceito que parece se ancorar na ideia de que há uma conexão harmônica entre um empreendimento global e as culturais locais, sugerindo, desse modo, um sentido celebratório para esse cosmopolitismo que, segundo o autor, deve ser discutido a partir das tensões que compõem, de fato, o espaço urbano.

Huyssen (2008) ainda procura destacar como um mercado global se esforçou para continuar produzindo uma experiência nacional que é utilizada para reforçar esse mesmo mercado; uma experiência nacional que terminou culminando, no século XX, com as duas grandes guerras e, depois disso, se traduziu bem em grandes negócios mercadológicos, como, por exemplo, os Jogos Olímpicos e a Copa do Mundo enquanto grandes eventos internacionais que marcam um local nacional – poderíamos citar também, mas com menor importância e visibilidade, as grandes feiras automobilísticas e eletrônicas, fortemente ligadas aos mercados locais. Huyssen (2008) reforça essa tese fazendo referência ao argumento de Harvey, presente em seu conhecido texto “A condição pós-moderna”, sobre a compressão do espaço-tempo como característica do mundo contemporâneo, mas, ao mesmo tempo, vai além de Harvey ao afirmar que o mercado não só está interessado nessa compressão, mas ele também está interessado em uma certa expansão do espaço-tempo para explorar a capacidade mercadológica dessa expansão. Tomando o funcionamento da cidade contemporânea como referência, isso é percebido na medida em que o mercado do futuro está sempre presente, seja como um negócio econômico, industrial ou, ainda de modo mais evidente, como negócios da cultura – neste caso, a obra inteira de Huyssen se dedica à investigação desse objeto.

No debate mobilizado por Huyssen (2008) sobre o discurso das cidades globais, vale lembrar o seguinte: nas décadas em que se desenvolveram (fundamentalmente nos anos de 1960, 1970 e 1980), os estudos sobre globalização insistiram, primeiramente, na necessidade

de se entender os fundamentos econômicos da globalização – questões relacionadas a mercados financeiros, comércio e corporações transnacionais; posteriormente, se converteram em grandes estudos sobre tecnologia da informação – televisão, computadores, internet; depois disso, os estudos sobre globalização se vincularam a estudos políticos, buscando investigar os efeitos que a globalização produzia no Estado-nação, na emergência de organizações não-governamentais e na sociedade civil; por fim, os estudos sobre a globalização se voltaram ao debate a respeito dos direitos humanos internacionais.

Isso terminou produzindo uma segmentação dos estudos sobre globalização que, obviamente, se refletiu nos estudos urbanos que tomavam as teorias sobre globalização como referência. Um marcador muito interessante disso, para Huyssen (2008), é a herança que um trabalho feito o de Lefebvre produziu em autores que lidam com essas reflexões, como Manuel Castells, Eduardo Soja e David Harvey, cujas interpretações se concentraram excessivamente na compreensão de uma cidade global construída a partir da tradução contemporânea do fordismo e do pós-fordismo. Para Huyssen (2008), o problema dessa compreensão é que ela reforça a centralidade da Europa e dos Estados Unidos na construção de um imaginário urbano global – como também na teoria dos imaginários urbanos – e que o reverso disso – ou seja, a consideração do elemento cultural e das tensões produzidas por outras experiências de cosmopolitismo nesse processo – sugere de novo aquilo que ele tinha destacado como esforço conceitual de Chakrabarty para refletir uma provincialização do bloco hegemônico (Europa e Estados Unidos), algo que não seria possível na compreensão dos autores citados logo acima (Castells, Soja e Harvey) por eles estarem concentrados na dimensão econômica da globalização.

Nos anos 1990, os estudos de globalização se voltaram para as pesquisas sobre cidades realizadas pelas Ciências Sociais. Havia, desde os anos 1970, um interesse nas culturas urbanas, mas os estudos sobre elas só ganharam mais fôlego e visibilidade na última década do século XX. Nesse contexto, Huyssen (2008) não quer perder de vista, como é possível observar recentemente, a existência de uma forte relação das grandes cidades com uma política de preservação e do patrimônio cultural que traduziu uma importante dimensão museal para as economias e vidas urbanas contemporâneas. Por isso, para ele, é importante refletir sobre a importância e o papel que os museus e os aparelhos culturais, de um modo geral, desempenham nas cidades contemporâneas, porque parece claro que as cidades dependem cada vez mais de uma engenharia cultural para atrair mais capital, negócios e poder. Mesmo cidades pequenas dependem do que o autor chama de uma “imaginharia” –

uma palavra em que ele mistura imaginário e engenharia – para criação de uma imagem cultural e de um legado que atraia mais turistas e residentes para aquela cidade, numa perspectiva próxima ao debate que George Yúdice (2004) faz ao desenvolver seu argumento de cultura como recurso.

Para Huyssen (2008), então, é fundamental compreender como as narrativas que produzem uma experiência cultural da cidade também vão se convertendo em um importante elemento estruturante dessas novas cidades a partir da compreensão da cultura como um grande negócio. Depois da queda do muro de Berlim, um grande mercado cultural se consolidou como algo muito mais poderoso do que um nicho econômico, simplesmente; surgia um novo norte para uma razão econômica global que não tem mais na industrialização, mas, sim, na mercadoria cultural, seu principal foco.

A partir disso, Huyssen (2008) defende que a ideia de cidade global, no final das contas, serve fundamentalmente para reforçar a divisão do globo entre primeiro e terceiro mundos, léxico tão comum até os anos 1980, haja vista que no mundo contemporâneo é difícil refletir sobre a emergência do conceito de cidade global tendo as compreensões de desenvolvimento que se tinha até os anos 1990 como referência, como, por exemplo, riqueza e modernização das ruas e dos prédios, presença de arranha-céus, serviços superespecializados e outros ícones do tipo. Hoje, isso não é mais possível devido a, primeiro, como as cidades fora dos grandes centros se converteram em grandes cidades modernizadas que traduzem o avanço da tecnologia e, em segundo lugar, porque esses indicadores não conseguem mais traduzir o espírito que a ideia de cidade global em algum aspecto cultural deveria revelar, que é o espírito das tensões cosmopolitas.

Londres, Nova York e Tóquio, nesse sentido, são cidades globais, considerando especificamente a ideia de que habilitam mercados globais, finanças globais e serviços, mas, um ponto pacífico nessa discussão é que, elas não são cidades globais à medida que consideramos que todas as grandes cidades do globo hoje funcionam a partir de parâmetros que antes serviram para definir Londres, Nova York e Tóquio como cidades globais. Esse sentido ampliado de cidade global não serve somente para incluir antigos centros industriais do globo, como Detroit e Manchester, por exemplo, mas terminam funcionando para compreender como cidade global as cidades arruinadas pelo desmonte do antigo bloco soviético e, também, cidades que estão fora das zonas de centro econômico, como a intensa vida urbana de grandes cidades da África Subsaariana, da América Latina e da Ásia. Huyssen (2008), portanto, insiste na necessidade do reconhecimento de que há uma nova semântica

para descrever os processos que produzem essas outras cidades globais – ainda que, a partir da reflexão aqui apresentada, cidade global não seja mais um termo suficiente para descrever o que significam essas novas cidades, mas nos serve pontualmente para esse exercício.

Desmistificando, então, a imagem de neutralidade que o lugar carrega na compreensão dominante da globalização, as práticas sociais que nele ocorre precisam ser problematizadas na tentativa de dar conta da multiplicidade e riqueza dos sentidos de imaginários urbanos produzidos por essas cidades. Esse é um ponto de partida fundamental ao desenvolvimento da questão de pesquisa aqui proposta e ao entendimento das práticas artísticas investigadas. Como já dito anteriormente, na arte contemporânea o espaço urbano deixou de ser cenário e passou a ser elemento constitutivo das produções artísticas. Assim, mais do que como um suporte, os artistas passaram a lidar com a cidade como um elemento estruturante de suas práticas, nas quais a experiência urbana encontra-se manifesta e em constante movimento de problematização. É o caso dos trabalhos de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas – artistas objeto de estudo da tese que aqui se projeta.

Meu objetivo, dessa forma, é investigar os imaginários urbanos traduzidos nas intervenções artísticas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas. Para isso, procuro responder às seguintes questões: (Geral) Para quais sentidos as práticas desses artistas convergem no tensionamento com a experiência urbana? (Específicas) De que maneira os trabalhos artísticos de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas evidenciam tensões e conflitos presentes na cultura urbana em vias do século XXI de “outras cidades”? Suas práticas artísticas ampliam modelos estéticos que são capazes de interferir nas políticas de espaço? E, por fim, mas não exatamente nesta ordem, que relação pode ser estabelecida entre lugar, cidade e política a partir dos trabalhos artísticos em investigação?

2.2 A QUESTÃO CULTURAL NA CONTEMPORANEIDADE: A TEORIA DA CULTURA DE HOMI BHABHA

No debate sobre a cidade contemporânea, que, como vimos, se organiza, de maneira geral, em torno da discussão sobre cidades e globalização, parece ficar claro que refletir sobre a noção de cultura na sociedade contemporânea é um desafio central. Para Huyssen (2008), o primeiro problema a ser destacado é a compreensão da cultura como epifenômeno da autenticidade cultural, da autenticidade de um povo, de uma tradição. Nesse contexto, são

frequentemente considerados como resistência aqueles traços do costume e da identidade que se mantêm como autênticos e tradicionais, o que faz o local ser compreendido como tradição cultural a ser preservada, tornando-se, assim, objeto de celebração – que, vale salientar, acaba servindo como mercadoria cultural. Contudo, se o local é visto como nativo e obsoleto, ele é considerado algo a ser superado. O segundo problema, para o autor, reside na compreensão de cultura fortemente relacionada à ideia de progresso, que é a interpretação mais comum e rasteira do global. Nessa perspectiva, o global é visto tanto como uma promessa e um recurso utilizado para driblar dificuldades quanto como uma estratégia de dominação e alienação.

Huyssen (2008) destaca como essas compreensões são complicadas para o debate sobre cultura na cidade contemporânea e demonstram um enfraquecimento da discussão sobre cultura global na atualidade. O autor, então, resume esses dois lugares sobre a reflexão da cultura na contemporaneidade como um embate entre uma teoria global para a cultura e uma teoria local para a cultura. E da mesma forma que ele destacou a pobreza da reflexão dos debates sobre as cidades globais tomando essa leitura como parâmetro, ele entende o mesmo problema para observar a discussão sobre cultura na contemporaneidade. Esse debate, ao invés de oferecer uma nova perspectiva sobre a cultura contemporânea, meramente recicla um antigo modelo sociológico para analisar a modernidade que tem as dicotomias entre tradição *versus* modernidade e comunidade *versus* sociedade como referências fundamentais. Isso termina se fazendo sem nenhuma reflexão sobre como os processos de modernidade e globalização durante o século XX fizeram esse modelo do século XIX ser absolutamente insuficiente. É o que a gente poderia chamar de uma era da obsolescência dos binarismos.

Uma pergunta simples para traduzir essa questão é: o que é a cultura global? O que significa, hoje, a cultura global? A Coca-Cola representa o global? A Nike representa o global? Huyssen (2008) acredita que não e afirma que cada vez mais essas grandes corporações se esforçam para seus produtos serem traduzidos para e inseridos nas experiências locais que, por sua vez, produzem uma simbiose cultural que as noções de glocal e global/local não conseguem dar conta. Essas relações variam em modelos de cidades intensamente familiares e ao mesmo tempo diferentes entre si. Assim, Huyssen (2008) defende que o debate sobre a globalização no século XXI deve se voltar para o entendimento do funcionamento das grandes cidades do antigo Terceiro Mundo, retirando o protagonismo das cidades musealizadas da Europa, de Nova York como um espaço modernista e Los Angeles como um espaço pós-modernista na elaboração de uma nova teoria da cidade. É necessário, então, a partir dessa perspectiva, mergulhar nos estudos culturais de geografias

imaginativas ou alternativas de diferentes modernidades que usualmente são postas de lado por um ainda dominante foco no eixo Estados Unidos-Europa, ou, nas palavras de Huyssen (2008), no nordeste transatlântico do mundo.

Trago, dessa forma, para este estágio da tese, os argumentos das teorizações de Homi Bhabha (1998; 2011) acerca do tema da cultura – uma questão fundamental para a articulação teórico-metodológica do então objeto de pesquisa – por considerá-los pertinentes à reflexão em curso no presente trabalho. De partida, Bhabha (1998; 2011) afirma que a crítica cultural foi obrigada a encarar a própria ideia de cultura como uma questão central ao entendimento das práticas sociais de fins do século XX e em vias do século XXI. Diante de um cenário de conflitos (de valores, direitos e acesso) surgidos em diferentes espaços, mas que atravessam, inclusive, políticas de estado, faz-se urgente superar as cristalizadas compreensões de que temos, ao mesmo tempo, a cultura europeia como uma cultura que se basta a si mesma e culturas locais não contaminadas, sobreviventes em algum lugar do mundo.

Perante às imposições de um presente que aponta para a consagração dos efeitos mais mediatizados da globalização e, junto a isso, para a celebração do projeto de Modernidade, Bhabha (1998; 2011) pretende rever as estruturas de funcionamento de um padrão de cultura intensamente eurocêntrico e, portanto, comprometido com um tipo de representação e cognição do tempo e do espaço. Como afirma Schmidt (2011), seu pensamento se caracteriza como uma interrupção crítica na narrativa da genealogia moderna e tem por finalidade apresentar as questões nas quais ela se sustenta e, com isso, expor e desestabilizar o discurso que justifica sua inevitabilidade e existência.

Dessa maneira, o debate que movimenta os teóricos dedicados à emergência de um paradigma pós-colonial – ou o mais adequado fosse mesmo pensar sobre o desafio da constituição de um paradigma múltiplo – está fundamentalmente concentrado na superação da relação iluminista (eurocêntrica) entre o Eu e o Outro. A produção da diferença como estrutura política caracterizou, de forma geral, o empreendimento da constituição do contemporâneo como tradução do poder do Eu enquanto centro do cosmos, referência insubstituível de cognição do mundo. A partir dele, inclusive, dever-se-ia produzir a linguagem que medeia o contato entre os diversos povos, reunidos a partir de um mecanismo cruel de aproximação: a tomada do diverso como diferença e sua administração por aquilo que grosseiramente poderíamos chamar, à Orwell, de uma polícia do pensamento da diferença.

O projeto de Modernidade traduz, nesse sentido, um tipo extremamente violento de padronização, uma produção de unidade que, em um primeiro estágio, teve a eliminação da diferença como programa e, em um segundo estágio, a administração da mesma, o que se transformou no eixo que mobiliza, inclusive, os discursos que pretendem conservar a democracia enquanto programa político universal e inquestionável. Sustentada por um saber que se expandiu e disseminou por meio da “conquista” de povos e territórios os mais distintos, a tentativa de síntese cultural da Modernidade em uma única (e auspiciosa) narrativa tem sido alvo de numerosas discussões e instigantes reflexões a partir do desenvolvimento de um pensamento teórico-crítico acerca da chamada problemática colonial.

A autoridade do pensamento eurocêntrico se forjou por meio da articulação entre valores, sistemas de conhecimento e estruturas políticas capazes de reproduzir e consolidar seu projeto de civilização, que, justificado na razão moderna, se sustentou por meio de relações de dominação e violência. Dessa forma,

... a empresa imperial/colonial da modernidade (...) coloca em relevo a dimensão do deslocamento do pensamento pós-colonial em relação à hegemonia das continuidades modernas, com destaque à crítica ao paradigma linear e historicista de progresso que abstrai o tempo histórico de suas determinações e localizações para produzir uma imagem homogênea da realidade objetiva (SCHMIDT, 2011, p. 13-14).

O fim das ocupações coloniais, no entanto, não significou o fim do colonialismo enquanto matriz cognitiva e política de organização do mundo. Para Bhabha (1998; 2011), a forma como o discurso da globalização e os efeitos de seus processos atravessam nossas vidas é a demonstração de que testemunhamos uma conjuntura histórica complexa, observada principalmente pela reestruturação capitalista, que, por sua vez, é favorecida pelo contexto de pulverização das fronteiras, o que faz o capitalismo não apenas ampliar, mas, sobretudo, sofisticar suas redes de poder e formas de atuação. Nesse cenário, encontram-se na linha de *front* alguns novos e outros já conhecidos problemas, como, por exemplo: os movimentos migratórios, as guerras culturais e religiosas, a articulação das redes de informação e comunicação, os desdobramentos do pensamento liberal, o poder dos mercados e as fronteiras metropolitanas.

Engendrou-se, assim, uma nova ordem social, política e econômica em que o capital corporativo transnacional e a cultura tecnológica regem seu funcionamento e produzem novas formas de dominação, as quais, claro, afetam diretamente as condições materiais de existência e os modos de inscrição da cultura, exacerbando as distintas formas de marginalização

percebidas na contemporaneidade. A globalização inclui, de maneira injusta, povos e nações com diferentes formações culturais e econômicas em um único sistema mundial de integração produtiva que negligencia a posição política desses povos e dessas nações, mas não esconde a condição estrutural do anteriormente chamado Terceiro Mundo. Esse processo, consequentemente, produz grandes prejuízos nas condições de vida de boa parte da população mundial. Assim, esse contexto nos informa que a globalização, em todas as suas dimensões e estratégias, se orienta pela lógica colonialista, promovendo uma metamorfose da manifestação do poder colonial na atualidade, o que caracteriza a cultura contemporânea enquanto experiência, nos termos usados por Spivak (2010), de um mundo colonial neocolonizado.

Por isso Bhabha (1998; 2011) defende a pós-colonialidade como uma posição que se volta às incongruências e lacunas do pensamento hegemônico, do projeto de emancipação humana da Modernidade, isto é, uma posição que serve à desconstrução das estratégias legitimadoras do colonialismo e do neocolonialismo, o que inclui o modo de operação da globalização. É preciso escancarar que, diferentemente do que a ideia de aldeia global faz parecer, nós não superamos a desigualdade das condições materiais e simbólicas de vida que definem o mundo a partir das marcações de centro, semiperiferias e periferias, como também não superamos o sistema binário e dicotômico (colonizador/colonizado, desenvolvido/subdesenvolvido, centro/periferia) formador de nossa cognição que tanto produz conhecimento sobre as diferentes culturas como orienta as práticas sociais dos indivíduos.

Ao falar das atualizações do colonialismo por meio da ética liberal do multiculturalismo, Bhabha (1998; 2011) sinaliza as falsas promessas da política econômica da globalização e reafirma o quanto as transformações decorrentes do deslocamento de populações fez da cultura um objeto complexo. Em vez da promoção de igualdade e acesso a todos os grupos sociais, o que houve foi um aprofundamento das problemáticas já conhecidas do campo da cultura, ficando expostas, assim, as fraturas da nacionalidade e das questões relativas a gênero, raça, etnicidade e classe. O poder colonial, dessa forma, se mantém por meio da reprodução de uma estrutura de divisão excludente traduzida num movimento que sufoca temporalidades, conflitos e contradições, seja em espaços intra, inter ou transnacionais. As relações neocoloniais, portanto, são tecidas por meio do silenciamento das diversas narrativas heterogêneas, que contam, inclusive, as histórias de exclusão e dominação dos povos e nações, e da “... retórica celebratória de um pluralismo indiferenciado/indiferente que

neutraliza e ignora os conflitos e tensões na simulação de equivalências e inteligibilidade cultural” (SCHMIDT, 2011, p. 15).

Ao explorar os sentidos do contemporâneo, Bhabha (1998) fala que somos marcados por uma sensação de sobrevivência que pode ser observada pela proliferação de usos do prefixo “pós”, como, por exemplo, pós-modernismo, pós-feminismo, pós-colonialismo. Para o autor, seria uma espécie de constituição pornográfica do prefixo “pós” que sinaliza os riscos de um mergulho apaixonado na novidade como solução para superação dos desconfortos de um passado tortuoso (sendo bondosos) e projeção frenética para um futuro de acordo com as demandas de um mercado agitado por uma poderosa lógica de financeirização da vida. Segundo Bhabha (1998), isso faz a reflexão sobre a cultura ser projetada para o que ele denomina de esfera do “além”, que não significa uma nova perspectiva, outras possibilidades, muito menos uma superação do passado. Para o autor, a invenção de marcos iniciais e finais que contam a História através de uma temporalidade cronológica servem à construção de mitos que sustentam a própria narrativa, o que oculta a complexidade da cultura. Na segunda metade do século XX, mais próximo da virada de século, por exemplo, vive-se um contexto de trânsito e deslocamento “... em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19).

Em tempos tão concentrados na sedução dos quase infinitos “pós”, a obsessão pelo “além” deve, a partir de Bhabha (1998), traduzir a imprescindível tarefa política de uma presentificação do *pós*, ou seja, da compreensão de que é o além uma sofisticada categoria de reflexão para aquilo que Benjamin chamou de “tempo do agora”. Nas palavras do próprio autor:

O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias (BHABHA, 1998, p. 23).

A partir disso, o uso do “pós” não deve servir para indicar sequencialidade, mas para mostrar os limites epistemológicos do pensamento canônico e de suas noções etnocêntricas, o que promoveria, no mesmo movimento, uma abertura para outros lugares de enunciação da cultura. A noção de “além” deve, então, funcionar como ponto de partida para uma discussão que tem a fronteira como mote e a necessidade do deslizamento de estruturas pretensamente

solidificadas pelas profecias do “tudo saber”. O “pós” que aponta para o “além”, nas reflexões de Bhabha (1998), deve, portanto, representar a necessidade de pensar o momento presente a partir do imperativo de uma crítica que tenha a fissura como própria estrutura de um novo programa político que, também na arte, deve fazer funcionar o deslocamento como categoria essencial ao desafio da superação de um princípio disciplinador de cultura.

É nesse contexto que o exemplo de um trabalho artístico específico (*Lugares da genealogia*) de Renée Green, artista contemporânea afro-americana, explorado por Bhabha (1998; 2011) em alguns de seus textos, funciona como importante norte para o conjunto de reflexões a respeito de um programa político pós-colonial que o autor apresenta em sua obra. Nessa exposição – Fora de lugar, Instituto de arte contemporânea, Estado de Nova Iorque –, Green opera seu material dentro de um museu, espaço tradicional do fazer artístico, explorando o sótão, o compartimento da caldeira e o poço da escada numa produção em que ela pretendeu, de partida, deslocar o lugar comum da representação do trabalho de arte – característica que marca a prática da artista e da arte contemporânea como um todo – e, mais profundamente, determinadas divisões binárias inscritas em nossa cultura. Dedicado a objetos de produções artísticas e literárias no desenvolvimento de seus argumentos, Bhabha (1998; 2011) parece inspirar-se pela ideia da artista em questão de utilizar aqueles três lugares do museu como espaços possíveis de produção de sentidos pela arte e utiliza a metáfora do trânsito de sentidos como ponto de partida para fazer das noções de deslocamento, estranhamento, entre-lugar e além, por exemplo, importantes referências que visam, grosso modo, à reestruturação de um conceito como grande tarefa política do contemporâneo: a cultura.

A partir das reflexões de Bhabha (1998; 2011), o debate contemporâneo sobre o tema da cultura deve ser montado sobre um primeiro desafio de pensá-lo como parte de um programa para “uma vida na fronteira”. Desse modo, a desconfiança dos lugares comuns a partir dos quais se pretende assentar a cultura de forma quase monádica é o ponto de partida para uma “reflexão de trânsito”, que traduz uma reforma do pensamento apenas como sintoma de algo que deve começar a se fazer presente. Novamente, podemos utilizar o exemplo simples, mas muito bem pontuado por Bhabha (1998; 2011), do trabalho artístico de Renée Green, em que as escadas foram tomadas como instrumentos de reconstrução política dos espaços do museu, sugerindo as zonas de passagem como elemento central para um tempo que se acostumou a pensar inícios e fins de século como pequenas traduções de gênesis ou apocalipses.

Contra a lógica binária e dicotômica excludente de operação dos valores culturais hegemônicos da tradição europeia, que produziu um sistema hierárquico de valoração dos mais diversos conjuntos de elementos que envolvem a produção das culturas capaz de sufocar e subordinar seus traços de diferença e significação, o que, dessa forma, projetou o outro para o lugar do exótico, do faltante e do invisível, Bhabha (1998, p. 27) afirma que “o trabalho fronteiriço da cultura cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural”. Para o autor, a crítica pós-colonial, então, expõe outras experiências de temporalidade além da Modernidade que “... põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para ‘traduzir’, e, portanto, reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade” (BHABHA, 1998, p. 26).

Dentre o conjunto de estudos e investigações que apresentam interesse nas reflexões desenvolvidas para a superação do colonial ou, ao menos, fazer evidentes suas atualizações político-discursivas na ordem globalizada do presente, Bhabha se caracteriza como um pensador de fronteira. Em um primeiro aspecto, isso se dá no sentido de sua trajetória pessoal, ou seja, a própria história de vida de Homi Bhabha narra um pedaço da problemática em questão: um pensador indiano, radicado no universo político/identitário/discursivo britânico. Em uma segunda acepção, e mais importante aspecto, Bhabha revela como objeto de sua reflexão uma concepção de cultura estruturada a partir do que quero chamar de pensamento de fronteira. A concepção de cultura desenvolvida pelo autor em questão está montada sobre um “não mais aqui” e um “ainda não lá” (trânsito) que funcionariam como direções fundamentais para sugerir um sentido de fronteira que tem as noções de deslocamento e estranhamento como destacados instrumentos de reflexão que servem ao seu entendimento.

Mergulhados como estamos no tempo de grandes reflexões a respeito das complexas jurisdições territoriais e da necessidade de rever a estrutura política da conexão fundamental entre Estados e nação – complexo cruzamento entre o empreendimento institucional e uma face cultural para o mesmo –, a fronteira, a partir de Bhabha (1998; 2011), deve funcionar como um conceito fundamental para um tempo e um espaço que precisam ser pensados dentro do trânsito enquanto categoria política possível. Se, de um lado, a questão de um pensamento de fronteira está posta a partir da necessidade de adequar as demandas da cultura às formas políticas contemporâneas, tais como um programa de nova divisão territorial do globo e discussões em torno do problema da identidade, por outro lado, já me parece esclarecido que o desafio de uma cognição orientada para as zonas fronteiriças traduz o desafio de superação do colonial a partir de um novo programa de aprendizado do tempo/espaço, ou seja, da

superação de um sistema de pensamento que se impôs. A esta altura, é de fundamental importância deixar claro que, em Bhabha (1998; 2011), o que articula essa sua reflexão que tem no conceito de fronteira seu ponto de partida é o entendimento da cultura como diferença.

Em seu projeto teórico, o conceito de diferença articula todas as etapas da elaboração de sua reflexão como uma espécie de conceito-eixo ao qual se relacionam outros conceitos na construção de uma chave argumentativa orientada para o “Outro”. Diferença, aqui, não deve ser tomado como um conceito equivalente ao conceito de diversidade cultural. Este adquiriu significativa expressão por meio do multiculturalismo, que acabou funcionando como uma espécie de doutrina guarda-chuva⁴ por abarcar as mais variadas demandas sociais que caracterizam a cultura contemporânea, projetando um hipotético espaço social em que todos os grupos sociais supostamente teriam participação equitativa, voz politicamente ativa. Nessa concepção, o conceito de diversidade parece não contemplar as tensões que são próprias ao campo da cultura e às relações interculturais. Na demarcação entre os dois conceitos, Bhabha (2011) demonstra que o pensamento liberal está implicado à noção de diversidade cultural, na medida em que suas ideias de igualitarismo, liberdade e democracia estão articuladas por meio de um enquadramento universalista e normativo. Ao mesmo tempo, o uso do conceito de diferença como uma saída à problemática trazida pelo multiculturalismo não deve ser reduzido, como bem afirma Schmidt (2011, p. 31), a “uma celebração nominal da diferença, que reduz a voltagem crítica do conceito a um jogo indiferente de coexistência de antagonismos e consenso sobre diversidades culturais”.

Bhabha (2011) afirma que o liberalismo entende a diversidade cultural como manifestação de escolhas plurais, quando a questão da diferença está posta em outro patamar, sendo problematizada sob uma perspectiva que não se baseia no entendimento lógico-racional das conexões entre culturas. O pensamento liberal, por meio de sua dialética do reconhecimento, alivia as tensões políticas e sociais ao localizar o problema da diversidade a partir da necessidade de afirmação do lugar das minorias e do respeito mútuo entre elas e as identidades hegemônicas. O entendimento da necessidade de respeito cultural recíproco é facilmente projetado, no liberalismo, como a existência do reconhecimento do valor cultural do outro, quando a colocação do problema nessa perspectiva não percebe, de acordo com as palavras do próprio Bhabha (2011, p. 86), que “... a presença visível demais do outro

⁴ Embora aqui eu faça referência como se houvesse apenas um tipo de multiculturalismo, sabemos que a questão é mais ampla. Para detalhes dessa discussão, ver HALL, Stuart. A questão multicultural. IN: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

reconhece o sujeito nacional autêntico, mas nunca poderá garantir a sua visibilidade ou a sua verdade”.

Na dialética liberal do reconhecimento, supõe-se, então, a existência de um espaço social sincrônico em que as diferentes experiências de temporalidade das culturas minoritárias são ignoradas e sufocadas. Há, portanto, no liberalismo, como defende Bhabha (2011), uma noção não diferencial de tempo cultural, o que faz, por conseguinte, seu conceito de igualdade servir à normalização da diferença cultural.

Há uma intenção igualitária válida, mas só se partirmos de um espaço historicamente congruente; o reconhecimento da diferença é sentido de forma genuína, mas em termos que não representam as genealogias históricas, quase sempre pós-coloniais, que constituem as culturas parciais das minorias (BHABHA, 2011, p. 87).

Essa ideia de cultura parcial é mais uma produção da divisão binária engendrada pelo poder colonial, que serve tanto à reafirmação como à negação de seu oposto e inconciliável projeto: as sociedades inteiras. Estas neutralizam as diferenças e unificam as múltiplas temporalidades, enquanto as culturas parciais expõem e enfatizam as particularidades de suas histórias sinuosas e desiguais. Dessa forma, enfatizar experiências societárias hegemônicas, supondo a existência de uma cultura central e de outras marginais, é eliminar a possibilidade de o presente deslocado/frontereiro das culturas parciais produzir tensões e instabilidade na temporalidade linear da sociedade liberal democrática. A questão é que o liberalismo inscreve suas premissas de igualdade e reconhecimento na temporalidade cultural das grandes sociedades nacionais (que são internacionalizadas), mantendo, então, uma matriz binária de conhecimento/pensamento que é também dicotômica e, por isso, politicamente assimétrica, na qual não há espaço para a alteridade.

A superação da condição de zonas de passagem pelo desafio político da constituição de espaços de intervenção no trânsito exige, na discussão de Bhabha (1998; 2011), o estranhamento quase como uma conduta política fundamental para a desestabilização de lugares comuns de respeito/tolerância. A esta altura, marcadores como os de raça e gênero demonstram-se insuficientes para uma problemática que tem em um novo tipo de aprendizado do indivíduo seu mais destacado desafio. Não é que houve uma morte do gênero ou a superação da raça enquanto categorias, é que no contexto da cultura contemporânea, marcado por novos processos de marginalização, faz-se urgente a articulação dessas categorias ao conceito de diferença para que possamos compreender as forças identitárias intervalares que

produzem os indivíduos. A compreensão da cultura sob a perspectiva da diferença, assim, é um exercício direcionado à desestabilização do poder regulatório da cultura hegemônica e um esforço para que se evite uma nova camuflagem do poder colonial.

A consolidada ideia de cultura nacional homogênea, bem como a crença na transmissão fiel e total das tradições culturais e na existência de comunidades étnicas puras sofreram profundos e inúmeros questionamentos e, em meio a um contexto de rápidas transformações e guerras culturais, passam por um processo de redefinição de seus significados. Tendo como referência o que eu chamei acima de espaços de intervenção, a partir das reflexões de Bhabha (1998; 2011), ou o que o autor chama de espaços liminares, compreende-se que toda identidade cultural é híbrida, sendo construída e articulada nessa zona de interação e conflito que é o espaço liminar, espaço de intervenção, colocando em jogo dinâmicas de dominação, mas também de deslocamento de sentido e subversão.

Para Bhabha (2011), as culturas parciais apresentam uma grande capacidade para revelar o vínculo contaminado entre as culturas, demonstrando que nenhuma cultura se basta porque elas se fazem justamente nas fendas, nos interstícios que a conexão intercultural produz. Por meio desse “entre-lugar” das culturas, que revela tanto as semelhanças como as diversidades existentes entre povos e nações, a presença das culturas parciais produz uma espécie de incômodo na ordem cultural hegemônica, afetando inclusive o próprio “autorreconhecimento de uma cultura nacional”, como afirma Bhabha (2011, p. 83). A desigualdade política e as posições históricas antagônicas permanecem, insistem, mas é exatamente o entre-lugar que possibilita a elaboração de estratégias para o jogo conflituoso da disputa cultural. Recorrendo às palavras do próprio Bhabha (1998, p. 20), “é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”.

O conceito de hibridismo, em Bhabha (1998; 2011), diz respeito à tradução do embate existente entre diferentes posições vinculadas a diferentes formações culturais, na tentativa de desarticular a lógica binária e seus efeitos que orientam os conhecimentos e as práticas em torno das identidades culturais. A noção de híbrido aqui, portanto, não diz respeito à existência de um objeto ou uma identidade que estão ocultos e, por isso, precisam ser encontrados, mas à produção de “uma forma de conhecimento e compreensão sobre os trânsitos ambíguos que informam as práticas discursivas e políticas nos lugares da cultura,

que são também lugares de transformação social” (SCHMIDT, 2011, p. 24). Neste debate, é necessário deixar claro que:

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, pp. 20-21).

Dessa forma, para Bhabha (1998; 2011), e diante do que já foi dito aqui, o hibridismo possibilita o estabelecimento de um espaço de negociação que nasce das tensões, o que significa que essa negociação não é um ajuste, uma colaboração ou um acordo consensual entre as partes. Não havendo uma igualdade de poder, a emergência de um agenciamento se volta para a articulação desse poder na tentativa de a cultura parcial/minoritária/periférica reinscrever sua tradição em meio às contingências e contradições para elaborar outras estratégias de subjetivação, fazer visíveis outras temporalidades culturais e construir outras versões de memórias coletivas. O conceito de hibridismo, portanto, serve à construção da autoridade cultural em um contexto politicamente desigual e culturalmente distinto.

É possível perceber, até aqui, na reflexão teórica desenvolvida por Bhabha (1998; 2011) acerca da cultura contemporânea, um colapso dos conceitos universais, o que trouxe à tona uma atualização importantíssima da discussão a respeito das particularidades das noções de diferença e diversidade cultural. Junto a isso, Bhabha (1998; 2011) também realiza um esforço para refletir sobre a política como algo além do lugar comum mobilizado pelas instituições políticas, tentando romper com um muito recorrente binarismo nos debates contemporâneos: aquele que opõe política e teoria. A partir disso, o autor defende que as novas reflexões teóricas precisam propor a si mesmas, como desafio inicial, a suspeita de que seriam elas próprias sofisticações de uma representação de mão única da vida no globo, projetada a partir do mesmo eurocentrismo que se pretende superar.

Diante disso, o compromisso com a teoria deve se livrar dos laços fornecidos pelo intervencionismo colonial e se pautar no rompimento com um lugar comum de representação, tomando o deslocamento teórico como imperativo metodológico para aquilo que pode ser sugerido como uma reconstrução/um deslocamento/um estranhamento do pensamento. Em busca de um novo compromisso político, Bhabha (1998), então, conclui que um novo saber só pode se tornar político através de um processo que lhe garanta a independência do cânone. Em outras palavras, o nó que não pode ser desatado entre teoria e política está dado sobre o

imperativo do deslocamento, aqui entendido como reorganização do pensamento e da cognição modernos. O evento da teoria, portanto, é a negociação de instâncias contraditórias se entendermos por negociação mais do que a simples articulação de entes distintos. Negociar, no vocabulário de Bhabha (1998; 2011), como já indicado acima, implica uma desestabilização de ambos os vetores em questão; a negociação é, para ele, a projeção dos hibridismos e dos abismos cognitivos. Nas palavras do próprio autor, “... o evento da teoria torna-se a negociação de instâncias contraditórias e antagônicas que abrem lugares e objetivos híbridos de luta e destroem as polaridades negativas entre o saber e seus objetos e entre a teoria e a razão prático-política” (BHABHA, 1998, p. 51).

De uma transnacionalidade que deve orientar parte da tarefa política do pós-colonial, Bhabha (1998) chega à tradução como sua mais importante chave metodológica para o conhecimento de realidades políticas complexas sugeridas pelo contemporâneo. Esse movimento põe em debate inclusive estruturas do mundo do direito bem aceitas pelos movimentos de resistência, tais como direitos humanos, cidadania, comunidade e pertencimento nacional, a partir do momento em que duvida do “já estabelecido” como ponto de partida para o deslocamento como projeto. Trata-se da superação da função epistemológica do sujeito da cultura por sua função enunciativa. Se tomarmos como exemplo o título do texto de Spivak (2010) *Pode o subalterno falar?*, identificaremos em simples e riquíssima pergunta construída pela autora essa questão problematizada por Bhabha (1998; 2011). O sujeito da diferença cultural no título-pergunta está traduzido por sua função epistemológica, dada, que é “o subalterno”. Nesse lugar, efetivamente, há uma impossibilidade da função enunciativa, visto que um imperativo de saber lhe bloqueia o lugar de fala.

No percurso teórico construído por Bhabha (1998), a superação da condição epistemológica do sujeito é a condição fundamental para a fissura do discurso colonial, o que desestabiliza a estrutura de normalidade que orienta o Ocidente. “Minha passagem do cultural como objeto epistemológico à cultura como lugar enunciativo, promulgador, abre a possibilidade de outros ‘tempos’ de significado cultural e outros espaços narrativos” (BHABHA, 1998, p. 248). A condição de escape do colonial, estrutura de criação também para a arte contemporânea, reside, portanto, naquilo que Bhabha (1998; 2011) oferece como um “fora da sentença” que bem pode ser traduzido como um ruído poderoso o suficiente para não ser simplesmente um incômodo, mas um ponto de partida para as investigações que têm a denúncia e a superação do colonial como objetivos, no caminho de uma ação responsável por uma indecifrável trama política já em funcionamento. O “fora da sentença” guardaria, em sua

perspectiva teórica, a base da agência do pós-colonial enquanto vestígios que exigem ser percebidos por um compromisso teórico que tenha a diferença cultural como lugar epistemológico e o deslocamento, o estranhamento e a tradução como indicadores metodológicos.

A esta altura, parece-me que as demandas que têm preenchido os debates a respeito da emergência e consolidação de uma epistemologia múltipla que pretende o pós-colonial estão em íntima conexão com as expectativas de um programa de fazer artístico que prevê o deslocamento dos lugares comuns de representação do mundo – espaço, tempo, usos, por exemplo – como estrutura paradigmática que, dentre outras coisas, parece requerer uma ruptura do conceito tradicional de cultura: a arte contemporânea. Assim, diante do que foi apresentado aqui, considero que as categorias de hibridismo, negociação e espaço liminar, juntamente à ideia de fronteira relacionada às noções de deslocamento, deslizamento e estranhamento oferecidas por Bhabha (1998; 2011), me servirão à elaboração da chave interpretativa direcionada ao objeto de estudo em questão para atender a meu objetivo de investigar os imaginários urbanos traduzidos nas intervenções artísticas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas.

Ao oferecer importante suporte teórico para que possamos indicar o conceito iluminista de cultura como o problema central à discussão sobre cultura contemporânea, Homi Bhabha está insistindo nas consequências da crise da cultura e do paradigma modernos. Isso nos leva ao debate sobre a crise da representação, que se constitui num problema central ao campo da arte e, ao mesmo tempo, é uma questão de fundamental importância ao desdobramento do que veio a ser convencionado como arte contemporânea. Entender de que maneira a crise da representação opera no campo da arte e quais são suas implicações para a abordagem do objeto de estudo em questão, é o que veremos a seguir.

2.3 CRISE DA REPRESENTAÇÃO, ARTE CONTEMPORÂNEA E O FIM DE UMA IMAGEM DA CULTURA

Herdeiras das referências estético-artísticas da segunda metade do século XX, as produções artísticas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas estão situadas, como afirma Arthur Danto (2006), em um contexto no qual as narrativas mestras que estabeleceram as regras e os valores da arte tradicional e da arte moderna se tornaram insuficientes para darem

conta da nova realidade do sistema de arte como um todo. Temos, com isso, um problema: a dificuldade em se compreender as experiências artísticas contemporâneas por meio das categorias, dos gêneros e conceitos habitualmente utilizados por toda a tradição da História da Arte e pela crítica de arte institucionalizada.

Para, então, entendermos esse contexto e o respectivo modo de operar da arte que dá origem à configuração denominada por Arthur Danto (2006) e Hans Belting (2012) como fim da arte, mapearei, ao longo desta seção do capítulo, as transformações ocorridas no interior do sistema internacional⁵ de arte a partir de 1960, que se articulam na produção de um novo conceito de arte e uma nova prática artística, fazendo emergir aquilo que se convencionou chamar de arte contemporânea.

O embrião desse novo modo de funcionamento da prática artística encontra-se no dadaísmo, especialmente em Marcel Duchamp, que se rebelou contra a arte contemplativa – aquela que apenas privilegia a experiência retiniana e exige do sujeito uma postura inalterável – e rompeu com as convenções estéticas estabelecidas pelo sistema de arte ao criar procedimentos que operavam além dos seus limites. Sua atuação fez eco nas principais reivindicações do que poderíamos chamar de uma espécie de programa artístico⁶ das vanguardas históricas do início do século XX. Orientando-se pela radical negação da instituição arte como esfera descolada da vida do sujeito comum, as manifestações da arte de vanguarda passaram a atuar em novos espaços e, em decorrência disso, as práticas artísticas se expandiram, rompendo com diversas fronteiras disciplinares.

O desenvolvimento de novos processos criativos, a elaboração de procedimentos inovadores, a mudança no suporte da arte, a incorporação de elementos simples (de uso cotidiano) na produção dos trabalhos artísticos e a atuação em ambientes antes jamais explorados pelo campo artístico se sedimentaram no fim da década de 1950, nos Estados Unidos, momento de grande ebulição artística em Nova Iorque, quando a cidade adquire um grande destaque no cenário da arte mundial⁷. Entre esse período e a primeira metade dos anos

⁵ É preciso deixar claro que isso se trata de uma generalização, posto que estamos tratando, primeiramente, da arte produzida no Ocidente e, em segundo lugar e mais especificamente, da produção artística do eixo Estados Unidos-Europa, com ênfase no contexto norte-americano.

⁶ As diferentes vertentes das manifestações de vanguarda apresentavam seus próprios manifestos, mas compartilhavam entre si muitos interesses e posições. Por isso falei da existência de uma “espécie” de programa, posto que ele não existiu propriamente, mas podemos considerá-lo como o conjunto de valores e posturas estético-artísticos encontrados em todas as vertentes vanguardistas.

⁷ A Europa, devastada pela Segunda Grande Guerra, faz Paris perder o posto de capital mundial da arte.

1960, os Estados Unidos viveram transformações significativas no que se refere aos valores estéticos do seu campo artístico. A *pop art*, junto com o legado dadaísta, é responsável por contaminar a “pureza” do modernismo ao encontrar, nos aspectos do cotidiano, da linguagem comercial e da vida urbana os sentidos de sua arte. No caso brasileiro, o objetivo dos artistas era atacar, principalmente, os princípios modernistas da opticidade pura (referência ao concretismo) na tentativa de situar a arte no espaço-tempo mundano e estabelecer um vínculo mais estreito com as práticas sociais da vida comum.

A segunda metade do século XX foi marcada por uma tendência geral de contestação dos valores da sociedade capitalista, manifestada nas diferentes expressões da linguagem artística por meio do questionamento dos valores estéticos vigentes no campo da arte de então como um todo. Da teoria de Duchamp às ideias dos cineastas soviéticos Pudovkin e Eisenstein, passando pelos conceitos básicos do futurismo e do surrealismo e pelos escritos de Artaud, havia, nesse momento, um anseio comum: a necessidade de se repensar sobre os objetivos da arte e, a partir disso, elaborar novos conceitos de objeto de arte e artista.

Ao trabalharem juntos por uma maior interlocução entre as diversas formas de expressão artística, músicos, coreógrafos, dramaturgos, artistas plásticos e poetas passaram a ecoar uma problemática do seu tempo: o projeto de libertar a arte de seu confinamento em uma esfera especializada para torná-la uma dimensão da existência de todos e de qualquer um. Havia, naquele momento (período entre as décadas de 1950 e 1960), a disseminação de um discurso a favor de profundas mudanças nos modos de vida dos sujeitos. A emergência do movimento de contracultura é um exemplo disso e, assim, o projeto de aproximar arte e vida, presente como utopia na arte desde o início do século XX, ultrapassa os limites da esfera artística para se tornar desejo da cultura urbana em geral⁸.

Dessa forma, além de operar mudanças no sistema de arte, o objetivo desses artistas era alcançar transformações na ordem da cultura – como no caso brasileiro, o que será visto no próximo capítulo. Para isso, procurou-se romper com a concepção de trabalho artístico como algo estável e distante da vida comum, desestetizar o objeto de arte, desmistificar o sujeito artista, retirar o público de sua condição contemplativa e destruir, ainda que em espaços específicos, a aura da obra de arte com a finalidade de rasurar a fronteira do campo artístico. O artista, assim, se converteria em mediador de um processo estético-artístico que, de partida, deveria projetar um transbordamento da arte para a vida. Em síntese, o que estava em questão

⁸ Nesse momento, no Brasil, passávamos pelo movimento neoconcretista e, posteriormente, pela experiência neoavanguardista, conforme será visto no segundo capítulo.

era fazer emergir, por meio do trabalho de arte, novos significados e novos modos de perceber e sentir como agentes transformadores da vida comum dos sujeitos.

A influência de Duchamp e seu *readymade*, e de Andy Warhol e sua *pop art*, então, consolidou um espaço para o desenvolvimento de outras tendências artísticas que também tinham no antiessencialismo – paradigma associado à arte contemporânea – sua postura fundamental, como, por exemplo, a *action painting*, as *assemblages* e os *environments*, que desembocaram na *body art*, nos *happenings* e na *performance art*. Essas manifestações radicalizaram o meio artístico de então e estabeleceram novas diretrizes no que diz respeito à significação do processo de arte no mundo ocidental, oferecendo às gerações seguintes um quadro de referências críticas frente à instituição arte.

A partir do conceito de *action painting*, Jackson Pollock (LUCIE-SMITH, 2006) lançou a ideia de que o artista deve ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do trabalho de arte. Assim, transferiu o valor do trabalho e o conceito de objeto artísticos da pintura, entendida como obra acabada, para a ação de elaboração da pintura, compreendida como um processo. Nessa perspectiva, a mobilização corporal empreendida pelo artista durante o ato de realização do seu trabalho adquire uma grande importância para o contexto artístico de então. À medida que o artista se coloca de uma forma diferente, sobretudo corporalmente, na construção da “obra”⁹, ele oferece um novo sentido para o trabalho artístico como um todo.

Contudo, ainda que trabalhando nessa perspectiva de desestabilização e rompimento dos valores estético-artísticos tradicionais, a *action painting* ainda opera no registro da representação objetual. Rompendo com o quadro enquanto espaço de atuação do artista e com o objeto enquanto produto necessário do trabalho de arte, os *happenings*, influenciados pela técnica do acaso e da indeterminação de Pollock e John Cage¹⁰, complexificam esse processo que desloca o sentido, o foco e o valor do trabalho do artista de seu produto para seu processo, da obra de arte para o processo de criação. O *happening*, cujo significado carece de boa tradução, propunha-se mesmo a ser um evento-acontecimento artístico, caracterizado como um espectro de manifestações diversas – como, por exemplo, teatro, artes plásticas, dança,

⁹ Uso o termo *obra* entre aspas porque o conceito de obra de arte foi transformado pelas vanguardas históricas, o que faz seu uso não ter mais sentido nos trabalhos vinculados às tendências da segunda metade do século XX. O mais coerente seria, portanto, nos referirmos à ideia de manifestação artística e não de obra de arte.

¹⁰ Músico norte-americano que, de acordo com Glusberg (2013), protagonizou a pré-história da *performance art*. Desde o final da década de 1930, Cage realizava experimentos com a música a partir de ruídos, sons do cotidiano e da alteração em alguns instrumentos. Também trabalhou em prol da convergência das linguagens artísticas, aplicando seus experimentos na transformação de algumas peças de balé, por exemplo.

música – com forte apelo cênico, em que a convenção teatral é rompida, o que produz, como consequência, uma confusão entre quem atua e quem assiste, entre a continuidade temporal e a orientação espacial (COHEN, 2013; GLUSBERG, 2013).

Esse contexto ampliou os limites do campo da arte, lançando desafios que possibilitaram a emergência de novas formas de atuação artística capazes de inaugurar elementos com significativa capacidade de rasura. O artista, nesse momento, depara-se com a capacidade criativa e a potência estética que sua unidade básica de vida, o próprio corpo, lhe oferece. Emerge, assim, a *body art*, movimento que assume o corpo como uma nova mídia: é o corpo, o que há de mais primitivo e originário, tudo o que resta para o artista depois que o plano (quadro) foi exaustivamente explorado em suas possibilidades compositivas e, posteriormente, desarticulado.

A *body art*, então, toma o corpo como suporte artístico e incorpora técnicas do teatro, da mímica, da dança, da música, e até do cinema, em sua atuação, transformando, assim, a natureza do significado do corpo na arte. Isso modifica, também, a relação espaço-tempo da produção do trabalho de arte e a relação entre o artista e o público. Como disse Renato Cohen (2013), estamos lidando com elementos cênicos básicos sob um ponto de vista plástico, o que trouxe um conjunto de inovações à cena, como, por exemplo, o não uso de temas dramaturgicos e o não uso da palavra impostada.

De acordo com o que fora apresentado até aqui, percebe-se que o uso da referência à dimensão plástica para definir essas manifestações artísticas é insuficiente para dar conta da nova realidade que é a arte contemporânea¹¹. Esse é um momento, a década de 1960, marcado por intensas experimentações no campo das artes, com forte presença do elemento cênico como caminho para se atingirem os anseios por novos padrões de linguagem artística da época. Assim, o tradicional campo das artes plásticas não somente ampliou seus lugares de ação e transformou seus suportes técnicos, como também realizou uma operação de convergência de linguagens artísticas, tornando a denominação de “artes plásticas” inadequada. Conforme dito no início desta seção, esse é um contexto em que as regras e os valores da arte tradicional e do modernismo não apenas chegaram ao fim, mas também não alcançam a complexidade de funcionamento da prática artística contemporânea, de modo que seus conceitos são impróprios a qualquer tipo de aproximação ao empreendimento dessa arte. Estamos, assim, diante do que Rosalind Krauss (1984) chamou de campo ampliado ou

¹¹ Isso será mais explorado no capítulo seguinte, a partir tanto das experiências artísticas internacionais quanto da produção artística brasileira.

expandido da arte, conceito criado na tentativa de contemplar a nova configuração do campo artístico.

Diferentemente da realidade norte-americana e do contexto europeu, o meio de arte do Brasil vivenciou a introdução das ideias artísticas da vanguarda na década de 1950, quando os Estados Unidos passavam pela emergência do que depois passou a ser designado como arte contemporânea. Devido ao primeiro movimento do nosso projeto construtivo, o concretismo, o desenvolvimento da vanguarda artística brasileira ocorreu sem as influências do espírito duchampiano e da *pop art* de Andy Warhol, que só foram incorporadas ao nosso então constituinte campo artístico a partir do fim dos anos 1950 e anos 1960, quando vivenciamos o neoconcretismo e a experiência neovanguardista – que “gestou” nossa arte contemporânea.

Após as investidas do construtivismo (de linguagem abstrato-geométrica), que não só objetivou transformações no código de arte e no meio artístico, como também na própria ordem social do país, os artistas – tanto os mais jovens como os que já vinham atuando desde o início do projeto construtivo brasileiro – seguiram em busca de novos experimentos, numa postura que congregava não só uma radical oposição aos valores abstratos e às formas concretas como também uma forte crítica ao cenário político que o país então vivia. Dessa maneira, entre o fim da década de 1960 e o início dos anos 1970, temos um período que se configurou como o momento de uma grande guinada em direção à linguagem contemporânea, caracterizando-se como uma época de intensa experimentação artística – como também veremos com mais detalhes no próximo capítulo.

A prática da experimentação estava não apenas associada às diversas formas de experimentar as possibilidades de uso dos novos meios tecnológicos e das novas mídias e à criação de novos procedimentos, mas também relacionada às práticas que envolviam o corpo, fosse do artista ou do espectador, que propunham a retomada da sensibilidade e da percepção no processo de apreensão do mundo. Vale destacar os trabalhos pioneiros de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape à frente desse processo. De maneira geral, as trajetórias desses artistas se orientaram pela busca do estabelecimento de uma nova experiência do sujeito com o mundo e, por isso, o experimentalismo artístico vinculado aos três implicou, também, o deslocamento da arte de seu domínio da imagem visual.

No processo em que o conceito de obra (de arte) foi completamente desinvestido de sua “pureza”, a arte foi tocada, manipulada, destruída e/ou criada, parcial ou completamente, pelo público, o que impossibilitou o direcionamento do mesmo olhar anteriormente dedicado à atividade e ao trabalho artísticos. Isso significa dizer que a arte contemporânea não se limita a

trabalhar com os meios restritos ao campo visual. Ela cruza diferentes linguagens artísticas e manifestações da nossa cultura, chegando a ampliar seu alcance para criações que têm na experiência sensorial seu fundamento, como é o caso das manifestações observadas no contexto brasileiro de emergência da arte contemporânea.

De maneira geral, o que estava em jogo, tanto em âmbito nacional como em âmbito internacional, era uma política das artes que se situava a partir de três principais eixos: um primeiro corresponde à transformação do conceito de obra de arte, um segundo se refere à recusa da concepção tradicional de artista e um terceiro diz respeito ao espaço que se abre à participação do público. Nesse cenário, o processo de desmaterialização do objeto artístico – mas não em seu sentido literal – configurou-se como a tradução dessas mudanças e colocou a experiência sensitivo-perceptiva no centro das questões às quais o experimentalismo artístico no Brasil, por exemplo, se direcionou. O que movia esse tipo de prática era o desejo de desenvolver novas criações, propor novas buscas e deparar-se com novas descobertas. Por isso, o trabalho de arte não poderia se constituir numa produção que se pretendia acabada, imbuída de ideias prontas, fechadas. A atividade artística deveria, então, ser orientada pelo sentido da experimentação.

Isso implicou uma radical mudança no sistema tradicional da arte. O acesso aos trabalhos de arte deixa de ficar restrito aos espaços especializados, como museus e galerias, pois o objetivo do artista é ocupar e explorar espaços que não estejam separados da vida comum dos sujeitos para tornar o trabalho de arte um fazer que participa mais diretamente do exercício da existência humana. Os objetos utilizados, além de não serem de valor estético-artístico, como o sistema de arte tradicional define, só adquirem sentido no trabalho desenvolvido, na medida da relação que estabelecem com o contexto de ação e/ou com o espectador/participante. Esse contexto remete à teoria do não objeto, formulada por Ferreira Gullar (2007), ao elaborar o manifesto neoconcreto, sobre a qual falarei no próximo capítulo. Ao destacar e ratificar a dimensão processual da arte contemporânea, a teoria do não objeto foi elaborada justamente para tentar oferecer uma interpretação desse processo, o qual conduziu os artistas em direção aos novos trabalhos que estavam produzindo e não mais se enquadravam na classificação tradicional de pintura e/ou escultura.

Da mesma maneira que o abandono do acabamento perfeito da pintura renascentista pelo impressionismo iniciou um processo de autonomia da linguagem pictórica em relação aos objetos do mundo, que, posteriormente, possibilitou o surgimento da pintura abstracionista, a eliminação do objeto artístico em seu sentido estético tradicional promoveu a

ruptura com a superfície bidimensional do quadro. Assim, a tendência inaugurada pelo *happening* e pela *body art*, mais do que superar os limites impostos pela linguagem pictórica, apresentou um novo modelo estético para as artes visuais ao transformar seu suporte em objeto de uma ação não mimética.

O rompimento com a cultura renascentista e, conseqüentemente, com o espaço representacional e todas as categorias das belas-artes a ela implicadas, promovia, então, uma ruptura com o estatuto vigente do sistema de arte e possibilitava ao artista uma atuação e um envolvimento em um campo aberto à experimentação e à indagação. Tudo isso, conseqüentemente, produziu um radical deslocamento do valor estético limitado às propriedades da obra de arte para uma ênfase no conjunto de elementos que envolvem sua elaboração, o que, por sua vez, leva ao extremo o processo de dessacralização do valor de culto à obra de arte tradicional. Isso rompe, por conseguinte, com o princípio essencialista da obra de arte que aponta categoricamente o que é e o que não é arte. Instaura-se, então, como afirma Soares (2008), uma completa relativização dos elementos que indicam uma arte ou uma não arte, em que o artístico não mais é compreendido como objeto de culto e de representação a ser contemplado, mas em sua dinâmica relacional, que inclui os processos de transformação da arte, seu padrão estético e contexto.

O tradicional campo das artes plásticas, então, se expandia em busca da renovação da linguagem plástica em nosso meio de arte, demandando novos conceitos que, por sua vez, não poderiam estar erguidos sobre um conjunto de regras e valores estético-artísticos rígidos e inflexíveis. A noção de *performance* parece ter respondido bem a essa demanda, ao surgir como uma alternativa para preencher uma carência do vocabulário do sistema de arte, tendo no seu uso o objetivo de contemplar essa nova vertente de manifestações então ligadas à centralidade que o corpo passou a ocupar no campo plástico, às transformações sofridas pela dança e pelo teatro e à convergência das diversas linguagens artísticas existentes naquele momento.

Nesse processo de elaboração de novas estratégias, novos procedimentos e novas propostas que, de maneira geral, visavam à desfetichização e dessacralização do objeto de arte como caminho para o reposicionamento da obra de arte (tradicionalmente compreendida) no contexto da vida, a necessidade de repensar sobre o lugar e a função do corpo na vida social e na própria produção artística torna-se uma preocupação central no âmbito do sistema de arte. Havia um anseio comum, entre as tendências vinculadas à *performance*, em se rechaçar os

sentidos atribuídos ao corpo por séculos na pintura, na dança e na escultura, por exemplo, principalmente os que remetem à exaltação da beleza e da perfeição.

Como afirma Jorge Glusberg (2013, p. 52), esse contexto se inscrevia “numa época privada de transcendência” e em que as manifestações relativas a “festas, rituais, sacrifícios, orgias canibalísticas” eram localizadas na dimensão do sagrado e ficavam restritas a eventos religiosos. Então, para o autor, era como se todo o desenvolvimento desse processo que nos levou ao surgimento da *performance* na arte tivesse culminado “na necessidade de procurar, na imanência do gesto – posto no nível elementar do corpo – uma volta ao cerimonial”.

A *performance* especifica, circunstancia, descreve em pormenores, isto é, particulariza o corpo, oferecendo uma nova significação a ele e ampliando as possibilidades de relacionamento entre o sujeito e seu próprio corpo – relação que guarda uma estabilidade específica a cada tempo histórico. Na *performance*, a inércia e a acomodação proporcionadas pela condição de permanência de um modelo relativo ao modo de se lidar com o corpo – que, no caso da nossa cultura, diz respeito a um modo de funcionamento fortemente racionalizado e centrado na consciência reflexiva – são desestabilizadas, o que dificulta o entendimento imediato das manifestações artísticas e a associação direta com os fenômenos da vida em sociedade, complexificando, conseqüentemente, os padrões de fruição estética.

Rompendo com a narrativa cênica tradicional e concebendo a linguagem corporal como um discurso, lembrando que ela se ergue e se estrutura a partir da fusão de linguagens, do uso de tecnologias, do apelo ao plástico e do caráter experimental, a *performance* é responsável por estabelecer uma ressemantização do corpo no meio artístico. Há, dessa forma, um rompimento com as tradições estéticas e a abertura para novos modos de experienciar o corpo, tanto por parte do artista como por parte do público – seja participando efetivamente da realização do trabalho de arte, da manifestação artística, seja descentrando seu padrão perceptivo de apreensão do mundo a partir da reflexão sobre o modo como se inscreve enquanto sujeito por meio do próprio corpo.

Nesse processo de questionamento e redimensionamento do próprio fazer, o artista é deparado com a inevitabilidade da investigação do corpo. Em nossa organização societária, a cultura foi capaz de produzir uma estrutura psicológica constituída de tal forma que o nosso modo de estar no mundo se dá a partir de um corpo concebido como o local onde se instala o sujeito. Assim, existe uma ênfase e uma supremacia da consciência reflexiva, em detrimento da concepção de indivíduo enquanto unidade significativa experienciada como um corpo

núcleo de significação, em que não há hierarquias entre as consciências perceptivas e reflexivas¹².

Isso conferiu ao corpo um caráter fortemente relacionado à sua dimensão biológica, a partir do qual ele é visto como um produto natural cuja dimensão sónica – que sintetiza, principalmente, suas dimensões social, política e psicológica – é obscurecida por conta das inúmeras estratégias de funcionamento da nossa sociedade. Essa configuração, então, como afirma Glusberg (2013, p. 76), “torna necessária a montagem de um aparato de desmitificação da ordem cultural” para que esses mecanismos aos quais estamos submetidos possam ser rompidos ou, ao menos, questionados a favor de “... um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa” (GLUSBERG, 2013, p. 57).

Na medida em que a ação corporal, o movimento, é compreendida como uma maneira de acesso ao mundo, o corpo adquire, nesse cenário, um papel fundamental na construção das manifestações artísticas. Contudo, a *performance* não trabalha apenas com a exploração das capacidades do corpo nem se limita ao uso dele como instrumento. A *performance* incorpora diversos elementos do campo plástico e do campo cênico na elaboração de uma experiência estética que emerge da redescoberta do gesto e do corpo e da articulação entre as variadas formas expressivas das linguagens artísticas existentes.

É preciso, também, enfatizar o papel protagonista do surgimento de novas mídias nesse processo de ruptura com os suportes, as categorias e os valores estéticos da arte instituída, que ampliou significativamente os recursos da música, da fotografia, do vídeo e do cinema e as possibilidades de uso dessas linguagens. O trabalho artístico da *performance*, então, amplia sua ênfase no corpo em favor de uma linguagem que se volta para a articulação entre as mídias e tecnologias com forte apelo imagético. Assim, a arte da *performance* se caracteriza pelo entrelaçamento de “experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais” (GLUSBERG, 2013, p. 71).

A essa altura, quando as artes vinculadas tanto à linguagem plástica quanto à linguagem cênica foram impelidas a se redefinirem, produzindo a necessidade de articulação entre os saberes específicos das disciplinas como requisito para o desenvolvimento da criação e produção artísticas, uma série de novas formas de arte – contaminadas pela expansão dos limites da arte e impulsionadas pela quebra de fronteiras de linguagem – são elaboradas no contexto da arte contemporânea, o que trouxe uma mudança significativa ao entendimento da

¹² Aqui, filio-me, teoricamente, à fenomenologia de Merleau-Ponty no que diz respeito a esse tema.

prática artística. Como consequência desse processo, houve uma valorização do momento da criação e do criador/construtor em detrimento do objeto pronto. Essa foi uma mudança central para o campo da arte, iniciada por outras vertentes, mas alavancada pelo modo de operação da *performance art*. Nas palavras de Glusberg (2013, p. 53), “o que interessa primordialmente numa *performance* é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final”.

Esse cenário de diferentes “possibilidades artísticas”, para fazer uso de uma expressão utilizada por Arthur Danto (2006), é uma consequência da contribuição do trabalho da *pop art* à própria autocompreensão artística, que, além de significar uma ruptura com o cânone modernista, demonstra como passou a existir uma liberdade muito maior de atuação por parte dos artistas, da mesma maneira que uma diversidade de ações deixaram de ser vinculadas a um estilo específico. Parecia, assim, que a história da arte havia perdido seu rumo, posto que nenhum tipo de manifestação artística surgida a partir dos anos 1960 indicava uma direção narrativa única, como estávamos acostumados a conhecer com o modernismo.

Para Danto (2006), o momento de atuação da neovanguarda¹³ deve ser entendido como o evento desencadeador de um contexto de profundas transformações nas condições de

¹³ Uma das interpretações mais relevantes da crítica da cultura acerca da neovanguarda é a desenvolvida por Hal Foster (2014). No contexto artístico do pós-guerra, levantar a discussão sobre o legado do modernismo e o que fora a arte de vanguarda no início do século XX demandou, necessariamente, a colocação da neovanguarda como uma questão urgente. Descrevendo-a como um grupo não homogêneo formado por artistas estadunidenses e da Europa ocidental que atuaram nos anos 1950 e 1960, a partir de procedimentos elaborados pelos artistas vanguardistas das décadas de 1910 e 1920, Hal Foster (2014) afirma que sua análise se foca nas manifestações que pretendem realizar um retorno crítico às produções do início do século XX. Apesar de incluir parte do continente europeu na manifestação da neovanguarda, o autor restringe sua análise à arte produzida nos Estados Unidos, deixando escapar, dessa forma, toda e qualquer manifestação artística ocorrida fora dessas fronteiras. Isso, no entanto, não nos impede de utilizar a linha argumentativa oferecida por Foster (2014) na compreensão das manifestações artísticas que aconteceram para além desses limites.

Formada a partir da combinação de diferentes modelos artísticos, Foster (2014) enxerga uma aspiração crítica na arte do pós-guerra. Essa arte ambiciosa, como ele denomina, elege diferentes modelos para combiná-los através de uma prática reflexiva capaz de transformar suas limitações. Para Foster (2014), as práticas artísticas mais radicais da neovanguarda configuram-se por localizar as limitações dos modelos do início do século passado e os desconstruírem, recolocando-os nos contextos artísticos então emergentes.

Em sua análise sobre tais retornos às vanguardas, principalmente os *readymades* dadaístas e as estruturas contingentes do construtivismo russo – manifestações que combatiam os princípios burgueses de autonomia da arte, cada uma a seu modo –, Foster (2014) coloca uma questão fundamental para o estudo da neovanguarda: esse movimento de retorno trata-se de uma repetição passiva ou de uma operação que atua sobre a vanguarda histórica elaborando novos sentidos? Para ele, a maior parte dos artistas que atuaram na década de 1950 havia, apenas, reciclado procedimentos vanguardistas, enquanto na década de 1960 houve uma (re)elaboração crítica da arte de vanguarda.

Foster (2014) afirma que as operações da neovanguarda dos anos 1960 realizaram um retorno à vanguarda através de uma ampliação da consciência histórica, causada, em parte, pelo surgimento da formação artística acadêmica. Essa autoconsciência foi responsável por formar uma postura de retorno às vanguardas que fez os artistas trabalharem com o arsenal de valores estéticos e procedimentos artísticos disponíveis não mais realizando uma apropriação objetual (como nos anos 1950), e, sim, uma espécie de operação etnográfica que, ao tecer novas relações semânticas, realocalizou a arte no seu contexto de então.

produção das artes visuais, que só pode ser melhor entendido *a posteriori*. Para o autor, isso indicou uma mudança histórica na linha de desenvolvimento da arte, “... ainda que, de um ponto de vista externo, os complexos institucionais do mundo da arte – galerias, escolas de arte, periódicos, museus, o *establishment* da crítica, as curadorias – parecessem relativamente estáveis” (DANTO, 2006, p. 3-4).

Essa mudança histórica diz respeito ao estabelecimento de um novo conjunto de práticas artísticas em detrimento de outro, vigente por alguns séculos ou, como preferirem, por algumas dúzias de décadas. Ainda que as formas artísticas desse novo conjunto tornem inviável uma explicação exata de suas práticas e provoquem confusões quanto a seu entendimento, parece claro, até aqui, que o mundo da arte mudou em sua forma e estrutura, atestando o fim de uma tradição e, assim, chegando ao que Arthur Danto (2006) e Hans Belting (2012) chamaram de fim da arte ou, sendo mais específica e precisa com o segundo autor, fim da história da arte. Faz-se necessário, então, trazer os argumentos de Danto e Belting como referências fundamentais neste debate e, mais especificamente, ao modo como podemos nos acercar da discussão sobre a arte contemporânea por meio da atenção que eles dedicam à crise da cultura moderna e ao fim de um modelo de História.

Quando Danto (2006) se refere ao fim da arte ele não está defendendo a ideia de que a arte se esgotou em todas as suas dimensões, mas que a narrativa historiografada ao longo dos séculos pela História da arte chegou ao seu fim, por isso, então, a arte produzida a partir da década de 1960 é marcada pelo que o autor chama de caráter pós-histórico. Não foi a arte enquanto conteúdo que acabou, “morreu”, chegou ao fim, mas um modo de se fazer arte. Usando as palavras do próprio autor: “... qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa” (DANTO, 2006, p. 5).

Essa narrativa é, nos termos de Belting (2012), a tradição que se tornou cânone na modernidade e, dessa forma, constituiu um modelo de história da arte com uma lógica própria que é descrita por meio de estilos específicos. Há, nessa narrativa, uma espécie de unidade interna ou, melhor dizendo, regras do jogo próprias a uma história da arte autônoma, que não mais funcionam. Isso se deu porque os artistas subverteram a consciência histórica linear que instituiu a ideia de progresso como recurso para se manter o funcionamento de uma dinâmica do campo da arte articulada por movimentos que se sucediam a outros movimentos – estou falando da arte renascentista e da arte moderna.

É preciso deixar claro que nenhum dos dois autores aqui em referência construiu suas teorizações acerca do fim da arte a partir de uma interpretação apocalíptica. O objetivo de ambos é dar conta de uma nova realidade apresentada pelo mundo da arte que parece não caber numa narrativa extensa e confiante de seus desdobramentos. Como afirma Hans Belting (2012, p. 35), “a arte é entendida como imagem de um acontecimento que encontrava na história da arte o seu enquadramento adequado”. O fim, então, diz respeito à perda desse enquadramento, pois a arte não mais é circunscrita, delimitada por ele, que foi responsável por conferir a imagem que a arte adquiriu por toda a tradição da historiografia e, quiçá, ainda goza nos dias atuais. Esse enquadramento, operação simbólica realizada pela disciplina da história da arte, era responsável por determinar o que faria parte da era da arte e o que ficaria de fora. Quando, então, esse enquadramento é “quebrado”, a segurança do que estava por vir, tendo como referência a narrativa mestra, como diria Danto (2006), é enfraquecida pelo estado de indeterminação que a nova arte (a arte contemporânea) institui, apontando elementos do que, para Belting (2012), significa o desenquadramento da arte direcionado para uma era de abertura.

“Por isso, o fim da história da arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então” (BELTING, 2012, p. 46). Portanto, assim fica compreendido que o fim da arte é o fim de uma narrativa do desenvolvimento histórico da arte. Essa perspectiva de entendimento, por conseguinte, parece deixar claro que há um limite que foi superado – percebido teoricamente por meio dessa ideia de fim da arte –, além do qual outras possibilidades artísticas estavam excluídas e, consequentemente, situadas além dos limites da história, como Danto (2006), se utilizando de uma expressão e interpretação hegelianas, gosta de dizer. Ou seja, as expressões e tendências artísticas inadequadas ao progresso da história da arte eram relegadas para além de seu limite, o que produzia a identidade da arte a partir de sua participação ou não na narrativa oficial.

A partir dessa interpretação, Danto (2006; 2010) afirma que a arte contemporânea emerge sob o signo da superação do conceito de História, o que o faz considerar o adjetivo “contemporâneo” pouco substancial, ou mesmo insuficiente, para contemplar as características da e os sentidos mobilizados pela arte contemporânea, visto que ele não oferece a ideia de uma arte que ocorre depois de “alguma coisa”, após um outro tipo de arte, mas carrega o sentido da continuidade de uma narrativa. Assim, conceitualmente, a denominação arte pós-moderna apresentaria uma conexão mais clara entre a arte do fim da

arte e a arte de depois do fim da arte¹⁴, fazendo parecer, então, o conceito de pós-moderno mais adequado em vez do conceito de contemporâneo. Danto (2006), no entanto, reconhece que esse uso traria complicações porque os termos pós-modernismo, pós-moderno e pós-modernidade são conceitos bastante problemáticos no interior da filosofia e da teoria social como um todo. Além disso, o autor sugere que qualquer uma dessas três nomeações marcaria um estilo específico, identificável, quando as diferentes manifestações das artes visuais surgidas desde o fim do modernismo se caracterizam por justamente não apresentarem uma unidade de estilo capaz de se constituir em um critério de identificação de seus trabalhos artísticos. Por isso, Danto (2006) sugere o uso da denominação arte pós-histórica, uma arte que emerge depois do fim da narrativa do desenvolvimento histórico da arte articulado pelos modos de operação da arte tradicional e da arte moderna e que não apresenta um direcionamento narrativo único.

Os conceitos de arte moderna e arte contemporânea, portanto, não dizem de um sentido meramente temporal, sendo o moderno o mais novo, recente e o contemporâneo o que é coetâneo, aquilo que está ocorrendo no momento presente em concomitância a algo. O moderno da arte moderna diz respeito à conexão a uma concepção da história da arte, fala de uma sucessão e uma articulação necessária ao desenvolvimento dessa história, por isso Danto (2006) e Belting (2012) falam em narrativa, que carrega o sentido de desdobramento. Há um sentido mais profundo, no moderno, do que a ideia de ser o mais novo e atual, indicando exatamente, segundo Danto (2006, p. 10), “... uma noção de estratégia, de estilo e de agenda”. A arte moderna, portanto, ainda que diga respeito às produções artísticas realizadas num determinado período, traduz um estilo. Da mesma maneira, o contemporâneo da arte contemporânea – ou pós-histórica, seguindo Danto (2006) – assinala uma arte qualitativamente diferente do sentido oferecido pela dimensão temporal que o termo carrega, não se referindo, portanto, à arte que está acontecendo neste exato momento. Para Danto (2006), “a [arte] contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais antes vista em toda a história da arte”, o que inclui basicamente, como já vimos aqui, um novo conceito de arte, uma nova forma de trabalho dos artistas e uma nova relação com o público. A partir disso:

¹⁴ Quero deixar claro que essa maneira de me referir, de um lado, às artes tradicional e moderna e, de outro, à arte contemporânea é com a finalidade de sistematização do pensamento e da construção do argumento, pois sabemos que a teorização sobre o fim da arte ocorreu *a posteriori* e que, além disso, a emergência da arte contemporânea, bem como o fim da arte moderna, enquanto expressões de nossa forma de organização cultural, não se deram de forma clara como os marcos históricos utilizados podem fazer parecer.

... “contemporâneo” (...) designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos. (DANTO, 2006, p. 13)

Por isso, Danto (2006) defende a ideia de que a arte moderna é uma arte autoritária, considerando que existe um estilo modernista que, com variações, deveria ser seguido pelos artistas integrados ao campo artístico, quando a arte moderna era o paradigma hegemônico. Já na arte pós-histórica não há um estilo definido que deve ser seguido pelos artistas, existindo, na verdade, uma liberdade total de conceito, conteúdo, forma e ação, podendo o artista, inclusive, dialogar com toda a tradição artística, o que permite ao artista contemporâneo se apropriar de qualquer referência da tradição cultural da maneira que lhe interessar – coisa que o modernismo condenava e, mais que isso, buscava se libertar de toda referência estético-artística anterior.

Tal referência, da qual a arte moderna se esforçou para se libertar, diz respeito à era da imitação do que aqui, a partir de Danto (2006), está sendo chamada de narrativa mestra ou legitimadora da arte. A arte tradicional, definida por meio do conceito de mimese, juntamente com a arte moderna, compõem a narrativa mestra do desenvolvimento histórico da arte, ainda que entre esses dois modelos de arte se apresentem descontinuidades e diferenças. Assim, a narrativa da mimese e a narrativa modernista se constituem nas duas grandes periodizações da história da arte, sendo a primeira (do século XIV ao século XIX) apresentada, principalmente, por Giorgio Vasari, Ernst Gombrich e Roger Fry, e a segunda (datada de 1880 aos anos 1960) por Clement Greenberg, o grande narrador do modernismo.

Dando mais espaço para a interpretação vasariana no desenvolvimento de sua teorização, Danto (2006), ao falar da arte tradicional – a era da imitação – afirma:

... a arte seria a conquista progressiva da aparência visual, do domínio de estratégias por meio das quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visual dos seres humanos poderia ser replicado mediante superfícies pintadas que afetassem o sistema visual da mesma maneira que o faziam as superfícies visuais do mundo. (DANTO, 2006, p. 53-54)

Nessa busca por uma representação fiel da realidade, em que a arte é compreendida sempre a partir de um referente externo, o trabalho artístico traduzia uma necessidade de controle do mundo. A referência é o espaço visual renascentista, que, organizado a partir das leis da perspectiva, se apresenta de maneira inquestionável e fixa. Ao espectador, então, não

lhe resta outro lugar senão aquele do qual se admira passivamente uma síntese já pronta e acabada do mundo. Uma boa obra de arte, portanto, era aquela que, julgada por meio do critério da semelhança, mais se aproximava da realidade circundante. A narrativa da mimese, orientada pela noção de progresso – que era observado a partir do nível de verossimilhança que a pintura apresentava –, produziu, então, o critério perceptual como um valor artístico básico a partir do qual a obra de arte se estruturava esteticamente, já que sua representação precisava se adequar ao domínio visual do mundo.

Recordo-me, neste momento, de uma passagem de Merleau-Ponty, um autor que não se constitui em referência teórica deste trabalho, mas que já me acompanhou bastante como um marco teórico central quando eu me debruçava sobre minhas pesquisas que deram origem ao meu trabalho de conclusão de curso e a minha dissertação de mestrado, e que dedicou atenção à arte. Ao falar da arte renascentista, Merleau-Ponty é irônico quando usa os adjetivos “tranquilo”, “decente”, “respeitoso” e “afáveis” para se referir às paisagens (enquanto imagens) retratadas nas obras de arte, afirmando que “o olhar [do espectador] desliza com facilidade sobre uma paisagem sem asperezas que nada opõe à sua facilidade soberana” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 13). A partir de uma abordagem sociológica da arte, podemos dizer que o espaço da arte tradicional revela muito mais do que uma tentativa de transposição da realidade para o quadro: mostra a invenção de um mundo (apaziguado) que funciona a partir do isolamento e do desengajamento, tanto do artista como do espectador.

Mesmo inscrevendo a arte tradicional e a arte moderna numa única era, a era da arte, e reconhecendo que ambas apresentam narrativas distintas, tanto Danto (2006) como Belting (2012) deixam claro que em fins do século XIX uma mudança significativa ocorria na história da arte. Antes de prosseguir, contudo, quero esclarecer o que significa a ideia de “era da arte”, aqui entendida a partir da posição teórica de Hans Belting (2012), da qual Danto (2006) compartilha no desenvolvimento de seus argumentos sobre o fim da arte. A arte, enquanto produção de imagens, era produzida havia muito tempo, mas sem os conceitos de arte e artista forjados como conhecemos. Tudo que fora produzido pelos séculos anteriores ao Renascimento não compõem a era da arte. Claro, é sabido que alcançar o *status* de arte e ocupar a posição de artista não faziam parte da agenda daquelas produções, visto que esses conceitos nem existiam. Não havia, portanto, considerações estéticas que mediavam as relações entre as imagens produzidas antes da era da arte e a vida das pessoas. Com a centralidade que o conceito de artista passou a ocupar na Renascença, produziu-se uma

profunda descontinuidade entre as práticas artísticas anteriores a esse período e a arte renascentista, quando se inicia a era da arte.

Dito isso, vale deixar claro que o conceito de uma história da arte universal – no sentido de disciplina científica – foi instituído somente no século XIX. Como falei, a arte era produzida havia muito tempo e, nesse momento, já contávamos com um conceito de arte com o qual se operava na historiografia, mas ainda não havia a ideia de que se fazia uma história específica da arte. Com o surgimento de uma pintura que para muitos parecia o resultado de tentativas frustradas de elaboração de uma obra de arte – estou falando do início da arte moderna (fim do século XIX) –, a concepção da história da arte como uma narrativa de desenvolvimento progressivo precisava se ajustar ao que, a partir dessa perspectiva, parecia ser uma nova etapa do progresso histórico da arte: o modernismo.

Inicialmente, a arte moderna pareceu totalmente desconectada da narrativa da história vasariana, visto que rompeu com seu esquema tradicional de representação na arte: a busca da representação fiel da realidade, fazendo o movimento de voltar-se para suas especificidades e, assim, construindo uma concepção de arte como uma forma de conhecimento que se traduz por meio de uma organização formal rigorosa. Se antes os artistas se preocupavam em representar os objetos do mundo (acontecimentos, coisas, paisagens, pessoas) de acordo com a imagem produzida pelo reflexo da visão – distante de qualquer discussão em torno da interferência da subjetividade e da posição social sobre as formas de ver –, no modernismo os artistas se dedicam às condições da representação da própria arte, o que fez dela mesma seu próprio tema. Há, dessa forma, na arte moderna, uma preocupação central com seu próprio meio, que se reflete diretamente na dedicação à forma, composição e colorística. Isso sintetiza a caracterização do que Danto (2006) chama de narrativa modernista. Recorrendo às palavras do autor, falando daquele que é considerado o grande narrador da arte moderna:

Greenberg construiu uma narrativa do modernismo para substituir a narrativa da pintura representativa tradicional definida por Vasari. A monotonia, a consciência da cor e da pincelada, a forma retangular – tudo a que Meyer Shapiro se refere como “características não-miméticas” de pinturas que ainda poderiam ser residualmente miméticas – substituíram a perspectiva, o escorço, o chiaroscuro como pontos de progresso numa sequência evolutiva. (DANTO, 2006, p. 09-10)

Para Danto (2006), contudo, o modernismo não é simplesmente um novo estilo que, na ordem cronológica da história da arte, se sucedeu ao romantismo, mas uma espécie de salto qualitativo que colocou a arte em outra ordem de significados, responsável pela

transformação da própria compreensão da arte e da autocompreensão dos artistas. Por mais que a arte moderna ainda opere por meio do registro representativo, ela apresenta uma descontinuidade em relação à narrativa da mimese, o que, para Danto (2006), significou o alcance a um novo nível de consciência, percebido na pesquisa e na reflexão artísticas acerca dos meios e métodos da própria representação. Fazendo uma analogia com o desenvolvimento humano ainda na infância, ele diz:

Passamos para um novo nível de pensamento quando começamos a nos ver como parte da história e tentar adquirir certa imagem clara do que somos. Isso corresponde ao momento de autoconsciência, quando a pintura (...) se propõe a perguntar o que ela própria é, e com isso o ato do pintar se torna concomitantemente uma investigação filosófica sobre a natureza da pintura (DANTO, 2006, p. 76).

A descontinuidade empreendida pelo modernismo, então, diz respeito à colocação da narrativa sob outra perspectiva – ou, como fala Danto (2006), em outro nível –, em que a questão básica era redefinir o conceito de arte. Seguindo o pensamento evolutivo da história da arte, é como se a narrativa tivesse progredido não no sentido de aperfeiçoar suas formas representacionais, mas no sentido de aprofundar a reflexão sobre a natureza da arte. Ou seja, o modernismo traz para o mundo da arte uma investigação filosófica da arte. Assim, a arte moderna rompe com a era da imitação, mas continua se inscrevendo numa narrativa, porém uma narrativa erguida sobre outros princípios estéticos, que é a narrativa que ela própria inaugura na história da arte: a narrativa modernista.

O que descreve, então, uma arte modernista é, sobretudo, a ênfase em seu espaço bidimensional (o quadro) e, por isso mesmo, a negação da ilusão produzida pela técnica da perspectiva. Em busca da própria autodefinição, a prática artística modernista se estruturou a partir de uma autocrítica, o que levou a arte pictórica a definir cada meio que apenas lhe pertencia – ou que apenas deveria lhe pertencer – para se diferenciar de qualquer outra expressão artística. Existia, assim, uma ideia de pureza para o modernismo, caracterizada pelas propriedades físicas da pintura e pelas possibilidades artísticas que somente essas propriedades ofereciam, além das quais tudo é contaminação, isto é, risco de a pintura não ser configurada como arte. Seu modelo estético, conseqüentemente, foi elaborado numa busca obstinada pela pureza. A arte moderna, portanto, podemos dizer, não é apenas a arte de características não-miméticas, mas também, e sobretudo, a arte autodefinidora e pura.

Esse processo de rompimento com os códigos visuais imitativos ocorreu num contexto de grandes transformações sociais relacionadas ao projeto da modernidade, em que a ciência e

diferentes campos do conhecimento passaram por um momento de crise relativa aos seus conceitos e métodos, o que permitiu a abertura para novas formas de percepção e apreensão do mundo, destruindo, por exemplo, no caso da arte, a antiga certeza de que a arte era uma simples e fiel reprodução do mundo ao nosso redor. Havia, de maneira geral, nas diferentes disciplinas, uma busca por novas fundamentações e, mais especificamente na arte e na literatura, uma procura por novas formas de representação da experiência social na vida moderna.

Era um redirecionamento para “si” que a modernidade trazia para as diversas áreas do conhecimento. A chegada à autoconsciência filosófica, para utilizar os termos de Danto (2006), foi uma característica que marcou o campo da cultura de maneira geral, não se limitando apenas à arte nem derivando dela. Havia um ideal coletivo da modernidade que se fundamentava na necessidade de rompimento com a estrutura cognitiva – ou seja, as formas de conhecer – do mundo anterior e estabelecimento de uma nova organização cultural, que, inclusive, guardava uma imagem unilateral e eurocêntrica da história – como já visto aqui neste mesmo capítulo.

Arte e história da arte estavam rapidamente envolvidas de diversas e confusas maneiras no curso real da modernidade, ainda que pareça às vezes que a arte seguia apenas as suas próprias leis e a história da arte apresentava somente o nível de conhecimento imaculado de sua disciplina. (BELTING, 2012, p. 73)

Ação social e ação estética estavam estreitamente articuladas. Existia, ao mesmo tempo, naquele momento, o anseio de se construir uma nova política, uma nova arte e uma nova sociedade. Danto (2006) afirma que é por isso que a arte moderna se apresenta sob a forma de diferentes manifestos, o que, para Belting (2012), conferiu ao modernismo uma disputa com particular perfil: as diferenças giravam em torno dos modos de representação e não do questionamento geral da representação; a cada movimento, com seu respectivo manifesto, correspondia uma nova tentativa de definir a arte filosoficamente, o que indicava que cada um acreditava possuir o modo representativo mais adequado aos anseios de então. A ruptura com a tradição carregava a missão de, por meio da arte, se criar um novo estilo de vida; havia a projeção de um futuro relacionada ao exercício de reflexão e transformação dos fundamentos que orientavam a ciência, a cultura e a arte. Nesse contexto, o modernismo foi imbuído de esperanças como símbolo de uma nova sociedade.

Portanto, essa característica autoquestionadora, o esforço do auto-exame, foi algo compartilhado entre o modernismo enquanto movimento estético de maneira geral – pois não nos esqueçamos do protagonismo da arquitetura nesse processo – e a modernidade enquanto condição histórica e um projeto de sociedade. Dizendo melhor, a autocrítica do modernismo se deu sob a marca da autocentralidade do espírito moderno, responsável por desestabilizar as noções de verdade da ciência, da filosofia e da moral. Por isso era fundamental que a arte eliminasse qualquer referente externo e qualquer meio específico a outra arte, numa espécie de mergulho em suas próprias especificidades, ou seja, nas características exclusivas da pintura.

A história da arte, em consequência, não era resultado, simplesmente, do desenvolvimento interno de seu objeto específico, a saber: a arte. Inscritos no curso da modernidade, artista e historiador encontravam-se igualmente enredados em sua trama, o que fez o primeiro mirar no alcance a uma arte objetiva e universal e o segundo no caminho do progresso trazido pela nova arte – a arte moderna – tomado enquanto a lei da história (BELTING, 2012). Isso se deveu muito à Clement Greenberg, que, percebendo que a arte havia chegado a uma definição filosófica dela própria, narrou a história do modernismo tomando seu conceito de arte como uma verdade histórica geral.

Construiu-se, assim, mais uma história dos grandes modelos que, no caso do sistema em questão – o artístico –, diz respeito a um esquema rigoroso do desenvolvimento histórico da arte, estruturado basicamente a partir da vinculação entre o que seria arte e um conjunto específico de propriedades que atribuiriam a ela um valor de essência e apresentado a partir de uma linha de progressão estilística. Havia, como consequência disso, a convicção de que a arte moderna se localizava no mundo atemporalmente e que sua expressão artística era de cunho universal. Esse modo de entendimento acabou se disseminando como um discurso dominante sintetizado numa visão essencialista da arte.

A ideia de uma arte “pura”, desenvolvida no século XIX, está intimamente relacionada ao objetivo de consolidação de um modelo essencialista capaz de circunscrever a arte em limites próprios e legitimá-la como uma esfera independente de todas as outras. A gênese dessa visão, ou melhor, desse paradigma essencialista, como afirma Arthur Danto (2006), encontra-se na tradição clássica e no Renascimento, mas esse ideal de pureza da arte só amadurece e chega ao seu mais alto grau com o modernismo, que radicaliza o discurso em defesa da estética pura. Construiu-se, em decorrência disso, uma concepção de arte como um fim em si mesma, algo único, consagrado e estabelecido independentemente de acordos e

práticas sociais que pudessem engendrará-la. Dessa maneira, tudo que é relacionado às dimensões do artístico, do estético e da criação deve ser entendido como manifestação da essência que é própria ao mundo da arte. O modernismo, então, foi responsável por aprofundar ainda mais a autonomia¹⁵ da arte no sentido de um sistema que radicalizou seu funcionamento por meio de leis próprias e se “descolou” ainda mais de outras esferas de produção simbólica.

Nesse contexto, fazia sentido se perguntar o que é arte. Contudo, quando a *pop art* surge, reorientando os rumos das artes visuais, ela demonstra que a pergunta “o que é arte?” passa a ser insuficiente ao entendimento do objeto arte, deslocando a questão para a indagação sobre o que diferencia um objeto artístico de um objeto comum do nosso cotidiano, o que inaugura a pergunta “por que isso é arte?”. As possíveis respostas à pergunta “o que é arte?” perdem potência explicativa diante da necessidade de se estabelecer a diferença entre uma obra de arte e uma não obra. Se visualmente não há distinção entre a *Brillo Box* de Andy Warhol e as caixas de sabão *Brillo* vendidas no supermercado¹⁶, não mais existe uma forma peculiar e especial que designe em aparência uma obra de arte. Sendo assim, a pergunta “o que é arte?” somente faz sentido se a intenção for estabelecer uma diferenciação ontológica entre aquela aparente “coisa real”, que é arte, e a mera “coisa real”, mas não faz sentido se for para atribuir alguma qualificação que poderia pertencer ao objeto artístico em sua essência.

Isso marca o fim do modernismo. Não há mais um modelo estético sobre o qual se pautar, nem um conjunto de propriedades visuais a ser obrigatoriamente seguido pela prática artística contemporânea. Tendo como referência a linha progressiva da história da arte, observa-se, a partir dos anos 1960, uma desordem narrativa traduzida por meio de uma completa liberdade estética e radicalização dos valores artísticos vigentes. Assim, a distinção entre trabalhos de arte e objetos “meramente reais” não mais se dá por meio de critérios formais e perceptuais; para Danto (2006), é quando surge a necessidade de se abandonar a estética materialista em prol de uma estética do significado para o estudo e entendimento da arte contemporânea.

¹⁵ Minha compreensão sobre esse processo de autonomização do campo da arte, bem como do próprio conceito de campo da arte, se baseia nos argumentos teóricos de Bourdieu (1996; 2007; 2013); como também na discussão sobre o esteticismo (Bourdieu, 1996), além das reflexões de Peter Bürger (2008) em torno do tema.

¹⁶ A *Brillo Box* de Andy Warhol é um exemplo central nas argumentações teóricas de Arthur Danto (2006; 2012) acerca do processo que o autor denomina de fim da arte. Danto (2012), inclusive, confere a Warhol o papel de protagonista do movimento que se tornou uma grande agitação cultural, a *pop art*, considerando-o responsável por produzir uma descontinuidade na história da arte, processo que venho abordando neste capítulo.

Mesmo possuindo uma não-descritividade estética, as produções das diferentes manifestações artísticas do pós-1960 se constituem em trabalhos de arte, demonstrando que objetos artísticos não são necessariamente objetos estéticos e, conseqüentemente, que na arte contemporânea a estética não é mais um critério definidor da arte. Há, com o fim das narrativas mestras da arte, uma cisão entre o artístico e o estético, na qual aquele não pode mais ser reduzido a este, e este se torna insuficiente, ou até mesmo inadequado, para definir aquele. Diante disso, o que marca o fim do modernismo e o surgimento da arte contemporânea é a emergência do antiformal e do antiestético, soterrando a tirania do gosto da teoria estética clássica.

Do domínio da aparente verdade visual, progredindo para uma reflexão sobre os próprios meios artísticos, na qual o critério perceptual foi substituído pela necessidade de domínio de uma linguagem, a estrutura narrativa da arte representacional (tradicional e modernista) é subvertida por um fazer e produção artísticos voltados à problematização de práticas culturais sob outro tipo de estrutura que não aquela da qual a pintura havia sido a melhor tradução. Não mais limitado ou constrangido por considerações estéticas – refiro-me às categorias estéticas tradicionais, que remetem tanto à arte tradicional e ao modernismo, posto que este não fez a estética se repensar enquanto disciplina –, o trabalho de arte contemporânea está muito mais circunscrito e implicado às questões que incorpora por meio da experimentação com a linguagem artística, em posição radicalmente distinta do (modelo artístico de) desenvolvimento progressivo que buscou, numa primeira fase, a representação mais fiel do mundo e, numa segunda, o estado artístico puro.

Vale salientar, aqui, que não estou defendendo a ideia da morte da pintura, como muitos críticos anunciaram nos anos 1970, mas afirmando e evidenciando “o fim da exclusividade da pintura pura como veículo da história da arte”, para utilizar as palavras de Arthur Danto (2006, p. 164). Assim, para a prática artística contemporânea, a pintura é mais uma possibilidade e não um fim, um meio que se une a outras expressões, técnicas e experimentações diversas na elaboração do trabalho de arte.

Ao operar esse desenquadramento da arte, para utilizar um léxico empregado por Hans Belting (2012), a arte contemporânea não apenas rompe com padrões estéticos e valores artísticos, como também questiona as hierarquias internas ao próprio campo da arte e sua dinâmica institucional. Mas, além disso, quero destacar que a emergência da arte contemporânea, o fim da história da arte, também pôs em xeque a pretensão de universalidade que a arte apresentava até então. Como afirma Belting (2012),

O ideal contido no conceito de história da arte era a narrativa válida do sentido e do decurso de uma história universal da arte. A arte autônoma buscava para si uma história da arte autônoma que não estivesse contaminada pelas outras histórias, mas que trouxesse em si mesma o seu sentido. Quando a imagem hoje é retirada do enquadramento, pois ele não é mais adequado, alcançou-se então o fim justamente daquela história da arte. (BELTING, 2012, p. 35)

Ou seja, junto à mudança na narrativa e na estrutura de produção da arte, a emergência da arte contemporânea expôs a ficção de que havia uma história universal da arte, num contexto, inclusive, em que as noções de Ocidente, Oriente, cultura e nação foram postas em questionamento. Ao mesmo tempo em que se afirmava a ideia de uma suposta cultura unitária no Ocidente, em oposição a uma suposta cultura do Oriente, o conceito de globalização acabou servindo para produzir uma costura que cruzaria profundamente esses dois lados do mundo, mas tendo a hegemonia e disseminação da cultura europeia como seu principal produto – como já vimos anteriormente. Com o fim da Segunda Grande Guerra, o mito da universalidade da arte moderna (europeia) é substituído em nome da ficção da unidade do cenário artístico euroamericano. Cenário que, na realidade, era muito mais próximo em razão da disseminação dos meios de comunicação e do estabelecimento de um mercado de arte ampliado do que devido a uma uniformidade cultural propriamente.

No pós-guerra, a cultura midiática produziu uma reconfiguração na experiência da modernidade, o que fez surgir o que alguns autores chamam de segunda modernidade, diretamente associada aos Estados Unidos. Havia a consciência de que se inaugurava uma modernidade própria (a norte-americana) que deveria, acima de tudo, se constituir em oposição à cultura europeia e o imaginário que ela mobilizava – e ainda mobiliza. No entanto, essa modernidade própria não se apresentou como uma nova cultura norte-americana e, sim, como uma nova cultura internacional, à qual a Europa, politicamente fragilizada, deveria se adaptar. Assim, depois da dissolução da imagem da história da arte enquanto imagem da história da arte moderna europeia, o cenário coletivo da arte norte-americana e europeia produziu uma imagem comum de história da arte enquanto imagem da história da arte ocidental (BELTING, 2012)¹⁷.

Esse contexto revela a ideia de uma cultura ocidental unitária – sobre a qual problematizei anteriormente neste capítulo –, e as ficções que ela produz por meio da

¹⁷ Para detalhes sobre esse debate, ver: BELTING, Hans. Arte ocidental: a intervenção dos Estados Unidos na modernidade do pós-guerra. In: BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 85-114.

uniformização de processos históricos distintos, o que faz ser discutível o discurso de uma história da arte comum. Isso, por conseguinte, se torna ainda mais problemático quando essa suposta cultura ocidental se pretende global apenas repetindo uma história dos grandes modelos – como já discuti aqui a partir das elaborações teóricas de Homi Bhabha (1998; 2011). Se tomamos a história da arte como imagem – nos termos de Belting (2012) – da cultura, ela é também um lugar de identidade; se as outras culturas são sufocadas pela cultura ocidental, a herdeira da (suposta) história universal, então a história da arte sufoca minorias políticas e experiências intersubjetivas e coletivas de comunidades e outras nações. Ou seja: a história universal da arte sufoca a diferença.

Num contexto em que a imagem eurocêntrica do mundo e o poder exercido pela cultura norte-americana nas formas contemporâneas de vida passaram a ser contestados porque grupos sociais diversos não se viam representados nem se reconheciam diante de suas identidades hegemônicas, a prática artística contemporânea se configura como uma espécie de contra-imagem dessa cultura oficial. Por meio da sinergia de linguagens artísticas, do uso ampliado de materiais diversos e, de modos distintos, da denúncia da retórica colonial, a arte contemporânea abarca e mobiliza temas e questões que estavam excluídos do discurso central da história da arte. É por conta disso que Danto (2006) defende o surgimento do contemporâneo nas artes como um momento de ascensão de uma espécie de cosmopolitismo. Isso porque, para ele, o modernismo era profundamente provinciano, no sentido de ser excessivamente localizado, circunscrito a uma cultura específica. Nessa perspectiva, o autor sugere que as consequências decorrentes do movimento da globalização para o debate da cultura, de maneira geral, encontram na arte contemporânea um espaço de problematização de suas questões porque seus valores artísticos, conceitos estéticos e estrutura produtiva permitem isso. É como se a arte contemporânea fosse um paradigma artístico compatível com as demandas da cultura que a dinâmica da globalização, sem pretender, fez emergir e/ou tornou visíveis.

As minorias – como é o caso dos grupos feministas, que passaram a reivindicar a representação da mulher na história oficial da arte – passaram, então, a se utilizar do espaço aberto à disputa e ao jogo da visibilidade *versus* invisibilidade que surgira com o descentramento do cânone, da velha, no sentido da inadequação, unidade cultural. A arte de resistência parece estar, assim, diretamente relacionada a uma crise de representação. Localizando, então, a arte contemporânea no contexto maior da cultura, parece-me que a crise da representação vivenciada pelo mundo da arte – percebida e pensada imediatamente em sua

dimensão estética – é cruzada com uma crise de representação que foi escancarada pela falência das metanarrativas e dos grandes modelos de sociedade – sentida e compreendida prioritariamente em suas dimensões cultural e política.

A prática artística contemporânea, então, nos mostra como na arte já não cabem mais os indícios de exclusão tão marcantes do modelo colonial de sociedade – compreendido, aqui, em seu sentido atualizado, como já discuti anteriormente –, como também os relativos à dinâmica cultural interna a cada sociedade. As práticas de representação, é preciso deixar claro, se constituem enquanto espaços de disputa. A partir disso, portanto, faz-se urgente, no meu modo de perceber esse contexto, uma reflexão sobre a representação em contextos de sociedades desiguais, nas quais o conflito é fundante das relações sociais e das próprias representações.

Aqui, no presente trabalho, isso se desdobra num estudo sobre arte contemporânea e experiência urbana no século XXI, considerando que atualmente a cidade sintetiza as relações de conflito e as dinâmicas de desigualdade, se constituindo, portanto, num elemento central de entendimento da vida contemporânea. Mais especificamente, essas reflexões se desdobram, aqui, numa investigação sobre os imaginários urbanos traduzidos nas intervenções artísticas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas tentando responder à seguinte questão geral: para quais sentidos as práticas desses artistas convergem no tensionamento com a experiência urbana? Salientando, mais uma vez, que estamos lidando com a ideia de “outras cidades” e com uma prática artística elaborada no contexto de um país fora do eixo do poder hegemônico e, por isso, com as tensões que são próprias de sua formação cultural.

Mas de que maneira eu posso me acercar dos sentidos mobilizados em tais trabalhos de arte que se constituem enquanto objeto de investigação desta tese que se apresenta? Localizando-se além de uma narrativa mestra da arte, a arte contemporânea mostra que a produção artística passou a acontecer a partir de uma estrutura de produção nunca vista na História da arte, como dito antes. Distante da ortodoxia estética do modernismo e, com isso, de narrativas mestras que excluía determinadas práticas artísticas, na arte contemporânea nada (ou quase nada) está interditado. Isso, na minha perspectiva, produz não apenas demandas por novas chaves analíticas, mas também traz implicações às formas de explanação dos trabalhos originados das práticas artísticas contemporâneas, isto é: ao percurso metodológico direcionado ao estudo da arte contemporânea.

A característica definidora da arte tradicional é a mimese; na arte moderna, a própria arte é o que a define. Tanto a arte tradicional quanto a arte moderna são orientadas pelo

paradigma da representação, mas enquanto a primeira tinha como objetivo tratar dos objetos do mundo, representar os objetos como eles se apresentavam aos olhos, a segunda tinha como objetivo representar a si mesma, fazendo, então, os meios de apresentação do trabalho de arte serem o próprio objeto da representação. E a arte contemporânea, o que seria sua característica definidora, que poderia nos orientar em relação à abordagem metodológica voltada a ela?

Como vimos em Danto (2006), a arte contemporânea se mostra como uma arte em que não podemos identificar uma unidade de estilos, nem estabelecer um critério, conceito a partir do qual um conjunto de características pode ser utilizado para se reconhecer ou não um trabalho de arte contemporânea. O que temos é a inexistência de um direcionamento narrativo como a historiografia mostrou existir por séculos e séculos. Se há alguma característica comum a todo e qualquer tipo de trabalho de arte contemporânea, é a rejeição a um ideal de pureza – marca da arte moderna. Para Danto (2006), o paradigma da representação é realmente o limite da arte, de modo que, então, a arte contemporânea só pode ser compreendida por meio do que o autor chama de seu caráter pós-histórico. Por mais que a arte moderna tenha realizado significativas rupturas estéticas e artísticas, ela ainda se inscreve na narrativa por meio do paradigma da representação, enquanto a arte contemporânea subverte esse modelo.

Diante de tudo que fora discutido até então, penso que uma característica que bem apresenta a arte contemporânea é sua capacidade de tensionar, por meio de complexas estratégias, a relação entre arte e cultura e, assim, elaborar novas possibilidades para conhecer e mobilizar e explorar as potencialidades da vida comum. No que diz respeito a conceitos estéticos, valores artísticos e questões institucionais, vimos aqui como a arte realizou rupturas no sentido de redimensionar, e mesmo revolucionar, a linguagem artística e a posição/o lugar do artista. Isso, no meu ponto de vista, implica e demanda novas formas de abordagem metodológica direcionada ao objeto arte. Sendo assim, como podemos elaborar uma articulação teórico-metodológica coerente com as características dos e os sentidos produzidos pelos trabalhos de arte contemporânea mais recentes? Por meio de qual perspectiva metodológica podemos compreender as práticas artísticas contemporâneas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas, que dão origem a trabalhos artísticos que parecem escapar a todo momento da sólida rede de conceitos e significados a qual já estamos acostumados?

Na seção a seguir, então, trago o conceito com o qual pretendo finalizar a articulação teórico-metodológica de meu objeto de estudo por apostar que com ele contemplarei a

dimensão metodológica da investigação que se apresenta. Refiro-me ao conceito de *performance*.

2.4 CRISE DA REPRESENTAÇÃO E VIRADA PERFORMÁTICA: *PERFORMANCE* COMO CONCEITO METODOLÓGICO

Embora o mapeamento feito sobre as transformações relativas à linguagem artística ocorridas no interior do sistema de arte a partir de meados do século XX apresente a *performance*, em seu contexto de surgimento, como uma prática estético-artística originada das experimentações do universo das artes plásticas e dos trabalhos cênicos pouco convencionais, o campo de pesquisa dos estudos da *performance* ampliou e complexificou o seu conceito, ao ponto de, ao mesmo tempo, sofisticar e dificultar seu entendimento.

Deixando de se referir apenas às manifestações que tinham como lastro a *body art*, o *happening*, o dadaísmo, a *pop art* e o teatro de vanguarda, por exemplo, a noção de *performance* passou a contemplar os comportamentos culturais convencionais, os dramas sociais e as práticas incorporadas, de maneira geral. Ainda que com sentido específico, as diversas formas de funcionamento da vida social e os mecanismos de autorrepresentação e as orientações de conduta que elas produzem passaram a ser também objeto de investigação dos estudos da *performance*. Na medida em que o conceito de *performance* traduz a ideia de construção e elaboração, ele passou a se apresentar como uma noção pertinente para o entendimento das especificidades históricas e da agência individual nos processos de transformação e reprodução da cultura. Estamos diante do que a literatura convencionou denominar, respectivamente, *performance art* e *performance studies* (TAYLOR, 2013).

Isso significa que o uso do conceito de *performance* ultrapassou os limites teóricos das práticas artísticas e adquiriu um uso geral de sua noção, tanto nos diversos conhecimentos do senso comum quanto no conhecimento científico, e, por isso, ele carrega diferentes matizes semânticas que não deixam de se cruzar em meio à variedade das áreas específicas que fazem uso de alguma conceituação da ideia de *performance*. Ao longo do desenvolvimento histórico do conceito, sem manter uma relação direta com as práticas artísticas que a ele deram origem, alguns sentidos foram sendo construídos e disseminados em torno de, basicamente, duas conceituações do termo: 1) *performance* enquanto demonstração de certas habilidades técnicas e, por isso, dependente da execução de pessoas treinadas para tais capacidades; e 2)

performance enquanto reprodução de modelos culturais de comportamento (CARLSON, 2009).

Ultrapassando, então, o campo da arte e as áreas de estudo a ele vinculadas, como já dito, o conceito de *performance* passou a ser usado como equivalente aos conceitos de desempenho, ação e competência, tanto no universo acadêmico como no mundo profissional e, ainda, no vocabulário comum; como também passou a traduzir um uso corrente da metáfora teatral, que deixou de ficar restrita ao universo das artes, de maneira geral, para ser utilizada pelas áreas de conhecimento dedicadas à investigação do funcionamento de relações sociais específicas. Nas duas acepções, há uma consciência do ato em si envolvida na *performance*. Isso, para Carlson (2009), mesmo diante de usos variados e conceituações distintas, demonstra que a *performance* é um gesto sempre direcionado a alguém, a uma audiência, ou seja, uma ação que não contém uma finalidade em si mesma, mas um ato elaborado em função de um público, de um outro.

Segundo Marvin Carlson (2009), a popularidade do uso do conceito de *performance* aumentou de tal modo que o conjunto existente de vocabulário especializado em torno do conceito é formado pelos saberes produzidos tanto nas artes como na literatura, nas ciências sociais e na linguística. Isso confere uma caracterização à noção de *performance* que faz dela alvo de muitas polêmicas e discussões, bem como revela a difícil tarefa em encontrar uma definição que contemple os seus variados usos¹⁸. No âmbito dos *performance studies*, encontramos o conceito de *performance* das seguintes maneiras: aplicado a estudos de folclore, à área de pesquisas sobre comportamento, manifestações políticas, trabalhos artísticos, programas de TV e cobertura midiática de diversos tipos (de eleições partidárias até casamentos de celebridades, passando por funerais); entendido como ato comunicativo, ritual e também como elemento básico estruturante da vida social – este carrega o sentido de que para os atores sociais exercerem seus diferentes papéis na sociedade eles precisam realizar diferentes *performances* nos diferentes espaços sociais dos quais fazem parte.

Vale destacar que o desenvolvimento da área denominada de estudos da *performance* e sua atual configuração estão diretamente relacionados às estratégias teóricas e metodológicas empreendidas pelas ciências sociais – principalmente a antropologia e a sociologia – nas décadas de 1960 e 1970. Houve uma apropriação do uso da metáfora teatral nas pesquisas

¹⁸ Para quem tiver interesse no desenvolvimento histórico do uso do conceito de *performance* pelas artes, ciências sociais e pela linguística, sugiro ver: CARLSON, Marvin. *Performance – uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

então desenvolvidas por essas ciências que acabou orientando a forma como determinadas correntes teóricas da antropologia e da sociologia se localizaram e, a partir disso, se consolidaram. Autores como Victor Turner, Erving Goffman e Milton Singer se dedicaram a uma abordagem dramatista dos comportamentos culturais e das interações sociais. A percepção de que esses comportamentos e essas interações se estruturam por meio de elementos de teatralidade, revelam uma espécie de “qualidade” teatral da vida social, já era uma questão que aparecia na história do teatro havia muito tempo, como no Renascimento, por exemplo. Mas foi principalmente¹⁹ com as investidas da antropologia e da sociologia que essa característica se tornou fundamental à análise do comportamento social e de práticas culturais importantes.

Isso está relacionado a uma mudança de postura metodológica que atingiu a linguística, a antropologia, a psicologia e a sociologia de maneira geral: do questionamento sobre “o que” são os dados linguísticos, antropológicos, psicológicos e sociológicos para “como” eles chegam a ser o que são, “como” apresentam determinada configuração e “como” funcionam em dado contexto. Houve um deslocamento em direção à ênfase no que pode ser chamado de caráter construído dos objetos de investigação das pesquisas sociais, que encontrou na ideia de *performance* uma síntese que inclui elementos e dimensões que ficam excluídas de outras formas de análise na explicação dos processos que reproduzem comportamentos sociais, dinâmicas culturais e arranjos políticos, por exemplo.

“Como reconhecer elementos, tais como escolha, opção pelo momento adequado e autorepresentação, a não ser por meio das maneiras como os indivíduos e grupos os performatizam?” (TAYLOR, 2013, p. 33). Esse tipo de questionamento foi fundamental para que as agências individual e cultural pudessem ser elaboradas e reivindicadas. Dessa forma, a reorientação metodológica das ciências sociais (*lato sensu*) e da linguística foi significativa não somente para a atenuação dos isolamentos disciplinares, mas, sobretudo, para o desenvolvimento de uma perspectiva teórica que não tivesse como base a noção estruturalista de normatividade. Vale destacar, então, que “o modelo dramatúrgico também salientava os componentes estéticos e lúdicos dos eventos sociais, bem como o caráter intervalar da liminaridade e da inversão simbólica” e “o modelo linguístico enfatizava a agência cultural em funcionamento no uso da língua” (TAYLOR, 2013, p. 33).

¹⁹ Vale lembrar da importância que o conceito de psicodrama, cunhado pelo teórico da psicologia Jacob Levy Moreno, teve nesse contexto das ciências sociais.

Isso significa que o conceito de *performance* deixou de se referir apenas às práticas e eventos que envolvem expressões dramatizadas e comportamentos teatrais – como manifestações artísticas, comícios políticos, peças de publicidade – para dar conta da dimensão processual que se manifesta por meio de comportamentos expressivos presentes em uma série de práticas sociais. Esse caráter construído citado acima, então, tanto remete à ficção criada pelo conjunto de objetos entendidos como *performance*, quanto diz respeito ao modo como historicamente as culturas, em suas diversas dinâmicas, foram se moldando e se ajustando para originarem as práticas sociais existentes. Considerar a dimensão performática dessas práticas é tentar reunir, dar sentido e tornar visíveis elementos que participam ativamente dos processos que a elas dão origem e que são historicamente negligenciados nas análises sociais e, portanto, relegados a uma espécie de invisibilidade epistêmica.

Apesar de a palavra ser vista como estrangeira e intraduzível, as estratégias performáticas estão profundamente enraizadas nas Américas desde suas origens; por exemplo, os astecas, maias e incas, entre inúmeros grupos indígenas, recorriam a práticas como o canto e a dança para transmitir suas histórias (TAYLOR, 2011, p. 25)²⁰.

Nossa forma de acessar os conhecimentos produzidos por essas práticas incorporadas se dá por meio de uma linguagem que mantém um forte vínculo com as tradições teatrais – uma das raízes da *performance*, como já dito –, por isso, na tentativa de tradução do termo *performance* para o português e o espanhol, as palavras teatralidade, espetáculo, ação e representação surgem como possíveis correlatos. Contudo, mesmo contemplando aspectos fundamentais presentes nas matrizes semânticas que ancoram a noção de *performance*, esses termos são insuficientes para dar conta da complexidade que tal conceito ao menos tenta revelar.

Tanto teatralidade quanto espetáculo se estruturam também por meio de um caráter construído, mas não no sentido da dimensão processual das culturas e, sim, da ficcionalização. Não são simplesmente adjetivos relativos ao que é do teatro, mas léxicos que inscrevem o objeto ao qual se referem num contexto dramatizado. Assim, teatralidade e espetáculo podem se referir a diversas situações da vida como um todo, mas só se aproximam ou se equivalem à *performance* enquanto objeto. O que reforça isso é o fato de que trabalhar

²⁰ Tradução livre da autora, do original: “Aunque la palabra puede parecer extranjera e intraducible, las estrategias performáticas están profundamente enraizadas en América desde sus orígenes; por ejemplo los aztecas, mayas e incas, entre muchos otros grupos indígenas, contaban con prácticas como el canto y el baile para transmitir sus historias”.

com a noção de teatralidade é contar com participantes programaticamente voltados para uma situação específica que se relacionam em torno de um enredo esquemático. Há, portanto, uma consciência envolvida nesse contexto, como também um controle do cenário em questão. Diferentemente da noção de espetáculo, a teatralidade objetiva destacar os elos que sustentam a trama como um todo, o que está por trás do espetáculo, enquanto este diz respeito à forma como determinada situação é apresentada por meio da articulação com imagens. O espetáculo precisa da mediação de imagens para costurar as relações sociais que explora (TAYLOR, 2011 e 2013).

Diferentemente de espetáculo e teatralidade, ação e representação enfatizam a intervenção individual e são conceitos que oferecem mais espaço para a atuação do indivíduo. Taylor (2011; 2013) defende que a ideia de ação inclui tanto a dimensão política quanto a dimensão estética da *performance*, contudo o peso normativo que as dinâmicas econômicas e sociais exercem sobre os indivíduos parece desaparecer – o que não ocorre no uso das noções de espetáculo e teatralidade. A ação dá mais espaço para a agência individual, mas não dá relevância à estrutura social na qual está imbricada. A representação, por sua vez, invoca pelo menos alguma noção de mimese e, por isso, supõe um corte, uma separação entre uma suposta realidade e sua representação. Como já discutido neste capítulo, uma das principais implicações da emergência do conceito de *performance* é justamente a produção de questionamentos em torno da ideia de representação, o que complexificou seus usos e significados.

“Como termo que conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma *episteme*, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo, a *performance* excede, em muito, as possibilidades dessas outras palavras oferecidas em seu lugar” (TAYLOR, 2013, p. 44). Na contemporaneidade, o social, o econômico, o cultural, o político e o estético parecem ser categorias indissociáveis umas das outras, o que demanda novas formas de conceitualização dos objetos do mundo e dos arranjos da vida social. Nesse contexto, o conceito de *performance* se caracteriza por oferecer novas possibilidades interpretativas e, assim, parece-me fecundo à compreensão das práticas artísticas contemporâneas do século XXI. Por isso, *performance* é um conceito que se ajusta muito bem ao objeto de estudo em questão, sendo, portanto, pertinente e adequado à construção do percurso metodológico direcionado aos trabalhos artísticos produzidos por Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas.

Tendo sido, então, o significado de *performance* ampliado para fazer referência às práticas incorporadas e dinâmicas sociais nas quais elas se engendram, compreender tais objetos por meio do conceito de *performance* é dar-se conta do seu caráter construído no sentido de heranças (identidades e memórias) que se formam por meio de comportamentos reiterados que não dependem da transmissão via cultura letrada e educação formal, mas são reproduzidos e transmitidos pela cultura incorporada, através de uma dimensão da experiência que não é possível ser apreendida por meio da escrita e da narrativa documental, simplesmente. A *performance*, então, remete à dimensão da experiência cultural que não é simplesmente acessada por meio de sua narrativa, mas por meio de conteúdos específicos produzidos por quem os performatiza. Nessa perspectiva, compreende-se “... indivíduos e grupos sociais como agentes que encenam seus próprios dramas” (TAYLOR, 2011, p. 17)²¹.

Embora eu tenha recorrido a alguns autores para o desenvolvimento desta discussão que me serve à elaboração da articulação teórico-metodológica da tese que se apresenta, trago aqui principalmente os argumentos teóricos de Diana Taylor, teórica da *performance* com relevante atuação como professora e pesquisadora do Departamento de estudos da *performance* da Universidade de Nova Iorque e diretora do Instituto hemisférico de *performance* e política. Nas palavras de Taylor (2013),

As *performances* funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina comportamento reiterado. (...). A *performance* e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção (p. 27)²².

Sendo utilizado como metáfora ou como instrumento analítico, o conceito de *performance*, assim, foi lançado para diversas áreas do conhecimento científico, como já falei, e, mais recentemente, vale destacar seu uso pelos estudos de cultura de maneira geral. Isso acaba demonstrando, no meu ponto de vista, como a noção de *performance*, mesmo depois de não mais restrita aos eventos do campo artístico, se estrutura a partir da borra que estabelece entre os diferentes campos do conhecimento pelos quais circula e, por isso, guarda uma

²¹ Tradução livre da autora, do original: “... individuos y grupos sociales como agentes que escenifican sus propios dramas”.

²² Richard Schechner é diretor de teatro, ensaísta e professor do Departamento de estudos da *performance* da Universidade de Nova Iorque. Com atuação desde a emergência da cena experimental dos anos de 1960 nos Estados Unidos, Schechner, juntamente com outros importantes autores, é uma espécie de pai fundador da área de estudos da *performance*.

grande capacidade de questionamento das taxonomias existentes – o que faz expor os problemas e as limitações do paradigma da representação, vale destacar.

Sua intraduzibilidade e mesmo a dificuldade de delimitação do conceito parece sinalizar que, entre outras coisas, “nós não nos compreendemos uns aos outros de modo simples ou não problemático”, como diz Taylor (2013, p. 44). Do meu ponto de vista, isso remete diretamente para a discussão feita mais acima a partir do referencial teórico de Homi Bhabha, com o qual apresentei o argumento de que um dos grandes desafios da contemporaneidade é pensar sobre a cultura a partir da ideia de fronteira. No meu entendimento, o conceito de *performance* se soma a esse esforço teórico-metodológico e, assim, nos indica também que é preciso refletir sobre uma teoria de fronteira.

Parece claro, até aqui, que há diferença entre o que é uma *performance* e o que pode ser visto como *performance*, o que nos leva a uma configuração mais sofisticada da noção de *performance*, que a faz funcionar tanto como objeto de análise quanto como *episteme*. Em outras palavras, tentando esclarecer, o uso da *performance* enquanto objeto de estudo (ou seja, algo é *performance*) funciona quando ela se refere a práticas, eventos, manifestações e se constitui neles próprios; já o uso da *performance* enquanto *episteme* (isto é, algo é visto como *performance*) funciona quando, a partir de determinadas práticas, a *performance* nos oferece um modo de conhecer. Nesse caso, a *performance* se caracteriza como uma lente metodológica por meio da qual determinadas práticas culturais são compreendidas como *performance*. Variando de acordo com as configurações históricas e culturais, a noção de *performance*, então, nos ofereceria a possibilidade de acesso a contextos sociais específicos (TAYLOR, 2013).

Ao contrário do que possa parecer, não penso que essas duas dimensões do conceito funcionam dicotomicamente, ajam separadamente. Para mim, a inflexão que podemos realizar a partir desse entendimento do conceito de *performance* exige que o utilizemos considerando que essas duas dimensões operam simultaneamente e que é justamente essa sua configuração que nos permitiria a complexificação da noção de representação e, com isso, uma análise mais cuidadosa e profunda da arte contemporânea.

Essa configuração mais recente a que chegaram os estudos da *performance* indica, na perspectiva de Diana Taylor (2013), que *performance* é um conceito que apresenta “complexas camadas de referencialidade” e que o seu uso, por isso mesmo, aponta para as significativas correlações existentes entre os diferentes sistemas de compreensão da vida

social (arte, cultura, política etc.). Isso, consequentemente, dificulta a elaboração de uma definição exata não apenas sobre sua definição, mas também sobre sua função e seu uso.

Sendo assim, nessa perspectiva, o uso do conceito de *performance* tem a pretensão de superar o estado de compartimentalização – produzido tanto a partir de circunstâncias históricas como por meio do esforço analítico para se entender a vida social – das manifestações da cultura, “... seja ela por gênero (música, dança) ou por participantes/atores, seja pelo efeito pretendido (religiosos, sociopolítico, estético) em que se baseia o pensamento cultural ocidental” (TAYLOR, 2013, p. 43). Se ele não supera, penso que ao menos demonstra a profunda conexão entre as diferentes esferas de produção de conhecimento e estabelece um tensionamento entre elas no sentido de construir e fazer visíveis outras trajetórias culturais que, no presente trabalho, são facilmente deslocadas para a ideia de outras cidades, a partir das quais outros imaginários são possíveis.

A esta altura, é preciso dizer que o amplo alcance da noção de *performance* produziu outros conceitos que, aparentemente, guardam com ela uma relação de analogia. É o caso de performativo e performatividade, associados principalmente às teorizações de John Austin e Judith Butler, respectivamente. Quando Austin desenvolveu sua teoria dos atos de fala, ele cunhou o conceito de performativo para se referir a uma fala que institui uma ação. Ou seja, um ato performativo diz respeito a um enunciado que produz uma ação. Dessa forma, tal fala carrega o poder de imprimir determinado significado à situação discursiva na qual está inserida. Como bem exemplifica Taylor (2013, p. 30), “é dentro da estrutura convencional de uma cerimônia de casamento que a palavra ‘sim’ contém peso legal”. A partir dos argumentos de Austin, a teoria dos atos de fala gerou novas formulações teóricas na linguística e na filosofia da linguagem e ela própria se desenvolveu por meio de outros autores – questão que não cabe ser apresentada nem discutida aqui (CARLSON, 2009; TAYLOR, 2011; 2013).

Enquanto o conceito de performativo de Austin (CARLSON, 2009; TAYLOR, 2011; 2013) diz respeito à ação que a linguagem produz, o conceito de performatividade de Butler (BUTLER, 2011; TAYLOR, 2011; 2013) remete a uma dimensão difícil de ser percebida devido às normalizações produzidas pelas práticas sociais. Embora sua teorização apresente raízes vinculadas ao pensamento de Austin, com o conceito de performatividade Butler (2011) quer contemplar os processos que as socializações e as práticas regulatórias produzem na conformação, por exemplo, do gênero e da identidade sexual, que, devido às normalizações sociais, são naturalizados e, assim, invisibilizados do sistema discursivo de regulação das subjetividades. Butler (2011) coloca a noção de corpo no centro de seu debate

para explorar a relação entre corpo e discurso por meio da conformação que os discursos de poder conferem ao corpo. Nesse processo, a performatividade, para a autora, diz respeito às atuações e ações reiteradas que produzem materialmente os corpos sexuados. Tanto para Austin como para Butler, portanto, “... o uso dos termos performativo e performatividade não remete a uma qualidade (ou adjetivo) de *performance* (como no caso, por exemplo, de um evento performativo, quer dizer, que inclui elementos teatrais), mas a uma propriedade do discurso” (TAYLOR, 2011, p. 24)²³.

Isso significa que performativo e performatividade são conceitos que não mantêm com a noção de *performance* uma relação de adjetivação nem de substantivação, respectivamente. Diana Taylor (2011; 2013), assim, sugere o uso da palavra performático quando quisermos fazer referência à dimensão qualificada da *performance*, ou seja, para se fazer referência aos elementos que adjetivam determinado evento ou processo como *performance*. A autora defende a importância de se cunhar um termo para tal finalidade para que seja marcada uma distinção entre os terrenos do visual e do performático em relação ao campo discursivo. Desse modo, o uso do termo performático serve para contemplar o conjunto de elementos que não estão restritos à dimensão escrita e textualizada da produção da cultura e de suas práticas sociais.

Apesar de circunscrito a um campo teórico que desafia as divisões disciplinares e os procedimentos metodológicos das artes, linguística e ciências sociais e de não possuir uma única definição nem muito menos um uso restrito, é possível afirmar que, tendo origem no seu uso vinculado a manifestações estético-artísticas e, a partir disso, seu alcance ampliado, a noção contemporânea²⁴ de *performance* se estruturou a partir do diálogo e do questionamento que estabeleceu com os modos de incorporação, considerando e tentando entender, inclusive, de que maneira as profundas transformações trazidas pelas tecnologias digitais e pelos sistemas de comunicação afetam esse processo. Contudo, “é difícil pensar sobre a prática incorporada no interior dos sistemas epistêmicos desenvolvidos no pensamento ocidental, em que a escrita se tornou avalista da própria existência” (TAYLOR, 2013, p. 21).

²³ Tradução livre da autora, do original: “En esta trayectoria, el uso de los términos *performativo* y *performatividad* no remite a una cualidad (o adjetivo) de *performance* (como en el caso, por ejemplo, de un evento performativo, es decir, que incluye elementos teatrales) sino a una propiedad del discurso”.

²⁴ Marvin Carlson (2009) fala que o conceito moderno de *performance* é aquele que diz respeito ao surgimento da arte da *performance*.

Por isso, como também defende Taylor (2011; 2013), é extremamente necessário que nos voltemos, enquanto pesquisadores das ciências sociais, para os modos pelos quais outros grupos, outros povos, outras culturas criam e refazem suas vidas cotidianas. Isso pode ser percebido por meio das maneiras “engenhosas, específicas e autênticas” (2013, p. 33) de se usar a linguagem, como também por meio da transmissão da identidade e da memória coletiva “... através de cerimônias compartilhadas (por exemplo, em festas de Ano novo ou no Dia da consciência negra) ou comportamentos reiterados, como aprender a falar um idioma, cozinhar comidas regionais ou talhar uma máscara” (2011, p. 19)²⁵.

Isso nos conduz a uma questão muito importante que está presente aqui desde o desenvolvimento do então problema de pesquisa: a especificidade da localidade, do lugar. Um exemplo disso é a própria produção de arte contemporânea. Mesmo compartilhando de valores artísticos e conceitos estéticos e apresentando referenciais teóricos comuns, a prática artística desenvolvida nos Estados Unidos após a década de 1960 difere, por exemplo, das práticas artísticas encontradas na América do Sul, que, por sua vez, também apresentam especificidades quanto a cada país e, no caso do Brasil, ainda podemos falar de diferenças por região e cidade²⁶.

A partir do que fora dito, podemos concluir que a *performance* emerge de e se ancora numa localidade, mantendo relação direta com a trama social nela engendrada. Nas palavras de Diana Taylor (2011, p. 11), “o contexto em si, queira ou não queira, converte toda ação performática em um ato com ressonâncias locais”; “... a *performance* (...) sempre brota *in situ* e cobra força local”²⁷. Tendo como referência os argumentos de Taylor (2011; 2013) e toda a discussão já realizada ao longo deste capítulo, compreende-se que se voltar para o local é reconhecer que as práticas culturais não são estáveis e que, por isso mesmo, há uma mútua e recíproca construção entre o Ocidente, enquanto *episteme*, e tudo o que resta do mundo.

O Ocidente se esqueceu de muitas partes do mundo que escapam de seu alcance de explicação. Todavia, lembra-se da necessidade de cimentar a centralidade de sua posição como Ocidente ao criar e congelar o não

²⁵ Tradução livre da autora, do original: “... a través de ceremonias compartidas (por ejemplo, en fiestas de año nuevo o en el día de la raza) o comportamientos reiterados como aprender a hablar un idioma, cocinar comidas regionales o tallar una máscara”.

²⁶ Por exemplo, o contexto de ditadura presente em alguns países sulamericanos conferiu ao conceitualismo aqui praticado contornos específicos, como veremos brevemente no próximo capítulo.

²⁷ Tradução livre da autora, do original: “El contexto en sí, quiérase o no, convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales. (...) ... el performance (...) siempre brota *in situ* y cobra fuerza local”.

ocidental como sempre outro, “estrangeiro” e impossível de conhecer (TAYLOR, 2013, p. 39).

Dessa forma, se utilizar do conceito de *performance* como ferramenta teórico-metodológica é tentar abarcar o que sempre fora excluído da história oficial e documentada, é tensionar a relação entre o Eu e o Outro, o que faz a *performance* funcionar como mecanismo subalterno de produção e transmissão de conhecimento. A partir do que discutimos por meio das teorizações de Bhabha, então, a experiência que a *performance* tenta traduzir me parece tão mestiça quanto a experiência de fronteira, o que reforça o sentido do uso da *performance* neste trabalho como o conceito com o qual finalizo a articulação teórico-metodológica da investigação que se apresenta.

Se a *performance* produz um corte epistemológico – inclusive por meio de sua intraduzibilidade –, nos oferecendo, por isso, um novo modo de conhecer, ela torna visíveis outros arranjos culturais, outras identidades e memórias. Como consequência, recorrendo às palavras de Taylor (2011, p. 19), isso “... nos permite resistir à construção dominante do poder artístico e intelectual. Dessa maneira, os estudos de performance se prestam a projetos anticolonialistas”.

Os estudos da performance oferecem, então, um modo de repensar o cânone e as metodologias críticas. Isso porque, mesmo que pesquisadores nos Estados Unidos e na América Latina reconheçam a necessidade de se libertar do domínio do texto – como o objeto de análise privilegiado, ou mesmo único –, nossas ferramentas teóricas continuam assombradas pelo legado literário (TAYLOR, 2013, p. 59).

E é justamente por isso que para mim a utilização do conceito de *performance* na perspectiva aqui apresentada se constitui num desafio não apenas científico, no que diz respeito ao desenvolvimento da pesquisa e composição de todo o trabalho final, mas também intelectual e acadêmico. Apesar de o conceito vir amadurecendo ao longo de todo o processo e tempo da pesquisa e, por isso, se articulando e se cruzando de forma cada vez mais consistente com o objeto de estudo e as questões que orientam tal investigação, penso que é um grande desafio utilizá-lo para construir um método de análise coerente com a natureza do então objeto, que são trabalhos de arte originados de práticas artísticas contemporâneas. Afirmo isso porque tanto a arte contemporânea como o conceito de *performance* desafiam as categorias explicativas existentes e os métodos de análise já consolidados pelo paradigma da representação, quando nós mesmos temos dificuldades de deslocar nossos olhares (enquanto

formas de acessar e interpretar) desse modelo para um outro, que aqui prefiro chamar de conjunto²⁸ de elementos que coexistem produzindo uma realidade performática – e, quiçá, que produz outras configurações mais sobre as quais não tenho condições de refletir.

Entender a *performance* enquanto práxis é, portanto, considerar que ela traduz um sistema de conhecimento, além de ser capaz de reproduzir e transmitir conhecimento. Encarar o desafio de construir um método de análise a partir do conceito de *performance* é empreender um esforço no sentido de diminuir a centralidade da linguagem escrita nas epistemologias ocidentais. Taylor (2013), em seu estudo sobre colonialismo nas Américas, conecta, por meio do conceito de *performance*, os temas da escravidão, dos direitos indígenas, do imperialismo, da migração e da globalização numa reflexão sobre a produção e transmissão da memória cultural nas Américas. Nele, a autora defende que o conhecimento incorporado foi cada vez mais perdendo importância para a escrita.

Quando os frades chegaram ao Novo Mundo nos séculos XV e XVI, eles afirmavam que o passado dos povos indígenas – e as “vidas que viveram” – havia desaparecido porque eles não tinham escrita. (...).

Embora os astecas, maias e incas praticassem a escrita antes da conquista, ela nunca substituiu a expressão vocal performatizada. A escrita, apesar de altamente valorizada, era originalmente um lembrete para a *performance*, um auxílio mnemônico (TAYLOR, 2013, p. 45-46).

A cultura incorporada, e também a cultura expressiva, tinha muito protagonismo na reprodução do conhecimento, cabendo à escrita o registro de informações específicas, como, por exemplo, dados e instruções relativos ao tempo e movimento do planeta, o que demandava capacidades especializadas. Ou seja, não era qualquer pessoa que poderia realizar tal atividade. Na medida em que o domínio da escrita significou o controle de boa parte da população, o poder colonial, como é sabido, se fortaleceu e os saberes locais foram violentamente negligenciados. Se antes o conhecimento garantido pela escrita dependia significativamente da cultura incorporada, com a consolidação do poder colonial as práticas locais incorporadas (verbalizadas e não verbalizadas) foram deixando de se caracterizar como formas legítimas de reprodução e transmissão de conhecimento, afetando diretamente a formação identitária e a tessitura de memórias nas diferentes sociedades das Américas.

²⁸ Uso a palavra “conjunto” em vez de já nominar como um novo modelo ou um novo paradigma porque essas definições tomam contornos mais precisos *a posteriori*. No momento, em que os debates ocorrem e novos dados surgem, penso que seria precipitado de minha parte já enquadrar como um novo paradigma, apesar de me sentir à vontade para afirmar que já não se trata mais do paradigma da representação.

Esse contexto aponta para um aspecto muito importante presente nos estudos de *performance*: o caráter efêmero das práticas incorporadas, já que elas não são traduzidas por meio do registro escrito, o que nos leva a duas questões fundamentais à discussão aqui desenvolvida. A primeira diz respeito às consequências da profunda inserção da tecnologia digital na sociedade contemporânea. A partir disso, pergunto, baseada em Taylor (2013): voltada às práticas incorporadas, a *performance* sempre se refere apenas à incorporação ou ela também questiona a noção de incorporação restrita aos contornos do corpo? O modo como a tecnologia digital afetou os meios de comunicação e alterou rápida e intensamente as relações sociais trouxe como consequência a necessidade de se refletir sobre e “... reformular nossa compreensão de questões como ‘presença’, lugar (agora o ‘site’ on-line, não localizável), efêmero e incorporação” (TAYLOR, 2013, p. 29).

A segunda questão se refere à potência de permanência da *performance*. Alguns autores defendem que a *performance*, por apresentar um caráter transitório, não tem a capacidade de perdurar e, assim, desaparece porque não é possível documentar nem reproduzir o acontecimento “ao vivo” no contexto em que ele se dá. Peggy Phelan (2011), por exemplo, uma influente pesquisadora estadunidense dos estudos da *performance*, com vinculações teóricas feministas e psicanalíticas, define a *performance* como uma ação que ocorre por apenas uma vez, não podendo ser reproduzida novamente, a não ser como outra *performance*. A experiência da *performance*, assim, para a autora, é restrita ao presente, ao tempo do agora. Recorrendo às suas palavras:

A única vida da *performance* ocorre no presente. A *performance* não é salva, gravada, documentada nem participa de maneira alguma da circulação das representações: uma vez feita, se transforma em outra coisa; já não é *performance*. Na medida em que a *performance* pretende participar da economia da reprodução, ela trai e enfraquece a promessa de sua própria ontologia. A *performance* se mantém fiel a sua própria entidade por meio do desaparecimento (PHELAN, 2011, p. 97)²⁹.

Para Phelan (2013), portanto, uma fotografia ou um vídeo de uma *performance* é apenas um registro da *performance* e não a *performance* em si. A linha argumentativa da autora é correta, faz sentido. De fato, um vídeo de uma *performance* não se constitui na *performance*,

²⁹ Tradução livre da autora, do original: “La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance. En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición”.

e, sim, num arquivo da *performance*. Contudo, as diferenças entre o ato ao vivo e sua reprodução deixam de ser tão claras e definidas se levamos em consideração o espaço virtual criado pela internet. Além disso, a gente deve considerar que a tecnologia avança na tentativa de dar conta de uma série de aspectos da vida social, como também penso que materiais de arquivo sobre *performance*, quando em contato com novos públicos, estabelecem um novo contexto que, por sua vez, não mais está ao alcance do autor, do artista ou do pesquisador, por exemplo, e a cada nova situação se estabelece um outro contexto performático. A questão se torna muito mais complexa se a gente pensar nas mudanças da relação tempo-espaço desencadeadas pela revolução da tecnologia digital em nossas vidas.

Recorrendo a Taylor (2011),

O que significa o conceito de “ao vivo” em relação à rede mundial de computadores? De que maneira a internet nos desafia a repensar aquilo que tomávamos como efêmero? *Performances* transmitidas ou realizadas na rede não separam o momento da criação da instância do arquivo, como entende Phelan; pelo contrário, se autoarquivam desde o começo (TAYLOR, 2011, p. 22)³⁰.

Rebecca Schneider, uma outra teórica da *performance* e também artista estadunidense, vai de encontro aos estudiosos da *performance* que enxergam no desaparecimento e na impermanência suas características centrais. Para a autora, os problemas ligados à dificuldade de se conservar rastros materiais da *performance*, porque esta se dissiparia, dizem respeito muito mais à lógica do arquivo do que às limitações que a *performance* em si pode conter. O arquivo tem a capacidade de favorecer fatos, eventos e práticas que dão origem a produtos que não dependem, ou dependem em menor grau, da realização ao vivo desses fatos, eventos e práticas para se perpetuarem – ao menos em um determinado domínio, o documental. Schneider (2011, p. 225), então, pergunta: “não nos limitamos a uma compreensão da *performance* predeterminada por nosso funcionamento cultural à lógica do arquivo?”³¹.

O entendimento de que a *performance*, seja como prática seja como objeto, não perdura no tempo e no espaço sempre foi um consenso entre estudiosos e pesquisadores. Para a história da arte, essa é uma questão relevante porque a arte contemporânea inaugurou uma

³⁰ Tradução livre da autora, do original: “Qué significa el concepto en vivo en relación a la red? De qué manera internet nos desafia a repensar aquello que entendíamos como efímero? Performances transmitidos o realizados en la red no separan el momento de creación de la instancia de archivo como lo hace Phelan; al contrario, se autoarchivan desde el comienzo”.

³¹ Tradução livre da autora, do original: “¿nos limitamos a un entendimiento del performance predeterminado por nuestra habituación cultural a la lógica del archivo?”.

série de desafios aos espaços expositivos e às instituições responsáveis pela salvaguarda de objetos artísticos. A arte da *performance* foi responsável por questionar o *status* de objeto de arte e também por negar o arquivo, dada a dificuldade de os dispositivos museológicos lidarem com esse tipo de prática artística. Nesse contexto, em que as instituições artísticas e a própria historiografia da arte se veem diante de um confronto entre seus modos de operar e as práticas performáticas, a *performance* parece mesmo desaparecer, ou, melhor dizendo, ela parece produzir um desaparecimento.

É por isso que para Diana Taylor (2013) o problema não se localiza no embate entre o escrito, o que pode ser facilmente registrado, e o incorporado (verbalizado e não verbalizado), mas entre o arquivo e o que a autora chama de repertório. O arquivo é físico, supostamente durável, objetivo e exterior ao acontecimento; o repertório é corporal, efêmero, subjetivo e revela práticas incorporadas. O arquivo se constitui em cartas, edifícios, documentos, filmes, mapas, restos arqueológicos, textos literários e no que mais tenha a capacidade de guardar e produzir memórias. O repertório traduz a memória incorporada por meio da oralidade, de comportamentos, gestos, movimentos e do que reproduza as disposições adquiridas pelos indivíduos num dado contexto cultural específico. Os materiais de arquivo são perenes, supostamente resistentes à mudança; enquanto os atos do repertório são tomados como conhecimento não reproduzível.

Em sua forma de transmissão do conhecimento, o arquivo opera através da distância, tanto espacial quanto temporal, e, dessa maneira, se caracteriza por persistir no tempo. Nesse sentido, Taylor (2013) afirma que o arquivo supera o acontecimento ao vivo. Apesar disso, há alguns mitos sobre a ideia de arquivo que giram, basicamente, em torno de duas questões. A primeira diz respeito à falsa ideia de que não há mediação na produção de arquivo. Isso tem relação direta com uma concepção tradicional de documento, segundo a qual a informação contida no produto da documentação era vista como uma verdade em absoluto. A segunda questão se refere à certeza de que o arquivo é durável e protegido de possíveis manipulações. O arquivo, é preciso dizer, funciona como uma moldura que, estabelecendo um recorte político, é responsável por conferir significado às *performances* e integrá-las ao conhecimento já acumulado com a finalidade de produzir memórias – o que implica tanto lembrança como esquecimento. Além disso, como afirma Hans Belting (2012, p. 119), naquele debate sobre modernidade, arte universal e imagem da história da arte, “o arquivo não pode ser ilimitadamente receptivo sem alterar radicalmente a si mesmo, em sua existência e significação. Quanto mais e mais rápido absorve algo novo, tanto menos pode garantir a

hierarquia sob a antiga existência (...)”. O arquivo, portanto, não oferece a estabilidade que aparenta garantir. É que a principal capacidade do arquivo não é o elemento superficial da sobrevivência física, mas sua oferta como dispositivo de gestão política. Assim, embora não da mesma forma nem na mesma medida, o arquivo, como o repertório, não permanece o mesmo.

O repertório, por sua vez, também supera o arquivo, na medida em que o arquivo não é capaz de captar o acontecimento ao vivo em sua totalidade. Um registro de uma *performance*, seja em qualquer material de arquivo, nunca é a *performance* em si. O vídeo ou a fotografia de uma *performance* corresponde ao arquivo; o que está representado nesse vídeo ou nessa fotografia corresponde ao repertório. Cada um, então, o arquivo e o repertório, supera o outro em sua limitação. No meio do profícuo e diversificado debate sobre o caráter efêmero ou duradouro da *performance*, Taylor (2013) enxerga o arquivo e o repertório como dois sistemas de transmissão de conhecimento por meio dos quais a *performance* se traduz e defende que, mesmo atuando de maneiras distintas, os materiais de arquivo e as práticas do repertório se cruzam e se afetam intensamente e de variadas formas. É justamente por isso que para a teórica a *performance* não desaparece. Em suas próprias palavras,

As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituir-los) (TAYLOR, 2013, p. 51).

Do meu ponto de vista, o arquivo pode não ser capaz de preservar a vitalidade da *performance*, mas é ele quem garante o acesso a seus efeitos, por meio dos repertórios que mobiliza. Sendo assim, como defende Taylor (2013), a relação entre o arquivo e o repertório não deve ser polarizada, com um representando o poder hegemônico (o arquivo) e o outro portando o desafio anti-hegemônico. Compreender que a *performance* opera por meio desses dois sistemas é perceber que as práticas incorporadas se fazem presentes na produção e reprodução de conhecimentos, identidades e memórias de diferentes formas. Assim, ainda que a realidade sempre nos escape, nós, enquanto pesquisadores, espécie de colecionador de vestígios, precisamos sempre estar atentos às possibilidades metodológicas que os objetos nos oferecem. Como questiona Schneider (2011):

Ao privilegiar um entendimento de *performance* como recusa à permanência, não estamos ignorando outras formas de conhecimento, outros modos de lembrar que podem se situar precisamente nas maneiras pelas

quais a performance permanece, mas permanece de outra forma?; quero dizer, os modos por meio dos quais a performance resiste à hegemonia do olho, hegemonia que delimita a performance como aquilo que não permanece para ser visto (SCHNEIDER, 2011, p. 226)³².

Diante do que foi visto, é necessário, penso eu, refletir sobre as implicações desse debate às metodologias disponíveis. Esse giro epistemológico promovido pelo conceito de *performance* nos direciona para o desafio de contemplar os repertórios que as *performances* traduzem. Mas isso não significa que devemos apenas deslocar o foco de nossos objetos de estudo: do discurso para o performático, da escrita para o acontecimento ao vivo. É preciso, principalmente, reorientar nosso método de análise, o modo como interpretamos os objetos.

Neste momento, penso que é importante deixar claro que aqui eu não estou numa posição de defender que o conceito de *performance* é ou será capaz de dar conta de toda a complexidade presente em qualquer objeto e questão relativos à dinâmica da vida em sociedade. Por mais que nós, enquanto estudiosos e pesquisadores, nos esforcemos para sistematizar, isolar, enquadrar e produzir interpretações, as categorias e os conceitos sempre nos escapam diante da realidade. Afinal, os sentidos estão sempre em elaboração e negociação. E o conceito de *performance*, como parte também de processos que envolvem questões e aspectos científicos, acadêmicos, políticos e institucionais, não é inocente, claro, no processo de construção do conhecimento. Apesar disso, meu esforço aqui caminha no sentido de tentar construir, também com ele, uma articulação teórico-metodológica adequada à configuração do objeto de investigação da tese que se apresenta.

Dito isso, é preciso elucidar de que maneira o conceito de *performance*, na perspectiva apresentada, me ajudará a operacionalizar os procedimentos de análise desta pesquisa. Devido às características da arte contemporânea e do esforço e interesse em se considerar as práticas culturais expressiva e incorporada, os trabalhos artísticos em questão não podem ser analisados somente em seus aspectos plásticos, mas, principalmente, nos níveis estético e político em que se processam. Voltar-se ao estudo de um objeto de manifestação expressiva e incorporada é deparar-se com as implicações metodológicas que ele apresenta, visto que há um deslocamento do domínio do texto (escrito), enquanto objeto privilegiado de análise, para o domínio do performático. Assim, “em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em

³² Tradução livre da autora, do original: “... al privilegiar un entendimiento del performance como un rechazo a los restos, ¿no estamos ignorando otras formas de conocimiento, otros modos de recordar, que pueden situarse justamente en las maneras en que el performance permanece, pero permanece de otra forma?; es decir, las maneras en que el performance resiste la hegemonía de lo ocular, hegemonía que delimita al performance como aquello que no permanece para ser visto”.

termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa” (TAYLOR, 2013, p. 45).

Em seu trabalho, Taylor (2013) usa a ideia de roteiro como ferramenta analítica. Mesmo reconhecendo que utilizar essa ideia inclui lidar com narrativa e enredo, aspectos já bastante explorados pela análise literária e análise fílmica, a autora afirma que os roteiros incluem gestos, comportamentos e posturas corporais, que são irredutíveis à linguagem escrita. O roteiro, para Taylor (2013), teria a capacidade de ativar os dramas sociais. Assim, para a autora, os roteiros podem ser compreendidos enquanto traduções dos paradigmas que estruturam a vida social. Teriam a capacidade, portanto, de revelar a articulação entre texto, imagem, ação, discurso e comportamento na composição de um recorte da realidade. Taylor (2013, p. 60) afirma: “o roteiro torna visível, mais uma vez, o que já está lá – os fantasmas, as imagens, os estereótipos”.

Vale destacar que, sendo roteiro, ele invoca um lugar, ainda que não o explicita, de modo que é possível afirmar facilmente que os roteiros são circunscritos a uma trama social local, eles dizem da dinâmica cultural e das práticas sociais específicas a uma localidade. Contudo, o uso que já é feito do termo confere a ele a característica de que os roteiros seguem determinada estrutura e se orientam para determinados desfechos, o que poderia fazer-nos pensar que a especificidade do local não é algo sempre presente, dado que haveria um padrão mais ou menos repetível. Taylor (2013) afirma que mesmo assim os roteiros deixam margem para mudanças, deslocamentos de sentidos e paródias. Eu acrescento que, além disso, se há uma estrutura que se repete entre roteiros, ou que dialoga facilmente com outra, é porque isso indica algo no que diz respeito aos repertórios que compõem esses roteiros. No caso específico desta pesquisa que se apresenta, na qual o objetivo é investigar os imaginários urbanos traduzidos nos trabalhos artísticos de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas, não construirei propriamente um roteiro com os resultados da investigação, no sentido completo usado por Taylor (2013); minha intenção é usar uma noção básica de roteiro para eu sintetizar e delimitar em grupos diferentes de roteiro, se for o caso, os elementos comuns observados entre os trabalhos desses artistas que remetem às performances estruturantes da experiência urbana que suas intervenções revelam. Pretendo, com isso, apenas delimitar as chaves de leitura que os trabalhos artísticos pesquisados apresentam.

Dessa maneira, a questão metodológica à qual me coloco, no que se refere ao procedimento de análise, está relacionada a uma análise que pretende apreender um significado posto em uma dada obra de arte, mas a uma análise que objetiva refletir sobre os

significados que uma dada manifestação artística produz. Ou seja, uma análise que se orienta, antes de tudo, para os processos nos quais a produção artística está envolvida, o que implica considerar-se o contexto histórico de disputas no qual ela se desenvolve e refletir-se em que níveis de diálogo essa arte opera. Meu interesse, então, é empreender uma análise na qual os processos artísticos sejam compreendidos em sua dimensão relacional: a constante imbricação e tensão existente entre a linguagem estética produzida e o contexto de sua produção. Isso significa realizar um estudo que abarque questões socioestéticas sem perder de vista os processos de transformação da arte e de seu padrão estético.

Como as produções artísticas investigadas se estruturam performativamente, o procedimento analítico construído para o então objeto de investigação se estrutura, a partir do que foi exposto, da seguinte maneira: se construirá uma interpretação buscando compor os roteiros articulados pelos trabalhos artísticos em estudo – tendo nas noções de fronteira, hibridismo, negociação e espaço liminar de Bhabha referências teóricas centrais – na tentativa de responder à principal pergunta, já apresentada, desta pesquisa: para quais sentidos as práticas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas convergem no tensionamento com a experiência urbana?

Para tal feito, realizei uma pesquisa documental em busca de registros visuais, principalmente fotos, dos trabalhos artísticos produzidos, como também em busca de textos críticos sobre eles. Tal pesquisa ocorreu na internet e também por meio dos arquivos pessoais dos artistas, que me cederam alguns dos materiais contidos em seus acervos particulares. Além disso, tive conversas com os três artistas em estudo, contudo, entrevistei dois – Berna Reale e Bruno Faria –, quando pude estabelecer um contato mais direcionado às questões que me interessam. A oportunidade de travar uma conversa e realizar as entrevistas com eles me possibilitou acessar ideias e depoimentos fundamentais para a análise dos dados em questão que as imagens e os textos não me ofereceram. A partir de todo o conjunto das produções dos três artistas, delimitei um *corpus* de dados em função do potencial crítico que os trabalhos apresentam e, no que diz respeito à produção individual de cada um, selecionei trabalhos que mantêm entre si intervalos de tempo mais ou menos regulares para sua realização, com a finalidade de construir uma visão panorâmica das trajetórias de cada artista. São eles:

ARTISTAS	Berna Reale	Bruno Faria	Renata Lucas
TRABALHOS	Quando todos calam, 2009 Sem título, 2011 Palomo, 2012 Ordinário, 2013 Rosa púrpura, 2014	City tour, 2006 Veneza brasileira, 2009 Museo 1985 e Texcoco soundtrack, 2012 Letreiro objetivo e Em cartaz, 2014 Guia das putas e Na calada, 2016	Cruzamento, 2003 Matemática rápida, 2006 Venice suitcase, 2009 Cabeça e cauda de cavalo, 2010 Museu do homem diagonal, 2014

Quadro 1 - *Corpus* de análise

É fundamental dizer que a escolha pelas práticas artísticas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas, enquanto objeto de estudo, não se deu aleatoriamente. Com produções apresentadas a partir de 2009, 2005 e 2001, respectivamente, esses são artistas da geração³³ mais recente de arte contemporânea do Brasil. Berna Reale, mesmo com a trajetória mais recente, tem uma produção já incorporada ao campo artístico brasileiro e inserida em relevantes instituições do campo artístico internacional; Bruno Faria conta com trabalhos que alcançaram boa inserção no circuito de arte nacional; e Renata Lucas apresenta uma produção amplamente reconhecida por importantes instituições dos campos artísticos nacional e internacional. Além de considerar esse aspecto de integração ao campo da arte na escolha por investigar as práticas artísticas dos três artistas citados, realizei um esforço metodológico para selecionar artistas com histórias de vida vinculadas a diferentes cidades e que, cada uma, fosse localizada em uma região diferente do país. São elas: Belém, Recife e São Paulo.

No capítulo seguinte, construirei um panorama histórico sobre modernismo, vanguarda e arte contemporânea no Brasil, localizando a tensão entre arte e cultura aqui existente para mostrar como ela se traduz na maneira pela qual as práticas artísticas do fim do século XX e início do XXI se desenvolvem e organizam. Meu objetivo, com isso, é situar as produções de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas e enfatizar a questão de pesquisa aqui apresentada por meio da emergência da cidade enquanto elemento fundamental da experiência estética articulada pela arte contemporânea em vias do século XXI.

³³ Ao usar esse termo, não quero dizer que atualmente existe marcadamente uma geração como as identificadas em outros momentos da história da arte brasileira – aspecto que será visto no capítulo a seguir.

3 A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DA ARTE NO BRASIL: DA IDENTIDADE CULTURAL À PARTICULARIDADE DO LUGAR

Num primeiro momento, somos facilmente seduzidos a afirmar que, atualmente, no contexto de um sistema global de arte, não faz mais sentido situar as práticas e produções dos artistas a partir do pertencimento a um país ou a uma localidade específica. Depois, quando ensaiamos uma aproximação e uma interpretação mais cuidadosa, percebemos que na arte deste início do século XXI esse marcador político-cultural continua a projetar fortes sentidos para a vida social e, assim, também para o campo artístico. Por isso, para mim, ainda faz sentido falar de uma arte contemporânea brasileira.

No entanto, não pretendo, com esse posicionamento, defender a existência de um possível conjunto de traços intrínsecos à arte contemporânea elaborada por artistas brasileiros. O que quero demarcar como um importante aspecto no entendimento das práticas artísticas contemporâneas deste início de século nada tem a ver com uma dimensão essencialista da produção artístico-cultural. No caso da produção de arte brasileira, na qual se localiza o objeto de estudo em questão neste trabalho, eu quero ressaltar um aspecto que articula toda sua história recente (referente ao século XX) e dá sentido à configuração de seu campo artístico quando do estabelecimento da arte contemporânea. Estou me referindo à tensão entre o nacional enquanto elemento que supostamente confere uma unidade cultural e a cultura hegemônica, traduzida, em um primeiro momento, por meio do cânone moderno e, posteriormente, por meio da globalização.

Vale salientar, já neste momento, que também referir-se à arte contemporânea brasileira é, aparentemente, reunir uma diversidade de manifestações artísticas num único conjunto e, dessa maneira, fazer render uma generalização complicada – como veremos em alguns exemplos mais à frente. Contudo, mesmo a diversidade regional imprimindo marcas nas poéticas artísticas, considero que, além do elemento estruturante da arte brasileira colocado acima, as práticas artísticas contemporâneas destas duas primeiras décadas dos anos 2000 – na esteira do discurso crítico da arte da década de 1990 – são fundadas em questões semelhantes, principalmente no que tange à experiência urbana como um problema.

Esforçando-me, num exercício imaginativo, para deslocar minha vivência espaço-temporal da vida social para o fim do século XIX, penso que seria difícil acreditar que um período de grandes mudanças – com invenções, descobertas e desenvolvimentos

fundamentais para o mundo que conhecemos e controlamos atualmente – seria seguido por um século tão revolucionário como foi o século XX. Reflito sobre isso rapidamente quando, neste capítulo, quero mostrar de que maneira as práticas artísticas no Brasil da virada do XX para o XXI se desenvolveram como tal. Ao pensar sobre como foi a década de 1990 para as artes brasileiras, me reporto imediatamente ao que fora o século XX inteiro para a arte no Brasil. E a comparação com o que significou esse século para a História em meus pensamentos se justifica por causa das intensas transformações pelas quais passou a arte nesta terra tropical ao longo do século passado, sempre mobilizando nossa condição de país cujo projeto de nação está montado sobre o princípio da colonialidade ao tensionar, de diferentes modos, o cruzamento entre o (suposto) caráter nacional e as influências estrangeiras.

A seguir, ao longo deste segundo capítulo, veremos como essa dinâmica se articula na construção do campo da arte contemporânea brasileira para situarmos as práticas artísticas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas na produção do século XXI. Com vistas à circunscrição do problema de pesquisa em questão, meu objetivo com este capítulo é mostrar como há, de diferentes maneiras, uma forte relação entre arte, cultura e lugar ao longo do desenvolvimento do campo artístico no Brasil.

3.1 MODERNISMO BRASILEIRO: CULTURA, ARTE E IDENTIDADE

É possível afirmar que o embrião de um campo de produção artístico-cultural brasileiro nasceu da preocupação com a criação de uma arte marcadamente nacionalista, o que fez emergir aquilo que foi classificado como modernismo brasileiro. Como bem sintetizou Miceli (2003, p. 100-101), “as duas primeiras décadas do século XX reuniram as condições institucionais indispensáveis à plena emergência e operação de um campo de produção artística” no Brasil, que foram: a existência de vários ateliês de arte em concomitância à oferta de cursos de iniciação artística por parte de artistas mestres brasileiros e estrangeiros que aqui residiam; o papel de escolas de perfil técnico-profissional em formar sucessivas turmas de artistas locais; a criação de um programa estadual, pelo governo do estado de São Paulo, de concessão de bolsas de estudos no exterior³⁴; a montagem de diversas exposições artísticas, tanto individuais quanto coletivas, bem como a abertura de espaços para a comercialização de obras de arte; a formação de um público que se constituía também em clientela de

³⁴ Para mais detalhes, ver Miceli (2003, p. 25-26).

colecionadores; e a projeção de São Paulo como um lugar atraente para vários nomes da pintura acadêmica brasileira.

Essas transformações ocorridas, de maneira geral, no campo da cultura, estão estreitamente relacionadas ao desenvolvimento e expansão da cultura do café e ao processo de aceleração da industrialização e urbanização de São Paulo. Mas não somente. Em muitas leituras acerca do modernismo brasileiro, São Paulo aparece como o epicentro desse movimento. De fato, a cidade teve protagonismo nesse processo, mas a cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, também se caracterizava como um polo de produção cultural naquele momento. Annateresa Fabris (2010, p. 7) afirma, inclusive, que “a centralidade que os modernistas de São Paulo atribuíram a si mesmos foi vista (...) como uma leitura particular da modernização da cidade, transformada em paradigma para todo o Brasil”. Vale salientar, nesta discussão, que ainda que São Paulo tenha tido protagonismo no surgimento do modernismo artístico brasileiro, é sabido que o desenvolvimento urbano e a modernização de outras cidades – como, por exemplo, os casos de Recife e Rio de Janeiro, que são, inclusive, anteriores à modernização de São Paulo – também impulsionaram as mudanças que gestaram um campo artístico no Brasil.

Junto a isso, uma elite que supervalorizava a produção artística europeia e acreditava em sua superioridade fez criar uma demanda local na medida em que eram consumidores do mercado de arte internacional e passaram a encomendar produções de artistas locais. Enquanto aqui começávamos a “engatinhar” na constituição de um campo artístico, o mercado de arte europeu apresentava novas demandas a partir do turbilhão de transformações pelas quais passara desde o início das duas últimas décadas do século XIX e países fora do eixo do poder hegemônico, como Brasil e Argentina, por exemplo, não deixaram de participar desse mercado (AMARAL, 2011; MICELI, 2003).

Houve um significativo intercâmbio de experiências entre mecenas, colecionadores e artistas brasileiros e alguns mestres modernistas europeus. Existia um esforço por parte dos primeiros em aprender e se apropriar dos conhecimentos estéticos e artísticos desses artistas mestres com o objetivo de ampliar ou adquirir o capital cultural necessário tanto para dotar esses atores das capacidades de fruição e julgamento estéticos quanto para a utilização disso como um dos fatores que, junto a outros, possibilitariam o estabelecimento de espaços voltados para a arte no Brasil. Ao mesmo tempo, como defende Miceli (2003), esse contexto de influência não se deu apenas em uma única direção, de lá para cá, do centro para a periferia da produção cultural. Embora seja preciso reconhecer que essa troca de influências ocorreu de

modo assimétrico, os clientes estrangeiros – brasileiros, argentinos e americanos – contribuíram, principalmente por meio de suas encomendas, com a internacionalização das características das obras de arte produzidas por alguns representantes dos movimentos vanguardistas da Europa.

Devido a esse contexto, o “círculo endinheirado e requintado”, como afirma Miceli (2003, p. 25), da elite paulista – formada por famílias proprietárias de terra, políticos, empresários e profissionais liberais – estabeleceu fortes vínculos com os principais artistas do modernismo brasileiro, a partir dos quais se criaram alianças sociais e institucionais que sustentaram o movimento. Isso fez caracterizar a produção artística brasileira de então como uma ação não apenas intimamente relacionada, mas, sobretudo, dependente das demandas e exigências do público patrocinador-cliente. Além disso, as diversas experiências imigrantes, que marcaram fortemente o contexto de então e essas alianças, afetaram a produção artística no que diz respeito a sua forma e seu conteúdo, instituindo um novo padrão estético de elaboração das obras de arte em relação à chamada arte acadêmica.

Podemos afirmar, então, que o novo cenário de dependência externa e as significativas transformações urbanísticas pelas quais algumas cidades brasileiras passavam produziram as condições geradoras do nosso modernismo, que, sendo assim: deve ter seu surgimento compreendido enquanto o resultado da tensão entre a vida social dos grupos diretamente afetados pelas profundas transformações materiais e institucionais locais e as relações de intercâmbio cultural estabelecidas com artistas modernistas europeus; como também pode ser entendido como a expressão plástica da tensão entre as referências externas (a linguagem da arte moderna europeia) e as formas locais de apropriação e produção artísticas.

O movimento modernista brasileiro se caracteriza, segundo Carlos Zílio (1982), como o primeiro momento em que houve, de fato, um planejamento por parte dos artistas e de intelectuais em torno da criação de uma arte brasileira. Isso não remetia apenas ao tema, ao conteúdo que essa arte deveria apresentar; por isso o objetivo era “atingir os elementos pictóricos elaborando uma imagem cujo ineditismo fosse resultado da sua identidade com a cultura brasileira” (ZÍLIO, 1982, p. 14). O que emergiu disso, então, foi “um universo diversificado de obras que deram guarida à representação plástica de experiências sociais até então inéditas na tradição do academismo nativo” (MICELI, 2003, p. 20). Essas experiências às quais Miceli (2003) se refere dizem respeito ao processo de sociabilidade dos imigrantes e estrangeiros que aqui se fixaram, caracterizado por casuais, imprevisíveis e/ou difíceis

circunstâncias, como também à representação vernacular de ambientes e pessoas: festas populares, tradições indígenas e temas folclóricos.

Ainda que a dependência do cânone (o modernismo europeu) e de sua linguagem fosse presente, o contexto social de então contribuiu fortemente com o surgimento da demanda pela afirmação da identidade cultural brasileira, que, nesse momento, deveria também ser traduzida por meio da expressão artística. O contato com a cultura externa (eurocêntrica), que, nesse caso, se dava por meio do convívio da elite intelectual e artística brasileira com a vanguarda parisiense, o desejo de uma mudança estético-artística na arte produzida no Brasil e o processo de modernização das cidades – e as transformações na vida material e nos contornos urbanos mais específicos que esse processo acarretou –, produziram demandas na sociedade de então que, entre outras coisas, fomentaram a reflexão sobre o caráter colonial de nossa sociedade e a identidade cultural brasileira.

Refletindo sobre esse contexto, para Roberto Schwarz (1989, p. 29) existe efetivamente um “caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural” do brasileiro. Não é à toa que sua leitura ganhou certa relevância para múltiplas interpretações na produção intelectual brasileira, que se filiam à perspectiva segundo a qual o Brasil apresenta uma modernidade incompleta, compreensão inclusive contraditória ao referencial teórico desta tese. Não é difícil de compreender que nossa condição colonial é um dado formador do debate sobre identidade cultural brasileira, no entanto, isso não deve projetar a concepção de que participamos de uma espécie de corrida em busca do alcance da formação cultural (moderna) legítima.

Não restrito apenas ao microcosmo artístico, esse questionamento que girava em torno da identidade do ser brasileiro dizia respeito à necessidade de se compreender quais são os elementos constitutivos da sociedade brasileira, por isso pode ser observado em outros domínios do saber, como, por exemplo, no desenvolvimento da Sociologia – contexto situado entre o fim da década de 1920 e início da década de 1930. Em 1928, temos as publicações de Retrato do Brasil, de Paulo Prado – reconhecido mecenas da 1ª fase do modernismo brasileiro, herdeiro de uma abastada família de fazendeiros, banqueiros e políticos – e Macunaíma: o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade, e em 1933 foi publicado Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre.

Nesse processo resultante da dinâmica entre o desejo de se construir uma arte com uma identidade marcadamente brasileira e a busca pela apropriação das linguagens artísticas da vanguarda (europeia), o conceito de antropofagia surge para dar conta disso e se transforma

num marco teórico do movimento modernista brasileiro – mesmo não sendo uma referência para todas as tendências do nosso modernismo. No início, o movimento pretendia, de um lado, estabelecer uma ruptura com a tradição acadêmica, que então dominava a arte brasileira, se utilizando das referências do modernismo europeu, e, de outro, buscava uma origem brasileira supostamente genuína que, por isso mesmo, deveria estar totalmente desatrelada do elemento cultural estrangeiro. É diante desse cenário que Oswald de Andrade (AMARAL, 1998b; ANDRADE, 1976; ZÍLIO, 1982) defende a necessidade de os artistas se colocarem de outro modo em relação à herança das vanguardas artísticas e da cultura europeia de uma maneira geral. Para ele, um dos principais mentores intelectuais do modernismo brasileiro, o sentido do movimento não poderia mais girar em torno da vontade de se destruir o passado em nome da modernização da arte brasileira, nem do estabelecimento de limites para essa arte que garantissem a ela apenas a reprodução do conhecimento local e primitivo.

O conceito de antropofagia, então, por meio do Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1976), deveria ser o norte de um programa de emancipação cultural que tinha sua razão de ser na elaboração de uma arte enquanto produto do cruzamento entre o redirecionamento às referências culturais internas e o caráter moderno das referências culturais externas. Em outras palavras, me utilizando da capacidade metafórica que o conceito guarda, o que estou querendo dizer é que, para a tendência antropofágica do modernismo brasileiro, era necessário haver a deglutição de todas as referências culturais estrangeiras (basicamente, americana e europeia) e a deglutição de todas as referências culturais de nossa origem (basicamente, indígena e negra) como dois movimentos que se cruzam permanentemente. Sendo assim, a busca por uma linguagem artística que traduzisse a identidade nacional do Brasil deveria passar necessariamente pela imbricação entre a apropriação da cultura hegemônica e o reconhecimento da cultura local, o que é capaz de provocar, inclusive, o questionamento e o redimensionamento da relação entre o centro e a periferia da produção artístico-cultural em questão.

Como defendem alguns pesquisadores, (AMARAL, 1984 e 2013; COCCHIARALE, 2004; COUTO, 2004), a visão artística e política do discurso antropofágico, embora tenha surgido no modernismo, será uma referência teórica importante para diferentes momentos da produção artística no Brasil, percebida em distintas práticas artísticas realizadas ao longo do século XX. Contudo, no período de sua emergência, a tendência antropofágica disputou espaço com outras correntes modernistas que, apesar de compartilharem entre si a exigência e o ideal de uma arte de afirmação nacional, apresentavam valores estético-artísticos, e

políticos, diferentes. São elas: a tendência ultra-nacionalista, que inclui, por exemplo, os movimentos Verde-amarelismo e a Escola da Anta; uma corrente fortemente identificada com a cultura caipira, associada a Mário de Andrade; e a tendência do nacional-popular, que, vinculada ao nacionalismo de esquerda, desloca a ênfase do primitivismo indígena para focar no homem mulato do campo e no retirante nordestino.

Diante de um projeto nacionalista já em curso, essa última tendência ganha força com o Governo Vargas, principalmente com o estabelecimento do Estado Novo, e, assim, se torna a principal referência do modernismo brasileiro no contexto de então, adquirindo a marca de arte engajada. Com vistas à unificação nacional, o referido governo assume como uma política de Estado a ênfase na e a disseminação da identidade cultural do país, fazendo da arte e da cultura “agentes de coesão social”, como afirma Couto (2004, p. 30).

3.2 PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO E EXPERIÊNCIA VANGUARDISTA: TENSÕES ENTRE ARTE E SOCIEDADE

Até o fim dos anos 1940, o modernismo brasileiro foi hegemonicamente a arte dita “social” de Portinari, que tinha ele e Di Cavalcanti como seus principais representantes. Nesse momento, a arte construtiva, uma das principais correntes da arte de vanguarda do século XX, já se havia propagado pela Europa. O contexto acima explorado – de exaltação de temas diretamente associados à realidade nacional devido à obstinação em se afirmar uma identidade marcadamente brasileira – produziu uma indiferença por parte dos atores envolvidos no universo artístico-cultural brasileiro em relação à linguagem artística erguida sobre o ideal de rupturas encarnada pelos movimentos mais radicais da vanguarda europeia.

Foi necessário ocorrer profundas transformações nos modos de vida, devido ao desenvolvimento industrial, para que a arte abstrata, por meio do construtivismo, encontrasse espaço aqui no Brasil. Soma-se a isso o impacto que a primeira Bienal de São Paulo causou no meio de arte brasileiro. A partir disso, a linguagem abstrata adquire importância como tendência da arte no Brasil.

Na década de 1930, a arquitetura contribuiu para a inserção da linguagem construtiva através de projetos de construção de edifícios elaborados prioritariamente com linhas retas e planos geométricos. Mas isso só atingiu uma maior repercussão a partir de meados da década de 1940 e na década de 1950, quando o Brasil vivia um contexto político e social marcado

pela proposta desenvolvimentista do país, erguida pelos princípios de racionalidade, produção e progresso – os anos do pós-guerra e o período JK.

No mesmo período, as principais potências do mundo passavam igualmente por grande impulso industrial: umas para superar a crise e a destruição causadas pela Segunda Guerra, outras visando assumir a dianteira do desenvolvimento. A Guerra Fria acirrava a divergência de interesses ideológicos, políticos e econômicos e tencionava a competição entre os dois eixos principais do mundo: o capitalista, representado pelos Estados Unidos, e o Socialista, pela antiga União Soviética (LOPES, 2010, p. 45).

Mas esse cenário mundial não minimizou o clima de otimismo vivido no Brasil, possibilitado pelo processo democrático decorrente do fim do Estado Novo e pelo grande investimento industrial. Era um momento de abertura aos intercâmbios internacionais, acompanhado pelo surgimento de uma nova elite econômica, urbana e industrial, que almejava mudanças na vida cultural. Vale salientar que cidades como Recife, Rio de Janeiro e São Paulo haviam sofrido intensas transformações em seus respectivos tecidos urbanos. O que havia era uma grande expectativa de transformação em todas as esferas e de superação da nossa condição de subdesenvolvimento. A inserção do construtivismo no Brasil, então, simbolizava não apenas um avanço nas ideias e nas gramáticas artísticas, mas na própria dinâmica social do país.

Envolvida com a ideologia do desenvolvimento científico e tecnológico, que trazia consigo a ideia de uma progressiva racionalização das relações sociais, o concretismo – primeiro movimento do construtivismo brasileiro e primeira manifestação da vanguarda brasileira – deveria eliminar todo e qualquer resíduo do pensamento pré-científico que dominava a arte de então. A arte concreta buscava o deslocamento da “posição ‘romântica’ do artista, pensado agora não mais como ser inspirado, restrito ao âmbito mítico da ‘criação’, e sim como produtor social especializado” (BRITO, 1985, p. 16). Esse pensamento “pré-científico” ao qual o concretismo se referia era o figurativismo da segunda fase do modernismo brasileiro, destituído de qualquer contestação formal – do qual Portinari e Di Cavalcanti eram figuras emblemáticas, como já falei. A principal crítica a esses artistas era a de que se mantinham presos ao esquema tradicional de representação na arte: a busca da representação do real.

Era, então, esse sistema de representação na arte que o projeto construtivo atacava, como eu já disse anteriormente. Havia, dessa forma, a procura por uma arte não representativa, o que provocou o rompimento do espaço visual renascentista, centrado na

exploração da perspectiva³⁵. Em decorrência disso, a arte passa a ser compreendida a partir de suas especificidades e, por isso, como uma forma de conhecimento, uma organização formal rigorosa. A preocupação dos concretistas estava centrada, sobretudo, na linguagem, de modo que a entrada do abstracionismo nas artes plásticas brasileiras deslocou a ênfase dada ao conteúdo ético-político – pensado como instrumento de conscientização política das massas – para a dimensão plástico-formal. Tudo era, então, pensado com objetividade e despojado de qualquer intenção mimética.

Apesar das oposições, a arte concreta estabelece e firma seu espaço por corresponder aos anseios de modernização e ao desejo de uma sociedade renovada – urbana e industrial – dos mais diversos grupos sociais. Como bem afirmou Ronaldo Brito (1985),

A vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com rigor uma visão *progressiva* dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional. Ela é uma espécie de positivismo da arte – sua tentativa é a de racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social, o seu desejo é atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica (BRITO, 1985, p. 15).

O cenário que se desenhou revelava a penetração de referências internacionais que, junto a um contexto local em que o abstracionismo já havia conquistado certa notoriedade, abalaram posições consagradas e padrões estético-artísticos convencionados em nosso país. A construção e inauguração do Museu de Arte de São Paulo (1947), Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949) – que possibilitaram a formação de acervos internacionais, além de ampliarem os espaços institucionais de arte do circuito brasileiro e de patrocinarem importantes exposições de artistas estrangeiros; a criação das Bienais de São Paulo; os investimentos financeiros que os maiores empresários paulistas realizaram, na tentativa de projetar São Paulo internacionalmente também na área de cultura; e a aceleração da industrialização no Brasil, que alterou as dinâmicas das cidades e os modos de vida dos brasileiros, contribuíram diretamente para que vivêssemos uma euforia de transformações em que a arte ocupava lugar de destaque, mostrando que vivíamos no país um processo de abertura e de tentativa de renovação da arte e da cultura.

³⁵ A ideia da perspectiva é o elemento principal de um sistema de representação instituído desde a Renascença, cujas leis concebem o espaço nos moldes de um cubo, ou seja, agrega-se a dimensão da profundidade, e o espaço passa a ser considerado em sua tridimensionalidade. Admite-se, ainda, que todas as linhas de fuga se encontram num ponto localizado no fundo do quadro, o que implica a existência de um único ponto de vista: a percepção pré-determinada do espectador-observador, por um lado, e, por outro, a estabilidade e a ordem do plano (FRANCASTEL, 1989).

Erguida, fundamentalmente, sobre a compreensão da arte como uma forma de conhecimento racional e a concepção do trabalho de arte como produto, num momento em que se viveu uma grande especialização dos trabalhos ligados aos produtos visuais, os concretistas almejavam, como encontramos no próprio Manifesto Ruptura, “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento dedutível de conceitos, situado acima da opinião, que exige para seu juízo conhecimento prévio” (BELLUZZO, 1998, p. 101).

É exatamente nessa direção que os críticos indicam a tendência do concretismo a uma perigosa exacerbação racionalista. As grandes e profundas transformações pelas quais a década de 1950 passou parecem ter exigido muita disciplina e radicalidade do movimento concreto. O combate ao caráter individualista na arte despersionalizou os artistas através do rigor racionalista, impedindo a emergência da particularidade da emoção. Uma estética normativa, que só enxergava possibilidade de criação no espaço bidimensional, se impôs, reduzindo as artes visuais a estímulos puramente óticos e restringindo a sensibilidade a uma escritura plástica apenas racionalista, o que culminou, também, numa experiência do artista restrita à colocação de problemas objetivos de composição, de esquemas de figura-fundo e de linhas e superfícies.

Em oposição à exacerbação racionalista a que a arte concreta foi direcionada, surgiu o neoconcretismo³⁶ (1959), que apresentou uma incisiva crítica à possibilidade de realização do caráter racional da arte concreta como um projeto de vanguarda cultural brasileira. Os artistas neoconcretos estavam interessados numa maior liberdade de ação por parte dos artistas e na diversidade de propostas construtivas que essa postura possibilitaria. Assim, o movimento neoconcreto insistia na arte enquanto campo aberto à experimentação.

O neoconcretismo é declaradamente o segundo movimento de um mesmo projeto, o que faz considerar seu estudo como a investigação do par do concretismo na inserção da tendência construtiva no Brasil. Como afirmou Ronaldo Brito (1985, p. 55), “o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura; o concretismo, a fase de implantação, o neoconcretismo, os choques da adaptação local”. Isso, contudo, não deve produzir a equivocada ideia de que o concretismo e o neoconcretismo estabeleceram entre si uma relação de sincronia, reduzindo este último a um movimento de continuidade do projeto da arte

³⁶ O movimento neoconcreto foi exatamente o ponto de ruptura da ideologia construtiva no Brasil, configurando-se tanto como o segundo momento de manifestação da vanguarda brasileira quanto como seu fim, o que significou o fechamento do ciclo da tendência construtiva no país enquanto movimento estético-artístico organizado.

concreta brasileira. Desconsiderar que o movimento neoconcreto foi exatamente o ponto de ruptura da ideologia construtiva no Brasil é esquecer o que pode ter sido seu maior interesse: o de ser um pensamento da crise, um movimento produzido pela crise do projeto construtivo.

Na busca, então, pela superação da concepção mecanicista de sujeito, característica do concretismo, o neoconcretismo colocou o problema do ser no foco das atividades artísticas, afirmando a necessidade de se construir uma linguagem artística diretamente envolvida e relacionada com o sujeito humano para além das formas geométricas que seu olho possa captar. Em decorrência disso, o trabalho de arte estava sendo pensado como um processo complexo que deveria envolver, necessariamente, o artista, a obra e o espectador.

Formulada por Ferreira Gullar, quando da elaboração do manifesto neoconcreto, a teoria do não objeto procura sintetizar o desejo neoconcretista: postula-se a negação do objeto artístico, mas não em seu sentido físico e, sim, em seu sentido artístico tradicional; proclama-se um novo objeto, que possa questionar as categorias e as classificações (pintura e escultura) artísticas convencionais e sintetizar a dimensão processual do que mais tarde veio a ser convencionado como arte contemporânea. “O não-objeto nasce, portanto, do abandono do espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa” (GULLAR, 2007, p. 46).

Essa dimensão negativa do neoconcretismo, que lhe é fundante, percebida, principalmente, no processo de rompimento com os esquemas formais da arte concreta e no modo como a arte se estrutura através de uma nova relação com o espectador, marcou-o, em relação à tradição construtiva, como um movimento que se colocou, de acordo com Ronaldo Brito (1985, p. 89), num lugar paradoxal: o “de um movimento construtivo mais ou menos ‘maldito’”, na medida em que, mesmo erguido sobre elementos sofisticados da arte construtiva, se definia a partir de um radical questionamento de seus postulados.

Por mais que o desenvolvimento do concretismo não deva ser compreendido como uma direta importação das ideias e dos movimentos em voga na Europa naquele momento, sabe-se que a arte concreta brasileira, mais do que sofrer forte influência do construtivismo ocidental no desenvolvimento das artes plásticas, da arquitetura, das artes decorativas e do *design* no Brasil, se esforçou para seguir com fidelidade seus princípios e valores. O neoconcretismo, ao se definir a partir de um radical questionamento dos princípios e valores concretistas, parecia ser “o choque da adaptação local”, como afirmou Ronaldo Brito (1985, p. 55).

Não por coincidência, os artistas neoconcretos insistiam na arte enquanto prática experimental autônoma, por mais que, de certa forma, projetassem transformações sociais

pontuais e específicas a partir dela. Para Ronaldo Brito (1985, p. 61), com o movimento neoconcreto, “ocorreu, então, esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal”.

De certa forma, foi esse aspecto que possibilitou ao neoconcretismo um grande questionamento dos postulados construtivos e abriu caminho à crítica ao próprio estatuto social da arte. Considerando, então, que o modo como a arte concreta compreendia os conceitos de causa e feito, espaço, tempo, forma e cor não era mais suficiente para dar conta da realidade complexa do objeto artístico, “... cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos” (GULLAR, 2007, p. 42-43), o movimento neoconcreto recolocou o problema da *expressão*³⁷ como uma questão básica para a arte, fundamento a partir do qual a atividade artística deveria se orientar na construção da arte enquanto espaço experimental aberto.

Contudo, a noção de expressão defendida pelo neoconcretismo não deve ser entendida como a manifestação de um eu individual, mas como a produção de significados que emergem na vivência da experiência estética – compreendida enquanto mediação entre os sujeitos e o mundo, tendo na experiência sensível seu fundamento, o que não reduz o estético ao artístico, como se faz comumente. Assim, no movimento neoconcreto, pensar o trabalho de arte como *expressão* é entender que ele se manifesta no plano da percepção humana como sensorialidade³⁸, e não como um objeto artístico dado como produto. Isso enfatizou a dimensão processual da arte e produziu um processo contínuo de questionamento da obra de arte (tradicionalmente compreendida) que fez emergir estratégias através das quais se promoveu tanto sua desmaterialização, como a abertura da obra à participação do espectador quanto o desenvolvimento de uma nova linguagem figurativa, como veremos adiante.

Ao inaugurar um novo tipo de indagação no campo da cultura do Brasil do fim dos anos 1950, o neoconcretismo, que teve seu fim em 1961, terminou por estabelecer novas diretrizes no que diz respeito à significação do processo de arte no Brasil, oferecendo às gerações

³⁷ Para um aprofundamento dessa discussão, ver: MEDEIROS, Izabella. *O projeto de arte-vida de Lygia Clark: rupturas e desafios na formulação de um projeto de arte contemporânea*. Recife: Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

³⁸ Ancorado teoricamente na fenomenologia de Merleau-Ponty, o entendimento neoconcreto do trabalho de arte problematizou as concepções de tempo e espaço utilizadas no meio até então e estabeleceu novas relações formais. Para um aprofundamento dessa discussão, também ver: MEDEIROS, Izabella. *O projeto de arte-vida de Lygia Clark: rupturas e desafios na formulação de um projeto de arte contemporânea*. Recife: Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

seguintes um quadro de referências críticas frente à instituição arte. Configurou-se, desse modo, como um movimento precursor das tendências dominantes nas manifestações artísticas da década de 1960 – a considerada neovanguarda brasileira.

3.3 ENTRE A AÇÃO ARTÍSTICA E A AÇÃO POLÍTICA: EXPERIMENTALISMO E PARTICIPAÇÃO SOCIAL

Depois de se debruçarem sobre o paradigma desenvolvimentista do governo Kubitschek (1956-1960) e as questões nacionais populares do governo João Goulart (1962-1964), o debate ficou centrado na discussão pela defesa da liberdade e da democracia durante o regime militar (1964-1984). Tendo o golpe de Estado colocado em xeque esses princípios, surge um antagonismo radical entre a política cultural do Estado e o projeto estético-artístico da neovanguarda brasileira, o que a faz articular um movimento de resistência ao autoritarismo militar (RIBEIRO, 1998). Em consequência disso, esse é um momento em que críticos e artistas se mobilizaram em torno do debate sobre a cultura brasileira, o que fez novas concepções de arte e cultura conquistarem cada vez mais espaço e, com isso, o desejo de construção de uma arte tanto experimental quanto participativa surgia como principal reivindicação, o que produziu uma reconfiguração do discurso artístico no meio de arte do Brasil.

É diante desse contexto que os artistas da década de 1960 “vão tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística” (ARANTES, 1986, p. 70). Com o acirramento das tensões entre Estado e sociedade civil, os artistas da neovanguarda acreditavam que era o momento de se pensar uma nova ordem artística e cultural, voltada para a reflexão e para o questionamento das contradições sociais que tinham rebatimento direto na vida comum dos brasileiros. É como se nesse momento, depois de o meio de arte brasileiro viver a experiência concretista e a neoconcretista, o ideal vanguardista de ruptura em prol de efetivas transformações no quadro social mais geral estivesse, finalmente, sintonizado com os problemas que emergiam da realidade cultural local.

Ainda que compartilhando de muitas das orientações dos movimentos neovanguardistas de âmbito internacional, a neovanguarda brasileira tinha como objetivo construir um campo estético-artístico como resultado do cruzamento das demandas advindas dos contextos

político e cultural locais. Julgando que ainda vivíamos sob um colonialismo cultural, os neovanguardistas enfatizavam a necessidade de se caracterizar, através dos trabalhos dos artistas, um estado tipicamente brasileiro em nosso sistema de arte. Isso não deixa de ser uma herança e nos remete aos princípios da tendência antropofágica de Oswald de Andrade, como eu falei anteriormente, que estaria presente como uma referência importante em outras práticas artísticas ao longo do estabelecimento do campo da arte do Brasil.

Pretendia-se questionar não somente a política autoritária do Estado Militar, como também o próprio projeto moderno brasileiro. Então, das condições precárias instaladas pelo então governo ditatorial, intencionava-se, ao mesmo tempo, realizar uma crítica à tradição nacional, tanto em seu apelo idealista pela identidade genuína [modernismo (nacional-popular)] quanto pela ideologia desenvolvimentista e racionalista [construtivismo (concretismo)], e aos valores culturais autoritários. Como afirmou o próprio Hélio Oiticica (2009)³⁹ – um dos artistas de maior destaque desse momento –, os artistas deveriam se utilizar de nossa condição política, adversa e subdesenvolvida, na elaboração de um projeto artístico brasileiro, no sentido de assumir as contradições presentes em nossa realidade sociocultural nos próprios procedimentos de criação dos trabalhos artísticos.

Dessa maneira, o objetivo maior era a construção de uma arte em sintonia com um projeto nacional de renovação dos valores da nossa sociedade, mas por meio das especificidades próprias da linguagem artística. Isso implica um novo modo de lidar com o material estético e também uma nova forma de relacionamento entre a arte e a realidade da vida comum, pois, de um lado, o processo de criação do artista se apropria, à sua maneira, dos aspectos da realidade cultural e, de outro, o cotidiano das pessoas precisa ser impregnado de novos processos de criação artística. Segundo Otília Arantes (1983, p. 5), o objetivo dos artistas dessa geração era instaurar uma série de rupturas no meio de arte brasileiro que fosse capaz de provocar um redimensionamento geral na ordem da cultura. “...Tratava-se de romper com os limites do campo artístico, aproximando-se dos campos ético, político e social”.

Ao mesmo tempo, a geração de novos artistas da década de 1960, juntamente com alguns remanescentes da arte concreta paulista e do neoconcretismo carioca, estavam em

³⁹ O texto ao qual faço referência é o “Esquema geral da Nova objetividade”, publicado pela primeira vez no catálogo da exposição Nova objetividade brasileira, em 1967 (Rio de Janeiro, MAM). Posteriormente, fora republicado na obra *Aspiro ao grande labirinto* (OITICICA, Hélio. Rio de Janeiro, Rocco, 1986). Eu tive acesso à sua terceira publicação, em: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

sintonia com o panorama internacional das artes, no qual se observava o gradativo abandono das formas abstracionistas em direção a uma volta da linguagem figurativa, manifestada em diversos encaminhamentos. As diferentes correntes convergiam para a tendência geral de um renovado e atual realismo que tinha como princípio estético-artístico básico a conexão com a realidade objetiva em que o artista está inserido e sua dimensão social urbana. Eram elas: a nova figuração europeia, representada pelos movimentos da *Nouvelle figuration*, *Figuration narrative*, *Nuova figurazione* e do *Nouveau réalisme*; o movimento argentino *Otra figuración*, e as *Pop art* inglesa e americana (PECCININI, 1999).

A arte concreta semântica, ao compartilhar conceitos da tendência neorrealista mais geral, possibilitou uma abertura na esfera artística para que a nova figuração encontrasse espaço no meio de arte paulista. Junto a isso, a inserção dos artistas da *Otra figuración* e da *Nouvelle figuration* da Escola de Paris no Rio de Janeiro, por meio de algumas exposições e de trocas de experiências com artistas locais, foi um elemento fundamental no processo de formação da neovanguarda da década de 1960 porque contribuiu diretamente com o desenvolvimento das práticas artísticas de então. Isso gerou duas grandes tendências da neovanguarda brasileira: a nova figuração e a nova objetividade brasileira, estabelecendo, cada uma, processos criativos diferentes e produzindo, cada uma, sentidos distintos de participação social, sendo a primeira, contudo, de grande importância para o desenvolvimento da segunda.

É com as exposições Opinião 65 (1965), Opinião 66 (1966) e Nova Objetividade Brasileira (1967), realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e Propostas 65 (1965) e Propostas 66 (1966), realizadas na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em São Paulo, que essas tendências e seus respectivos processos de pesquisa são evidenciados e levados ao público.

Esse momento de trabalho com uma linguagem figurativa, no entanto, não deve ser entendido como um retorno ao figurativismo do modernismo brasileiro, que insistia nas temáticas do nacional-popular como estratégia para se alcançar um registro fiel da realidade do nosso país. Mesmo declarando o caráter politizado de sua arte, tendo a denúncia social e a comunicação com o público como principais objetivos de seu discurso, a nova figuração estava em busca de uma nova ordem de significados, por isso a elaboração de elementos figurativos era realizada, sobretudo, através de experimentações com a linguagem.

“A recusa dos convencionalismos, a preocupação com as questões políticas do período, bem como, a busca experimental de linguagens que permitissem a descoberta de novas

técnicas e de novos procedimentos temáticos” (SOARES, 2008, p. 13) correspondiam ao conjunto de novos valores artísticos alimentados pelos artistas do neofiguratismo brasileiro. Para eles, a elaboração da nova figuração deveria estar fundamentada na reflexão (artística e política) sobre temas da vida cotidiana do brasileiro comum – como, por exemplo, desemprego, sexualidade, futebol e violência – e na incorporação, aos trabalhos artísticos, de novos materiais (como os de uso cotidiano), novas tecnologias e mídias na busca por uma arte capaz de conciliar um diálogo crítico sobre a realidade nacional com uma linguagem figurativa experimental. Como demonstra Daisy Peccinini (1999), esse é um momento caracterizado por um interesse e uma mobilização em direção à vida urbana e às cenas e imagens que compõem seu cotidiano.

Na perspectiva de abertura e experimentalismo deixada pelo neoconcretismo, e pelas demandas advindas de nosso contexto político local, a nova geração de artistas do Rio de Janeiro avançou bastante na pesquisa de linguagem figurativa, o que levou esses artistas (reconhecidos como os neorrealistas cariocas) a um afastamento da nova figuração parisiense e à aproximação do *nouveau réalisme* e das práticas experimentais de Lygia Clark e Hélio Oiticica – remanescentes do movimento neoconcreto que seguiam o desenvolvimento de suas produções artísticas tendo a poética experimental como eixo definidor. Em São Paulo, embora existissem grupos que atuassem com diferentes encaminhamentos⁴⁰, tínhamos Waldemar Cordeiro que, mesmo mantendo sua pesquisa com ênfase na perspectiva da comunicação-informação, trabalhava com conceitos do *nouveau réalisme*, o que contribuiu para que no desenvolvimento de sua arte popcreta (ou arte concreta semântica) ele passasse a trabalhar com objetos de uso precário ou destinado a lixo, antecipando o protagonismo do uso do objeto nas manifestações de fins dos anos 1960, algo tão ressaltado por Hélio Oiticica na construção da Nova objetividade brasileira.

Mesmo motivados inicialmente pelo neofiguratismo, o que eu quero dizer é que houve uma convergência entre os trabalhos artísticos que vinham sendo produzidos no Rio de Janeiro e os que vinham sendo elaborados em São Paulo para a ideia de retorno à realidade na arte, mais especificamente para o problema da relação com a realidade brasileira urgente. Os artistas brasileiros tomaram direções próprias e, assim, construíram uma linguagem própria, que, inclusive, negava a pintura e seu suporte, lançando-se à complexidade do objeto. A nova figuração brasileira, então, se desenvolveu ao ponto de os artistas se depararem com a

⁴⁰ Para detalhes sobre isso e outras questões referentes à produção artística dos anos 1960, ver PECCININI (1999) e MORAIS (1975).

necessidade de uma tomada de posição comum⁴¹, caracterizada pela criação de novas ordens estruturais, o que deu origem à nova objetividade brasileira.

Essa tendência significou a radicalização da proposta neoconcreta, na medida em que assumiu como “suporte” de sua arte o espaço vivido, mundanizado e, com isso, borrou ainda mais a fronteira entre artista e público. Enquanto na nova figuração o sentido de participação social era traduzido no modo como o brasileiro e/ou a brasileira eram representados enquanto povo, massa por meio de temas referentes aos principais problemas sociais do país, na nova objetividade o sentido de participação social estava intimamente relacionado aos modos de abertura à intervenção do e/ou ao contato com o público. De acordo com Hélio Oiticica (1986; 2009), quem teorizou sobre essa tendência e foi um dos expoentes, junto com Lygia Clark, do experimentalismo brasileiro, a intenção era criar novas ordens ambientais por meio da prática artística, denominando, ele próprio, o tipo de participação do público na nova objetividade de participação “sensorial corporal” e na nova figuração de participação semântica⁴².

A influência dadaísta fica evidente quando percebemos que à frente desse processo estava a reivindicação pela aproximação e pelo tensionamento entre arte e vida. Para isso os artistas deveriam propor vivências orientadas pela e para a transformação do objeto artístico, em que artista e público seriam os protagonistas desse processo, já configurado como uma antiarte – processo no qual se cria novas condições experimentais motivadas pelo artista, que abandona sua condição de criador para a contemplação a fim de se tornar um propositos, alguém que vai estimular uma condição criativa, mas que só se efetiva com a interferência e o envolvimento ativo do antes espectador, agora considerado participante. O que está em questão é a necessidade de se elaborarem propostas cada vez mais abertas à participação, que se inscrevem através da vivência sensitivo-perceptiva da experiência artística, que tanto se realizam nos trabalhos mais individualizados (como é o caso de Lygia Clark) como nas produções de caráter coletivo (caso do próprio Oiticica).

⁴¹ Quero deixar claro que isso não significou unicidade de propostas artísticas nem de pensamento. O que houve foi uma convergência de pesquisas e tendências para uma orientação por princípios comuns. Para mais detalhes sobre a tendência da nova objetividade, ver Peccinini (1999) e Oiticica (2009). Uma das validades de todo e qualquer movimento de vanguarda reside justamente em sua pluralidade de vertentes e diversidade de pensamento.

⁴² Oiticica, na verdade, não enxergava a nova figuração como uma tendência distinta da nova objetividade, que significava para tal artista um estado (e não um movimento) que agrupava as diversas e principais tendências herdeiras dos princípios da arte construtiva brasileira – mais fortemente ligadas ao movimento neoconcreto – que elaboravam uma arte em direção à ideia de objeto artístico (FAVARETTO, 1992; FERREIRA & COTRIM, 2009).

Como afirma Favaretto (1992), o objetivo de Hélio Oiticica era elaborar proposições artísticas que desencadeassem no público um exercício imaginativo capaz de produzir posicionamentos críticos diante da realidade brasileira mais urgente, abarcando suas ambiguidades e ambivalências. A antiarte, então, é um conceito extremamente pertinente para a neovanguarda brasileira porque a prática artística, nesse momento, implica sua tarefa de renovação estética a uma questão cultural mais ampla, que, nesse caso, adquire um sentido diferente e específico: caracterizar um estado tipicamente brasileiro capaz de contribuir com o progresso coletivo e superar nosso colonialismo cultural. Contudo, por mais que a influência Dadá fosse assumida, havia a intenção de marcar uma diferença na produção artística brasileira em relação às principais correntes internacionais daquele momento, que eram a *Pop* e a *Op Art*.

Nesse processo, Oiticica (1986; 2009) afirma que o conceito de antropofagia proposto por Oswald de Andrade era a defesa que possuíamos em relação à supremacia e ao domínio da cultura estrangeira. Já havia passado quase quarenta anos⁴³ de quando da publicação do Manifesto antropófago (1928) e o artista brasileiro, parece que pela condição colonial de todo artista latino-americano, como defende Aracy Amaral (2013), ainda se encontrava dividido entre o conhecimento artístico globalmente hegemônico – produzido na Europa e nos Estados Unidos – e as formas de conhecimento aqui geradas a partir da precariedade das experiências locais⁴⁴. Ao falar do contexto artístico-cultural de então, Oiticica (2009, p. 155) afirmou: “Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico (...) [na] nossa vontade construtiva”. Para ele, o sentido de construtivo não diz respeito à tendência formalista da arte, mas à intenção e ao exercício de estabelecimento de novas relações estruturais na produção artística capazes de subverter os sentidos de tempo e espaço e, com isso, promover uma ampliação e ressignificação em nossa sensibilidade (OITICICA, 1986). O objetivo era promover um estado criador geral capaz de gerar possibilidades de superação de nossa condição colonial.

⁴³ O texto em que Oiticica apresenta sua explanação sobre os significados da nova objetividade é de 1967, tendo sido publicado originalmente no catálogo da exposição Nova objetividade brasileira, como falei logo acima.

⁴⁴ Quero deixar claro que aqui não está subentendido que há uma espécie de espelhamento entre o contexto de surgimento da antropofagia do modernismo brasileiro e o experimentalismo da década de 1960. Ou melhor, que há um uso direto ou uma adaptação dos princípios do antropofagismo para a neovanguarda brasileira. Há, sim, uma correspondência e uma influência do primeiro sobre o segundo, como já afirmei, mas é fundamental que percebamos suas especificidades. Para mais detalhes, ver Favaretto (1979; 1992) e Soares (2003). Este chega a falar de uma neoantropofagia – claramente inspirado por Caetano Veloso – para fazer referência ao uso que Hélio Oiticica faz do movimento antropófago.

Esse projeto da neovanguarda brasileira de libertar a arte dos espaços sociais restritos à meia dúzia de iniciados estava em sintonia com um discurso que projetava transformações profundas na experiência da cultura de maneira geral, observado tanto no Brasil como nos Estados Unidos – *lócus* privilegiado de referência artístico-cultural na segunda metade do século XX. Desse cenário, o movimento tropicalista na música popular brasileira é um bom exemplo. Apesar de ter conquistado maior visibilidade naquele momento, a *tropicália* do Grupo baiano – como os músicos que constituíam tal movimento eram chamados – compartilhava o campo de produção cultural brasileiro com a neovanguarda das artes visuais e manifestações de outras linguagens artísticas, como, por exemplo, o cinema de Glauber Rocha e o Teatro de Zé Celso.

Foi com *Tropicália* (1967)⁴⁵ que Oiticica marcou emblematicamente sua prática ambiental e ratificou sua postura contrária às interpretações hegemônicas de nossa cultura, se projetando, assim, como um dos protagonistas desse período extremamente criativo e crítico da produção cultural brasileira – fins da década de 1960. Ainda que o desenvolvimento da nova objetividade tenha sido anterior ao surgimento do tropicalismo musical, não há registros que mostrem claramente a escolha do nome do movimento em função do trabalho artístico em questão de Oiticica. Contudo, o que podemos afirmar é que, naquele momento, havia a disseminação de determinadas ideias artísticas e valores estéticos que tinham a crítica política e o trabalho conceitual como elementos básicos, o que, então, produziu uma correspondência entre o trabalho desenvolvido pelo Grupo baiano e a prática artística dos que lidavam com a linguagem visual-corporal.

O que identifica essas produções como “tropicalistas” é a radicalidade crítica, cujo princípio é a devoração. (...). O tropicalismo evidenciou o conflito das interpretações do Brasil, sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos; expôs a indeterminação da História e das linguagens, devorando-as; ressituiu os mitos da cultura urbano-industrial, misturando os elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso (FAVARETTO, 1992, p. 144).

⁴⁵ Ao falar de uma de suas Manifestações ambientais mais referenciadas – esse é o nome dado por alguns especialistas na produção de Hélio Oiticica a esse tipo de trabalho elaborado pelo artista (FAVARETTO, 1992; SOARES, 2003) –, Oiticica (1986, p. 108) afirmou contundentemente: “quis eu com a *Tropicália* criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo (...). Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade”.

Período caracterizado por importantes e acirrados embates políticos e por grandes e intensas experimentações artísticas, podemos afirmar, então, que a produção artística realizada e o debate cultural empreendido nos anos 1960 foram formulados no trânsito entre a ação artística e a ação política. A neovanguarda brasileira tinha como finalidade tanto renovar os princípios e valores que norteavam o sistema de arte do país como se posicionar criticamente em relação ao regime antidemocrático e ao arbítrio da violência militar. O desejo de construir-se uma arte que se opusesse incisivamente a valores autoritários era tão importante e urgente quanto o desejo de se instituir novos padrões de linguagem artística.

3.4 ARTE CONCEITUAL BRASILEIRA: RESISTINDO À CENSURA

É pelo contexto explorado na seção anterior que se justifica a necessidade de se elaborarem trabalhos capazes de operar sentidos radicalmente novos de se fazer arte no Brasil. Mais do que apenas operar mudanças no sistema de arte, o desejo dos artistas brasileiros da neovanguarda das artes visuais era provocar transformações na ordem da cultura: no modo de refletir-se sobre a vida comum das pessoas e na forma como elas orientavam seu cotidiano. É assim que culminam, no fim dos anos 1960 – mais precisamente entre os anos de 1967 e 1968 –, diversas iniciativas organizadas coletivamente e sob a guia de diferentes artistas, que coincidem com passeatas e manifestações de rua.

Eram eventos de arte forjados de distintas formas, mas que tinham em comum a característica de serem atividades artístico-culturais que aconteciam na rua, no espaço público. Por exemplo: a exposição de bandeiras de Nelson Leirner e Flávio Motta que fora montada numa praça pública na cidade de São Paulo, mas impedida de permanecer no local por fiscalização da prefeitura; o evento “Um mês de arte pública” que foi realizado no Parque do Flamengo (Rio de Janeiro) sob a coordenação de Frederico Moraes e incluía exposições, aulas de arte para crianças nos finais de semana, aulas de história da arte, xilogravura e talha para adultos, como também variadas manifestações artísticas ocorridas simultaneamente a essas atividades; e feiras de arte organizadas em colaboração com algumas instituições, como o Museu de arte moderna do Rio de Janeiro (MORAIS, 1975).

Como se pode perceber, ainda que numa realidade de ditadura militar, os artistas tinham certa liberdade de atuação e de trânsito e circulação nas cidades nos primeiros anos do regime. Até que, no fim do ano de 1968, foi promulgado o Ato Institucional nº 5 (o AI-5), responsável

pela intensificação da censura – entre outras coisas. Iniciava-se, com isso, um novo período nas produções artístico-cultural e intelectual brasileiras, marcado pelo conflito, por medo e desespero. Como muitos falam, a aprovação do projeto do AI-5 e sua vigência se caracterizaram como um golpe dentro do golpe, exacerbando em definitivo a repressão de direita no Brasil.

Nesse contexto de recrudescimento da censura, coerção política e repressão policial, os artistas precisaram elaborar novas formas de reação e atuação, diferentemente da Nova figuração e da Nova objetividade brasileira, que, mesmo sob a voga do regime ditatorial, expuseram sem grandes problemas a condição política na qual se vivia naquele momento. O acirramento das tensões e dos conflitos se configurou, assim, como limite à exposição das contradições sociais às quais estavam todos submetidos. Ao mesmo tempo, diante do legado das questões fenomenológicas neoconcretistas, da exploração de problemas urbanos pelo neofiguratismo, da reflexão em torno do objeto e de um programa ambiental para a arte colocados por Hélio Oiticica, esse momento de fim da década de 1960/início dos anos 1970 é marcado, no campo da arte, pela radicalização da ideia de arte conceitual, que, no caso da arte brasileira, tem as heranças ditas acima como elementos originários de sua constituição.

Convencionada como uma vertente artística que tem como principal característica a preponderância da ideia que funda o trabalho de arte sobre todos os outros elementos que o compõem, tendo sua forma material pouco valor econômico e simbólico, a denominação de arte conceitual sintetiza ideias que, desde Duchamp, gestam o sentido de arte contemporânea. Mas, ao mesmo tempo, ela não funciona somente como um novo léxico para dar conta das diversas manifestações artísticas situadas entre a segunda metade da década de 1960 e os primeiros anos da década de 1970, e, sim, para se referir à especificidade de um tipo de prática artística.

Na literatura sobre arte conceitual, encontramos referências, como Lucy Lippard & John Chandler (2013), por exemplo, que reafirmam a importância de se enfatizar a ideia que originou o trabalho artístico, com o cuidado de não parecer que qualquer prática e/ou produto artísticos decorrente do desenvolvimento de uma ideia é arte conceitual. Como aquele foi um momento em que os conceitos e valores artísticos foram alargados e borrados – o que, consequentemente, ampliou as possibilidades de uso de materiais diversos e as formas de ação e intervenção artísticas –, faz-se necessário estabelecer os limites do que se denomina como arte conceitual.

Não há consenso e o debate é extenso. Enquanto alguns artistas, críticos e teóricos afirmam que a arte conceitual contém um forte viés político e de resistência devido ao momento histórico de sua emergência – por exemplo, contextos de ditadura militar na América do Sul, luta pelos direitos civis nos Estados Unidos –, outros defendem seu vínculo originário com o minimalismo numa visão estritamente esteticista (KOSUTH, 2009; LEWITT, 2009; LIPPARD & CHANDLER, 2013; RAMÍREZ, 1989). Por isso, e considerando que essa foi uma tendência internacional com reverberações distintas traduzidas por meio de suas especificidades nacionais e locais, uma parcela desses críticos e teóricos considerou mais adequado o uso do termo conceitualismo no lugar da denominação de arte conceitual.

O que há de comum entre os diferentes entendimentos do que significou essa maneira de trabalho com a arte, é que se trata de uma prática artística de tipo exploratório, no meu entendimento, caracterizada pela investigação e pelo questionamento dos fundamentos básicos da arte. A pesquisadora Raíza Cavalcanti (2016) fala de um “paradigma específico de produção artística com a linguagem”, que, no caso brasileiro, vinha no rastro do experimentalismo artístico particular de Lygia Clark e Hélio Oiticica e mais geral da pesquisa neoconcretista pela busca da instauração de um novo espaço na produção artística.

O conceitualismo, devemos salientar, não é um gênero nem um movimento, mas uma prática crítica que, a partir de uma ideia, desenvolve um trabalho voltado ao questionamento de alguns princípios artísticos fundamentais. Seriam eles: o conceito de obra de arte, a instituição-arte e a autonomia da arte. Penso que poderíamos afirmar ser a prática conceitualista um tipo de método de elaboração artística, mas Mari Carmen Ramírez (1989, p. 185) foi muito mais inteligente e precisa que eu quando afirmou que o conceitualismo “é, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio”.

Ainda que o conceitualismo norte-americano e europeu tenham sido responsáveis por ditar padrões e orientar práticas, Ramírez (1989) chama a atenção para a necessidade de termos cuidado com as generalizações analíticas que consideram as manifestações artísticas conceituais latino-americanas como reflexos e/ou derivações da arte conceitual central – no sentido de hegemônica. Luis Camnitzer (2009), por exemplo, defende a necessidade de abordarmos as especificidades das gêneses locais, afirmando, inclusive, que as práticas

conceituais mantêm um maior vínculo com elas do que com as referências conceituais europeias e norte-americanas.

Enquanto o conceitualismo do eixo Norte estava mais vinculado a questões institucionais do campo da arte – o que não significa que não havia artistas e grupos que trabalhavam expressamente com uma dimensão política forte –, o conceitualismo no Brasil, na Argentina e no Uruguai apresentava um caráter intensamente politizado, sem, contudo, abrir mão da experimentação. Antes mesmo da instauração do golpe militar, o meio de arte brasileiro já apresentava, nos processos artísticos de diferentes momentos de sua historiografia, desenvolvimentos articulados entre rupturas e deslocamentos de conceitos (vinculados aos debates sobre identidade, cultura, vida urbana e progresso) que eram, também, respostas ao quadro social do país. A partir de uma experiência de ditadura, o que se viu ocorrer no Brasil – mas também em seus países vizinhos Argentina e Uruguai – foi a produção de uma cultura de resistência, que, por sua vez, foi traduzida para a produção artístico-cultural dos anos 1960 e 1970 por meio de uma linguagem de contestação política.

Como afirma Artur Freitas (2007) em sua tese de doutoramento sobre as práticas conceituais de Antonio Manuel, Cildo Meireles e Artur Barrio,

(...) o conceitualismo na América Latina, nascido no contexto de uma vanguarda comprimida entre a atualização cultural e as premências do imperialismo e do subdesenvolvimento, tendeu desde logo a assumir um caráter político mais urgente, inflamado e contraditório que nos países ricos (FREITAS, 2007, p. 38).

Urgente porque era premente nossa necessidade de transformação social numa dimensão praticamente revolucionária; inflamado por causa dos sentimentos de consternação e inconformabilidade, em relação ao regime autoritário, por parte dos grupos de artistas e intelectuais; e, por fim, contraditório porque, de uma condição adversa, o conceitualismo latino-americano conciliava linguagem artística experimental e ativismo político, apresentando também um caráter transgressor e marginal.

Estava-se diante de uma geração de artistas que ficou conhecida como Geração AI-5. Frederico Moraes (1975), que tem uma forte atuação junto aos artistas dessa geração, brilhantemente afirmou que em fins da década de 1960 testemunhávamos, então, a “contra-arte” ou a “arte de guerrilha”. A partir da ampliação da já radicalização neoconcretista e do aprofundamento na pesquisa conceitual, esses artistas “(...) fazem uma arte selvagem, que

tende ao nomadismo e ao anonimato. Atuam imprevisivelmente, como guerrilheiros, sem se anunciar, e onde menos se espera” (MORAIS, 1975, p. 103-104).

A arte de guerrilha é, portanto, uma arte que, ao mesmo tempo, expõe uma crise específica do campo da arte, que é a crise do objeto artístico, e a crise político-social vivida no país decorrente do regime antidemocrático e da correlata violência militar. Isso era traduzido não só no conteúdo das ideias que originavam as manifestações artísticas, como também no tratamento da linguagem e na forma de atuação, que era marginal – mesmo quando se utilizavam dos espaços institucionais do meio. Nas palavras de Frederico Moraes (1975, p. 104), “sua arte é irrecuperável, invendável, por isso mesmo alimenta-se do precário, de situações fortuitas, das oportunidades que surgem.

A manifestação “Do corpo à Terra”⁴⁶, evento emblemático dessa geração, organizada por Frederico Moraes em abril de 1970, na cidade de Belo Horizonte (MG), exemplifica bem essas características quando muitos dos trabalhos então realizados aconteceram, por exemplo, sem a presença de público, aos quais o acesso só foi possível devido às documentações feitas por meio de fotografias, vídeos e depoimentos. Pode-se afirmar, então, que o conceitualismo brasileiro, a arte de guerrilha, é um tipo de prática artística que desafia as definições do campo da arte e transcende normas sociais e valores culturais os mais diversos. É isso que demonstra um depoimento concedido a Francisco Bittencourt – um importante crítico com atuação marcante na década de 1970 –, registrado em um texto seu de referência⁴⁷ sobre o que significou a arte de guerrilha:

O que fazemos são celebrações, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Nosso artesanato é mental. Usamos a cabeça – contra o coração. Ao invés de “lasers” – imaginação. E as vísceras e o esperma se necessário. O sangue e o fogo purificam. (...). Vanguarda não é atualização de materiais, não é arte tecnológica coisas tais. (...). É transformação permanente. É o precário como norma, a luta como processo de vida (*apud* MORAIS, 1975).

Contudo, o clima de insegurança e a possibilidade permanente de repressão policial contribuíram para que os artistas guerrilheiros, a geração tranca-ruas, tivessem suas ações cada vez mais inviabilizadas ou impedidas de serem realizadas, ainda que agissem e atuassem

⁴⁶ Junto com o Salão da Bússola, se constituem nos principais eventos da arte de guerrilha no Brasil. Para mais detalhes, ver: FREITAS (2007).

⁴⁷ Refiro-me ao texto “A geração tranca-ruas”, publicado no Jornal do Brasil em 09 de maio de 1970, ao qual não tive acesso.

marginalmente. À medida que a censura foi intensificada e atingiu níveis de crueldade, muitos artistas e intelectuais se exilaram fora do país, o que também contribuiu com o enfraquecimento das articulações entre os artistas e entre eles e outros atores sociais envolvidos no debate e na produção culturais.

Enquanto as práticas conceituais foram minguando, o mercado de arte começava a se instituir⁴⁸ na década do medo – como Frederico Moraes se referia aos anos 1970 – e o meio de arte brasileiro entrava num período de arrefecimento. É, então, a partir de um pouco antes de meados da década que se observa mais claramente a ausência de ações experimentais e atividades de laboratório, pesquisa, bem como a dispersão dos artistas e, com isso, a inexistência de nomes que encabeçassem ações artísticas aglutinadoras.

Para Frederico Moraes (1975), ao mesmo tempo em que o arbítrio da violência militar afetou negativamente o campo de produção cultural, houve uma contaminação da lógica de consumo no nosso meio de arte que também inviabilizou a continuidade da prática experimental e do caráter contestatário da arte de guerrilha, posto que essa não é uma arte que serve à decoração, contemplação nem às relações mercantis. Os anos 1970 para as artes visuais foi, assim, um período marcado pela ausência de debates, discussões e desenvolvimento de novas práticas artísticas, enquanto o meio artístico, atento ao desenvolvimento do mercado de arte, se voltou para a realização de diversas mostras e exposições retrospectivas, que, por sua vez, impulsionaram o mercado por aumentar a valorização que já existia de certos artistas e projetar novos valores (monetários e simbólicos) sobre outros. Para muitos teóricos e críticos, isso indicava um momento de crise das vanguardas no campo da arte brasileiro e o fim de um ciclo de experimentação.

3.5 A DÉCADA DE 1980: RETORNO À PINTURA E OUTRAS ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS

Considerado, na época, um verdadeiro setor de mercado, o mercado da arte no Brasil se consolidou nos anos 1980, período conhecido, no âmbito estrito da produção artística visual, como “o retorno à pintura”. Internacionalmente, a principal tendência era a Nova pintura,

⁴⁸ Tendo o milagre econômico como contexto geral, José Carlos Durand (1990) afirma quais seriam os principais fatores que contribuíram para a emergência de um mercado de arte nacional: a profissionalização dos leilões, a forma como a imprensa se tornou um aparelho importante para a circulação de ideias sobre arte, a valorização da prática do investimento para bens artísticos e a concessão de crédito bancário para compra de obras de arte.

representada pela transvanguarda italiana, pelo neoexpressionismo alemão e pela *bad painting* americana, que teve significativa inserção em terras brasileiras, mas com nuances distintas em cada um dos centros de produção artístico-cultural do Brasil – Bahia, Minas Gerais, Recife, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo.

Pensada não simplesmente como uma tendência que voltava a ter força entre as disputas políticas que fazem parte do sistema de arte, reconquistando, com isso, visibilidade nos espaços institucionais, mas como uma alternativa, uma saída mesmo ao conceitualismo da década anterior, a nova pintura⁴⁹ tinha como objetivo: devolver ao trabalho de arte uma dimensão material capaz de defini-lo enquanto arte – característica posta em xeque na arte brasileira a partir do neoconcretismo, como já citado aqui –, expressar valores subjetivos e rearticular artistas, instituições e público. Para os que exaltavam o retorno à pintura naquele momento, era necessário rechaçar definitivamente qualquer herança do conceitualismo, o que era entendido como uma tendência artística arrogante e partidária do intelectualismo (CANONGIA, 2010).

Alvo de críticas de artistas mais próximos às movimentações dos anos 1970, a Geração 80 era formada por artistas muito jovens, recém-egressos de cursos de formação e que, por isso mesmo, estavam iniciando suas pesquisas artísticas. Dessa forma, eram debutantes no circuito de arte e, mesmo assim, após a abertura da exposição que inaugura esse período da arte no Brasil, esses artistas ganharam bastante visibilidade na imprensa, o que a eles conferiu um apelo publicitário considerável e os tornou objeto-alvo de consumo do insurgente mercado de arte. Um exemplo disso foi a rápida inserção dessa geração de artistas em eventos de grande importância, como bienais nacionais e internacionais, e o expressivo número de vendas de suas obras (CANONGIA, 2010).

Reunindo uma grande diversidade de poéticas, a referida exposição em questão é a “Como vai você, geração 80?”, realizada em 1984 na Escola de artes visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro), com perfil de não apenas uma grandiosa e importante exposição, mas de um grande evento festivo que deveria ser responsável por realocar a arte no meio artístico brasileiro. Correlacionada à promoção dos artistas da Geração 80 – como se convencionou chamar, tanto por parte da crítica como por parte da imprensa –, a exposição teve Marcus Lontra como seu organizador e grande entusiasta. Passada a euforia do surgimento dessa

⁴⁹ Para Aracy Amaral (2006), a postura dos artistas da Nova pintura estava diretamente relacionada ao contexto mais geral, no âmbito do sistema de arte, que a autora chamou de pós-liberdades conquistadas com as rupturas realizadas nos anos 1960, que culminaram no trabalho com o objeto e no desenvolvimento das linguagens da *performance* e do *happening*.

geração, ele afirmou que, num contexto de abertura política que culminou com o fim do regime militar, os artistas queriam levar a arte a todos os espaços e investir em grandes mostras e exposições. Era como se “a arte [tivesse sentido] que tinha a obrigação de fazer o espetáculo. A geração 80 acreditava poder vestir o país para o grande baile da democracia” (in BERTOLOSSI, 2014, p. 45).

Houve muito alarde por parte da imprensa e de alguns críticos em torno da tal exposição, mas é necessário salientar o papel protagonista de algumas instituições que, por meio de cursos de formação e inúmeras atividades artísticas e exposições, deram visibilidade e legitimaram a geração de artistas que então se dedicavam à pintura, além de algumas personalidades. Devemos citar: a Escola de artes visuais do Parque Lage e o Espaço arte brasileira contemporânea (antigo Centro cultural Cândido Mendes), no Rio de Janeiro; a FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em São Paulo; bem como Marcus Lontra, Paulo Sergio Duarte, Frederico Moraes, Walter Zanini, Aracy Amaral e o italiano Achille Bonito Oliva, responsável por difundir as ideias da transvanguarda italiana no Brasil (BERTOLOSSI, 2014; CANONGIA, 2010).

Depois das investidas dos experimentalismos da neovanguarda dos anos 1960 e da arte conceitual da década de 1970, o entusiasmo em torno da linguagem tradicional e de seu suporte contribuiu sobremaneira para inserir a arte numa lógica de mercado de bens de consumo. Se antes as galerias de arte eram espaços restritos à sociabilidade de uma pequena elite, fazendo do trabalho artístico objeto de consumo apenas dessa elite, a partir da década de 1980 essa realidade se modifica. Quantitativamente significativa, a produção dos artistas da Geração 80 agitou o ambiente de galeria, tanto no que diz respeito à ampliação do perfil do público fruidor de arte como do público comprador, o que fez aumentar consideravelmente o número de vendas das obras de arte. De acordo com Maria Lúcia Bueno (2005), é justamente nesse momento que emerge a figura do comprador de arte brasileiro. Mesmo apresentando certa precariedade e carecendo de uma maior profissionalização, a autora afirma que o mercado de arte brasileiro, naquele momento, se tornou muito competitivo.

É preciso esclarecer que o rótulo “Geração 80” não diz respeito a um grupo organizado de artistas, muito menos a um movimento artístico. Como defendem alguns pesquisadores (BASBAUM, 2001; CANONGIA, 2010), a ideia de que havia uma geração serviu à construção de um discurso interessado em afirmar a potência da pintura no meio artístico daquele momento. A produção dos artistas era, na verdade, bastante diversificada, tanto no

que diz respeito a conteúdos mobilizados e objetivos dos trabalhos de arte como em suas poéticas de maneira geral. Com forte adesão à transvanguarda italiana, a nova pintura no Rio de Janeiro enfatizou a gestualidade e a emoção, apresentando, por parte de seus artistas, uma postura celebratória em relação ao momento que se vivia no meio de arte brasileiro. Já em São Paulo, os artistas, mais vinculados às referências do neoexpressionismo alemão, criticaram não só o entusiasmo exagerado dos cariocas, mas também o modo como a linguagem era trabalhada.

Parece-me que a centralidade dessa questão gira em torno do fato de os artistas paulistas não terem visto o retorno à pintura como uma redenção do sistema de arte no Brasil. Recém-egressos de uma formação caracterizada pela multidisciplinaridade e presença de diferentes linguagens artísticas, os jovens artistas paulistas mantinham contato com experiências de performance e vídeo-arte, além das heranças construtivista e conceitual de seus professores. Isso influenciou diretamente suas produções, fazendo esses artistas problematizarem a linguagem da pintura e seu privilégio naquele momento, o que ampliou, inclusive, o entendimento do tradicional suporte da pintura: a tela. A nova pintura paulista, então, produziu telas sem chassis, em tamanhos fora do padrão e em variadas dimensões, além de incorporar na elaboração dos trabalhos artísticos outros materiais e imagens que circulavam nos meios de comunicação. Assim, sua produção foi compreendida, pela crítica, como uma perspectiva diferente da tendência maior da Nova Pintura, que passou a ser chamada, então, de pintura conceitual e, por isso, considerada como a “segunda fase” da Geração 80.

A partir desse cenário, podemos tomar o entendimento geral, disseminado pela crítica, do que foi a Geração 80 como uma generalização, dado que essa crítica excluiu o tipo de pintura dos jovens artistas paulistas da compreensão do que significou a produção geral dos anos 1980 para localizá-la em outra tendência, denominada de pintura conceitual. Mas não somente por isso, pois, da mesma forma, essa crítica negligenciou um conjunto de outras práticas artísticas que se utilizavam de outras linguagens além da pintura – ocorridas em outras cidades brasileiras, mas também nos meios artísticos carioca e paulista. Por conseguinte, essa generalização dificultou a visibilidade de outros tipos de produção artística observados em trabalhos diversificados e realizados no eixo Rio-São Paulo, mas sobretudo em outras cidades do território nacional. A classificação “Geração 80”, assim, não contempla outras experiências e práticas artísticas engendradas em outras localidades.

Em Recife⁵⁰, por exemplo, o viés participativo, as referências conceituais e o acento político das manifestações artísticas dos anos 1960 e 1970 encontraram nos anos 1980 um espaço de reverberação e não de rejeição, diferentemente do contexto carioca. Também, claro, afetados pelas consequências do regime militar no âmbito da produção cultural, os artistas pernambucanos construíram estratégias de sobrevivência artística, como, por exemplo: se mobilizaram para fazerem funcionar espaços alternativos de produção, formação e exibição; organizaram eventos e atividades com o objetivo de ampliar os modos de experimentação da pintura; realizaram ações que misturavam linguagens; e levaram a pintura para as paredes e os muros da cidade. Um bom exemplo das movimentações artísticas dessa década na capital pernambucana foi a mostra *Art-door* organizada pelos artistas Daniel Santiago e Paulo Bruscky. Ocorreu, assim, no ano de 1981, a primeira mostra de arte em *outdoor* em Recife que foi, inclusive, vale salientar, apoiada pela prefeitura da cidade. Com a participação de artistas de diferentes partes do mundo, a mostra contou com trabalhos mais tradicionais de pintura e desenho – num novo suporte, claro – e outros que cruzaram essas linguagens com o uso de colagens, textos e poemas. Também fazia parte da mostra um ciclo de debates sobre arte contemporânea, com a presença de críticos não só da região, mas também das cidades do eixo (LIMA, 2011).

Por mais que se afirme que a pintura, ainda assim, era a linguagem artística predominante no meio de arte brasileiro daquela década, é preciso registrar e destacar que havia uma pluralidade de produções e, ao mesmo tempo, uma razoável variedade de formas de lidar com a pintura. No caso da exposição *Art-door*, além do cruzamento de expressões artísticas, os trabalhos foram compostos, montados ou feitos diretamente em suportes de *outdoor*, uma prática estranha ao tradicional desenvolvimento do trabalho de pintura na tela em suporte de cavalete. Além disso, o tipo de ação proposta pela mostra fez a realização dos trabalhos se dar publicamente, visto que os *outdoors* são suportes espalhados pela cidade, o que: 1) transformou o espaço público em um lugar de exposição e, assim, confrontou o público com uma prática estranha ao comum de seu cotidiano urbano; 2) como também alterou os sentidos de participação do público. Segundo a pesquisadora Joana Lima (2011), essa característica da mostra, tomada pelos seus realizadores como um viés democratizante das artes visuais, foi utilizada por eles próprios como um argumento que visava ao enriquecimento da política cultural proposta.

⁵⁰ Para detalhes e aprofundamento da produção dos anos 1980 em Recife, ver: LIMA, 2011.

Há quase duas décadas sob o regime autoritário e jugo da repressão policial, esse pequeno momento de liberdade experienciado no espaço da rua parecia indicar que a arte e a cultura estavam resistindo de alguma forma. A mostra *Art-door* não parou em sua primeira edição e o meio artístico recifense promoveu também outras atividades de arte na rua, além de ter investido na realização de festivais locais – que aconteceram em espaços não-institucionais da arte, como, por exemplo, nas dependências da Universidade Católica de Pernambuco –, o que movimentava muita gente e enfatizava o caráter democrático da arte que se almejava naquele momento, além de fortalecer sua dimensão coletiva, tanto no que diz respeito à produção como à recepção. De acordo com Lima (2011), a partir de relatos de artistas trazidos pela autora, a escolha por esses ambientes, que não eram nem museus nem galerias de arte, estava ligada a um desejo de ocupar espaços sociais que foram esvaziados após o recrudescimento da censura com o AI-5.

Reunindo artistas de perfil mais tradicional, ligados à escola pernambucana de artes plásticas, e artistas de perfil mais experimental, que tinham Paulo Bruscky e Daniel Santiago como principais referências locais, assim como, entre todos eles, artistas consagrados e artistas jovens, a cena artística de Recife dos anos 1980 construiu um regime visual distinto daquele que se articulou entre as cenas paulista e carioca. Parece-me, então, que nem toda postura dos artistas daquela década era apática e nem toda produção se desenvolveu em função do mercado, como a crítica especializada da época reverberou e fez parecer que era uma realidade geral no meio de arte brasileiro daquele momento – os anos 1980.

Num texto sobre a emergência da geração de artistas brasileiros que atuaram na década de 1980, Aracy Amaral (2006), desenvolvendo sua interpretação já localizando aquelas produções em meados de tal década, afirma que “nunca as diferenciações de motivação e tendências entre artistas de diversas regiões do Brasil se fizeram tão claras (...)” (AMARAL, 2006, p. 250). Naquele momento, outras capitais brasileiras, além do Rio de Janeiro e de São Paulo, já haviam se tornado centros de produção cultural com relativa autonomia, apresentando experiências artísticas próprias, relacionadas ao local de sua criação e elaboração – o que não significa dizer que na dinâmica de produção articulada nessas outras cidades⁵¹ não se compartilhava das principais ideias artísticas disseminadas na época, como também eram presentes características que definiam a cultura visual daquele período como um todo. Diante disso, Aracy Amaral (2006) fala da dificuldade cada vez maior em se referir

⁵¹ É o caso de Belém (PA), por exemplo, que surge no mapa da arte do Brasil, além de outras cidades que já apresentavam um legado artístico, como: Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife e Salvador (AMARAL, 2006).

à produção artística brasileira como um conjunto único, um todo generalizante, quando constatamos que, em um país com dimensões continentais, localidades distintas engendram diferentes modos de perceber, criar e experienciar o mundo, o que possibilita, assim, o desenvolvimento de práticas artísticas específicas – compreensão extremamente importante para o desenvolvimento desta pesquisa.

Mesmo crítico à então nova produção dos anos 1980, que o fez apontar o apelo comercial e a ausência de um discurso crítico por parte da chamada “geração 80”, chegando a afirmar que os trabalhos dos artistas revelavam cinismo e descomprometimento por parte deles, Ricardo Basbaum (2001), passado algum tempo, defendeu que, naquele momento, a Nova pintura não foi problematizada de forma adequada e cuidadosa pela crítica brasileira. Para ele, a crítica especializada não se voltou para a análise dos trabalhos artísticos, ficando restrita a uma interpretação geral e generalizante do contexto cultural em que emergiram aqueles artistas, bem como suas posturas e opiniões em relação ao legado da arte no Brasil.

Estar atenta a isso fez parte de minhas preocupações sociológicas ao construir o objeto de estudo específico deste trabalho, e nos mostra pistas de como a produção artística estava pulverizada no Brasil naquela época, o que me faz pensar que é de fundamental importância estarmos atentos ao que ocorre nas mais diversas localidades, além de que esse cenário dos anos 1980 já aponta para a heterogeneidade de manifestações artísticas encontrada na década de 1990.

Organizados com o objetivo de se constituírem enquanto um espaço de trocas, entre outras coisas, os festivais de arte⁵² contribuíram bastante para que as barreiras geográficas e os limites dos sistemas de comunicação não mais fossem obstáculos que isolavam as produções artísticas das diferentes regiões do país. Além de favorecer o câmbio de ideias e experiências, os festivais também serviam para divulgar e legitimar artistas daquela geração. Mas, sobretudo naquela década, os festivais foram importantes para a ampliação das pesquisas artísticas (AMARAL, 2006), dada a pluralidade de vivências neles ocorridas por parte dos artistas, que tinham não só a oportunidade de conhecer os trabalhos de outros artistas, mas de fazer oficinas, frequentar ateliês, assistir a palestras e travar debates com artistas, críticos e professores. Não foi coincidência que, ao longo da década, mais a partir da segunda metade dos anos 1980, os trabalhos de arte demonstraram haver uma investigação artística que tanto incorporou o uso de novos materiais na própria tela como apresentou uma atuação mais livre com a linguagem da pintura. Além disso, é fundamental dizer que essa

⁵² Um bom exemplo são os festivais de inverno de Minas Gerais.

nova prática levou os artistas a trabalhar com objetos e estabeleceu uma dinâmica de produção propícia ao desenvolvimento dos trabalhos com instalações artísticas, já indicando a variedade de manifestações desenvolvidas na década seguinte.

3.6 PRÁTICAS EXPERIMENTAIS E AMPLIAÇÃO DO ESPAÇO DA ARTE: ATIVISMO, AÇÃO COLETIVA E ESPAÇO PÚBLICO

A partir das matrizes experimental e conceitual dos anos 1960 e 1970, respectivamente, a produção das artes visuais da década de 1990 foi marcada pela diversidade de práticas e pelo cruzamento de linguagens artísticas – como também se verificava no contexto internacional, a partir da herança das referências do minimalismo, do *happening*, da *body art*, da *performance art* e do *site-specific*. É um momento, no que diz respeito à dinâmica de produção e aos tipos de práticas artísticas realizadas, que evidencia a crise da representação na arte, já anunciada desde a passagem dos anos 1950 para os anos 1960 – como foi discutido cuidadosamente no capítulo anterior.

Já havia passado o momento de maior euforia e entusiasmo com a nova pintura, que também já não trazia mais grandes rendimentos aos galeristas, *marchands* e artistas, o que apontava para uma crise do mercado de arte local. Abria-se, com isso, mais espaço de atuação para os artistas que trabalhavam com outras linguagens. Junto a esse contexto de crise da pintura, o fim dos anos 1980 é marcado, por meio da abertura política institucional, pela recondução do país ao regime democrático, o que possibilitou a rearticulação de artistas em diversas frentes de atuação e trouxe de volta um clima de liberdade que fez eco inclusive na lógica de elaboração e desenvolvimento da própria prática artística.

Autores como Canongia (2010) afirmam que os artistas com atuação evidente nos anos 1990 apresentavam uma produção muito mais heterogênea em relação à geração anterior, como também uma atitude mais reflexiva diante do sistema de arte e do contexto social mais geral. No rastro da abertura neoconcreta – para me restringir à história recente da arte brasileira –, as questões relativas à participação do público, ao corpo, ao ambiente, às rupturas formais e a crítica à instituição arte ganharam novamente visibilidade no centro do debate e da produção artísticos da última década do século XX, com a diferença de que vivíamos um contexto macrossocial, tanto local quanto global, distinto da época de surgimento do neoconcretismo.

É preciso lembrar e ressaltar que a década de 1990 foi um período agitado por algumas questões em evidência na agenda social do Brasil e do mundo. Foram elas: o colapso da União Soviética e o fim da Guerra Fria; a formação da União Europeia propriamente dita; a globalização, que, principalmente em suas dimensões econômica e cultural, trouxe, num curto prazo, uma série de consequências no que se refere à produção de conhecimento, ao debate multicultural, ao aprofundamento das desigualdades sociais devido ao poder do capital financeiro, aos sistemas de comunicação, à vida urbana e desafios ambientais; o destaque da discussão sobre gênero e sexualidade devido à ação do movimento *gay*, que fazia parte de um debate maior acerca das identidades coletivas; a disseminação da *internet* e um uso cada vez maior de computadores em rede, passando pela popularização do computador pessoal, o que teve impacto significativo na cultura de um modo geral por causa da possibilidade da experiência virtual e o imaginário que isso mobiliza; o surgimento do projeto genoma e, com ele, as novas promessas das ciências médicas.

Nesse cenário, o corpo adquiriu protagonismo nas diferentes manifestações artísticas, que também demonstraram um grande interesse em torno das novas mídias e tecnologias – um bom exemplo disso é a intensa produção de vídeo-arte da época. Encontramos, assim, na arte dos anos 1990, trabalhos que lidam com a representação da identidade e do eu na era da globalização, que expõem o corpo por meio de imagens abjetas e imagens que traduzem violência – seja urbana, seja estético-cirúrgica –, que problematizam a vida cotidiana nas grandes cidades e que sinalizam para a construção de novas sociabilidades produzidas a partir da intensificação do uso da internet e das novas mídias digitais (BERTOLOSSI, 2014).

Nessa tentativa de mapear as principais questões que articularam a trama social dos anos 1990 e nela localizar a produção artística de então, não podemos deixar de salientar o contexto específico pelo qual passava o Brasil. Marcada pela consolidação de uma política neoliberal, anteriormente implantada, a década brasileira de 1990 se inicia com o governo de Fernando Collor, primeiro presidente eleito por voto direto do povo após o regime militar. Com ele, é posto em funcionamento um programa nacional de desestatização, que, entre outros fatores, produziu profunda instabilidade econômica no país. Após o *impeachment* de Collor, tal década ainda testemunhara a criação do Plano Real, no governo de Itamar Franco, e duas eleições de Fernando Henrique Cardoso, que, em seu primeiro mandato, foi responsável pela estabilização da economia e privatização de empresas estatais e, em seu segundo mandato, foi reconhecido pela desvalorização do real e pela crise nacional de energia elétrica, chamada de crise do apagão. Em poucas palavras, os anos de 1990 no Brasil podem

ser resumidos da seguinte maneira: com o desmonte de parte da estrutura do Estado, houve um aprofundamento das desigualdades sociais no país.

Essa realidade era percebida em diferentes esferas, inclusive na produção artístico-cultural, tanto no que diz respeito à estrutura que o Estado oferecia para a cultura, quanto à crise do mercado de arte e à forma como os trabalhos artísticos passaram a ser desenvolvidos e quais temas eram mobilizados. Tendo, então, esse contexto, que cruzava as questões locais e globais, de profundas mudanças sociais e instabilidade política enquanto um *locus* de criação e elaboração, os anos 1990 fizeram proliferar um tipo de prática artística que se concebia e se construía em grupo como uma ação coletiva, com uma forte inclinação para atuar no espaço público em direção às fendas da vida cotidiana, mesmo apresentando distintas maneiras de organização e múltiplos objetivos.

Tendo como referências o esquema geral da Nova objetividade, os percursos estético-artísticos de Lygia Clark e Hélio Oiticica e o conceitualismo da arte de guerrilha, como localiza o pesquisador André Mesquita (2008), esses coletivos artísticos conjugam a ação coletiva e a arte ativista como categorias que fundam o sentido de seu trabalho. Para Mesquita (2008), elas dizem respeito à condição ontológica desse tipo de prática artística; condição esta que se orienta para o fortalecimento político da arte e dos coletivos de artistas. Basicamente, o que está em jogo é a busca por novas formas de emancipação do indivíduo e o caminho encontrado pelo que ficou conhecido como “ativismo” foi articular novas formas de colaboração e participação social em prol de um tensionamento entre posturas éticas e estéticas por meio de ações intervencionistas. Desse modo, esses coletivos artísticos realizavam suas manifestações fora dos espaços institucionais da arte, o que fez criar espaços alternativos de produção, exibição e circulação. Concomitante a outras formas de expressão do que foi denominado como *Street art*, esses coletivos artísticos atuavam: por meio de ações urbanas em suas variadas possibilidades, como, por exemplo, montando instalações ou realizando *performances* no espaço público; estabelecendo parcerias com movimentos sociais; desenvolvendo projetos em comunidades de periferia; programando protestos de rua e utilizando estratégias de mídia táctica (MESQUITA, 2008).

Tendência crescente ao final da década da virada de milênio, a arte ativista contribuiu de modo relevante para a consolidação do debate e de práticas experimentais que envolviam o espaço da rua e a arte contemporânea, abrindo caminhos para o conjunto de trabalhos desenvolvidos nesse fim de século e para a geração de arte contemporânea de início dos anos 2000, que complexificaram os sentidos da arte que emerge do tensionamento com a dimensão

do urbano – tendência na qual se localiza o objeto de estudo em questão neste trabalho. Além disso, é preciso dizer que essa tendência produziu um impacto no circuito de arte, forçando os espaços institucionais a ampliarem seu repertório e absorverem as novas produções, o que foi, também, necessário num contexto de crise do mercado artístico. Ao mesmo tempo, é extremamente necessário salientar que nesse momento, anos 1990, como afirma Cavalcanti (2016, p. 98), “as instituições e o mercado [no Brasil] ainda passavam por um processo de inserção e estabilização da ordem de discurso contemporânea em seu interior”. Assim, ocupar os espaços públicos da cidade era também uma forma de disputar visibilidade e legitimidade por parte dos artistas contemporâneos.

Enquanto se falava de uma crise também de criatividade na Europa e nos Estados Unidos, não é exagero afirmar que o meio de arte brasileiro passava por uma profusão de manifestações. A necessidade de renovação das tendências artísticas, aliada ao interesse do campo artístico hegemônico (europeu e norte-americano) nas produções periféricas (latinas), são elementos que contribuíram para a internacionalização de nossa arte. Devido à globalização, personagens fundamentais do mercado de arte – como galeristas, colecionadores e investidores – passaram a estabelecer contatos e trocas mais diretos, como também surgiram parcerias entre museus nacionais e internacionais, o que, assim, foi responsável por estabelecer mediações e intercâmbios entre as produções do centro e da periferia do campo artístico-cultural. Um exemplo disso foi a inclusão de trabalhos de artistas brasileiros em coleções de museus renomados, como o MoMA, em Nova York e o *Tate Modern* em Londres, da mesma forma que vários artistas brasileiros foram inseridos no circuito internacional por meio de diferentes mostras coletivas. Hélio Oiticica e Lygia Clark, por exemplo, tornaram-se ícones da internacionalização da arte brasileira, tendo sido, inclusive, objetos de importantes exposições retrospectivas sobre a produção de cada um, separadamente.

Da década de 1980 para a de 1990, o meio de arte brasileiro passa a se conformar enquanto um campo artístico propriamente devido a um conjunto de elementos, como, principalmente: um mercado local e amador que se expande e profissionaliza, a institucionalização da profissionalização do artista e a consolidação de alguns de seus principais atores, como galeristas e *marchands*, além do surgimento de outros, como o curador. Mas o que esses acontecimentos acima citados afetam e modificam diretamente no campo da arte brasileiro é que, como defende Cavalcanti (2016), nos anos 1990 o paradigma da arte contemporânea é incorporado ao discurso hegemônico do campo.

De uma perspectiva geral, temos um conjunto de transformações culturais decorrentes da globalização e da queda do Muro, e, de uma perspectiva mais específica, mudanças no interior do campo da arte que concorreram para formar um contexto a partir do qual os artistas brasileiros estavam sendo “descobertos” em suas diferenças e particularidades. Da mesma forma que, assim, eles também eram confrontados com a necessidade de refletir sobre que arte estavam produzindo diante de um cenário global e quais marcadores culturais utilizavam diante do repertório internacional – pretensamente universal. Nesse jogo, o qual demandava a afirmação de uma diferença da arte brasileira, e mesmo a latino-americana, em relação à arte europeia e norte-americana, a discussão sobre a identidade cultural brasileira é novamente mobilizada.

Nesse processo, foi muito importante a aproximação que se deu entre as produções artísticas sul-americanas, ou, melhor dizendo, entre os campos de produção artístico-cultural dos países pertencentes ao Mercado comum do Sul (Mercosul), para a problematização da ideia de que existe uma arte latino-americana e, por isso, uma brasileira também. Mais uma vez, o que estava em questão era a tensão entre a demarcação da identidade cultural brasileira por meio da arte e a capacidade de internacionalização dessa arte, considerando, é preciso deixar claro, que esse processo (a internacionalização) era incompatível com a existência de um possível caráter cultural genuíno⁵³ – pela forma como o sistema de arte projetava (e talvez ainda projete) os significados do que seria uma arte internacional. No entanto, nesse momento da historiografia da arte brasileira, havia uma diferença em relação aos anteriores, pois, de fato, ao final do século XX, a nossa produção artística ultrapassava limites geográficos físicos para disputar espaço e orientar tendências no circuito legitimado da arte mundial.

Enquanto a Europa e os Estados Unidos passavam por um momento de carência no que diz respeito à criação artística, fazendo seus respectivos circuitos sobreviverem de mostras retrospectivas da arte do século XX e de exposições dedicadas a artistas latino-americanos, o Brasil vivia um momento muito interessante com uma rica e heterogênea produção local, além, como já falei, da projeção internacional de alguns de seus artistas – além dos expoentes da arte experimental, Lygia Clark e Hélio Oiticica, artistas da nova figuração, da arte conceitual e da geração 80 também tiveram inserção no mercado de arte internacional nos anos 1990.

⁵³ Um bom exemplo que demonstra o retorno a esse debate, nesse momento, é a edição de 1998 da Bienal de São Paulo que, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, utilizou o conceito de antropofagia para problematizar a condição colonizada da arte e da cultura brasileiras no contexto artístico internacional de fim de século. Para detalhar, ver: Alambert & Canhête (2004).

Na virada de século, o que unifica a pluralidade de manifestações artísticas encontradas no meio de arte brasileiro é a busca por espaços alternativos de atuação, que encontra no espaço da cidade seu *lócus* privilegiado. O experimentalismo dos anos 1960 e o conceitualismo dos anos 1970 já haviam inserido no debate teórico e em suas práticas a dimensão do espaço, contemplando questões relativas ao ambiente vivido e problemáticas do espaço urbano. Há, contudo, uma diferença muito importante entre essas vertentes e a tendência da produção artística do início do século XXI na forma de lidar com o espaço da cidade.

Como afirma Cocchiarale (2004), os artistas que atuavam nos anos 1960 e 1970 lidavam com um contexto de polarização política que tinha, de um lado, o governo militar e seus aliados e, de outro, a esquerda, os democratas e simpatizantes que formavam uma frente pela democracia. Ou seja, foi um período em que havia um alvo, um inimigo comum que unificava todas as formas de contestação política numa única e difícil luta: o combate ao regime militar autoritário. Num momento político-social radicalmente distinto, mesmo após três governos caracterizados pelo aprofundamento da política neoliberal, a atuação das práticas artísticas contemporâneas da primeira década dos anos 2000 se inscreve no tecido urbano por meio de um caráter micropolítico de suas ações, como defende Cocchiarale (2004). Para ele, o alvo dos artistas dessa geração é difuso e pode estar localizado em diferentes esferas da vida social. Assim, as intervenções desses artistas apresentam o que o autor chama de sentido virótico, posto que constroem uma prática estética que questiona a ordem estabelecida por meio da exposição dos problemas sociais ao causar desconforto e estranhamento por parte do público. “Elas invadem sistemas codificados por normas estabelecidas para colocá-los em pane, para questioná-los em suas entranhas, pô-los em curto-circuito, ainda que por instantes” (COCCHIARALE, 2004, p. 71).

3.7 A ARTE CONTEMPORÂNEA NO SÉCULO XXI: TENSÕES ENTRE CULTURA, CIDADE E LUGAR

De acordo com Marisa Flório Cesar (2002), ao falar das práticas artísticas desenvolvidas neste início de século, o artista se torna uma espécie de mediador que cria situações rápidas e perturbadoras da ordem cotidiana, provocando ruídos na entropia urbana, ainda que momentaneamente, e desarticulando os hábitos e as práticas culturais de grupos

sociais distintos que dominam e/ou circulam por determinado território. Essa é uma tendência que, surgida no fim do século XX, não se verifica apenas no Brasil, mas também em diferentes partes do mundo, e está diretamente relacionada a alguns processos de deslocamento na arte que vêm acontecendo desde os anos 1960 – tanto no meio de arte nacional, como já mostramos ao longo deste capítulo, quanto no internacional. Neste momento, então, quero ressaltar a mudança que foi se dando a partir do deslocamento que houve de práticas artísticas que se fundamentavam no objeto para práticas artísticas chamadas de contextuais, que se voltam para dilemas, problemas e tensões das relações sociais no espaço da experiência cotidiana.

Quando o acesso aos trabalhos de arte deixou de ficar restrito aos espaços especializados, como museus e galerias, o principal objetivo dos artistas era ocupar e explorar espaços que não estivessem separados da vida comum dos sujeitos a fim de tornar o trabalho de arte um fazer que participasse mais diretamente do exercício da existência humana. Isso, conseqüentemente, fez do espaço público, do espaço da rua, o local onde parte das manifestações artísticas passou a ocorrer. A partir da década de 1980, essas produções passaram a ser denominadas facilmente de arte urbana, que, por sua vez, era entendida, em síntese, como o tipo de trabalho artístico que acontecia, se realizava, no espaço da cidade. Em seguida, houve cada vez mais uma complexificação do que era “essa” arte praticada no espaço público da cidade.

Com diferentes denominações, tais como intervenção urbana, arte-instalação, arte participativa, arte colaborativa, arte ambiente/ambiental, arte engajada, arte comunitária, entre outras, todos esses tipos de manifestação dizem respeito a uma prática artística que conjuga fortemente duas dimensões – relacional e contextual. Relacional porque não apenas enfatiza a imbricação existente na relação entre artista e público, mas, sobretudo, porque é um trabalho artístico que convoca a presença do espectador; e contextual porque prescinde da presença do lugar onde se articulam os sentidos em torno do artista, do trabalho de arte e do público.

Ao contrário do que possa parecer, diante de tantas classificações, o objetivo dessa tendência, surgida no fim dos anos 1990 e consolidada no início dos anos 2000, não era fundar outros gêneros artísticos, nem apenas buscar novos espaços de atuação artística e exibição dos trabalhos. O que estava, e está – acredito que ainda posso falar no presente –, em jogo é uma relação diferente do trabalho de arte com o espaço vivido, o espaço da rua. A utilização do espaço público como espaço da arte não era uma novidade, muito menos algo inaugurado por essa geração de artistas; eles não buscavam simplesmente atuar no espaço

público, realizar suas práticas artísticas em lugares não-convencionais, mas projetar um redimensionamento da relação entre a arte e o espaço público.

Nesse movimento, foi imprescindível romper com a ideia de que o espaço é uma entidade física que tem sua configuração desassociada da construção da sociedade. Como afirma Mariza Veloso (2012, p. 310-311), em sua discussão sobre arte pública e cidade, “representado como objeto independente, o espaço aparece como capaz de exercer controle sobre as pessoas que o utilizam”. Não que isso não ocorra, mas o que a autora quer destacar é que o espaço goza de um status de objetividade, que inclusive se estende à cidade como um todo, no qual se ancora a ideia de que ele se constitui independentemente da vida social que nele se engendra.

Nesse debate, é de grande relevância falar da influência e da penetração dos princípios básicos da arte *site-specific* na arte do século XXI. Facilmente relacionada ao grande conjunto que se denomina de arte pública, a *site-specificity* é um tipo de manifestação artística que pertence à tendência da produção contemporânea de arte voltada para o espaço e que se desenvolveu a partir das práticas artísticas minimalistas e conceituais surgidas no meio de arte norte-americano entre os anos de 1960 e 1970. A finalidade da *site-specificity* é expor e dar ênfase à relação entre arte e lugar, tentando traduzir as relações sociais por meio da tensão provocada entre a dimensão estética e a dimensão urbana.

Para isso, esse tipo de manifestação propõe a contextualização do lugar de produção e consumo da arte, o que implica situar o artista, o local em que o trabalho se realiza e o público fruidor para entender de que maneira eles se cruzam e se contaminam na produção da vida social do lugar em questão. Essa estética da presença está fortemente ligada à concepção fenomenológica de Merleau-Ponty, que orientou uma série de práticas artísticas desenvolvidas nos anos 1960 – no Brasil, temos, principalmente, o exemplo do movimento neoconcreto. A partir dessa referência teórica básica, algumas manifestações enfatizaram a dimensão da corporeidade (a *body art*, os *happenings*) e outras se voltaram para a dimensão do ambiente, fosse natural ou social (a arte ambiente, a *land art*). Nesse cenário, a *site-specificity* acabou por ser responsável, como defende Rosalyn Deutsche (1996), por enriquecer a noção de contexto utilizada na arte contemporânea, na medida em que é um tipo de manifestação artística que mobiliza elementos sociais, políticos e simbólicos de cada lugar, como também localiza discursiva e historicamente o artista, o lugar e o público.

Concebida e elaborada para e realizada em um lugar específico, a arte *site-specific* compõe um recorte particular entre a produção artística e o espaço ocupado no lugar

escolhido. O trabalho de arte, nessa perspectiva, não é compreendido como um artigo a ser inserido num ambiente ou apresentado em um local, mas ele se constitui enquanto tal no lugar de sua realização final. Há uma imbricação entre a produção artística e o lugar de modo que este tem uma relação direta com os significados que são mobilizados pela proposta em questão. Como afirma Miwon Kwon (2008, p. 168), houve um deslocamento do espaço idealista puro do modernismo para o espaço impuro do cotidiano que continha “o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto”.

Mesmo direcionando suas questões e seus experimentos a uma noção ampliada de espaço que, num primeiro momento, a empurrou para uma atuação no espaço público, a arte *site-specific* levou a reflexão sobre arte e lugar para os espaços institucionalizados da arte também – centros culturais, museus e galerias. Sobre isso, autores como Hal Foster (2014) e Miwon Kwon (2008) chamam a atenção para o perigo de a dimensão urbana ser reduzida a mero cenário e também para a apropriação do lugar pela lógica de mercantilização da cultura, que fazem a especificidade do lugar, nesse processo, perder seu sentido. Assim, a realização de manifestações *site-specific* em locais fechados e/ou privados demonstram que a reflexão sobre arte e lugar que essa forma de atuação empreende não deve se restringir às dimensões físicas e espaciais de uma determinada localidade, mas também deve se referir ao enquadramento cultural que a imbricação entre essas duas esferas (arte e lugar) revela nos espaços legitimados da arte.

Essa perspectiva diz respeito ao que Kwon (2008) chama de paradigma social-institucional da arte *site-specific*, que se desprende do espaço da rua, o espaço vivido, e da presença do espectador enquanto corporeidade – eixos fundamentais ao que a autora denomina de paradigma fenomenológico da *site-specificity* –, para se direcionar ao espaço institucionalizado da arte. Nesse modelo, o social-institucional, o objetivo era tanto tirar o foco do espectador tomado como sujeito situado no mundo por meio de sua experiência corporal para ressaltar as categorias sociais de gênero, sexualidade, raça e classe que o espectador conjuga; quanto realizar uma crítica acerca das convenções relativas à exposição dos trabalhos artísticos, o que significa questionar o próprio espaço dedicado à arte em suas instituições, compreendidas, na perspectiva desse paradigma, como um dispositivo que separa o espaço da arte do mundo externo – o espaço urbano da cidade.

O que é preciso entender, diante dos dois paradigmas, é que há, no enfoque entre arte e lugar, um movimento de deslocamento de princípios artísticos e sentidos estéticos sobre o

conceito de arte, os tradicionais espaços para a arte, o artista e o estatuto do observador. Efetiva-se um conjunto de rupturas que convergem para a pulverização, talvez dissolução, das fronteiras entre as linguagens artísticas e para a problematização de conceitos estéticos modernistas – como vimos no capítulo anterior, no qual apresentei a discussão sobre a formação do paradigma antiessencialista da arte contemporânea. Então, realizando-se no espaço da rua ou no ambiente da galeria, a arte *site-specific* elabora e desenvolve sua reflexão sobre arte e lugar por meio de princípios estéticos que tentam contemplar o forte caráter híbrido de suas manifestações e sua dimensão contextual – o que aponta para o giro performático na arte, debatido no primeiro capítulo.

Não havendo mais a relação indiscernível entre o trabalho de arte e o lugar em sua dimensão física, as especificidades relativas ao espaço desse lugar não mais se configuram enquanto os elementos que fundam a concepção de um *site*. Considerando o trabalho de arte um processo que deve ser experimentado por parte do público como uma situação incapaz de se repetir, com o objetivo também de provocar no espectador a percepção em relação às condições ideológicas que possibilitam tal experiência estético-artística, a arte *site-specific*, nos anos 1990, dá um salto conceitual na direção do que Miwon Kwon (2008) chamou de paradigma discursivo da *site-specificity*.

As manifestações, então, voltadas para o *site*, se engajam nos problemas sociais e em suas questões mais urgentes por meio de uma forte crítica da cultura, numa tentativa de borrar a fronteira entre o mundo da arte e o ordinário mundo da vida. Esse transbordamento dos limites do campo institucional da arte para uma imersão nas condições da vida social remete ao que logo acima eu chamei de práticas artísticas contextuais, me referindo à arte de fim dos anos 1990 e início dos anos 2000. O *site*, nessa perspectiva, é entendido como algo além do lugar, passando a ser traduzido por meio de conceitos, temas, eventos específicos, causas políticas, grupos organizados, o que atesta o processo de desmaterialização do trabalho artístico e do lugar.

Isso caracteriza, como mostra Miwon Kwon (2002; 2008), uma abordagem *site-oriented*, muito além de *site-specific*, posto que desloca a ênfase da localidade para as articulações discursivas que conformam a manifestação artística como um todo. Em outras palavras, tentando deixar mais claro, como a própria autora diz:

... a característica marcante da arte *site-oriented* hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como *site*) como as condições sociais da moldura institucional (como *site*) são subordinadas a

um *site* determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural (KWON, 2008, p. 171).

Se o *site* não mais diz respeito à localidade de um lugar, ele não é mais uma pré-condição para a realização da manifestação artística, passando a se constituir ao longo da elaboração do trabalho de arte, como se fosse o conteúdo produzido enquanto a elaboração artística se faz, sendo, assim, definido por meio das formações discursivas que geram o trabalho em si.

Kwon (2008), contudo, afirma que isso não significa que as circunstâncias locais não importam mais. A questão é que as dimensões físicas e geográficas não restringem mais a experiência do lugar e isso é um dado muito importante. Como defende o pesquisador Luiz Garrocho (2015, p. 62), em sua tese de doutoramento, ao discutir a cena *site-specific*, “o sítio deixa de ser algo experimentado no sentido fenomenológico (...) para se tornar uma rede de referências em outro lugar”. Nesse processo, há algumas questões envolvidas, como: uma maior aceleração da ampliação dos parâmetros conceituais e físicos das localidades, que diz respeito às novas formas de experiência do tempo-espço; a transformação radical de valores estéticos tradicionais; e o rompimento de algumas fronteiras entre linguagens artísticas e esferas da vida anteriormente mais demarcadas e apartadas.

Considerando, então, que o *site* é constituído muito mais discursivamente do que espacialmente, James Meyer (*apud* KWON, 2008, p. 172) afirma que nas manifestações *site-oriented* o artista constrói uma narrativa nômade, na qual “seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços (...) cujo percurso é articulado pela passagem do artista”. Essa nova forma de lidar com os lugares produziu novos significados em torno do artista, que estão diretamente relacionados às transformações no âmbito da estrutura produtiva da arte que ocorrem na virada de século. Houve um retorno da centralidade do autor, o que fez o valor do trabalho artístico recair novamente sobre a figura do artista. Mas, vale salientar, isso se dá de modo muito diferente da ênfase que existia no artista do modernismo. Na arte *site-oriented*, a cadeia de significados mobilizada pelo artista está permanentemente ligada às suas decisões e atuações, o que correlaciona os desdobramentos do trabalho de arte à atuação direta do artista. Como afirma Kwon (2008, p. 179), “a intrincada orquestração dos sites discursivos e literais cria uma narrativa nômade que requer o artista como narrador-protagonista”.

Isso indica que o valor do trabalho artístico transformou a natureza do produto e como, na arte, as relações de trabalho não se restringem mais ao domínio da fabricação de artefatos, passando a ser principalmente definidas pela capacidade de operacionalizar ideias artístico-

críticas, o que localizou a estrutura da produção artístico-cultural na indústria de serviços e administração e, assim, fez os artistas atuarem no registro do que Kwon (2008) chama de serviços estéticos. O artista, dessa forma, se depara com a necessidade de desenvolver outras habilidades que acabaram por se tornar parte do conjunto de procedimentos artísticos utilizados para o desenvolvimento do trabalho de arte. Procedimentos esses que precisaram sofrer uma ampliação para dar conta de demandas que anteriormente não existiam ou não cabiam ao artista, como, por exemplo, saber produzir, ter destreza para negociar, bem como capacidade organizativa e de coordenação.

Essa característica nômade da prática artística e o novo perfil do artista parecem traduzir bem o caráter da desmaterialização mais específico ao universo da arte e, também, a dinâmica da desterritorialização relativa à esfera da cultura de maneira geral. Contudo, paradoxalmente, embora essas características ratifiquem o processo de desmaterialização na arte e alimentem a ideia da desterritorialidade nesse contexto de virada de século, a particularidade do lugar adquiriu mais importância. É curioso que, como afirma Harvey (2014), num cenário global de diminuição das barreiras na comunicação, nas trocas e na circulação de pessoas, a vinculação de identidades a lugares específicos se tornou mais relevante do que se poderia imaginar.

Para Miwon Kwon (2008), esse conjunto de transformações relacionadas ao paradigma discursivo – o trabalho artístico como fruto de uma prática nômade e a ideia do artista como um narrador que conjugaria características de crítico, aventureiro, etnógrafo – trouxe novamente como consequência o debate sobre autenticidade, originalidade e singularidade (valores tão caros às tradições clássica e moderna) e a necessidade de redimensionamento desses valores, o que acabou “reforçando uma cultura geral de valorização dos lugares como foco da experiência autêntica e do sentido coerente de identidade pessoal e histórica” (KWON, 2008, p. 179).

Num contexto global de competição pela hierarquia econômica, fluxos de capital desterritorializados e redes transfronteiriças em que a cidade se tornou uma mercadoria, como defende Sassen (2010), houve uma valorização das identidades urbanas como recurso para se produzir singularidades e, com isso, distinções relativas a identidades locais e seus lugares correspondentes. Esse dado acabou produzindo um cenário de homogeneização cultural percebido por meio dos elementos que seriam responsáveis por traduzir a experiência coletiva das identidades locais das cidades – como, por exemplo, a arquitetura, o patrimônio cultural e os aparelhos de cultura – e como eles são dominados por uma lógica de consumo. E é exatamente os sentidos em torno das memórias e identidades relativas ao lugar enquanto uma

função diferencial do próprio lugar, como define Kwon (2008), que as manifestações *site-specific* e *site-oriented* tentam explorar, expor e complexificar.

Se, de um lado, “a desterritorialização do *site* produziu um efeito liberador, deslocando a rigidez de identidades apegadas ao lugar com a fluidez de um modelo migratório”, como afirma Kwon (2008, p. 183), de outro ela revela que o lugar continua a animar o senso de identidade, tanto no registro da experiência individual como no da experiência coletiva, ainda que por meio das ambiguidades que produz. A partir disso, seria necessário, então, de acordo com Kwon (2008, p. 184), “endereço-se às diferenças das adjacências e distâncias entre uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento ao lado do outro, mais do que evocar as equivalências via uma coisa após a outra”. Isto é, Kwon (2008) defende a necessidade de se atuar no registro do que ela chama de “especificidade relacional”, que seria, no meu entendimento, a tradução da tensão existente entre as especificidades histórica, cultural e biográfica de experiências espaciais distintas.

Diante dessa discussão, enxergo uma chave analítica importante para o objeto de estudo em questão, oferecida pela interpretação de Miwon Kwon (2002; 2008) acerca da arte *site-specific*, no entendimento dos desdobramentos que a arte *site-specific* promove e na compreensão da complexidade que as práticas artísticas do século XXI apresentam, que é localizar a relação arte-lugar no debate sobre políticas do espaço. Para a autora, considerar a especificidade do lugar exige que o percebamos como um problema de política do espaço. E, no meu entendimento, falar de políticas do espaço no século XXI é se voltar a uma discussão que tem a cidade como elemento central no entendimento da vida contemporânea.

Como já apontei anteriormente, a arte deste início de século apresenta um novo elemento em sua agenda, que se caracteriza não apenas como um elemento importante da gramática que produz a linguagem da arte contemporânea, mas como fator constitutivo das práticas artísticas de então: a experiência urbana. Ou seja, a vivência cotidiana no contexto de grandes cidades. Considerando que as práticas artísticas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas, objeto de investigação do presente trabalho, têm a cidade como um elemento central, quero deixar claro que não quero usar isso para localizá-las numa categoria, num gênero artístico, simplesmente, mas entender quais elementos e questões estão em jogo nessa “virada” para o urbano, para quais sentidos essas práticas artísticas convergem.

Assim, ratifico a importância do lugar nas performances desses artistas, não apenas em seu sentido físico, mas no que verse sobre o conjunto de referências – culturais, políticas e simbólicas – que fazem emergir o trabalho de arte. Por mais que se projete uma realidade

global, ainda que com traços culturais locais, eu quero aqui dar relevância à especificidade do lugar, principalmente porque estou lidando com uma arte produzida num país fora do eixo do poder hegemônico, no qual as tensões entre arcaico *versus* moderno, popular *versus* erudito, nacional *versus* internacional são fundantes de sua formação cultural – o que, por si só, já complexifica os sentidos engendrados e produzidos a partir das práticas artísticas em estudo.

4 A FRONTEIRA DA PERFORMANCE DA ARTE CONTEMPORÂNEA DE BERNA REALE, BRUNO FARIA E RENATA LUCAS

4.1 POLÍTICAS DO ESPAÇO: ENTRE O ESPAÇO PÚBLICO E O EMPOBRECIMENTO DA EXPERIÊNCIA URBANA

Concluir o capítulo anterior falando de políticas do espaço é tocar em uma das questões centrais quando se discute cidade, cultura e experiência urbana. Ainda mais se estamos tratando da cidade contemporânea. Embora os dados estatísticos mostrem que nos últimos 30 anos a população que vive em cidades aumentou significativamente, a cidade não parece mais ser o lugar privilegiado do encontro nem da solidariedade, valores pactuados por alguns séculos da História. Refletir, então, sobre políticas do espaço exige uma discussão sobre a condição política e social das cidades para que possamos, por exemplo, compreender de que maneira o espaço público da cidade contemporânea foi construído e como ele está diretamente relacionado a um projeto de cidade.

Partindo dos trabalhos artísticos investigados, percebemos que o espaço público não mais se constitui na arena privilegiada de expressão das ações coletivas, nem é capaz de politizar as formas de convívio. Isso não é novidade para a literatura especializada nesse debate. Por isso também meu objetivo aqui foi investigar os imaginários urbanos traduzidos pelos trabalhos de arte em questão, posto que eles desafiam, como dito anteriormente, imaginários regulares de cidades – que, claro, revelam determinadas representações sobre o espaço público e a experiência urbana – e, assim, exploram novas formas de experimentação do espaço urbano e produzem fricções no funcionamento da vida cotidiana.

Irei, contudo, neste momento, me dedicar à análise voltada ao processo de dissolução, ou fragilização, do espaço público observado nas últimas décadas do século anterior, que nos ajuda a compreender de que maneira se formou o espaço público contemporâneo. Entre muitos teóricos que se debruçaram sobre as transformações sofridas pelo espaço público a partir dos novos significados em torno da economia, das formações políticas e do funcionamento das culturas – contexto caracterizado por alguns autores como uma experiência pós-moderna –, se encontra a referência básica das teorizações de Richard Sennett (1998; 2014), que é anterior ao conjunto de reflexões vinculadas diretamente ao debate pós-moderno.

Sennett (1998; 2014) analisa de que maneira a cultura industrial é responsável pela produção de um novo indivíduo, o que está diretamente relacionado ao fracasso, para o autor, da vida pública contemporânea. No modelo fordista-taylorista, com o desenvolvimento da divisão do trabalho, a cada indivíduo cabia apenas uma pequena parte do trabalho, que era restrita, em sua grande parte, a operações muito simples. Isso, conseqüentemente, na medida em que o indivíduo perdeu o controle da totalidade da sua produção, produziu uma rotina vista como a autodestruição das potencialidades desse indivíduo. A imagem/ilustração típica que se faz é a de um indivíduo que passou a maior parte de sua vida dedicado a realizar operações simples e repetitivas. É diante disso que a sociedade moderna da segunda metade do século XX procura se opor ao tempo burocratizado e à rotina automatizante. Construiu-se um discurso de ataque à burocracia rígida e defesa do risco em nome da capacidade que a flexibilidade do mundo do trabalho apresentaria em trazer liberdade à vida das pessoas.

Engendra-se, a partir disso, uma nova fase do capitalismo que deveria funcionar, entre outras coisas, como alternativa para o indivíduo se redimir da sua condição alienada no ambiente da fábrica, no mundo do trabalho, de maneira geral. Se, antes, tínhamos um modelo no qual as pessoas eram impossibilitadas de exercer sua individualidade, agora temos um modelo que se define pelos princípios da flexibilidade e da adaptabilidade. Nesse novo capitalismo, a concepção de trabalho se sustenta por uma vinculação à possibilidade de realização pessoal, de modo que se constrói, implicitamente, a demanda por uma dedicação total da subjetividade do indivíduo, observada através da sua capacidade de resolver problemas e do seu potencial criativo. O capitalismo flexível, então, parecia trazer consigo a promessa da realização pessoal pelo trabalho, tendo a liberdade moderna como princípio orientador.

Além da articulação de um mercado econômico global e do investimento no uso de novas tecnologias, características que definem esse novo capitalismo para os especialistas da economia, Sennett (1998) realça um outro aspecto que, para ele, distingue fundamentalmente esse momento da modernidade dos momentos anteriores: que é a nova organização adquirida pelo tempo. Antes, na modernidade descrita por Simmel (1987; 2013), o tempo que orientava a vida das pessoas era um tempo linear. Por mais que a vida moderna tivesse trazido profundas transformações no modo como os indivíduos passaram a experienciar a cidade, os meses e as estações passavam e as pessoas continuavam com o mesmo trabalho, planejavam suas vidas, projetavam o futuro e construíam famílias com as condições que aquele trabalho lhes proporcionava. No contexto do capitalismo flexível, articula-se um cenário que dificulta

o que Sennett (1998, p. 9) chama de “caminho reto da carreira” e, assim, os indivíduos se veem repentinamente tendo que mudar de emprego e muitas vezes de tipo de trabalho.

À medida que foi estabelecido um mercado que tem no consumidor sua principal motivação, o mundo do trabalho precisou abandonar a estrutura organizacional na qual era sistematizado anteriormente. Como afirma Sennett (1998), tínhamos uma ordem que se estruturava a partir da noção de “longo prazo” e passamos a vivenciar uma ordem de trabalho que se orienta pela noção de “curto prazo”. Houve uma profunda transformação na estrutura organizacional e institucional do trabalho, observada principalmente na tentativa de diminuir o predomínio e a força da burocracia, como também os arranjos hierárquicos. “Em vez de organizações com estrutura tipo pirâmide, a administração das empresas quer pensar nas organizações como redes” (SENNETT, 1998, p. 22)⁵⁴.

Porém, o estabelecimento dessa nova face do regime capitalista provocou profundas mudanças não somente na organização do trabalho, no funcionamento da economia internacional e no modo como a política passou a se estruturar. A flexibilidade do capitalismo atingiu o indivíduo tão profundamente que Sennett (1998) defende a ideia de que, talvez, o elemento mais confuso desse novo regime seja a maneira como ele afetou o caráter do indivíduo comum. Caráter, para ele, significa “o valor ético que atribuímos a nossos desejos e a nossas relações com os demais” (1998, p. 10)⁵⁵. O caráter, dessa forma, é um atributo que depende, necessariamente, do modo a partir do qual o indivíduo se inscreve no mundo. Ele, então, diferentemente da personalidade – objeto das reflexões de Simmel (1987; 2013), por exemplo –, abrange muito mais aspectos do indivíduo além de sua posição subjetiva, desejos, sentimentos e motivações. O caráter traduziria a articulação entre subjetividade, experiência emocional e valores sociais. Remete, portanto, a uma dimensão duradoura da vida. Como afirma Sennett (1998, p. 10), “o caráter está relacionado aos traços pessoais que valorizamos em nós mesmos e pelos quais queremos ser valorizados”⁵⁶.

Para o autor, muito mais do que o mercado financeiro global, o livre comércio ou a tecnologia que transformou os sistemas de comunicação e informação em escala mundial, o que afeta direta e intensamente a vida das pessoas é a dimensão temporal desse novo

⁵⁴ Tradução livre da autora, do original: En lugar de organizaciones con estructura piramidal, la dirección de empresas prefiere ahora concebir las organizaciones como redes.

⁵⁵ Tradução livre da autora, do original: ... el valor ético que atribuimos a nuestros deseos y a nuestras relaciones con los demás.

⁵⁶ Tradução livre da autora, do original: El carácter se relaciona con los rasgos personales que valoramos en nosotros mismos y por los que queremos ser valorados.

capitalismo. A velocidade que o regime flexível imprimiu no mundo do trabalho alterou, com seu emblema “nada a longo prazo”, as noções de compromisso, lealdade e confiança, por exemplo, na medida em que o estabelecimento delas depende de relações de longo tempo e de disposição para isso. Assim, a flexibilidade da face capitalista do segundo momento da modernidade parece negligenciar valores que são desenvolvidos e apropriados ao longo de uma geração inteira. A lealdade e o compromisso cedem lugar ao desapego e à cooperação superficial.

Todo esse processo diagnosticado e analisado por Sennett (1998; 2014) levou, a partir da corrosão do caráter – para fazer referência direta ao título da obra em que esse debate é desenvolvido –, a uma destruição dos laços sociais que, de acordo com ele, culminou no esgotamento da esfera pública. Para o autor, a sociedade do fim do século XX é a sociedade da hipervalorização da privacidade e do recolhimento. Essa sociedade está ancorada tanto no enclausuramento da vida privada como na personalização da vida pública. Há uma profunda confusão entre os sentidos do público e do privado e isso nos trouxe consequências das mais diversas ordens: da dificuldade em se refletir sobre a política até o desinvestimento nas funções das cidades, passando pelo modo como depositamos em nossas relações íntimas toda a possibilidade de realização pessoal (SENNETT, 2014).

O espaço público contemporâneo sofreu, com isso, profundas transformações. Na análise desse processo, alguns autores chamaram a atenção principalmente para os efeitos que a crise dos estados nacionais e do sujeito moderno trouxeram para a experiência social do espaço público. A dor da Segunda Grande Guerra seria transformada no ponto máximo de um modelo de história, de sociedade, de humanidade. Ali deveria se encerrar um formato de relação entre as nações e as tradições, entre os sujeitos e suas lembranças. Afinal, a guerra transmitiria, para todos, o fracasso da construção de um mundo que se pretendia unificado, mas que funcionava a partir de matrizes culturais, políticas e econômicas intensamente diferentes.

A partir disso, se fortalece uma crítica democrática direcionada ao radical questionamento das identidades nacionais, forjadas pelos Estados-nação no contexto do projeto de Modernidade, em defesa de um sujeito culturalmente localizado. Como visto anteriormente no primeiro capítulo, a partir da discussão de Homi Bhabha, a crise de representação do Ocidente, expressa na crítica aos contornos de uma imagem eurocêntrica do mundo, produziu um descentramento do sujeito universal (Eu) e, com isso, expôs a forma como o liberalismo sufocou a identidade do sujeito particular (Outro). Isso, como já vimos,

provocou consequências nocivas, sentidas até os dias de hoje, às distintas experiências de temporalidade de “outras” culturas e de grupos sociais minoritários de uma mesma cultura, em nome de um sujeito nacional autêntico.

Esse contexto, então, é marcado pelo descentramento do sujeito moderno, pelo questionamento de toda estrutura político-cultural que sustentava as identidades nacionais e pelo surgimento de outras formas de representação do indivíduo. Consequentemente, isso afetou o sentimento de pertença às coletividades, o que gerou novas demandas sociais e reivindicação por representação política. Mas de que maneira esse cenário comprometeu a existência de uma esfera pública a ponto de contribuir com a produção de um espaço público fragilizado, comprometido apenas com interesses particulares? A falência do projeto de Modernidade teve como uma de suas principais consequências a exacerbação das tensões identitárias vividas no âmbito da sociedade contemporânea, muito bem sintetizada no debate sobre a noção de diferença, como visto no primeiro capítulo. E foi justamente a produção da diferença, enquanto matriz política de funcionamento do mundo contemporâneo, que inviabilizou o espaço público como lugar do acolhimento da alteridade e da experiência coletiva, o que, consequentemente, subtraiu cada vez mais o sentido da cidade.

Some-se a isso a relativa perda de importância dos espaços públicos urbanos tradicionais (praças, ruas, parques, galerias) para os emergentes espaços virtuais de comunicabilidade em rede (chats, blogs, *reality* shows, TVs interativas); acrescidos dos processos contemporâneos de higienização estética dos espaços urbanos históricos (*gentrification*, disneyficação, patrimonialização) e a crescente proliferação dos espaços fechados de moradia, consumo e lazer (condomínios fechados, shopping *malls*, parques temáticos) e temos em todos esses processos uma visível atitude defensiva em relação ao outro, ao estranho (LEITE, 2009, p. 192).

Nesse contexto, o discurso da violência foi muito utilizado como estratégia de apartação, por parte do poder público, e de enclausuramento por parte dos indivíduos. O espaço urbano contemporâneo, assim, foi construído também em função de novas estratégias de sobrevivência na cidade. Mesmo antes das profundas transformações por que passaram e passam as cidades no fim do século XX e início do século XXI – que dizem respeito principalmente aos usos do espaço urbano e à moradia –, Sennett (2014), defendera que o vínculo público havia se transformado e que o fim do século XX estava marcado por uma sociedade intimista e narcisista. Tanto a partir de Sennett (2014) quanto de outros teóricos – como, por exemplo, Hannah Arendt (2009) –, se pode inferir que o espaço público também se

fragilizou porque os indivíduos restringiram sua sociabilidade à vida privada e à própria família.

Engendrou-se, desse modo, uma cultura do evitamento ao outro que, associada a outros fatores, produziu um espaço urbano hostil e amedrontador, o que traduz, acima de tudo, o empobrecimento da política. Em busca de segurança e conforto, a sociedade construiu uma cultura articulada por diversas violências simbólicas e que se utilizou do discurso da criminalidade – não que esta não existisse – como estratégia para a justificativa tanto da implantação de políticas de segurança pública baseadas na segregação do diferente, como do uso de dispositivos de segurança privada criados pelo mercado – para não falar da parceria entre poder público e interesses privados na sofisticação tanto das lógicas de apartação quanto dos dispositivos de segurança voltados às frações de classe privilegiadas.

Assim, a cidade se vê, de um lado, diante da “pacificação” política (as representações do fim da política, do fim da história, do fim da utopia) que leva a uma verdadeira desmobilização e encolhimento de sua vida pública, despolitização, desprezo pelos vínculos, incapacidade de articulação política na constituição de um pacto urbano e acentuando ainda mais sua desmobilização, potencialização dos interesses individuais (PECHMAN, 2014, p. 20-21).

A ideia de pacificação apresentada contém um sentido negativo porque ela não diz respeito ao apaziguamento das tensões da experiência de coletividade em função da diminuição das desigualdades sociais, mas remete à negação do conflito, ou melhor, à despolitização do conflito, que, dessa forma, é reduzido a questões restritas a grupos sociais específicos e problematizado em função de seus interesses privados, e não como elemento estruturante do espaço público enquanto lugar da diferença. Havendo um excesso de investimento nas vidas íntima e privada, a vitalidade do espaço público é comprometida e, com isso, tanto sua capacidade de fortalecer e produzir relações humanas, como a atuação da esfera pública, são assustadoramente enfraquecidas.

Nosso cotidiano é marcado por inúmeros aspectos que revelam esse contexto. Seja pelo silêncio constrangedor no elevador, por não se abrir o vidro do carro para quem quer limpar o para-brisa, por não se travar um pequeno diálogo com um desconhecido ou por não se permitir que a empregada doméstica use o banheiro social nem sente à mesa da sala. Este último exemplo, neste caso, nem se refere a uma situação vivenciada fora do ambiente privado, no espaço da rua, mas diz da dificuldade de a classe média e a elite brasileiras

conviverem com a diferença dentro de casa, reproduzindo, para ser mais exata com esse exemplo, as relações de poder que estruturam nossa sociedade colonial.

Ao mesmo tempo, ainda que esse diagnóstico da cidade contemporânea denuncie o esfacelamento do espaço público, penso que ele não está esgotado em todas as suas possibilidades. De fato, aquele modelo de espaço público enquanto local do encontro e de articulação da cidadania parece falido. Contudo, como Leite (2007; 2009) também defende, me parece que a perversidade das novas formas urbanas de relacionamento não extinguiu, ao menos não completamente, as sociabilidades que garantem a vitalidade da vida pública e a existência do espaço público. As práticas artísticas às quais este trabalho se dedica indicam isso, como também a emergência de novos movimentos sociais que se articulam em torno da questão urbana – a exemplo dos movimentos “Ocupe”.

Para Leite (2009), mesmo nesse contexto, “permanece uma dimensão prática da vida pública que se mantém imprescindível para a própria existência da vida em sociedade” (p. 197). O autor se refere às inúmeras situações ocorridas e processos engendrados cotidianamente no espaço urbano. Ainda que a popularização da internet e os novos dispositivos móveis de comunicação tenham alterado as relações sociais, a sociabilidade pública e as formas de interação, as pessoas ainda ocupam a cidade para trabalhar, estudar e consumir, do mesmo modo que determinadas manifestações da cultura urbana só ocorrem no ambiente público da cidade. Em outras palavras, os indivíduos ainda lidam, “... no curso rotineiro de suas vidas, [com] experimentações e interações concretas que implicam formas distintas de contato direto com o outro” (LEITE, 2009, p. 197).

Além disso, existe, junto a essa possibilidade de encontro com o outro, ainda que esse encontro seja politicamente assimétrico, a oportunidade de reconfiguração do espaço público, ou da projeção de novos sentidos para ele, na cidade contemporânea. Mas isso só é possível se esse encontro possibilitar uma ruptura epistemológica, como defende Bhabha (1998), e não apenas a constatação da existência do diferente. Seria necessário, para isso, um tensionamento entre as posições de poder de tal modo que outros lugares enunciativos possam se estabelecer e, assim, o espaço público da cidade contemporânea ser redimensionado.

Num cenário marcado por profundas desigualdades sociais, caos urbano, distintas demandas de diversos movimentos sociais, relações de poder materializadas na arquitetura e no planejamento urbano, violência latente em diferentes faces e potentes produções culturais, a cidade contemporânea, para mim, parece ser o lugar em que o deslocamento e o estranhamento servem como categorias centrais ao desafio da superação de um princípio

disciplinador de cultura, a partir do qual devemos nos esforçar para que a experiência urbana conserve a diferença como característica primordial de sua estrutura. Sendo assim, a partir de Bhabha (1998), a cidade seria, portanto, a própria fronteira.

Dessa forma, podemos afirmar, a partir de Bhabha (1998), que tanto a cultura urbana quanto as práticas culturais espacializadas devem se construir por meio de uma “vida na fronteira”. Ao sintetizar muito bem as formas políticas contemporâneas, a cidade, então, nos impõe o desafio do deslizamento de um padrão de representação e cognição do mundo que também foi responsável por orientar a conduta dos indivíduos no espaço urbano e, consequentemente, seu modelo correlato de sociabilidade pública. A experiência urbana, portanto, pode ser aquele ponto de partida, sobre o qual falei no primeiro capítulo, para uma “reflexão de trânsito” que deve se orientar em busca da superação da função epistemológica do sujeito como sintoma de algo que deve começar a se fazer presente: a fissura do discurso colonial.

A esta altura, quero destacar que as práticas artísticas em estudo ferem a ordem da cidade contemporânea e, portanto, ferem também o caráter colonizador dos espaços da cidade. Antes mesmo de lançarmos olhares analíticos sobre os trabalhos de arte propriamente, percebemos, através dos modos pelos quais os artistas orientam suas práticas para a cidade, como a fissura e o deslocamento já estão presentes na própria estruturação da prática artística contemporânea. É justamente sobre o posicionamento do artista que dedico a seção a seguir.

4.2 O ARTISTA CONTEMPORÂNEO COMO TEÓRICO: ARTE E POLÍTICA NA CRÍTICA AO HEGEMÔNICO

Como já visto no primeiro e segundo capítulos, a prática artística contemporânea rompe com o conceito de artista vigente por toda a historiografia da arte. Ao sair da linha de progressão estilística da História da arte, a arte contemporânea não só constrói novos sentidos para o objeto arte e estabelece um novo modo de produção do trabalho artístico, mas também articula um outro conceito de artista, que, claro, emerge desse conjunto de transformações relativas a conceitos, práticas e aspectos institucionais por que passou o mundo da arte, como já vimos mais detidamente no segundo capítulo.

Durante toda a tradição clássica, no Renascimento e no Modernismo, havia a ideia de que a arte é uma atividade desenvolvida num patamar distinto e qualitativamente superior às

possibilidades do sujeito comum; que o artista, conseqüentemente, é um ser dotado de habilidades especiais, capazes de dar origem ao desenvolvimento de atividades artísticas e, por isso, responsáveis, também, por lhe conferir um caráter de genialidade; e que apenas sujeitos “intrinsecamente” nobres apresentariam um gosto depurado para apreciar tal objeto – o que promoveu tanto o sujeito artista como o sujeito nobre a um estatuto diferente do sujeito vulgar/comum.

Apesar de ter seu ápice no momento em que o discurso da estética pura se consolida, o processo que fez emergir a esfera a que denominamos arte foi se construindo por séculos. O desejo da arte em direção a sua autonomia surge ainda no espaço da corte, quando a sociedade cortesã já começa a vivenciar as transformações provocadas pelos primórdios do capitalismo: o artista deixa de ser o artesão que volta todas as suas atividades para a rotina dos patronos, e os produtos resultantes dessa atividade artística deixam de ser elaborados em função das necessidades cotidianas da vida da corte e, por isso, diferenciam-se dos objetos funcionais.

Inicia-se, desse modo, um processo de profunda transformação na posição social do artista que toma contornos mais precisos e maiores proporções apenas no século XIX, com a criação dos salões parisienses. No entanto, como afirmou Bourdieu (1996), ao escrever sobre a formação do campo literário, em seu trabalho *As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário*, a invenção desse novo personagem social, que foi o artista como profissional, não pode ser compreendida separadamente do desenvolvimento da estética pura, pois foi, também, essa ideia de arte “pura”, de um ideal essencialista da arte, que conferiu especificidade ao campo artístico e o tornou independente, produzindo, junto a esse conjunto de elementos, o ser artista.

A emergência do discurso da estética pura, como exacerbação do esteticismo, só se tornou possível devido à emancipação do estético, ainda no século XVIII, com a ascensão da burguesia, havendo uma estreita conexão entre esses dois acontecimentos. Ao se produzir a separação do subsistema cultural em relação aos subsistemas político e econômico no desenvolvimento da sociedade burguesa, a estética sistematizada como disciplina se autonomizou em relação ao conhecimento filosófico, estabelecendo, desse modo, um novo conceito de arte e promovendo a autonomia do campo artístico. Até esse momento, mesmo com a centralidade que o conceito de artista já adquirira na Renascença, a arte ainda era vista como produto da ordem do milagroso. É com o novo conceito de arte construído pelo esteticismo que ela passa a desempenhar uma nova função na vida das pessoas, instituindo

considerações estéticas que passaram a nortear nossa relação com ela (BOURDIEU, 1996; DANTO, 2006).

Esse novo e moderno conceito de arte, o discurso da estética pura, foi um elemento que contribuiu em grande escala com o processo de diferenciação entre as belas artes e as outras atividades humanas, e com ele a atividade artística passou a ser entendida como uma atividade radicalmente distinta das outras formas de criação e atuação do humano. O esteticismo, assim, se configurou como a tendência da arte burguesa através da qual se afirmou a autonomia relativa da arte em relação aos campos da ordem do político, do econômico e do religioso.

Essa concepção de uma arte “pura” constituiu-se, desse modo, num instrumento de afirmação simbólica que instituiu, arbitrariamente, um modelo de apreensão estética responsável por determinar o que deveria ser apreciado e contemplado, como, também, o que deveria ser considerado de competência artística. Isso, para Bourdieu (1996), produzia uma maior ênfase no processo de autonomia e distanciamento do campo artístico e, conseqüentemente, transformou todo o sentido de criação, produção e recepção da arte em elemento de distinção social e cultural.

Com as vanguardas históricas do início do século XX, os artistas tinham como objetivo atacar o *status* da arte na sociedade burguesa. Isso não implicava, somente, a negação de conceitos e valores estéticos que, em aparência, restringiam-se aos elementos internos às obras de arte, mas, fundamentalmente, a negação da instituição arte como esfera descolada da práxis vital do sujeito comum. Assim, o ataque das manifestações das vanguardas históricas direcionava-se, antes de tudo, ao estatuto da autonomia da arte burguesa, o que deveria implicar o rompimento da cristalização de uma esfera particular da experiência – o estético.

Na conhecida (e já clássica) interpretação de Peter Bürger (2008), o projeto revolucionário da tendência vanguardista na arte não se realizou plenamente porque não conseguiu vencer a esfera de mercado da sociedade capitalista. Bürger (2008), então, reconheceu nas neovanguardas uma institucionalização da arte de vanguarda, defendendo que aquelas não realizaram mais do que uma repetição das intenções e do projeto estético-artístico desta. Para o autor, os artistas neovanguardistas almejavam a inserção nas esferas e nos espaços de legitimação, o que significava, para ele, contribuir com o processo de resacralização e fetichização do objeto artístico.

Enxergando além do que claramente é, para Peter Bürger (2008), uma força recuperadora da aura artística, teóricos como Hal Foster (2014) e Andreas Huyssen (1997;

2006) constroem suas teorizações acerca das neovanguardas a partir de temas fundamentais aos quais ela se vincula, como a crise da cultura moderna, o surgimento do pós-modernismo e a arte pós-histórica. Refletem, a partir disso, sobre as condições que as manifestações da década de 1960 criam para se pensar em um programa experimental de arte num contexto em que todas as esferas da vida foram radicalmente transformadas e, por isso, todos os projetos das metanarrativas precisaram ser repensados.

Embora os principais aspectos desse debate, como os conceitos de arte e de artista, tratem da realidade europeia e norte-americana, ainda que tenham se disseminado de maneira geral para além dessas referências geopolíticas e culturais, pensar na posição do artista – que inclui, claro, pensar sobre aspectos de sua profissionalização – é um processo que apresenta particularidades a depender de seu contexto cultural, pois a formação do campo da arte não se deu ao mesmo tempo em todos os países do Ocidente, nem a partir de uma mesma conjuntura social – é o caso do campo artístico brasileiro.

Como visto anteriormente, no caso do Brasil, a expansão e profissionalização do mercado de arte, processo que ocorreu entre as décadas de 1980 e 1990, são acompanhadas pela institucionalização da profissão de artista, que está diretamente associada à abertura de cursos universitários de belas-artes e educação artística e à consolidação das instituições educativas voltadas à formação artística já existentes. Vale destacar, nesse processo, que o estabelecimento da indústria da comunicação e a criação de órgãos públicos voltados à cultura contribuíram consideravelmente com a profissionalização do artista no Brasil, posto que esse agente, por meio também de outras funções que ele próprio acumulava, passou a ser necessário à composição dos quadros profissionais especializados desses espaços.

Contudo, como é possível inferir a partir do que foi discutido no segundo capítulo, as mudanças no sistema de arte e no campo da cultura que se deram a partir dos anos 1960 (tanto nacional como internacionalmente) produziram novas características no que diz respeito à posição social do artista, o que lhe conferiu outro perfil – bem distinto do artista modernista. O que eu quero destacar, portanto, não diz, nem restrita nem exatamente, da profissionalização do artista, mas do conceito de artista, que também inclui refletir sobre sua relação com o mercado e, portanto, sobre aspectos profissionais, mas não somente.

Hal Foster (2014), em sua análise teórica do legado das neovanguardas dos anos 1960, fala de uma virada etnográfica ocorrida na arte contemporânea como uma consequência dos desdobramentos do conjunto de manifestações artísticas criadas naquela década – *happenings*, *body art*, minimalismo, arte conceitual, vistas aqui nos capítulos anteriores – até a emergência

do *site-specific*. Não somente a isso, Foster (2014) também atribui a virada etnográfica na arte à emergência de novos movimentos sociais e efervescência dos que já existiam (feminista, gay, direitos civis e multiculturalismo); disseminação e fortalecimento de algumas disciplinas teóricas (como a psicanálise, os estudos culturais e a teoria feminista); e ao desenvolvimento do discurso pós-colonial.

A instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu etc.); era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades. Tampouco o observador da arte podia ser circunscrito apenas em termos fenomenológicos; ele também era um sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual etc.) (FOSTER, 2014, p. 173).

Nisso que Foster (2014) denomina de novo paradigma da arte, o objeto do questionamento dos artistas, no final das contas, ainda eram os princípios burgueses de autonomia da arte, o que significa uma crítica ao modelo de finalidade, produção e recepção artísticas, sintetizado na total desconexão da arte (burguesa) com o contexto da vida comum. No entanto, na virada etnográfica, há um deslocamento dos significados que eram engendrados em torno da relação econômica de produção que estruturava a sociedade burguesa para os significados mobilizados pela identidade cultural enquanto elemento de articulação da sociedade do pós-guerra, denominada de sociedade pós-moderna por um conjunto de autores (HARVEY, 1992; JAMESON, 1996; LYOTARD, 2009).

Stuart Hall (2003) descreve esse contexto a partir da conjuntura do que ele denomina de proliferação subalterna da diferença. Ao mesmo tempo que a globalização se articula por meio da disseminação de tendências de homogeneização cultural, ela expõe a diferença. “O eixo ‘vertical’ do poder cultural, econômico e tecnológico parece estar sempre marcado e compensado por conexões laterais, o que produz uma visão de mundo composta de muitas diferenças ‘locais’, as quais o ‘global-vertical’ é obrigado a considerar” (HALL, 2003, p. 60). A identidade cultural, nesse processo, acaba traduzindo a tensão existente entre a disputa produzida a partir de tal contexto, o que, a partir do que já fora discutido aqui, orienta as formas políticas contemporâneas.

Foster (2014), refletindo sobre as consequências das questões em jogo nesse cenário para o trabalho do artista, tem como ponto de partida o importante ensaio *O autor como produtor*, de Walter Benjamin, apresentado como conferência em abril de 1934 no Instituto para o estudo do fascismo, em Paris. Ao debater sobre o papel da intelectualidade no combate

ao fascismo, Benjamin (1994b) constrói uma relação entre a autoridade intelectual (de artistas e escritores) e a política cultural afirmando sua própria posição crítica à cisão da esquerda político-partidária alemã. Estabelecendo diferenciação entre o escritor burguês e o escritor progressista, Benjamin (1994b) convoca o artista a modificar sua técnica, seu meio de produção, em função do engajamento à causa do proletariado. Ele defendia que, para se transformar a cultura burguesa, era preciso mais do que a filiação à tendência política adequada, o que significava que não bastava o artista se aproximar do proletário fazendo da causa deste o seu tema. Para Benjamin (1994b), era necessário assumir uma posição política progressista por meio da própria técnica elaborada pelo artista, da forma de sua arte. Do contrário, o artista exerceria o papel de um mecenas ideológico.

O que Hal Foster (2014) enxerga no que ele próprio está chamando de virada etnográfica é uma aproximação estrutural desse paradigma com o modelo do “autor como produtor”, apresentado por Benjamin (1994b). Não por acaso, ele apresenta os argumentos em torno dessa discussão no texto cujo título é *O artista como etnógrafo*, publicado originalmente em 1996. Entre alguns pressupostos que mantêm analogia entre os dois modelos, Foster (2014) destaca o que compreende a transformação política como processo que ocorre

... sempre em outra parte, no campo do outro – no modelo do produtor, com o outro social, o proletariado explorado; no paradigma do etnógrafo, com o outro cultural, o pós-colonial, o subalterno ou o subcultural oprimidos – e que essa outra parte, esse fora, é o ponto de Arquimedes a partir do qual a cultura dominante será transformada ou ao menos subvertida (FOSTER, 2014, p. 160).

O objetivo de Foster (2014), com isso, é chamar à atenção o risco que o artista contemporâneo corre de ocupar o papel do mecenas ideológico. A questão colocada não é que o artista não pode falar do outro, mas de que maneira esse outro é mobilizado pelo trabalho do artista. Para ele, esse risco tanto pode estar relacionado à separação que funda as identidades de autor/artista e de trabalhador/outro, como pode ser consequência do esforço realizado por parte do autor/artista para produzir um comprometimento e uma identificação como meios de superação dessa cisão que existe entre tais identidades.

Neste debate, é importantíssimo destacar que o eixo vertical do poder da globalização, para usar o termo de Hall (2003), compreende os hibridismos culturais contemporâneos como importante linguagem política do mercado, o que produziu, e ainda produz, consequências relevantes para inúmeros setores e aspectos da vida contemporânea – da fabricação de bens

simbólicos de consumo até os mais atuais arranjos políticos para a democracia, passando por processos de reconfiguração urbana das cidades, elaboração de políticas culturais e pelos desafios que as instituições de arte impõem aos artistas contemporâneos. É por isso que Foster (2014) defende que

... a codificação automática da diferença aparente como identidade manifesta e da condição de outro como exterioridade tem de ser posta em questão. Pois esse código poderia não só reduzir a identidade à sua essência, como também restringir a identificação, tão importante para a filiação cultural e a aliança política (a identificação nem sempre é mecenato ideológico) (FOSTER, 2014, p. 162).

A política da alteridade não é uma questão nova nem particular da sociedade contemporânea. Sua problematização mais recente é que ganhou outros sentidos e tomou contornos específicos. Aliás, como já vimos aqui, todo o projeto de modernidade – e também a arte moderna – se sustentou numa política de alteridade baseada na apropriação do outro, ou melhor, na negação do outro. Dessa forma, a alterização do eu é um processo fundamental ao exercício da prática crítica na arte – mas não somente, também na política e nas ciências de maneira geral. Para Foster (2014), esse processo, na arte e na crítica contemporâneas, está associado a uma inclinação à prática etnográfica devido a algumas características do método etnográfico, como: a alteridade ser uma questão fundante da própria prática do etnógrafo, o valor que a dimensão contextual possui e a convergência para a interdisciplinaridade.

Embora eu compreenda os argumentos de Foster e enxergue que o mais importante nessa sua interpretação é a reflexão sobre a posição do artista contemporâneo por meio do debate de uma política do outro, que serve para Foster (2014) defender uma prática contemporânea capaz de instaurar fissuras nas formas de representação, do meu ponto de vista, falar de uma virada etnográfica na arte contemporânea serve apenas se queremos destacar parcialmente a centralidade que a questão da diferença cultural assume no debate contemporâneo. Afirmo isso porque nessa perspectiva ainda há um predomínio do modelo textual de análise, ainda que a antropologia tente conciliar a herança do paradigma do texto com a virada para o contexto e a crítica do sujeito, quando, no trabalho aqui apresentado, realizo uma inflexão teórica por meio do conceito de *performance* justamente para falar da urgência em se construir novos métodos interpretativos com o objetivo de levar em consideração elementos centrais às práticas culturais que são historicamente relegados a uma espécie de invisibilidade epistêmica – como, por exemplo, as práticas incorporadas.

Sendo assim, na interpretação que por ora desenvolvo, opto por substituir a denominação de Hal Foster (2014) de virada etnográfica por virada performática. Faço isso não somente para me referir ao que a literatura especializada chama de giro performático na arte, quando trata do desenvolvimento das manifestações artísticas emergidas nos anos 1960, principalmente depois do léxico trazido pela *performance art*, mas porque, diante das práticas artísticas estudadas, percebo que os artistas estão em busca de investigar os repertórios – no sentido colocado por Diana Taylor (2013) –, como também de fazer uso dos arquivos, a fim de elaborarem outros imaginários possíveis para cidades como Recife, Belém, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte ou mesmo Berlim e Veneza.

Foster (2014) destaca, em sua análise desse paradigma, o que seriam as duas características principais do funcionamento da arte contemporânea. A primeira é o que ele chama de *localização* da arte contemporânea, caráter que manifesta a dimensão contextual da arte e sua orientação para o lugar – questões que dizem respeito àquilo que discuto na última seção do segundo capítulo, em torno do conceito de localidade que a arte *site-specific* e *site-oriented* trazem e que direcionam as práticas artísticas elaboradas neste início do século XXI.

Para seguir usando o termo de Foster (2014), falar de “localização” na arte contemporânea é, num primeiro momento, como dito anteriormente, se referir à imbricação entre dimensão estética e dimensão urbana na composição do trabalho de arte que, por sua vez, se volta para o contexto por meio das especificidades do lugar. Posteriormente, a espacialidade do lugar perdeu sua centralidade e a ideia de lugar como localização passou a ser pensada a partir de um enquadramento cultural capaz de revelar os arranjos discursivos em torno das questões mobilizadas pelo trabalho artístico. A prática artística, então, passou a ser descrita como uma prática nômade, o que supostamente conferiria ainda mais uma desarticulação do lugar e um desmerecimento da dimensão espacial, mas já vimos que não.

No meu modo de entender, a ideia de uma prática nômade, em vez de nos fazer pensar o trabalho do artista como um trabalho desvinculado dos lugares, pode nos fazer enxergar o artista contemporâneo como uma espécie de garimpeiro, sempre atento aos espaços que guardam lugares e elementos capazes de potencializar e sintetizar suas questões, em busca dos repertórios capazes de traduzir práticas incorporadas sobre, por exemplo, as diversas formas por meio das quais as pessoas se vinculam afetivamente ao espaço urbano das cidades, as limitações que a arquitetura impõe a esse espaço ou os tipos de violência que participam das dinâmicas da cidade – questões mobilizadas pelos trabalhos artísticos investigados.

Isso redimensiona a posição do artista no que diz respeito ao modo como ele se vincula ao tecido social, o que atribui a ele uma presença na sociedade muito distinta da atuação que o perfil do artista modernista garantia. Neste momento, trago algumas falas de Bruno Faria:

Eu nunca fui o artista do espaço fechado, legitimado da arte. A minha produção tem uma característica muito urbana. Então eu sempre realizei ações no espaço público. O espaço fora, o espaço da rua sempre foi meu campo de experimentação. Eu tenho um olhar atento às questões por onde eu vou e passo, um olhar atento sobre o cotidiano, sobre a vida (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

O artista fala que acredita que essa é uma postura geral dos artistas contemporâneos, mas que nele isso talvez seja uma marca forte porque Faria tem uma trajetória de vida que o colocou em trânsito e deslocamento desde muito jovem. A sensibilidade para os espaços da cidade acabou se tornando uma chave que orienta toda sua prática artística. “O espaço fechado, legitimado da galeria, do museu tem sua importância, até porque muitas obras precisam desse espaço para acontecer, assim como existem obras que só podem acontecer no espaço público. Para algumas obras, o espaço público oferece mais potência”, afirma Faria. O artista ainda acrescenta que escolhe onde os trabalhos irão acontecer e serão exibidos em função do projeto a partir do qual os trabalhos se originam e da posterior elaboração. A escolha do lugar, por isso, deve sintetizar da melhor forma a proposta do artista. E essa proposta precisa ter conexão direta com o lugar no qual ela se realiza.

Sobre isso, Renata Lucas diz:

O trabalho, para mim, ele começa muito antes da exposição começar. Eu não sou uma artista que vou trazer o trabalho pronto. Eu sempre vou ao lugar, eu fico um tempo lá. Eu quero ter uma relação com esse lugar, eu quero entender as dinâmicas locais e tentar viver ali como um cidadão qualquer e frequentar, ir, ouvir as pessoas. Isso é muito importante para mim (Renata Lucas, em entrevista concedida ao programa de TV paga “Arte brasileira”).

Essa forma de trabalho é responsável, então, por conferir mais “camadas” de significados ao trabalho de arte, posto que no resultado do projeto a partir do qual ele fora concebido há uma multiplicidade de referências presentes que, inclusive, complexificam suas formas de apreensão e destacam a ambiguidade da experimentação artística. Portanto, como Renata Lucas afirma: “O tempo do trabalho não é o tempo da exposição. Ele começa muito tempo antes e ele termina muito tempo depois; ou então ele não termina porque ele continua batendo e reverberando na cabeça das pessoas, na cabeça do artista” (Em entrevista concedida

à autora). Isso me faz pensar que é necessário destacar que há, nesses artistas em questão, uma diferença importante em relação ao modelo da *performance art*, que contava necessariamente com a presença física dos artistas. Mesmo nos trabalhos em que o corpo do artista é peça importante, caso de Berna Reale, a articulação de sentidos em torno da manifestação artística não se restringe ao corpo nem ao acontecimento “ao vivo”, nem tem essa pretensão, por mais que os trabalhos apresentem um caráter efêmero. No tipo de trabalho artístico desenvolvido pela arte contemporânea deste início de século, a partir dos artistas aqui investigados, o corpo não ocupa a centralidade que as manifestações dos anos 1960 e 1970 apresentavam; o que define os trabalhos artísticos de agora é a capacidade de todos os elementos juntos mobilizarem problemas, questões. Isso confere um outro lugar para o artista na sociedade – questão que explorarei logo a seguir.

Ainda falando sobre o próprio fazer, Bruno Faria diz, em entrevista concedida a esta pesquisa: “Não tem aquele ditado ‘uma imagem vale por mil palavras’?! O meu trabalho é exatamente o contrário”. O que Faria quer dizer é que apenas o registro fotográfico, ou mesmo audiovisual, é insuficiente para se acessar os trabalhos originados da prática artística contemporânea – como já vimos nos dois capítulos anteriores. Para Faria, é preciso contextualizar o projeto artístico que deu origem ao trabalho em questão; é preciso descrever o trabalho, saber o que o artista intencionou provocar, se informar sobre a pesquisa da qual o artista partiu. “A imagem precisa estar junto do texto, se não o público não saberá do que se trata, ou de outros recursos mais usados pelo artista”.

O que identifica minha obra não é uma imagem que eu construo desde sempre e que localiza minha produção. O que vai identificar a minha produção, o fio condutor dela, são questões críticas, políticas, que lidam com memória, apagamento, com o urbano, com a paisagem. São mais questões do que uma imagem em si. Os meus trabalhos têm uma história, um contexto (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

O sentido de imagem usado por Faria parece restrito a uma ideia de retrato, de uma realidade congelada pelo quadro. A arte contemporânea, de fato, reduz, enfraquece esse poder da imagem, adquirida por alguns séculos de história da arte, como recorte através do qual se expressa uma totalidade, em que todos os significados mobilizados pelo artista estariam presentes. Não quero dizer que a imagem deixa de ter importância para a arte contemporânea. Aliás, vale salientar que o registro fotográfico dos trabalhos artísticos é o que nos permite a documentação e criação de arquivos de parte das dimensões que compõem os trabalhos de arte contemporânea, sem os quais a atividade de pesquisadores (como a minha, por exemplo)

seria muito dificultada. Contudo, eu quero chamar a atenção para o fato de que a imagem, na arte contemporânea, parece adquirir um outro lugar no conjunto em que resulta o trabalho. Como argumenta Didi-Huberman (2015), para além do uso vulgarizado das imagens em nosso tempo e da *superpresença* delas em nossos cotidianos, as imagens servem à restituição de algo que normalmente as instituições de poder não querem revelar. A imagem, para o referido autor, serve para restituir alguma coisa à esfera pública. Na medida em que a linguagem da arte se sofisticava, se complexificava, a imagem passa a estar enredada em outra trama de significados, dependente de outros elementos que participam da composição da linguagem criada e do trabalho de arte elaborado, em função das questões que os artistas almejam explorar.

Trago, neste momento, uma fala de Berna Reale:

Eu escolho um lugar que casa bem com o que eu quero propor. Casa bem num sentido estético. Quando eu filmar um lugar, ele tem que falar bem o que eu quero falar, contribuir com o que eu quero falar. Porque é uma cena, é um cenário. Tu não vais falar sobre um assunto sem escolher o cenário onde tu vais atuar. Fazer um trabalho no deserto é uma coisa, no meio de uma cidade cheia de edifício é outra. Os dois lugares vão passar mensagens diferentes. Então isso é importante. Para mim, a estética é extremamente importante. Então o lugar onde vai se passar meu trabalho é extremamente importante. Eu penso em tudo: *Palomo* eu queria numa rua larga, eu queria num horário da manhã que tivesse pouca gente, eu queria a rua fechada, eu queria que só pedestre passasse, que não passasse carro. É tudo muito pensado. Não é assim: “Ah, naquele dia estava assim, então fui lá e fiz”. É tudo muito pensado para [traduzir] bem o que eu quero falar. A *performance* depois vira um vídeo, uma fotografia, então tudo isso vai ser transportado. Importa que esteja tudo bem definido.

Essa fala de Reale reafirma a importância da imagem em produzir e apreender nossas considerações estéticas sobre o mundo. Especificamente em sua prática, visto que a artista registra audiovisualmente suas *performances* para posterior exibição, diferentemente do que ocorre nos trabalhos de Faria e Lucas, a imagem enquanto restituição de algo velado ou ocultado é latente. Com uma trajetória artística marcada por lidar com diferentes aspectos e dimensões da violência, Berna Reale, além de artista, é perita criminal. A artista trabalha na área de segurança pública, mas no Instituto de Criminalística (polícia científica), não no sistema prisional. Reale, ao falar de seu trabalho como artista, refletindo sobre suas duas atividades profissionais, diz:

Há uma diferença no tipo de trabalho. Na área cultural, você lida com os problemas humanos em uma outra esfera. Você lida com todos os problemas

relativos à convivência do ser humano. Só que no campo da arte e no campo da cultura, as coisas não se dão muito no campo da violência, violência que eu digo: o medo, o assédio moral, a perseguição, a punição. Com essas coisas eu só convivi dentro da perícia. Quem trabalha dentro da segurança convive com o medo diariamente. Isso foi muito diferente para mim.

No mundo da arte, a gente é privilegiado porque quem trabalha com arte, quem trabalha com cultura, trabalha com as melhores coisas da vida. Você trabalha com o que o ser humano tem de melhor, mas isso te leva para um mundo que não é o mundo da grande maioria das pessoas. Na perícia, eu trabalho com esse outro lado que a maioria das pessoas vive. As drogas, a violência doméstica, o assédio, o homicídio. Para mim, são dois mundos que se completam. Eu sou privilegiada de conviver com esses dois mundos.

Eu me tornei uma pessoa muito mais preocupada com o outro. E eu conheço muito mais a minha cidade hoje do que eu conhecia antes, porque com o trabalho da perícia eu percorro muito mais caminhos do que antes. Eu tenho que ir aonde está o crime. Eu percorro lugares que eu nunca iria se eu não fosse perita.

O que me motiva a trabalhar na cidade é a diferença. A cidade, ela é feita dos diferentes, ela não é feita dos iguais. Isso é o que me motiva. Eu não faço *performances* para me apresentar. Não porque eu ache demérito, mas é porque não me estimula como artista. Eu posso expor meus vídeos, mas me apresentar para as pessoas dentro de um espaço com público selecionado, com um público que já tem aqueles códigos apropriados, isso não me motiva. O meu processo criativo é movido pela diferença, e talvez o conflito seja presente em minha obra por causa da diferença. A desigualdade de oportunidades é uma coisa que me abala muito, você não ter acesso, não ter voz. A hierarquização, o poder. Isso me incomoda muito. Eu não me preocupo com questões privadas. Eu tenho uma história de família muito difícil, mas nunca me motivou falar da minha memória. O meu problema não é mais importante que o seu problema. Então nada do que é pessoal me interessa. Eu me preocupo com questões coletivas. E a perícia intensificou isso na minha trajetória (Berna Reale, em entrevista concedida à autora).

Entre outras questões, as falas aqui apresentadas demonstram que o artista contemporâneo não preenche aqueles critérios que compõem o imaginário do ser artista, ancorado na concepção do artista tradicional, como aquele que possui a incrível capacidade de expressar sua subjetividade para o mundo. Não que a subjetividade não esteja presente no trabalho de arte contemporânea. Aliás, ela sempre está presente se estamos lidando com pessoas. Mas a subjetividade que marca o artista contemporâneo está relacionada ao modo como ele articula sua própria experiência biográfica às questões que pretende trabalhar e problematizar, aos problemas que remetem à vida coletiva, não dizendo respeito, portanto, a uma perspectiva própria como resultado de sua imersão nas questões da vida pública por meio de uma posição baseada em sua apreensão psicológica do mundo. Tentando esclarecer, o que

eu quero dizer é que a posição subjetiva do artista não é uma questão relevante para a prática artística contemporânea – tomando como referência as trajetórias de Bruno Faria, Berna Reale e Renata Lucas. Isso é diferente de partir do pressuposto em se considerar que os afetos e as memórias são marcados subjetivamente na composição da experiência individual do artista, e que essa experiência direciona suas escolhas na elaboração de uma perspectiva própria, mas que é construída com base nas questões políticas e sociais que localizam o artista espacial e temporalmente.

Ainda sobre esse imaginário do ser artista presente em boa parte do público, revelador de uma concepção estética ancorada na arte tradicional e no modernismo, Renata Lucas diz: “Eu acho muito engraçado quando as pessoas ‘colam’ para perguntar assim: - Mas com o que é que você trabalha, então?”. Faria afirma que isso é observado mesmo entre atores pertencentes ao campo da arte, através do que o artista chamou de “fetiche do ateliê do artista”, que revela aquela ideia, baseada num outro tipo de arte, de que o artista produz em um lugar específico, próprio ao trabalho de arte.

Meu ateliê, hoje, é aqui, no Edifício Califórnia. Aluguei um apartamento por um mês. Estou no Edifício Califórnia, então meu ateliê hoje é aqui, é onde eu estou. Até curadores às vezes perguntam onde fica meu ateliê. Parece que é até uma forma diplomática, política [de se relacionar]. É clássico aquele diálogo:

- Oi, tudo bem? Como você está?
- Ah, passa lá no meu ateliê pra gente tomar um café! Vou te mostrar os trabalhos novos.

Parece até uma forma de construir um contato mesmo, mas que não condiz com meu tipo de trabalho. Eu nem tomo café, nem tenho ateliê (risada) (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

Vimos, no segundo capítulo, como essa configuração do trabalho do artista contemporâneo projetou para ele novos significados em torno de sua posição, fazendo-o exercer uma função que Miwon Kwon (2008) chamou de narrador-protagonista do processo artístico. Aqui, na interpretação que por ora desenvolvo a partir das práticas e dos trabalhos investigados, eu opto por aproximar a posição do artista da função de um pesquisador/intelectual/teórico. Sem mencionar as implicações que isso trouxe para a estrutura da produção artística, inclusive porque falei sobre isso na referida seção do segundo capítulo, quero destacar, a partir disso, o que seria a segunda principal característica do exercício da arte contemporânea elencada por Foster (2014): a reflexividade que o próprio

trabalho desenvolvido a partir da noção de lugar exige. O artista elabora um projeto para um lugar ou é levado a algum lugar para desenvolver um projeto; amadurece uma ideia, localiza historicamente os atores que pretende envolver, mapeia aspectos simbólicos e sociais que descrevem o lugar; e, finalmente, mas não exatamente nesta ordem, realiza uma imersão cultural cruzando todas as referências do lugar que servem à execução do projeto, ou seja, à realização do trabalho artístico.

Mas Foster (2014) está pensando numa dimensão mais teórica e não operacional da reflexividade, que remete diretamente ao papel do artista na sociedade. A reflexividade, para o autor, é fundamental, no exercício da prática artística, ao estabelecimento de uma distância crítica que seja capaz de impedir a objetivação de uma *superidentificação* com o outro, para que essa condição de outro não seja comprometida. Esse modo de estruturação da prática artística contemporânea – revelador de uma ruptura teórica, epistemológica e metodológica com o cânone modernista, como já vimos –, denominado por Hal Foster (2014) de modo horizontal de se trabalhar (que inclui a localização e a reflexividade), foi (e ainda é) acusado de ser perigosamente político. Mas o que há de perigoso nisso? A aproximação entre arte e política? Por que isso seria perigoso?

Diante disso, quero, neste momento da presente análise, retomar os argumentos de Bhabha (1998) em torno do debate sobre política, apresentado no primeiro capítulo, pois eles me ajudam a explicar a função do artista contemporâneo como teórico/intelectual e a construir uma interpretação sobre essa questão entre arte e política. Deslocando a política de sua face meramente institucional e instrumental, Bhabha (1998) constrói uma interpretação de política enquanto *performance* – considerando o referencial teórico aqui desenvolvido de Diana Taylor (2011; 2013). Isso implica uma reflexão em torno das lógicas que nos fazem tomar o político “como uma forma de cálculo e ação estratégica dedicada à transformação social” (BHABHA, 1998, p. 48). Bhabha (1998), então, pergunta se um artista que afirma não ser artista, mas, sim, ativista político, estaria, dessa maneira, apresentando e defendendo melhor os princípios da arte. O próprio Bhabha (1998) responde:

Ao obscurecer o poder de sua própria prática na retórica da militância, ele deixa de chamar atenção para o valor específico de uma política de produção cultural; como esta faz das superfícies da significação cinemática as bases da intervenção política, ela dá profundidade à linguagem da crítica social e estende o domínio da “política” em uma direção que não será inteiramente dominada pelas forças do controle econômico ou social (BHABHA, 1998, p. 44).

O que ele chama de uma “retórica da militância” constituiu-se enquanto movimento para uma perigosa nova forma de realismo político que pretende apresentar como argumento para a dispensa de qualquer reflexão teórica uma condição de realidade tomada como universal e por todos absolutamente compartilhada. Em tempos não muito distantes, o desejo de uma *realpolitik* significou riscos materializados nas experiências do nazismo e fascismo.

Bhabha (1998) enxerga esse contexto como produto de um binarismo que orienta parte considerável dos debates contemporâneos: aquele que opõe teoria e política, como fora dito no primeiro capítulo. E é exatamente em torno da relação entre esses dois domínios que o autor elabora parte de sua teorização sobre a emergência de um outro lugar cultural.

Em sua reflexão, Bhabha (1998) tenta deslocar não apenas o político de sua manifestação institucional, mas também a teoria. O autor defende que tomar a teoria como linguagem e prática restritas a uma elite social e cultural é um pressuposto que só contribui com a manutenção da polarização existente entre política e teoria. Polarização, inclusive, que contém a capacidade de reforçar as posturas defensoras da libertação do neocolonialismo por meio da inversão das relações entre oprimido e opressor, centro e periferia. Isso, para o autor, nos enreda numa política combativa na qual “... a representação dos antagonismos sociais e contradições históricas não podem tomar outra forma senão a do binarismo teoria *versus* política” (BHABHA, 1998, p. 43).

Gerador de contraposições ortodoxas e de purismos radicais – se é que não estou sendo redundante –, o binarismo ideológico entre teoria e política parece carregar consigo o elemento totalitário de repulsa à crítica como maior característica. A arte contemporânea bem podia ser, nesse debate, objeto da crítica do autor, pois funciona como interessante instrumento de revisão do já desgastado binarismo em questão sem, contudo, deixar de ser recorrente alvo da crítica purista ou pouco elaborada, erguida a partir dos tradicionais lugares monádicos do imperativo do hiper-realismo como recurso político mais recorrente. Como vimos logo acima, a arte contemporânea muitas vezes é acusada de ser perigosamente política.

Se para refletir sobre o mundo pós-colonial é preciso desconfiar dos lugares comuns a partir dos quais se organizou todo o sistema de representação cultural do Ocidente como ponto de partida para o estabelecimento de uma “reflexão de trânsito”, Bhabha (1998) questiona o que seria uma perspectiva teórica comprometida, posto que o hibridismo cultural é o eixo por meio do qual se estrutura essa sociedade que produz a clivagem entre teoria e política. “Comprometida com o quê?”, Bhabha (1998) pergunta. Nesse rastro, eu pergunto:

com o quê, então, o artista contemporâneo está se comprometendo quando acusam sua arte de perigosamente política?

Apesar de ser fundamental para a prática da atividade política o estabelecimento de uma causa, uma razão em torno da qual tal prática se organiza e a partir da qual se fundamenta o debate político em questão, Bhabha (1999, p. 46), no desenvolvimento de sua argumentação, afirma que não pretende “... identificar nenhum objeto específico de lealdade política – o Terceiro Mundo, a classe trabalhadora, a luta feminista”. Para o autor, a objetificação da prática política em uma causa específica não é a única maneira de a prática política se manifestar, o que implica aos críticos, intelectuais e artistas comprometidos com uma mudança política progressista uma ampliação de suas formas de atuação.

Encontra-se em Bhabha (1998), desse modo, um embasamento teórico a partir do qual compreendemos que existem muitas formas de inscrição política e que suas expressões e seus efeitos acabam sendo ofuscados, ou desconsiderados, por causa da distinção estabelecida entre o sujeito teórico e o sujeito ativista. No entanto, é preciso deixar claro, que Bhabha (1998) não está afirmando que existe uma total equivalência entre os modos de funcionamento dos domínios da teoria e da política. O que também não significa que o panfleto elaborado como recurso de convencimento e mobilização na organização de uma greve careça, necessariamente, da teoria; da mesma maneira que não significa que um texto (jornalístico, crítico ou acadêmico) elaborado em torno de uma reflexão sobre teoria da ideologia tenha que explorar, obrigatoriamente, suas aplicações práticas para o mundo da vida. Sobre isso, Bhabha (1998) diz:

Ambos são formas de discurso e nessa medida produzem, mais do que refletem, seus objetos de referência. A diferença entre eles está em suas qualidades operacionais. O panfleto tem um propósito expositório e organizacional específico, temporalmente preso ao acontecimento; a teoria da ideologia dá sua contribuição para as ideias e princípios políticos estabelecidos em que se baseia o direito à greve. O último aspecto não justifica o primeiro e nem o precede necessariamente. Eles existem lado a lado – um tornando o outro possível (BHABHA, 1998, p. 46).

Ciente de que teoria e política são formas discursivas específicas, a crítica do autor é uma crítica a um imaginário político que se restringe à razão prático-política e a uma teoria que limita a articulação de seu saber às formas hegemônicas do conhecimento. Mesmo apresentando um grau sofisticado de racionalização e institucionalização acadêmicas e sendo produto das relações de poder tecidas por meio do domínio da lógica colonialista do Ocidente,

Bhabha (1998) defende que é exatamente desse lugar que a teoria deve elaborar seu compromisso. Portanto, o compromisso com a teoria, para fazer referência direta ao texto do autor no qual ele desenvolve seus argumentos em torno deste debate, deve ser o compromisso com a crítica ao hegemônico.

Uma teoria que mantém proximidade com a política, ou melhor, que apresenta potencialidade política não é uma teoria que precisa ser legitimada pelo domínio da política. A aproximação que Bhabha (1998) faz entre teoria e política não estabelece hierarquia entre os objetos da teoria e a razão prático-política, entre a atividade do teórico e a atividade do político/ativista. Ele, em sua argumentação, borra a fronteira entre o fazer teórico e o fazer político por meio da reflexão em torno da estruturação conceitual do que seja o teórico e o político, pensando nas implicações disso para o lugar que o teórico/intelectual/artista ocupa. O autor, em suas próprias palavras, afirma: “Defendo, portanto, uma certa relação com o saber que considero crucial na estruturação de nossa ideia a respeito do que pode ser o objeto da teoria no ato de determinar nossos objetivos políticos específicos” (BHABHA, 1998, p. 58).

A relação entre teoria e política, em Bhabha (1998), – ou entre arte e política, visto que o sujeito teórico, no caso da interpretação que aqui se desenvolve, é o artista –, está posta a partir do pressuposto de uma indiscernibilidade entre teoria e ação. Nesse sentido, como já anunciado acima, é preciso que o político deixe de ser entendido simplesmente enquanto movimento e atuação planejados com fins à mudança social efetiva. Essencializado e objetivado em um signo ou uma posição, o político, para Bhabha (1998), é uma dimensão que emerge por meio do dissenso e da alteridade num processo de questionamento da autoridade dos sistemas culturais estabelecidos. Guarda, portanto, uma postura antagonista, mas que remete a “uma dinâmica diferente da ética da tolerância na ideologia liberal, que tem de imaginar a oposição a fim de contê-la e comprovar seu relativismo ou humanismo esclarecido” (BHABHA, 1998, p. 50).

Para Bhabha (1998), a imbricação, ou mesmo a não distinção, entre teoria e política exige, por isso, a superação da cadeia de significados que estabelece os posicionamentos políticos facilmente identificados como democráticos ou conservadores, progressistas ou reacionários, colonizados ou colonizadores. Não que o referido autor não reconheça a pertinência dessas nomenclaturas e os sentidos articulados em torno delas, como as relações de poder que elas expressam, mas o que Bhabha (1998) pretende é construir uma reflexão que sirva à exposição das atualizações político-discursivas da lógica colonialista na ordem globalizada do presente, e isso, para o autor, implica pensar um campo de intervenção teórica

em função de um novo compromisso político. Como dito no primeiro capítulo deste trabalho, um saber só pode se tornar político através de um processo que lhe garanta a independência do cânone, o que, a partir de Bhabha (1998), significa nos livrarmos dos binarismos estabelecidos pela hegemonia cultural do poder colonial do Ocidente.

Na tentativa, então, de pensar contra o que Bhabha (1998, p. 47) chama de lógica da ideologia opositora, ele próprio questiona o “lugar enigmático de onde fala a teoria”. Para o autor, as tensões e ambivalências próprias a esse lugar devem nos levar a uma direção em que “o empreendimento teórico tem de representar a autoridade antagônica (do poder e/ou conhecimento) que, em um gesto duplamente inscrito, tenta simultaneamente subverter e substituir” (BHABHA, 1998, p. 47). Mas não se trata do estabelecimento de um “novo” objeto, exatamente, para a teoria, muito menos da escolha de um novo objeto diretamente a partir de uma demanda política *a priori*. Em nome da dissolução dos binarismos, o autor nos chama à atenção para a necessidade de ultrapassarmos as posições opostas dadas, na medida em que as formas híbridas existentes entre elas demonstram que os conceitos formados por meio das categorias binárias do conhecimento hegemônico são insuficientes para dar conta dos objetos políticos do mundo contemporâneo. Tais formas híbridas constituem, portanto, o que Bhabha (1998) denomina de espaços de tradução. Recorrendo às palavras do próprio autor, tentando explicar melhor, esse espaço de tradução é:

um lugar de hibridismo onde a construção de um objeto político que é novo, nem um e nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política. O desafio reside na concepção do tempo da ação e da compreensão políticas como descortinador de um espaço que pode aceitar e regular a estrutura diferencial do momento da intervenção sem apressar-se em produzir uma unidade do antagonismo ou contradição social (BHABHA, 1998, p. 51).

Esse objeto que o hibridismo traz à tona não é “novo” no sentido do oculto que precisa ser identificado, como dito já no primeiro capítulo, mas no que se refere às novas formas políticas e matrizes de conhecimento geradas a partir do trânsito ambíguo que conforma as práticas performáticas em jogo nas relações de poder da cultura contemporânea – tomada, aqui, enquanto experiência de um mundo colonial neocolonizado. Há, portanto, o desafio da superação da linguagem do senhor e do sujeito colonizado, produto de um sistema binário e dicotômico responsável pela nossa produção de conhecimento sobre as diferentes culturas e,

dessa forma, pela articulação de nossas práticas sociais, em nome de formas híbridas que inauguram novos lugares culturais e políticos – discursivos e performáticos.

Dessa forma, uma teoria comprometida diz respeito, também, ao compromisso com a fissura de um objeto já em debate. Do meu ponto de vista, isso implica uma postura de enfrentamento para a teoria – e também para a arte, pois aqui estou estabelecendo uma relação de analogia entre essas duas esferas –, posto que, nesse processo de reflexão que gera uma fenda, uma ruptura com o objeto já conhecido, nem a teoria nem a arte produzem conforto.

Para Bhabha (1998), o teórico/artista/escritor/autor deve atuar no que ele denomina de espaço liminar, que eu chamei, no primeiro capítulo, de espaço de intervenção: um lugar de tradução, de produção de híbridos, no qual as dinâmicas de dominação são expostas por meio de permanentes tensionamentos, sendo atravessadas por estratégias de deslocamento de sentidos e estranhamento. Isso diz respeito à produção de um espaço de tensão – de conhecimentos, saberes, práticas e posições sociais – que configura o que seria para Bhabha (1998) o compromisso político do teórico/artista/escritor/autor.

Compromisso este que se estrutura sobre o conceito de negociação, já apresentado no primeiro capítulo. Bhabha (1998) faz questão de deixar claro que o sentido de negociação usado por ele não apresenta nenhum traço do que seria um movimento de negação da instância oposta em questão. No sistema binário de formação da matriz cognitiva e política da modernidade, a afirmação de uma cultura exige a negação de outra (ou outras); a legitimação de um grupo social, de determinadas práticas ou discursos ocorre necessariamente com a invisibilização de outros. Bhabha (1998), então, defende a articulação de uma dialética que não supõe a emergência de uma teleologia, o que, no caso de sua argumentação, deve fazer funcionar a intensificação da tensão envolvida na relação de conflito, mas sem que a instância oposta seja neutralizada. O conceito de negociação, então, remete a essa dimensão de tensão que é capaz de articular as ambiguidades e ambivalências existentes entre as posições antagônicas.

A partir disso, podemos afirmar que a negociação denuncia os antagonismos que constituem os lugares políticos, destacando, por isso mesmo, as diferentes temporalidades que compõem o espaço político. Como Bhabha (1998, p. 53) mesmo afirma, “cada posição é sempre um processo de tradução e transferência de sentido. Cada objetivo é construído sobre o traço daquela perspectiva que ele rasura; cada objetivo político é determinado em relação ao outro e deslocado no mesmo ato crítico”. Esse exercício configura a negociação como zona na qual a interferência, por excelência, se manifesta, não sendo, portanto, um espaço de dialogia,

apenas – o que já não seria pouco; trata-se, além disso, de uma zona de suspensão de um lugar epistemológico estabelecido a partir do qual novos sentidos podem ser articulados.

Bhabha (1998; 2011) organiza sua reflexão para outro objeto que não a arte. Aqui, contudo, me utilizo de seus conceitos e teorização para refletir sobre a prática artística contemporânea e construir minha interpretação sobre os trabalhos de arte que compõem o *corpus* de análise do estudo que se apresenta. Dessa maneira, se aqui estou tomando o artista como teórico, o que, nos trabalhos artísticos investigados, aponta para o espaço liminar, as formas híbridas e a negociação? Percebemos, em relação aos três artistas escolhidos, como seus trabalhos se voltam à fissura da ordem da cidade contemporânea, que ainda é muito da cidade moderna e modernista. Na seção a seguir, a elaboração da análise dos trabalhos de arte pesquisados se direciona para tentar responder às questões acima colocadas, o que aponta para os contornos pelos quais essa cidade se expressa.

4.3 A NEGOCIAÇÃO ENTRE A ARTE E A CIDADE: POR UMA POLÍTICA DAS INTERFERÊNCIAS

Diante da pesquisa realizada, observamos que há uma distinção entre, de um lado, os trabalhos artísticos de Bruno Faria e Renata Lucas e, de outro, os trabalhos de Berna Reale. Não no sentido de lados que se contrapõem um ao outro, mas da existência de arranjos estéticos escolhidos em função das questões mobilizadas, que constatamos serem diferentes quando perguntamos de que maneira os trabalhos artísticos de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas evidenciam tensões e conflitos presentes na cultura urbana em vias do século XXI de “outras cidades”. Enquanto Faria e Lucas exploram questões mais relacionadas ao espaço urbano, à arquitetura, à memória, ao patrimônio e ao espaço público, Reale explora a experiência urbana por meio de questões ligadas ao que a própria artista chama de violências “silenciosas” que, do meu ponto de vista, não apenas fazem parte do cotidiano da vida na cidade, mas também estruturam o modelo de cidade em questão – que, neste caso, diz respeito à cidade contemporânea brasileira, sendo generalista; e à cidade de Belém, sendo específica e fiel ao dado empírico.

Como veremos com mais cuidado no próximo capítulo, o modelo de cidade que gesta a cidade contemporânea se esforçou por usurpar a cidade enquanto lugar da efervescência de relações, do inesperado e do afeto. Desde o século XIX, construiu-se políticas que, num

primeiro momento, estavam ligadas a outros objetivos, mas, em sua efetivação, expressavam preocupação com a permanência da multidão nos espaços de uso público e coletivo, com o apaziguamento das tensões e com a mistura entre indivíduos de classes sociais distintas. Com essa herança, o urbanismo moderno se empenhou já de partida, por meio do princípio racionalista de progresso, em produzir ordem e controle no espaço urbano. Isso contribuiu com a formação de um discurso em torno da necessidade de pacificação da experiência urbana, que, por sua vez, contribuiu com o enfraquecimento do pertencimento à esfera coletiva e projetou a articulação das relações sociais para a escala do consumo.

A partir disso, a cidade contemporânea apresenta uma espécie de ojeriza à dimensão coletiva do espaço urbano, que é percebida tanto pela lógica de funcionamento da vida urbana quanto pela forma como o poder público orienta e dedica seus investimentos políticos e econômicos para os ambientes privados ou para estetização de ambientes públicos. Construiu-se, desse modo, uma representação da cidade enquanto lugar das interdições, do perigo, da ausência de emotividade, dos não-usos: onde o diferente se faz estranho e a segregação social estrutura o modo como a cidade se organiza. Com os trabalhos artísticos investigados, eu quero, neste momento, mostrar, então, de que maneira os artistas elaboram o que na interpretação aqui em desenvolvimento chamarei de política das interferências.

Primeiro, dedicarei a análise para as produções artísticas que estabelecem tensões entre espaço urbano, arquitetura e memória na reflexão sobre a experiência urbana, que dizem respeito a trabalhos de Faria e Lucas; posteriormente, a análise se orientará para o debate sobre vida urbana a partir dos temas da violência e da invisibilidade social, que compreende trabalhos de Reale e uma produção de Bruno Faria.

4.3.1 A arte friccional o espaço urbano, a arquitetura e a memória

Sem apresentar um produto, uma obra em seu sentido objetual, o que Faria e Lucas desenvolvem são trabalhos que produzem deslocamentos sobre os sentidos que engendram o cotidiano da experiência urbana na cidade contemporânea. Os trabalhos dos dois artistas se configuram, antes de tudo, como ações de intervenção no espaço urbano. Essas ações, como vimos anteriormente através das falas dos próprios artistas, são planejadas e desenvolvidas de acordo com a dinâmica local do lugar escolhido para a realização do projeto artístico que gestou tais ações. Não apresentam um caráter espetacular, no sentido de que se

caracterizariam por uma grandiosidade estética, mas são capazes de produzir ruídos, estranhamentos e incômodos na vivência do cotidiano da cidade.

Trago, neste momento, a descrição de um trabalho de Bruno Faria, realizado em 2006, cujo título é *City tour*:

Trata-se de uma apropriação de um vídeo desenvolvido pelo Governo do Estado de Pernambuco que é distribuído gratuitamente para as agências de viagens no Brasil e no mundo para divulgar o melhor do estado. As imagens apresentam a cultura como produto, um estereótipo do lugar, imagens que apresentam um ideal de belo em todos os sentidos, chegando a criar uma ficção. Para o trabalho *City Tour* foi retirado o áudio original do vídeo, que era uma música local, e substituído por um áudio captado na própria cidade durante um percurso de 5 minutos, onde o som “verdadeiro” apresenta o caos urbano, com interferências sonoras dos próprios transeuntes (Descrição feita pelo próprio artista, disponibilizada em seu *site* profissional).

Eu fui na Empetur, me apresentei como uma pessoa do Departamento de turismo querendo material sobre Recife e eles me deram um monte de coisa: camiseta, caneta, arquivo com várias fotos. E dentro de todo kit que eles entregam às agências de turismo, vem o vídeo. Aquele vídeo para mim é uma ficção, é uma mentira sobre a cidade. Tem policiamento, tudo lindo, maravilhoso! Aquilo é a ficção de uma cidade que não existe (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

O trabalho consistiu na reprodução integral do vídeo oficial com a substituição da trilha sonora original, que continha músicas com apelo regional e popular. O artista circulou pela Avenida Conde da Boa Vista, uma importante via do centro da cidade de Recife, portando um gravador de áudio, com o objetivo de captar sons produzidos pela experiência do cotidiano urbano de parte da cidade. O lugar em questão é um espaço onde há muita circulação de pessoas e veículos, dado que diz respeito a um setor caracterizado pela presença de um intenso e variado comércio, além da existência – que, no atual cenário urbano da cidade de Recife, é também uma resistência – de um ainda considerável número de residências.

Do som captado, se ouve ruídos, buzinas, publicidades de lojas, músicas e, numa espécie de primeiro plano auditivo, há o registro de uma conversa de telefone, em que uma mulher sugere que se atrasou em suas compras e seus afazeres no centro e, por isso, solicita ao seu interlocutor que o mesmo inicie o preparo do almoço – provavelmente o interlocutor é um ente familiar que vive na mesma casa que a citada mulher – e, mais que isso, a transeunte da Conde da Boa Vista ensina por telefone o passo-a-passo de um dos pratos que irão compor a refeição em família.

Numa incisiva crítica à estetização do vídeo produzido pela agência de turismo do Governo do Estado para a promoção turística da cidade de Recife, embora o vídeo também faça publicidade de outros lugares do estado de Pernambuco, a intervenção que Faria realiza no próprio vídeo produz uma rasura sobre a imagem ficcionalizada de uma cidade que não parece ser tecida pela espontaneidade e peculiaridades de seu cotidiano urbano, mas pela padronização e midiaticização da experiência. Viver em Recife não é apenas visitar igrejas seculares, dançar maracatu, passear pelo Rio Capibaribe, dançar forró e frevo, tomar banho de mar na praia de Boa Viagem, comer queijo com mel de engenho, morar nos prédios de Boa Viagem, que são exibidos várias vezes no vídeo, curtir o Carnaval e passear de lancha. Uma narrativa dessa exclui não apenas outros estilos de vida que não correspondem às práticas retratadas no filme, mas retiram a dimensão prosaica que compõe o cotidiano urbano das cidades. O que o áudio apreendido por Faria em seu passeio pelo Centro faz é atribuir à vida na cidade uma dimensão de uso que não está ligada ao consumo turístico – que inclui necessariamente o consumo pela cultura –, mas à pluralidade de vivências experimentadas no cotidiano urbano. Nesse contexto, vale destacar que o vídeo, num dado momento, congela a imagem de um setor do complexo médico-hospitalar da cidade, localizado em um bairro de seu centro geográfico, em que aparecem os prédios de dois hospitais privados, Hope e Esperança, com seus letreiros gigantes e luminosos. Isso me faz pensar que esse constitui mais um aspecto que corrobora com o argumento de que a vida urbana parece se articular em torno do consumo, seja de bens culturais, lazer, moradia ou até mesmo do consumo da saúde. Nesse último caso, um tipo de consumo habilitado pela tomada da gestão de saúde como objeto de dispositivo de normatização e exclusão.

Nessa perspectiva de exploração do cotidiano da cidade, mas se utilizando dos próprios elementos que compõem o espaço urbano como meio para a realização de suas intervenções, estão localizados *Cruzamento* e *Matemática rápida*, trabalhos de Renata Lucas realizados em 2003/2004 e 2006, respectivamente. Com projetos que se estendem por um prazo maior do que normalmente ocorre com o tempo de realização de projetos artísticos, a realização dos trabalhos de Lucas envolve muitas permissões institucionais, visto que suas criações interferem direta e significativamente na arquitetura e no espaço urbano. São trabalhos que envolvem diversas etapas de execução e profissionais habilitados para serviços específicos.

Cruzamento é um trabalho que foi realizado como intervenção em dois lugares em momentos diferentes. Em 2003, na intersecção das ruas Dois de dezembro e Praia do Flamengo, Rio de Janeiro, para o Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, Castelinho do

Flamengo. Em 2004, na intersecção das ruas Oscar Freire e Padre João Manuel, São Paulo, para a Galeria Luisa Strina. O projeto consistiu na instalação de folhas de compensado nesses referidos cruzamentos, compondo um pavimento mesmo, uma espécie de tablado por cima do qual veículos e pedestres deveriam passar. “O trabalho parece juntar diferentes superfícies em um eixo multidirecional sobre o qual carros e pedestres se movem” (Renata Lucas, Portfolio da artista, p. 17).

Ao ser convidada para fazer uma exposição ali [no Centro Oduvaldo Vianna Filho], me surpreendeu a visão direta do cruzamento de ruas que se tinha desde a sala de exposições que eu deveria ocupar. A imagem do cruzamento parecia ser a imagem definitiva naquela situação, naquele local. Embora o edifício fosse interessante internamente – construído num estilo eclético adocicado, semelhante a um “castelinho”, e destoante do resto dos edifícios do Aterro do Flamengo –, as circunstâncias ali apontavam fortemente para fora: o Rio de Janeiro é uma cidade que acontece na rua, no espaço público.

O projeto consistiu em forrar de madeira o cruzamento das ruas Dois de Dezembro e Praia do Flamengo. Eram placas de compensado parafusadas diretamente no chão, nos limites do cruzamento.

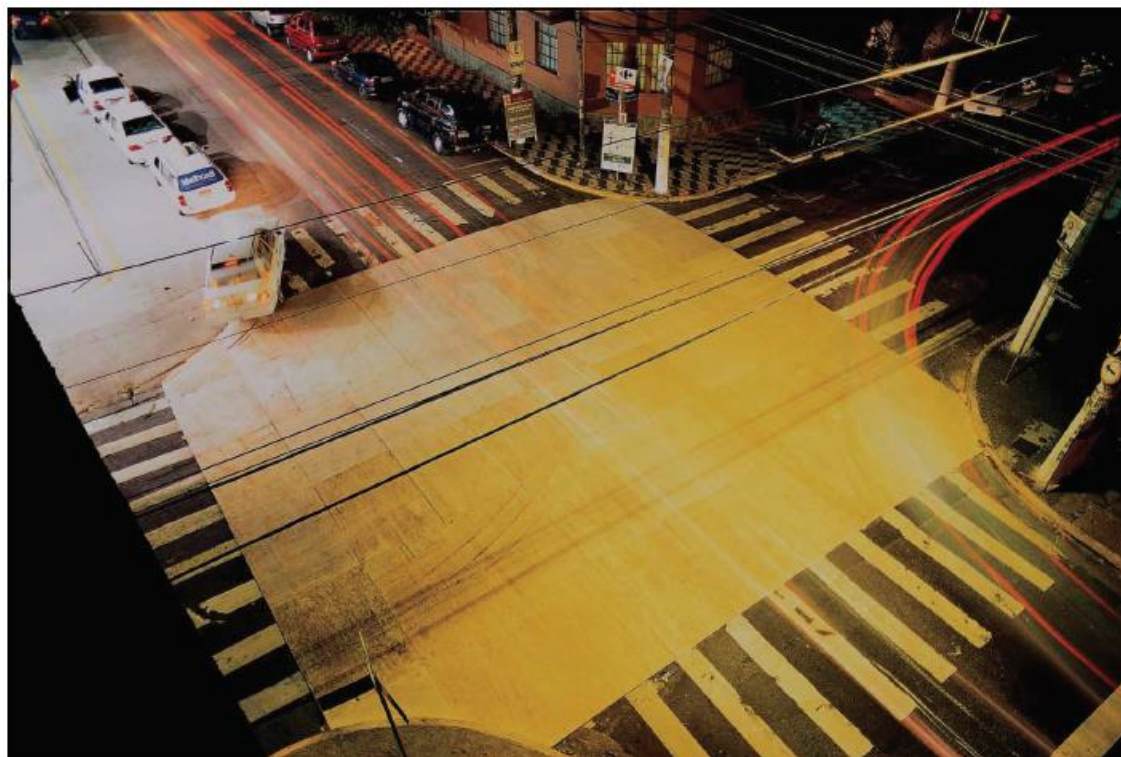
Desde *Barravento*, minha primeira exposição individual, em São Paulo, em 2001, eu estava interessada em fazer com que o “lugar”, ou o “fundo”, protagonizasse a “cena”. Aqui, uma outra camada por cima do chão num material como a madeira selecionava uma parte do lugar fazendo-o seguir um outro sentido de organização. O pedestre, o carro, o ônibus, o ciclista, ao virar a esquina, eram participantes ocasionais, anônimos e involuntários. A esquina é um local de passagem, de significados que vêm de diferentes direções, que se cruzam no plano único e comum da rua. Como um aglomerado de tempos efêmeros justapostos e sem fixação, a especificidade da esquina é não ser específica. É local de fluxo livre em todas as direções, corredores abertos como rios. A esquina é, portanto, o lugar heterotópico por excelência.

O cruzamento sempre me sugeriu um campo aberto de possibilidades. Em termos urbanísticos, é o local relegado a não receber jamais uma construção. Quando criança, sempre recorria a esquinas para tomar decisões mais difíceis, por considerar que ali o pensamento poderia correr solto, apontando livremente para as possíveis soluções. Não por acaso, em religiões afro-brasileiras atribui-se à encruzilhada um deus específico, uma entidade que controlaria a passagem, abrindo ou fechando caminhos. Ali são despachadas as oferendas e são realizados os rituais dedicados aos que são considerados os “senhores do destino”, os abridores de portas. Também se diz em língua corrente que alguém se encontra numa encruzilhada, ou em cheque, quando é obrigado a realizar um movimento decisivo (LUCAS, 2008).

**Figuras 1, 2, 3 e 4 - Renata Lucas,
Cruzamento, 2003**



Figuras 5 e 6 - Renata Lucas, *Cruzamento*, 2004



A partir do que a própria artista afirma, seu objetivo com *Cruzamento* (2003 e 2004) era atribuir sentidos de lugar a um local que não é um lugar. Ao desestabilizar a ordem daquele espaço, rompendo com suas regras de funcionamento – afinal, como pode um chão de madeira ser utilizado para o trânsito de veículos e pessoas num setor agitado de uma cidade grande? –, Renata Lucas mobiliza outros sentidos para aquele espaço e cruza as camadas de significados até então presentes para aquela localidade com as que podem surgir por meio de sua intervenção. Num local onde as pessoas apenas passam, o piso de madeira produz um ruído sonoro quando veículos a ele se atritam e causa uma outra sensibilidade tátil quando os pedestres nele atravessam. *Cruzamento* (2003 e 2004) parece apontar para as rígidas regras de funcionamento do espaço urbano e, assim, expõe as limitações do nosso modo de se relacionar com esse mesmo espaço.

Outro trabalho que demonstra a sensibilidade da artista para as questões ligadas ao espaço é *Matemática rápida* (2006), no qual Renata Lucas criou uma nova paisagem relativa a elementos urbanísticos muito comuns às ruas, que, no caso, são: calçada, postes de luz, árvores e canteiros de plantas:

Para este projeto, concebido para a 27^a Bienal de São Paulo, a artista trabalhou com autoridades municipais para criar uma intervenção através de um quarteirão inteiro na Barra Funda, em São Paulo. A artista duplicou a calçada de concreto incluindo postes de luz, canteiros com árvores e sarjetas (Portfolio da artista, p. 50).

Com um título que nasceu como uma resposta irônica ao difícil processo que a ele deu origem, *Matemática rápida* (2006) acabou se configurando como a sexta opção por meio da qual se materializou a ideia que orientava o projeto artístico de Lucas para a 27^a Bienal de São Paulo. A ideia chave do projeto desafiava a dicotomia entre espaço interior e espaço exterior por meio de intervenções que criariam deslocamentos e hibridismos a partir dos elementos arquitetônicos e/ou urbanísticos que compunham essas duas dimensões dos lugares que poderiam ser objeto da intervenção da artista. Devido a alguns impedimentos, as primeiras possibilidades de execução do projeto artístico não puderam ser realizadas, principalmente pela razão de o prédio onde ocorre a Bienal, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo ou Pavilhão da Bienal (como é mais conhecido), ser objeto de regulamentação legal a respeito das políticas de preservação do patrimônio, o que inviabilizou as opções do projeto de Lucas que previam intervenção na própria arquitetura do prédio e/ou na paisagem do Parque Ibirapuera, onde o Pavilhão se localiza, mesmo sendo essas intervenções reversíveis. Chamei, então, o título do

trabalho de “resposta irônica” devido à situação descrita pela própria artista:

No caso da Bienal de São Paulo, tão logo se configurou o “problema” – à medida que se aproximava a data da abertura, aumentava a pressão para chegar a uma alternativa viável diante da constante negativa aos projetos apresentados –, eu me vi diante de um processo baseado em cálculos a serem solucionados muito rapidamente: seis curadores, uma mostra internacional de grande porte, cento e dezoito artistas, um edifício tombado, num parque intocável: cinco projetos falhos (LUCAS, 2008).

Foi, então, uma adaptação da quinta opção de projeto, que se realizaria no Parque Ibirapuera e contornos do pavilhão, que deu origem a *Matemática rápida* (2006), intervenção realizada na Barra Funda, bairro que já aparecia no projeto artístico que deu origem ao trabalho em questão como local privilegiado de pesquisa. Sobre esse importante distrito da cidade de São Paulo, que se caracteriza como objeto em potencial de interesse de Lucas, devido às transformações urbanísticas recentes pelas quais vem passando, e com o qual a artista guarda uma relação afetiva, ela fala:

A Barra Funda é um distrito surgido nas últimas décadas do século XIX, ocupado inicialmente por imigrantes italianos e mais tarde por trabalhadores da indústria, principalmente das fábricas do grupo Matarazzo, localizadas no bairro vizinho da Água Funda. A Barra Funda é, portanto, um bairro tradicionalmente ocupado pela classe operária, que recentemente está despertando o interesse de investidores imobiliários – eles o veem como possível prolongamento de bairros vizinhos, mais nobres, como Higienópolis, Santa Cecília e Perdizes. Para isso, inclusive, foi realizado recentemente um concurso em que arquitetos foram convocados para desenvolver projetos do chamado Bairro Novo que ocuparia a área.

As edificações da Barra Funda variam entre o casario contínuo – são casas na maior parte das vezes geminadas, de fachadas estreitas e alongadas por dentro do quarteirão – e os galpões, onde funcionam pequenas indústrias, marcenarias e oficinas mecânicas. Muitos desses galpões foram erigidos sobre o casario original, parcialmente demolido para dar-lhes lugar, deixando-se alguns detalhes arquitetônicos remanescentes, como um pedaço de parede de taipa, um portão velho ou um lustre de época. Há uma recente invasão de construtoras para empreendimentos imobiliários na região; elas erguem novos condomínios de torres altíssimas em que os apartamentos, diminutos, são vendidos em prestações a perder de vista. O padrão de condomínio da classe alta e média chega às classes populares, com as mesmas muralhas que isolam o conjunto da cidade lá fora. As ruas pacatas, em geral tomadas por crianças, escolas de samba, moradores da região e às vezes moradores de rua, assistem à substituição de uma das poucas paisagens horizontais da cidade por uma paisagem de arranha-céus cercados por grades, portarias e outros aparatos de segurança privada (LUCAS, 2008).

Figuras 7, 8 e 9 - Renata Lucas, *Matemática Rápida*, 2006



Figuras 10 e 11 - Renata Lucas, *Matemática Rápida*, 2006



Figuras 12, 13 e 14 - Renata Lucas, *Matemática Rápida*, 2006



Interessada nas questões em torno da transformação da paisagem⁵⁷ nesse setor da cidade e em como essa transformação participa da mudança na vida urbana do bairro, que tende ao esvaziamento de seu espaço coletivo, a artista elaborou uma intervenção que desafia os códigos representativos instituídos a respeito da composição do espaço urbano, do espaço da rua.

O lugar onde decidi fazer o trabalho é a Barra Funda (...). Mais propriamente a rua Brigadeiro Galvão, onde funciona o CB Bar, local que costumo frequentar, assim como outros artistas da minha geração, além de visitantes alheios ao meio da arte, que vão ali se divertir, assistir a shows, tomar cerveja com amigos.

O trabalho sobrepunha duas imagens similares ocupando o mesmo lugar no espaço. O resultado era uma calçada sobreposta a outra, algo inclinada, atravessando um quarteirão inteiro. Tratava-se de um trecho com novos pavimentos, canteiros, mudas de árvores e postes de iluminação cujas lâmpadas tinham uma ligeira alteração de cor em relação às existentes, proporcionando efeito duplo naquele bloco, com uma tonalidade mais amarela. Era como se dois quarteirões coincidissem naquele ponto da cidade. Era como “dobrar a esquina”.

A reincidência algo desencaixada de uma calçada com todos os seus atributos urbanísticos sobre uma calçada que já passava por ali fazia com que houvesse pontos de duplicação (postes que encontravam outros postes já existentes) e pontos de sobreposição (como um canteiro que passava por cima de outro), e mesmo novas incidências de postes e canteiros onde não havia coisa alguma anteriormente. O resultado, ao longo do trecho de 150 m daquela rua, era uma paisagem por vezes de acúmulos, como um bosque de postes, e outras vezes de desolação, como uma muda de árvore no meio do passeio (LUCAS, 2008).

Sobre *Matemática rápida* (2006), um morador do bairro diz:

Na época desse trabalho da Renata Lucas, eu morava aqui pertinho. Foi uma mudança na calçada. Eles começaram a reformar a calçada, colocar uma árvore no meio da calçada, e de repente eu vi um poste na frente do outro e

⁵⁷ Refiro-me, aqui, à paisagem sem me preocupar com maior rigor teórico do termo. A partir dos usos da noção para representação pictórica da natureza e sua posterior apropriação para pensar cenários urbanos, recorro ao conceito de paisagem, aqui neste trabalho, para reforçar o empreendimento político do lugar, que compreende, entre outras coisas, as formas materiais que constituem o ambiente. Assim, a paisagem emerge como produto imaginativo-material que traduz em um horizonte por vezes físico, material, uma compreensão política e uma apreensão subjetiva do lugar. Não por acaso, num contexto de um projeto de cidade construído a partir de um paradigma urbano excludente, podemos falar, como o fez Zukin (2000), em uma paisagem que materializa um conjunto difuso de poderes, ou simplesmente paisagem de poder. Dessa maneira, em momentos em que o debate sobre a cidade toma lugar ao centro das questões políticas contemporâneas, a população põe em discussão seus programas políticos e subjetivos sobre a paisagem urbana, eventualmente evidenciando os conflitos silenciados por um tipo específico de paisagem – como no caso de alguns exemplos descritos no próximo capítulo.

eu não entendia nada. Então as pessoas tinham que se desviar da calçada e prestar atenção naquilo. Por que um poste na frente do outro, né?! Faziam você pensar em alguma coisa, que as coisas podem ser diferentes (André Martins, em entrevista concedida ao programa de TV paga “arte brasileira”).

Nesse trabalho, Lucas parece querer cruzar diferentes temporalidades por meio da variação nas relações espaciais existentes entre os elementos urbanísticos em questão. Uma calçada sobreposta à outra, como uma lembrança de quem por um tempo passava por aquele quarteirão se soma à lembrança de alguém que passava ali outrora; postes duplicados que desafiavam a memória do transeunte que por ali passava quase diariamente; luzes que cruzavam a Barra Funda dos operários, amarela, da Barra Funda dos edifícios-torre e escritórios de negócios, branca. “Era como dobrar a esquina” e se deparar com um bairro e uma cidade que são modificados pela força bruta do capital financeiro, mas que podem guardar, em seus mais simples elementos, temporalidades outras que são responsáveis pela construção da experiência urbana ali tecida. Aqui eu brinco com a ambiguidade posta quando a artista fala de “dobrar” a esquina, que também expressa o sentido de sobrepor uma esquina a outra. “Dobrar a esquina”, então, pode se referir tanto ao ato imaginário de sobreposição de esquinas quanto ao ato de “virar” a esquina, fazendo, nos dois casos, a gente se deparar com outras esquinas existentes e outras esquinas possíveis. A sobreposição de esquinas, aqui, ainda pode ser a completa destruição da esquina enquanto construção edificada e símbolo das experiências urbanas nela engendradas por uma nova construção que não carrega nenhum elo de memória com a vida urbana do bairro.

Ao contrário do que possa parecer, Lucas não apresenta uma posição patrimonialista em relação ao espaço urbano e sua arquitetura. Ao transgredir o instituído, o trabalho da artista destaca que a espacialização da experiência urbana pode ser diferente, como o morador do bairro mesmo indica, a partir de sua fala. Os postes poderiam encontrar outros; os canteiros de plantas poderiam deixar de existir e dar lugar a outros canteiros de plantas; onde nada existia poderia surgir algo, da mesma maneira que ocorre com a dinâmica da vida, na qual lembranças, esquecimentos e afetos se encontram, se excluem ou brotam como um movimento responsável pela continuidade da experiência individual. O espaço urbano é um palimpsesto da vida na cidade, com inscrições urbanas que encontram outras, com usos especializados que deixam de existir em nome de outros ou de nenhum e com memórias que surgem e não parecem do lugar, como a muda de árvore solitária no meio do passeio de *Matemática rápida* (2003 e 2004).

Segundo Huyssen (2008, p. 3), como visto no primeiro capítulo, as cidades “... compreendem uma grande variedade de práticas espaciais, incluindo arquitetura e planejamento, administração e negócios, trabalho e lazer, política, cultura e vida cotidiana”. Considerando, a partir disso, que os indivíduos constroem suas relações com o espaço da cidade a partir de suas posições sociais e trajetórias particulares, as cidades se configuram enquanto palimpsestos de experiências e memórias distintas e plurais. Neste momento, me recordo de, e recorro a, uma fala de Bruno Faria sobre o processo de criação de seus trabalhos de arte a partir do modo como ele próprio inscreve sua vida no cotidiano da cidade: “Eu gosto de sair por aí, andando, observando as coisas da rua. Eu anoto todas as ideias que tenho, rotineiramente, quando tenho estímulos. Eu tenho um caderno de anotações, mas também anoto tudo no meu *iphone*. E aquilo fica ali e eu vou amadurecendo” (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

O artista fala que seus trabalhos não são frutos de “uma sacada”, que uma ideia sua, mesmo que pareça um *insight*, sempre é lapidada e amadurecida. “Às vezes passa um ano, passam dois anos para o trabalho ser amadurecido”, diz Faria. O projeto que deu origem a *Letreiro objetivo* (2014) é um exemplo disso, um trabalho que se volta para a experiência urbana por meio da exploração da conexão existente entre espaço urbano, arquitetura e memória:

Passei um belo dia, vi aquele edifício [o AIP] caindo aos pedaços... É um lugar que eu frequentei quando eu era criança, adolescente. Já vi um monte de filme ali quando era criança. E eu vi aquele prédio caindo aos pedaços, um prédio que eu acho lindo, um prédio modernista, do Delfim Amorim, com todas aquelas questões lindas... Eu olhei aquele prédio e pensei: - Isso dava um trabalho um dia, dá para fazer um trabalho com esse prédio, com o cinema! (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

Letreiro objetivo consiste em um grande neón com 2 metros de altura por 12 metros de comprimento, instalado no topo de um prédio modernista, projeto do arquiteto luso-brasileiro Delfim Amorim, situado na Av. Dantas Barreto em Recife – PE. Atualmente em situação precária, o prédio abriga a sede da Associação da Imprensa de Pernambuco e seu cinema, o cinema AIP. Apagado e quase invisível durante o dia, durante a noite esse letreiro anuncia THE END, referência ao cinema AIP, que fechou suas portas, e à inexistência da Associação hoje no edifício, mas também ao descaso com a arquitetura moderna em Recife, ou mesmo às questões urbanísticas e culturais da Cidade (Descrição feita pelo próprio artista, disponibilizada em seu *site* profissional).

A escolha daquele prédio se deu porque ele estava abandonado e porque a associação da imprensa de Pernambuco ficava lá. Então o trabalho partiu de

um cinema que teve seu tempo áureo, um cinema que, no período da ditadura, foi importantíssimo para Recife. Uma associação de imprensa que criou um projeto com galeria de arte, cinemateca, biblioteca, escola. Aqueles três pavimentos da associação da imprensa iam ser revolucionários. Não deu certo. E hoje, o prédio daquela forma, é o resquício de um desejo utópico que fracassou. Por isso a escolha daquele prédio. Eu fiquei pensando no que fazer com o prédio até que me veio a ideia de que quando um filme acaba, sobe o “*the end*” no fim. E aí me veio a ideia de colocar *the end* em cima do prédio, como se aquilo fosse um fim mesmo (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

Em *Letreiro objetivo*, pra mim o meu público é o pipoqueiro, o cara que vende milho, é a pessoa que está passando na rua, olha e diz: - O que é que é aquilo, *the end*? Isso ativa as pessoas. Aquela intervenção em escala pública é a obra. Eu vi uma pessoa dizendo: - *The end* é o fim de um filme. Quem será que botou aquilo? Será que é uma propaganda? Então aguçar até a curiosidade do outro é importante para mim (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

Letreiro objetivo (2014) é um trabalho emblemático do ano de sua realização, quando havia se instalado um caloroso debate em torno das questões centrais sobre vida urbana na cidade de Recife, envolvendo sociedade civil, movimentos sociais e poder público – o embate entre o Projeto Novo Recife e o Movimento Ocupe Estelita é o melhor exemplo desse contexto, que será explorado no capítulo seguinte. O estado de precariedade do Edifício AIP está inserido no conjunto de elementos que expressam os problemas do projeto de cidade em vias no Recife. O esvaziamento de alguns prédios ícones da arquitetura modernista recifense, localizados no centro da cidade, atesta a negligência e o desinvestimento do poder público em Santo Antônio e São José, dois dos bairros do centro que, até o início dos anos 1980, participavam ativamente da experiência urbana da cidade em vários aspectos, não apenas como polo de comércio, realidade à qual se reduziram.

Construído para a sede da Associação da imprensa de Pernambuco, o AIP ficou conhecido pelo grande público por abrigar um cinema: o Cinema AIP. Produto da recente verticalização urbana pela qual a cidade vinha passando, inaugurado em 1961, o Edifício AIP testemunhou o Golpe militar por meio dos filmes críticos ao regime exibidos e a emergência do segundo movimento de modernização que a cidade viveu em sua história recente, marcado pela construção da Avenida Dantas Barreto, projeto concluído nos anos 1970, que passou a localizar o endereço do famoso prédio, voltado para o Pátio do Carmo. Juntamente a outros cinemas localizados no Centro, o AIP compunha um polo de lazer e entretenimento voltado para as funções do espaço urbano enquanto dimensão fundamental à vitalidade de uma cidade e ao estabelecimento de um espaço público dessa cidade. Isso inclui uma visão de que os

espaços externos e coletivos são tecidos por meio do tipo de função e atividade que os indivíduos dão a eles e que esses espaços, por sua vez, participam ativamente da construção da vida urbana. No meu ponto de vista, essa reflexão reconhece, como diz Leite (2007, p. 34), “a força que os lugares mantêm na espacialização das relações sociais”.

Aproveito esta discussão para apresentar *Em cartaz*, trabalho produzido como parte do mesmo projeto artístico que deu origem a *Letreiro objetivo*, e também realizado no ano de 2014:

Em Cartaz propõe uma reflexão sobre a importância do cinema de rua a partir da icônica frase "O cinema não tem futuro comercial", dita por Auguste Lumière no século XIX, um dos inventores da arte do cinema. Em sua frase, Lumière afirmava a importância e comprometimento com a arte cinematográfica, que deveria cumprir muito mais uma função artística do que comercial. Para a ação, a frase foi colocada na fachada do Cinema São Luiz, em Recife – PE, nos letreiros destinados a informar o público sua programação em cartaz. Inaugurado na década de 1950, este cinema, é hoje um dos poucos cinemas de rua no Brasil, tombado como monumento histórico pelo Governo do Estado, recebendo subsídio do governo para continuar existindo, sendo um exemplo de resistência Cultural (Descrição feita pelo próprio artista, disponibilizada em seu *site* profissional).

A aproximação que Faria estabelece entre cinema e comércio se utilizando da fachada de um cinema de rua me faz pensar na proliferação dos cinemas localizados em *shoppings centers*, que está relacionada a um grande investimento econômico nesses espaços de consumo que são os *shoppings*, os quais, na cidade contemporânea, se convertem, discursivamente, em espaços voltados ao lazer e entretenimento. Em outras palavras, o que eu quero destacar é que, na cidade contemporânea, me restringindo ao caso brasileiro, os espaços e momentos de lazer foram projetados para a escala do consumo, sendo difícil desassociar uma coisa da outra. O cinema é um ótimo objeto para observarmos esse processo.

O investimento na construção de *shoppings* e em seus grandes complexos de cinema, com salas ultramodernas, é concomitante ao desinvestimento das gestões públicas das cidades nos cinemas de rua, os quais muito contribuíram para manter a vitalidade do espaço urbano enquanto locus da experiência urbana por excelência. Vale salientar que, no caso de Recife, por exemplo, os cinemas de rua não se restringiam à vida urbana do centro da cidade. Eles existiam em muitos números e variados bairros da cidade, incluindo bairros periféricos, não só em seu sentido geográfico como cultural. Além dos bairros do centro, então, caso da Boa Vista, de Santo Antônio e São José, havia cinema nas Graças, em Afogados, Água fria, Beberibe, Cordeiro, Torre e na Várzea.

Figuras 15 e 16 - Bruno Faria, *Letreiro Objetivo*, 2014



Figura 17 - Bruno Faria, *Letreiro Objetivo*, 2014



Figuras 18 e 19 – Bruno Faria, *Em Cartaz*, 2014



Figura 20 – Bruno Faria, *Em Cartaz*, 2014



Se a experiência de ir ao cinema passou a ser confundida com uma experiência de consumo, em diferentes níveis, não bastava o cinema ter deixado de fazer parte da vida cultural inscrita no espaço da rua. Tendo se deslocado para o ambiente interno, selecionado e climatizado do *shopping*, onde se é bombardeado por opções de produtos a serem consumidos e o ingresso do cinema impossibilita que qualquer família de baixa renda frequente aquele local, a promoção de muitos filmes passou a associá-los diretamente a produtos que precisam ser comprados e levados para casa. É o caso dos filmes voltados para o público infantil, nos quais se trabalham muito bem as estratégias de convencimento direcionadas à criança: já não basta o pai, a mãe, a tia ou o avô comprar a pipoca e o refrigerante de tamanhos gigantes, é preciso comprar o copo ou o capacete ou o boneco ou qualquer outro objeto semelhante por meio do qual o filme, apenas um filme, deve ser consumido. Um outro exemplo mais sofisticado, na minha perspectiva, no que diz respeito à imbricação entre consumo e lazer, é o caso das salas de cinema que contam com poltronas que reclinam para simular uma cama e serviços de bar e restaurante dentro da própria sala de exibição.

É preciso deixar claro, nessa discussão, que os *shoppings* se constituem em aparelhos que também compõem o espaço urbano. No entanto, enquanto lugar voltado para o consumo do lazer, verificamos empiricamente que ele funciona, no atual modelo de cidade, como dispositivo não apenas de segregação, como se costuma apontar, mas como paradigma do que é viver na cidade: consumir experiência. Dessa forma, ele serve ao desinvestimento das funções públicas do espaço urbano e nega a rua não apenas como espaço de lazer, mas, sobretudo, como espaço de sociabilidade. A cidade dos *shoppings* é a cidade consumada, esgotada como projeto de cidade e simulada naquele dispositivo.

Neste momento, vale salientar que falar da “rua” enquanto categoria dos estudos urbanos não se constitui num empreendimento óbvio, visto que na literatura especializada não há uma definição consensual. A partir do modelo das cidades europeias modernas, as ruas são consideradas locais com forte apelo público: fisicamente abertos e onde não há restrição de circulação de usuários, transeuntes e passantes. De maneira geral, então, há um entendimento de rua enquanto lugar público e, por isso, pertencente a todos e qualquer um. Decorre disso a projeção de sentidos sobre a rua como lugar acolhedor e aglutinador, em potencial, da diferença. Contudo, como veremos melhor no próximo capítulo, com o urbanismo modernista – ou mesmo antes dele, se tomarmos, no caso brasileiro, a literatura de viajante como referência, a qual apresentava Recife, por exemplo, como cidade de ruas esvaziadas –, a rua se torna alvo de enquadramentos urbanísticos e políticos, o que possibilita a construção de um

discurso que toma a rua enquanto lugar do perigo e não do encontro, favorecendo, conseqüentemente, o estabelecimento de estratégias de segregação social (FREHSE, 2009; KUSTER & PECHMAN, 2014).

Essa discussão me leva a um depoimento de Renata Lucas sobre o período em que a artista morou em Berlim para a realização de seu trabalho no Instituto de arte contemporânea Kunst-Werke: “Uma das coisas que mais me chamou à atenção em Berlim foi essa possibilidade de ver a cidade como uma floresta de signos, onde você pode escolher por onde você anda e através dos espaços que conectam todos os edifícios” (Entrevista concedida ao programa de TV paga “arte brasileira”). Foi a partir da experiência de caminhar pelas antigas (modernas) ruas da cidade, que conectam os lugares de modo diferente das ruas construídas pela urbanização modernista, como alguém que se interessa com entusiasmo pelas variadas coisas que compõem o espaço urbano e suas ruas, até mesmo pelas coisas corriqueiras e aquelas que parecem triviais – como Sr. G d’O pintor da vida moderna, de Baudelaire (2010) –, que a artista começou a desenvolver sua ideia de trabalho, como alguém que usa a própria matéria da cidade como fonte de pesquisa e estudo.

Para esse trabalho desenvolvido no Kunst-Werke, Lucas realizou uma intervenção no próprio espaço do instituto e em alguns de seus elementos arquitetônicos e urbanísticos. Ainda que o trabalho não tenha sido realizado em uma cidade brasileira, o que mais importa para a pesquisa que se apresenta é como as produções artísticas investigadas exploram e trabalham as questões aqui mobilizadas, sendo criações de artistas que compartilham entre si marcadores político-culturais comuns. Além disso, tal produção foi incluída no *corpus* de análise da tese por ser uma demonstração de que mesmo quando Lucas desenvolve um trabalho artístico no interior de uma instituição voltada para a arte ela, além de fazer da própria edificação do instituto material de investigação e trabalho, coloca esse espaço em diálogo com o espaço externo, o espaço da rua, o espaço da cidade.

A primeira vez que eu vim fazer a reunião aqui no KW, eu tava atrasada, eu precisei olhar o mapa e tentar encontrar um caminho alternativo pra chegar na minha reunião. Eu vi que eu podia ir por entre os pátios dos prédios, entre os interiores dos prédios, que eles estavam conectados por esses corredores enormes e que eu poderia chegar na minha reunião sem precisar seguir a linhas determinadas pelas ruas e pelas calçadas. Um espaço que é público, mas você também vê um pouco da vida privada das pessoas que estão vivendo ali.

Quando eu entrei aqui, tinha esse pavilhão, que é o Café Bravo [do artista Dan Graham]. Se você olhar ele de cima, você vê que é uma espécie de cubo

se deslocando dele mesmo. Tem uma espécie de cubo duplicado com paredes espelhadas, então você tem uma multiplicação de espaços que de certa forma te leva à experiência que existe ali, dos múltiplos pátios interligados. Você tem essa sensação. Quando eu fui ver essa parede de cima, eu vi que ela dividia três terrenos. Então daqui você consegue ver a divisão dos terrenos e o que é cada lugar. Então você tem a divisão entre o edifício de apartamentos privados, residenciais, o Kunst-Werke, esse edifício público, cultural, e ainda uma área religiosa, da comunidade judaica. O primeiro projeto foi tentar fazer com que essa parede de espelho do Café Bravo fosse uma parede móvel. Uma vez que eu colocasse isso pra girar, eu conseguiria uma certa dinâmica entre essas três diferentes instâncias (Renata Lucas, em entrevista concedida ao programa de TV paga “arte brasileira”).

Esse primeiro projeto, então, consistia em dar mobilidade à parede de vidro e espelhos de um café localizado no pátio onde fica o Instituto de arte contemporânea Kunst-Werke, com o objetivo de promover uma outra dinâmica no espaço urbano em questão, onde se localizava uma instituição cultural, ambientes residenciais e uma associação religiosa. Devido a impedimentos legais e administrativos, esse projeto não foi realizado. Surgiu, então, o trabalho *Cabeça e cauda de cavalo*, de 2010, realizado nos dois limites do terreno (frontal e traseiro) onde o Instituto de Arte Contemporânea Kunst-Werke se localiza. Com uma intervenção na entrada, por meio da qual a artista deslocou vários elementos urbanísticos – como calçada, pavimento e poste de luz –, e outra nos fundos do prédio que abriga a instituição artística, com a qual Renata Lucas brinca com seu público, *Cabeça e cauda de cavalo* é um dos trabalhos de Lucas que fricciona a fronteira existente entre o espaço interno da instituição museal e o espaço urbano, externo.

Realizado no KW, em Berlim, consistiu em traçar e cortar um círculo em duas partes onde o edifício do KW se conecta com o exterior, nos dois extremos do seu território/terreno, nomeadamente as vias de acesso na parte frontal e na parte traseira do edifício. Há um corte circular no chão da entrada, onde todos os elementos arquitetônicos compreendidos entre a rua e o pátio interno - a calçada, a soleira da porta do pátio central, inclusive a seta que está pintada no chão, na entrada KW - são deslocados alguns graus à frente, como se o terreno tivesse sido rodado 7,5° anti-horário. Assim, o eixo de entrada quase se alinha à área interna do pátio, que também está ligeiramente inclinada em relação ao curso da rua. Um terceiro movimento é assim introduzido, criando uma diagonal imaginária que dispara através do terreno em direção a outro círculo, no extremo oposto. Esse segundo círculo está localizado precisamente no final do edifício, também cortado no chão. Ele é dividido ao meio pela parede que separa o interior do exterior: metade está dentro da área de exposição, e a outra metade está fora, em uma área que corresponde a um pequeno terreno abandonado, atrás do KW. Então, temos esses dois “círculos em deslocamento”, um em cada extremo do edifício, que lhe conferem uma certa instabilidade, colocando-o entre parênteses, por assim dizer. Esse segundo círculo é uma plataforma móvel, e

a experiência que ele proporciona, ao se empurrar a parede, é a de caminhar entre dentro e fora ao mesmo tempo, mesmo que permanecendo dentro do edifício. O trabalho fazia esta separação visível e tangível para o visitante que vinha para a exposição, refletindo tanto o movimento de cruzar e transpor aqueles terrenos, criando um círculo infinito de trabalho e auto-referência (Portfólio da artista).

Para o segundo círculo, que também foi traçado no chão, como dito acima, foi preciso quebrar a parede para instalar uma barra de sustentação de todo seu peso, visto que a parede precisava ficar um pouco suspensa, e ainda deixar uma pequena fresta embaixo depois que o acabamento fosse finalizado, para que a plataforma (o círculo) pudesse girar.

Imagina que você tem uma porta giratória: você empurra, ela se move e você atravessa. Só que nesse caso a parede é que era fixa e a plataforma no chão é que se movia. Então, você tinha, primeiro, a impressão de que você estava caminhando fora e, depois, de que todo o espaço estava girando em volta de você. E às vezes eu acho que forçar uma aceleração, ou uma desaceleração, você mexer um pouco com o movimento daquele lugar, eu acho interessante pra você criar uma outra dinâmica, um outro fluxo das pessoas que atravessam ali, no modo como aquilo é usado, como aquilo é vivido (Renata Lucas, em entrevista concedida ao programa de TV paga “arte brasileira”)

Em *Cabeça e cauda de cavalo* (2010), Renata Lucas brinca com as dicotomias: interior, exterior, vista interna, vista externa. O que do prédio pertence à rua e o que da rua pertence ao prédio? Com sua intervenção, o prédio se expande para o espaço externo e o espaço externo invade o espaço interno. Ela cria uma imbricação entre tais espaços apontando não para a interdependência entre eles, mas para uma relação de unidade: são um só corpo, em que um é a cauda e o outro a cabeça do cavalo. A artista joga também com os significados em torno das diferentes temporalidades que uma cidade com a história de Berlim carrega, mexendo e deslocando um elemento fundamental em qualquer espaço urbano que é o pavimento, aquele que carrega, suporta, sustenta todas as camadas que deram origem a uma nova rua, um novo bairro, uma nova cidade. Ela troca placas de concreto, pedras, meios-fios, grama e parede. Tudo isso se move e a calçada gira como se num movimento por meio do qual giram o terreno, o edifício e o bairro enquanto expressão de mudanças ocorridas ou como possibilidade do que aquele lugar pode ser. *Cabeça e cauda de cavalo* (2010) mostra que, entre outros aspectos, alguns aqui já explorados, o trabalho de Renata Lucas questiona os limites da arquitetura e rompe com a previsibilidade do espaço urbano instituído.

Figuras 21, 22, 23 e 24 – Renata Lucas, *Cabeça e Cauda de Cavalo*, 2010



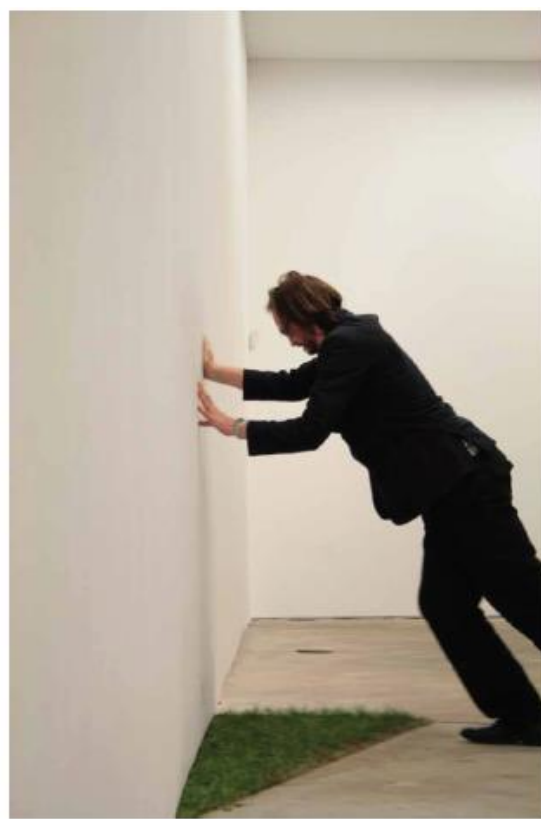
Figuras 25 e 26 – Renata Lucas, *Cabeça e Cauda de Cavalo*, 2010



Figuras 27 e 28 – Renata Lucas, *Cabeça e Cauda de Cavalo*, 2010



Figuras 29, 30 e 31 – Renata Lucas, *Cabeça e Cauda de Cavalo*, 2010



Do meu ponto de vista, os trabalhos de arte aqui analisados se conectam por meio de uma questão central: o deslocamento de elementos básicos de representação do mundo – espaço, tempo, usos, por exemplo – como estrutura paradigmática que traduz o modo de inscrição da cultura. No caso da investigação aqui apresentada, o modo de inscrição da cultura em questão diz respeito ao engendramento da vida urbana no contexto da cidade contemporânea brasileira. Num cenário de conflitos e disputas em torno do espaço urbano e da estrutura nele oferecida para a vida na cidade – que remete a acesso, circulação, moradia e lazer, entre outros –, os trabalhos artísticos discutidos mobilizam outras formas de concepção e experimentação do cotidiano, expondo o modo de operação da vida urbana enquanto funcionamento de nossa cultura nas cidades.

A partir de Bhabha (1998; 2011), eu diria que Faria e Lucas projetam a reflexão sobre a experiência urbana contemporânea para a esfera do “além”, que, como vimos no primeiro capítulo, não diz respeito a algo novo ligado ao tempo cronológico futuro. Em contraposição aos infinitos “pós”, o “além” aponta para a necessidade de contrairmos o futuro e dilatarmos o tempo presente enquanto o tempo no qual deve se inscrever nossa tarefa política. Como afirma Bhabha (1998), o presente não pode ser estritamente compreendido sincronicamente em relação aos tempos passado e futuro; ele precisa ser transformado em um *lócus* expandido de experiência e aquisição de poder. O presente, então, é o tempo do agora em suas discontinuidades e desafios políticos mais urgentes.

Se estamos comprometidos com a superação de um princípio disciplinador de cultura, a reflexão sobre o presente, então, deve se sustentar por meio da projeção ou do estabelecimento de fissuras e deslocamentos, que, no caso do objeto de estudo deste trabalho, se voltam para a conformação do espaço urbano da cidade contemporânea, a relação entre memória e arquitetura nela tecida e o tipo de vida urbana articulada. Faria e Lucas “brincam” com a ordem da cidade, com o lugar comum onde nossa vida urbana se encaixa, produzindo o que Bhabha (1998) chamaria de uma reflexão de trânsito, pensamento de fronteira, como fundamentei anteriormente.

Um vídeo de propaganda turística em que o áudio que o acompanha não parece compatível às imagens veiculadas; postes de iluminação urbana duplicados, calçadas deslocadas sobrepondo-se uma à outra e árvores fora dos canteiros; um prédio que abrigava um cinema exhibe no seu topo um letreiro que diz: *The end*; uma parede de museu aparentemente móvel que mostra ser móvel o chão sobre o qual se pisa. Essas são produções artísticas que lidam com as noções de estranhamento e deslocamento enquanto seus próprios

instrumentos de reflexão, o que demarca os trabalhos de arte analisados como intervenções de trânsito. Como já visto aqui, o trânsito, em Bhabha (1998), é visto como uma categoria política que se articula em torno do pensamento de fronteira. Além do debate em torno do problema da identidade, da divisão política do território global e da superação da matriz cognitiva do pensamento cultural do Ocidente, a questão do pensamento de fronteira também se direciona para as metamorfoses que o poder colonial adquiriu por meio da globalização. Isso implica, por exemplo, pensar em como a cidade se organiza a partir dos binarismos informados pelo pensamento hegemônico, que, também na construção do espaço urbano e espaço público e nos sentidos projetados para a cultura urbana, sufoca conflitos, particularidades e contradições.

A partir disso, podemos afirmar que os artistas aqui em questão, Bruno Faria e Renata Lucas, atuam no que Bhabha (1998; 2011) denomina de espaço liminar, aquele cujo autor considera como o terceiro espaço da enunciação. Entende-se por enunciação o processo que dá origem ao enunciado, tomado como o texto ou o sistema de significados culturais, e nele deixa as marcas políticas produzidas pelas práticas sociais que (a enunciação) reproduz. Bhabha (1998) fala de uma cultura que não pode ser considerada em supremacia à outra justamente porque sua enunciação é atravessada pela diferença na própria linguagem que estrutura sua simbolização. Tentando deixar mais claro, isso não diz respeito à variedade de atitudes e posturas, circunscritas a sistemas simbólicos, que são percebidas entre culturas distintas, mas à própria estrutura da representação simbólica na qual se organiza a cultura. É por isso que Bhabha (1998, p. 65) afirma que “o sentido nunca é simplesmente mimético e transparente”.

A partir disso, compreende-se que os significados culturais são construídos de forma ambivalente e, portanto, os conteúdos aos quais se referem não são um espelhamento do contexto que os produziu. Isto é, o conteúdo não revela diretamente a estrutura de sua posição, as práticas sociais e os arranjos políticos que o colocaram naquele determinado lugar de significação da cultura. A cultura como epistemologia inscreve esses conteúdos em direção à totalidade da significação, construindo, assim, um saber que se torna hegemônico; enquanto a cultura como enunciação organiza os conteúdos a partir dos antagonismos e disputas culturais. A criação, ou atuação, do terceiro espaço é o “que torna a estrutura de significação e referência um processo ambivalente, destrói esse espelho da representação em que o conhecimento cultural é em geral revelado como um código integrado” (BHABHA, 1998, p. 67) que legitima o sujeito do conhecimento.

A partir de Bhabha (1998), então, a enunciação da cultura é considerada um processo contraditório e ambivalente. Do meu ponto de vista, esse processo se torna mais complexo se a gente passa a refletir o processo de manifestação do conhecimento cultural também por meio do conceito de *performance* como visto anteriormente segundo a teorização de Taylor. Afirmo isso porque o desenvolvimento da argumentação de Bhabha (1998) parte da dimensão textual da linguagem, no entanto, isso não torna seu uso inviável ou limitado para as questões mobilizadas nesta presente investigação.

Se o debate sobre a cultura como um problema se articula aqui por meio do conceito de diferença, é exatamente em direção à emergência da diferença que se forma o terceiro espaço. É nele, portanto, que as contradições e os conflitos se manifestam e, em consequência, a função enunciativa do sujeito da cultura adquire relevo em detrimento de sua função epistemológica. Nas palavras do próprio Bhabha (1998),

É o terceiro espaço que, embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo (BHABHA, 1998, p. 68).

No caso do terceiro espaço criado pelos artistas estudados, penso que ele apresenta não apenas as condições discursivas, mas também as práticas performáticas da manifestação da cultura. Aqui, uso a palavra “manifestação” em substituto à “enunciação” porque este é um conceito que nasce de uma tradição baseada no texto. Não quero, com isso, invalidar seu uso na interpretação que por ora desenvolvo, quero apenas experimentar um outro termo que talvez me traga mais coerência em relação aos referenciais teóricos utilizados e mais flexibilidade analítica em direção ao meu objeto de estudo.

O terceiro espaço, portanto, ou espaço liminar, ou, ainda, espaço de intervenção, como chamei no primeiro capítulo, é o espaço onde as identidades não se estabelecem como coisas fixas e imutáveis. Assim, como dito anteriormente, o espaço liminar coloca em jogo dinâmicas de dominação e deslocamento de sentido. Ele possibilita, portanto, a emergência das formas híbridas: resultado do deslocamento de conhecimentos e práticas que estruturam posições estáveis e distintas que dão lugar a outras posições na organização do conhecimento cultural. O híbrido, dessa maneira, é o resultado da produção de uma nova forma que nasce dos trânsitos ambíguos que configuram as variadas práticas da cultura.

É na instauração desse espaço de intervenção, emergido do que Bhabha (1998) chama de perspectiva intersticial, que se abre a possibilidade da negociação, aqui facilmente compreendida enquanto o estabelecimento de tensões em torno dos valores e sentidos do que é o espaço público da cidade e na articulação da experiência urbana propriamente. Desse modo, os artistas em estudo produzem o terceiro espaço para traduzir *performances* que revelam um modelo de cidade e um modo estabelecido de experienciá-la.

Diante do que fora discutido, percebo que os trabalhos artísticos analisados interrompem a cadeia dos significados culturais; sendo mais específica, afirmo que eles provocam ruídos e fissuras na cadeia de significados que convencionam os sentidos em torno da vida urbana. Ou seja, de acordo com Bhabha (1998), esses trabalhos de arte instauram um processo enunciativo porque eles estabelecem

uma quebra no presente performativo da identificação cultural, uma quebra entre a exigência culturalista tradicional de um modelo, uma tradição, uma comunidade, um sistema estável de referência, e a negação necessária da certeza na articulação de novas exigências, significados e estratégias culturais no presente político como prática de dominação ou resistência (BHABHA, 1998, p. 64).

Isso significa que a negociação se dá por meio da luta entre o tempo das grandes narrativas, que são os lugares epistemológicos de que fala Bhabha (1998), e as traduções, que são as práticas de enunciação. Na interpretação que aqui se desenvolve, os lugares epistemológicos bem podem ser o planejamento urbano – e a previsibilidade que ele impõe ao espaço urbano –, os limites da arquitetura em traduzir as dimensões de uso que a vida na cidade explora, a fragilidade do espaço público e a estetização da experiência urbana. Enquanto as práticas enunciativas são justamente as formas de interferir na cidade e de experimentá-la que os trabalhos artísticos analisados sugerem.

4.3.2 Produzindo ruídos no encontro com o outro: arte, invisibilidade social e violência na cidade

Esta seção é dedicada aos trabalhos artísticos que lidam com a cidade sob uma chave de leitura diferente do que encontramos na análise acima desenvolvida. Aqui, há uma ênfase numa dimensão de conflito que não verificamos nos trabalhos analisados anteriormente, percebida por meio de produções artísticas que exploram e tensionam temas como

invisibilidade social, violência e desigualdade. Engendrados pela dinâmica de funcionamento da cidade contemporânea, esses problemas sociais são espacializados no tecido urbano de modo que participam ativamente da experiência e sociabilidade urbanas, passando, assim, a serem compreendidos também enquanto problemas urbanos.

A partir das falas de Faria e Reale, artistas criadores das produções que compõem esta seção da presente análise, observamos a presença de uma preocupação com os direitos sociais negados que inviabilizam o exercício da cidadania. Os trabalhos artísticos apresentados a seguir apontam para as formas sofisticadas de desigualdade, discriminação e violência que a vida urbana contemporânea parece ter engendrado enquanto formas específicas que também definem o que é viver na cidade.

Caldeira (2000) constrói sua argumentação sobre segregação social e espacial na cidade tomando a narrativa do crime como um produto da violência ilegal do Estado no que diz respeito às práticas policiais e injustiças legais direcionadas, basicamente, a pobres e negros. Sem problematizar exatamente essa violência, os artistas em questão também estão interessados em expor as dinâmicas violentas de nossa cultura, que são naturalizadas pelas práticas segregacionistas do próprio Estado, percebidas no espaço construído da cidade e em seu cotidiano urbano. No entanto, o sujeito invisibilizado que surge nos trabalhos artísticos investigados é a mulher.

Trago, então, neste momento, *Guia das putas* e *Na calada*, trabalhos de Bruno Faria que fazem parte de um mesmo projeto artístico. Desenvolvido em 2016, durante uma residência artística no Museu do Sexo das Putas de Belo Horizonte, o projeto foi realizado pela APROSMIG (Associação das prostitutas de Minas Gerais) e patrocinado pela FUNARTE.

A publicação *Guia das putas* é um guia realizado em colaboração com as prostitutas que trabalham na Rua Guaicurus, um dos maiores centros de prostituição da América Latina. Diferente de um guia tradicional de turismo, onde os lugares e textos são elegidos por um profissional de turismo e jornalismo, nesse guia os lugares e textos foram realizados pelas prostitutas. Nele, o leitor encontra dicas de lugares na cidade de Belo Horizonte: para se hospedar, comer, se divertir, tomar um drink, entre outros. Através do guia, o leitor observa que os lugares que as prostitutas frequentam não são apenas os “da zona”, mas diversas outras regiões da cidade frequentadas também pela elite ou “tradicional família mineira” (Descrição feita pelo próprio artista, disponibilizada em seu *site* profissional).

Localizada em um setor do centro da cidade bastante degradado e negligenciado pelo poder público, a zona de prostituição funciona em tempo integral e é caracterizada, principalmente, como uma zona de prostituição popular/periférica, mas conta também com

prostituição de luxo, que é aquela à qual se submetem mulheres jovens, com perfil universitário, pertencentes a frações de classe mais altas da sociedade. A diferença no perfil da prostituição é percebida já no prédio onde o serviço se localiza. Enquanto há os que oferecem boa estrutura, o que inclui conforto, limpeza e bom estado das instalações, há os prédios que se encontram fisicamente comprometidos e insalubres. Na Guaicurus e em seu entorno, se encontram prostitutas de 18 (dezoito) a 70 (setenta) anos.

Bruno Faria morou por um mês em um quarto de um dos hotéis de prostituição e fazia todas as refeições com as prostitutas. O tempo em que o artista lá ficou morando foi um período de pesquisa realizada juntamente a elas para a elaboração do referido guia. Isso também incluía a diagramação, que, ao ser debatida em conjunto, transformou o guia também em pôster, por sugestão das prostitutas. Nessas reuniões coletivas, surgiu a ideia de, no verso do guia, colocar a palavra “puta” com todas as letras em maiúsculo, inscrever um risco sobre a letra “P” e colocar um “L” localizado acima do “P”, transformando o “PUTA” em “LUTA”. O guia tem formato de folheto, mas, quando ele se abre por inteiro, funciona, em seu verso, como um pôster em tamanho A3. Segundo o relato do artista, a palavra “luta” é muito identificada com elas, sendo, inclusive, muito presente na própria narrativa delas sobre a própria profissão. Faria conta, por exemplo, que era muito comum elas verbalizarem a frase “A vida da gente é uma luta”.

O artista relata que a realização desse projeto lhe possibilitou um encontro muito fecundo com o grupo de mulheres prostitutas. O tipo de prática que orienta Faria enquanto artista permitiu a ele um acesso diferente à vida daquelas mulheres e profissionais, como também foi capaz de produzir rupturas, ou pelo menos fissuras, nos estereótipos vinculados às mulheres prostitutas. Pelo resultado do projeto artístico, o *Guia das putas*, percebe-se, por exemplo, que as prostitutas não frequentam apenas lugares marginalizados da cidade, aos quais elas são facilmente associadas.

Elas não indicavam lugares da periferia não, então, para se tomar um drink, elas indicavam aqui do lado, onde ocorre a prostituição, ou o Sakaná, que é um restaurante japonês elitista, ou o Café com letras, que é elitista e só vai a classe A de Belo Horizonte. Onde comprar roupa? Elas indicam o shopping da elite. A prostituta acessa a vida da elite mineira, da zona sul, da família tradicional. O lugar onde ela come é o mesmo lugar que a moça da elite come. O que eu acho bonito nesse meu trabalho é que ele não exclui a prostituta, mostra que aquilo é o trabalho dela e que ela vive como qualquer outra pessoa. Uma vez alguém perguntou: - É um guia sobre zonas de prostituição? E eu respondi: - Não, muito pelo contrário. Então eu acho que aí tem uma questão social muito importante.

Figura 33 – Bruno Faria, *Guia das Putas*, 2016



L
PUTA

The image displays the word "LPUTA" in a stylized, hand-drawn font. The letter "L" is red and positioned above the "P". The letters "PUTA" are blue. A thick black diagonal line with red ends crosses through the "P" and "U".

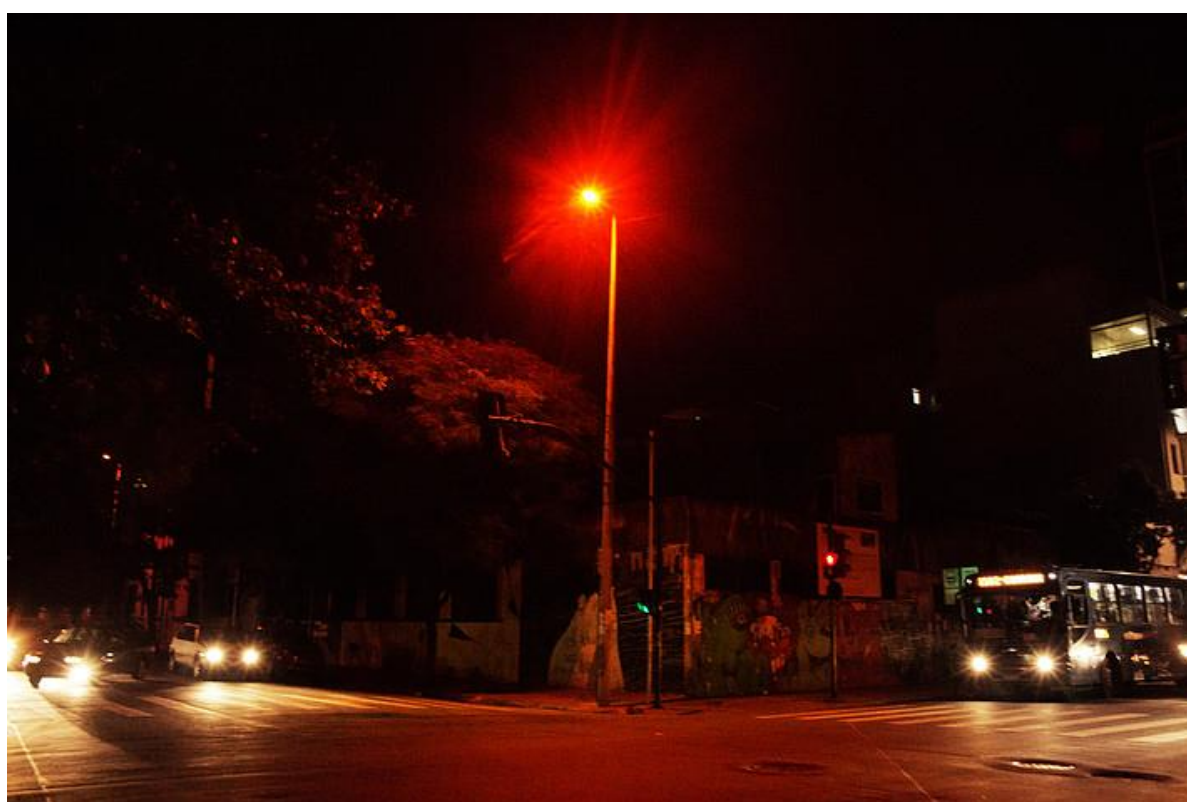
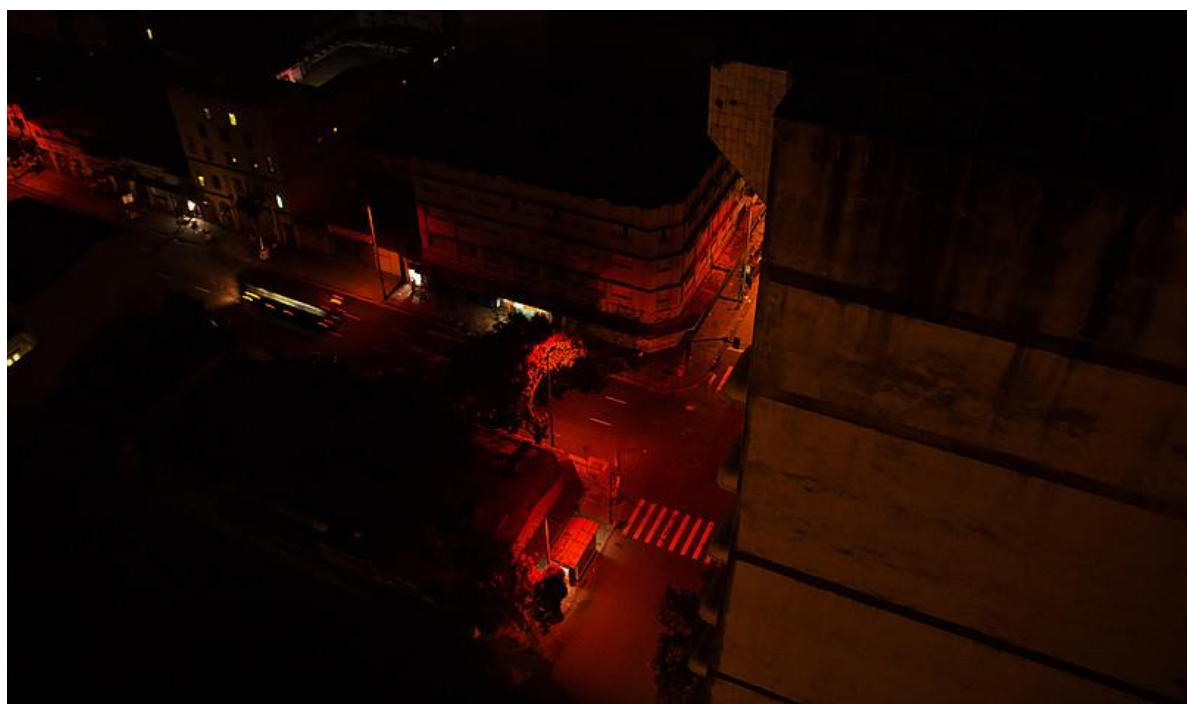
A experiência, para mim, desse projeto, foi lindíssima. Essa foi uma das experiências mais lindas da minha vida, pelo trabalho que eu fiz, pelo entendimento da vida delas. Porque a gente tem um olhar de que elas têm uma vida dura, ruim, marginalizada, com muito risco, mas a vida delas não é só isso. E elas são pessoas maravilhosas! Sim, a prostituição é foda, tem um risco, elas se submetem a programas muito baratos, a situações de violência, de briga, de tudo, mas tem um lado ali que as pessoas [os clientes] não têm na casa delas. O cara vai para lá muitas vezes procurar afeto de uma profissional do sexo, buscando um carinho que ele não tem nem na casa dele (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

Apesar de na fala do artista haver uma tentativa de neutralização da diversidade que o modo de vida das prostitutas expõe, o que esse trabalho de Bruno Faria revela são sentidos múltiplos sobre o ser puta, questão sobre a qual as pessoas, de maneira geral, possuem um olhar estereotipado, que é, inclusive, orientado por questões relacionadas aos estereótipos de gênero. *Guia das putas* (2016) revela mulheres, como diz Ramos (2015, p. 311), “orgulhosas de serem putas, mães, avós e mulheres ‘como as outras’”, que, apesar das dificuldades e especificidades da atividade profissional que exercem, estabelecem relações de afeto e projetam desejos sexuais como qualquer outra mulher; da mesma forma que apresentam interesses por assuntos variados e levam uma rotina como inúmeras outras pessoas.

Tem uma prostituta de 70 anos, integrante da associação [APROSMIG], que me disse que comprou a casa dela com o dinheiro do trabalho [como prostituta] e que o neto dela, quando sai da escola, costuma visitá-la no trabalho para pegar dinheiro para comprar picolé. Por isso que eu digo: para mim foi uma experiência de vida porque eu pude entender outras coisas do mundo, da vida das pessoas, que não é fácil, mas tem uma beleza, de certa forma (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

A experiência da residência para o desenvolvimento do *Guia das putas* (2016) possibilitou a criação de *Na calada* (2016). Inicialmente, o projeto consistia apenas na produção do trabalho *Guia das putas*, posteriormente, com a vivência cotidiana do artista naquele perímetro de prostituição, surgiu a ideia de fazer o *Na calada*. Compartilhar parte da rotina das prostitutas por um determinado tempo ampliou o repertório cultural do artista e a ele possibilitou a construção de um outro olhar sobre aquelas mulheres, seu trabalho e suas vidas, o que acabou desencadeando a produção de um novo trabalho a partir dessa experiência.

Figuras 34 e 35 – Bruno Faria, *Na Calada*, 2016



Figuras 36 e 37 – Bruno Faria, *Na Calada*, 2016



Figuras 38 e 39 – Bruno Faria, *Na Calada*, 2016



Uma coisa que eu observei é que em todos os quartos tinha a luzinha vermelha, que é uma coisa que está no imaginário, na fantasia. A luz vermelha sinaliza que existe aquele tipo de serviço, mas naquele espaço privado. Aquilo ali acontece, mas escondido no quarto. E aí a ideia foi tomar aquela rua, aquele perímetro, daquilo [a luz vermelha]. O projeto lida com isso: sair do quarto e “vamos para a rua porque lá é nosso território” (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

A ação teve como ponto de partida a Rua Guaicurus, conhecida como “Zona de Belo Horizonte”, um dos maiores centros de prostituição da América Latina, onde o comércio sexual acontece nos hotéis da rua e arredores. Observando a utilização da luz vermelha, presente nos quartos dos 30 hotéis, o trabalho tem como ação o deslocamento da luz desse espaço privado dos quartos para o espaço público da rua. Na ação, todos os postes da Rua Guaicurus receberam gelatinas de iluminação na cor vermelha e, ao cair da noite, a rua era completamente iluminada por um tom avermelhado (Descrição feita pelo próprio artista, disponibilizada em seu *site* profissional).

A intervenção funcionou por um mês e as prostitutas ainda se mobilizaram, por meio de um abaixo-assinado, para que a luz vermelha fosse mantida como a luz de iluminação daquele setor do bairro – mas eu não tenho informação sobre o que resultou disso. O título do então trabalho do artista se chama *Na calada*, mas as prostitutas também deram um nome ao trabalho: *A rua das casas das luzes vermelhas*. Sobre isso, Faria diz:

Eu achei muito bonito. É como eu falo muito no meu trabalho: eu tomo muito cuidado quando eu preciso fazer um trabalho que lida com o outro, para não expor o outro. Eu não cheguei como “O” artista no lugar, fiz um uso daquilo, daquele lugar, daquelas pessoas, para fazer um trabalho de arte e “Tchau, fui embora!”. Não! Existiu um envolvimento ali muito legítimo delas, de participarem e colaborarem com o trabalho. Então eu acho que esse tipo de trabalho cria uma relação muito honesta com o outro. Tudo tem que ter um cuidado porque o artista tem um objetivo, mas existe o outro, inclusive como protagonista do projeto, então tem que haver muito cuidado com as pessoas para elas não serem usadas (Em entrevista concedida à autora).

Nesse contexto, o Outro não se encontra no horizonte da diferença, como diria Bhabha (1998), mas se configura enquanto agente ativo da relação estabelecida em nome do trabalho artístico realizado. Faria não simplesmente “menciona, emoldura, ilumina” as profissionais do sexo como se elas fossem “... o bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença que reproduz uma relação de dominação” (BHABHA, 1998, p. 59) entre o ser artista e o ser prostituta. *Guia das putas* e *Na calada* (2016) indicam que o espaço social ao qual as profissionais do sexo pertencem é marcado pela diferença, não simplesmente celebrando a

diferença inscrita no ser prostituta como a ideologia da diversidade cultural faz. Como vimos no primeiro capítulo, o conceito de diversidade não contempla as tensões que são próprias ao campo da cultura. Dessa forma, ele apenas celebra o contato com o outro. Por isso também é preciso estar atento ao uso do conceito de diferença cultural apenas como uma celebração nominal da diferença, traço objeto de crítica recorrente ao multiculturalismo. Nas palavras do próprio Bhabha (1998, p. 59), “o lugar da diferença cultural pode tornar-se mero fantasma de uma terrível batalha disciplinar na qual ela própria não terá espaço ou poder”. Orientar-se pela perspectiva da diferença é expor as tensões políticas e sociais de um espaço social que não é sincrônico.

Numa sociedade que finge e camufla a existência da prostituição, a segregação social das profissionais do sexo é mediada por operações urbanas e arquitetônicas responsáveis pela delimitação espacial de seu local de trabalho. A mulher prostituta, desse modo, só pode fazer uso de seu corpo e de sua sexualidade em lugares definidos pelo funcionamento da vida urbana a partir de marcadores espaciais, o que indica que a segregação espacial das prostitutas também funciona como ação que produz disciplina sobre o uso do corpo delas no espaço da cidade (RAMOS, 2015). *Na calada* (2016), ao tomar a rua pela cor vermelha, desvela aquele lugar como lugar de prostituição para marcar uma diferença que, agora, adquire um outro lugar político. A luz vermelha sai do espaço privado, de confinamento das mulheres prostitutas, para invadir a dimensão coletiva do espaço urbano da cidade enquanto lugar que também é delas; não um lugar de todos no sentido que o multiculturalismo faz crer que seja, mas um lugar que expõe as tensões de um espaço social configurado pela disputa: a vida na cidade.

A partir de Ramos (2015), podemos dizer que, por meio do lugar de trabalho, as prostitutas se apropriam dos espaços da cidade, se contrapondo ao planejamento urbano oficial e às operações urbanas articuladas pela dinâmica da cultura na organização da vida urbana. A luta delas não é somente a luta por respeito à profissão e pela construção de um outro lugar político da mulher, mas também envolve as disputas em torno da ocupação do espaço da cidade enquanto um espaço urbano e um espaço público que devem traduzir a diferença que marca nossa sociedade, e não comportá-la por meio de atualizações de quadriculamentos espaciais. Assim, posso dizer que *Guia das putas* e *Na calada* (2016), ao enfatizar o caráter fronteiro do ser prostituta, produzem ruídos que questionam a temporalidade linear da sociedade liberal democrática, que é politicamente assimétrica. Bhabha (1998, p. 248) afirma que “o epistemológico tende para uma reflexão de seu referente

ou objeto empírico, [enquanto] o enunciativo tenta repetidamente reinscrever e relocalar a reivindicação política de prioridade e hierarquia culturais na instituição social da atividade de significação”. *Guia das putas* e *Na calada* (2016) produzem um deslocamento do significado das profissionais do sexo: de um outro objetificado para sujeito de sua própria experiência. Esses trabalhos de arte parecem, então, transformar a função epistemológica do sujeito da cultura em uma prática enunciativa, “... recolocando lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural” (BHABHA, 1998, p. 248).

Neste momento, quero trazer um trabalho de Berna Reale chamado de *Rosa púrpura*, apresentado em 2014. O trabalho consiste na produção de um vídeo realizado nas ruas da Cidade velha, bairro do Centro histórico de Belém. Nele, 50 (cinquenta) mulheres estão todas vestidas com trajes iguais, que imitam os típicos uniformes femininos de colégios tradicionais: camisa de botão, saia plissada, meia $\frac{3}{4}$ e sapato, sendo que enquanto a camisa é branca, como usado nas escolas, a saia é cor de rosa. Com uma prótese de resina que simula a boca de uma boneca inflável, as mulheres marcham ao som de uma banda do exército, como se formassem um exército feminino. Além do vídeo, o projeto artístico que deu origem a *Rosa púrpura* (2014) incluía a publicação de depoimentos de mulheres vítimas de violência sexual no site da própria artista.

Ao falar desse trabalho, Reale diz que levou *Rosa púrpura* (2014) para a 56ª Bienal de Veneza, ocorrida no ano de 2015, por entender que a violência contra a mulher é um problema social não apenas do Brasil. A artista diz:

Não me interessa falar de questões locais se elas não dialogarem com questões universais. O local está presente porque as questões são minhas e eu sou de um lugar, mas elas estão presentes de um modo que elas dialogam com contextos de países subdesenvolvidos. Da Índia, do Brasil, da Venezuela... (Berna Reale, em entrevista concedida à autora).

Em nossa conversa, Reale falava muito de sua preocupação com a vulnerabilidade das pessoas pobres e desassistidas pelo Estado, principalmente crianças, mulheres e adolescentes, e com a insensibilidade ao outro, à condição alheia. Afastada do trabalho como perita por uma questão judicial, estando, inclusive, sob proteção legal do Estado por meio do Programa de proteção à testemunha, Berna Reale diz:

Trabalhei mais de cinco anos diariamente como perita, indo a cenas de crime, e não consigo ter intimidade com a violência. As pessoas dizem que a violência se tornou banal, mas eu faço de tudo para não ter intimidade com ela. Para mim, a violência não pode ser parte aceitável do meu cotidiano. Eu

sempre pensava, quando ia trabalhar: “estou aqui para fazer com que a violência diminua”. O que acontece, na verdade, é que você fica muito mais sensível a essas questões porque vê de perto o que é filtrado pela televisão (Em entrevista concedida à autora).

Longe de elaborar um trabalho artístico enquanto manifesto em seu sentido mais imediato, a dimensão política da denúncia social que Reale articula está erguida sobre um contundente trabalho experimental. As “silenciosas” violências da vida cotidiana incomodam muito Reale e esse incômodo é traduzido em seus trabalhos, mas por meio de uma apurada experimentação estética.

Em uma mesa forrada com toalha rendada branca, como se estivesse sendo preparada para um serviço de refeição (buffet ou banquete), Berna Reale deita sem vestes e com vísceras de gado expostas sobre seu corpo e juntamente com este. Os típicos urubus que passeiam pelo setor do famoso mercado público de Belém, o Ver-o-peso, onde chegam os barcos que abastecem o mercado de peixes, completam a cena de *Quando todos calam*, trabalho de 2009. O Ver-o-peso, localizado às margens do Rio Guamá, é uma espécie de grande feira a céu aberto. As atividades do mercado não se restringem à primeira edificação que deu origem ao mercado público da cidade, então chamado de Mercado de ferro, no fim do século XIX. Esse prédio, inclusive, encontra-se fechado pelo poder público e em mau estado de conservação, espaço onde funcionava uma feira indígena. O mercado ainda é composto por outra edificação onde funciona o mercado de peixes e por um grande pátio ao ar livre que conta com setores variados e organizados por tipo de produto comercializado. Parte significativa da paisagem que compõe o Centro histórico de Belém, o Ver-o-peso é um local diretamente relacionado ao imaginário do nascimento da cidade e, até hoje, se caracteriza por ser um espaço de grande vitalidade daquela cidade. Para Reale, ali é onde se localiza o “estômago” de Belém.

Este trabalho foi minha primeira performance, a primeira vez que senti necessidade de estar presente em um trabalho e não só criá-lo e executá-lo. Eu, como na maioria das coisas que faço, penso em vários detalhes. Gosto de planejar. Mesmo que durante a execução algo seja mudado, a estrutura foi pensada e isso facilita muito. Dessa forma, eu já havia decidido o local para realizar o trabalho e seria o Ver-o-peso, um lugar, para mim, de fartura e miséria, e era nesse espaço que eu queria falar de violência, de como estamos servidos, postos, vulneráveis (Berna Reale, em entrevista concedida à autora).

Interrogada sobre a relação existente entre *Quando todos calam* (2009) e o lugar no qual o trabalho se realiza, no caso o Mercado do Ver-o-peso, Reale diz:

O mercado está inserido na cidade, o espaço é público, de miséria e fartura. A miséria é violenta. A diferença entre a fartura e a miséria é violenta, não?! As vísceras estão expostas, isso é simbólico, né?! O que isso significa? Está explícito. Meu trabalho não é complicado, é simples, direto, entende?! (Berna Reale, em entrevista concedida à autora).

A artista contou que se surpreendeu com a recepção do trabalho, porque não houve nenhum burburinho. O público em geral olhava, fazia fotos de longe, mas Reale destacou a respeitosa receptividade dos moradores dos barcos e dos moradores de rua. Segundo a artista, todos a ajudaram. “Ninguém perguntava nada, só ajudava, em total silêncio, nenhum sussurro ou palavra. Foi impressionante”, disse Reale. Exceto pelo corpo nu, a artista reuniu elementos que não eram estranhos à realidade da rotina daquele local, contudo, explorar a reunião desses elementos e suas possibilidades expressivas naquele contexto produzia um estranhamento em relação às práticas articuladas naquele lugar.

Da mesa de buffet com toalha rendada branca no cenário de um mercado público onde se vendem alimentos, podemos nos deslocar para uma mesa de dissecação de uma sala de necropsia ou para um ritual de sacrifício que atesta a vulnerabilidade do cotidiano urbano da qual Reale falou, no qual as pessoas morrem aos poucos a cada dia como alimento para urubus. Preocupada com a violência diária que a desigualdade social é capaz de imprimir à vida das pessoas, inclusive a violência brutal exercida sobre os corpos que são mortos diariamente na periferia de Belém, *Quando todos calam* (2009) parece comprometer Reale também em mobilizar o corpo da mulher enquanto corpo incircunscrito, que é, segundo Caldeira (2000), aquele corpo desprotegido de direitos responsáveis pelo estabelecimento de limites à interferência e ao abuso por parte de outros.

Trago, então, neste momento, *Sem título* (2011), trabalho da artista também registrado como *Limite zero*. Nua, pendurada pelas mãos e pelos pés a uma barra de ferro, Reale é carregada e acompanhada por homens que parecem açougueiros: de calça, camiseta, botas, touca e máscara protetora brancas. Saindo de dentro de um caminhão frigorífico já amarrada e pendurada à barra e carregada pelos homens, a artista, cujos pelos foram raspados para a realização da *performance*, se encaixa nos significados mobilizados pelo cenário construído como corpo de um animal que fora abatido para o consumo. Do caminhão, o corpo e seus abatedores seguem por algumas ruas do centro de Belém, capital do estado do Pará, em direção a dois mercados da cidade – Mercado do São Brás, no centro, e Mercado do Jurunas, localizado em um bairro de periferia dos mais violentos de Belém –, locais onde aquele

pedaço de carne viveria seu destino.

Ao mesmo tempo, a artista joga com a ambiguidade da cena mobilizando algumas práticas incorporadas da cultura urbana de algumas cidades, como, por exemplo, o “abate” de corpos de pessoas da periferia que são vítimas de homicídio, presenciado por um público que parece já ter familiaridade com a situação e apresenta como sua principal reação o silêncio – e também, muitas vezes, a espetacularização dessa experiência por meio da facilidade de registro do episódio violento e de acesso às mídias digitais. Reale contou que, durante a realização do trabalho, quando parte do público não achava que se tratava de uma mulher louca ou que estava morta, o que se viu foi um grande número de “testemunhas” registrando o episódio com celulares e em silêncio.

Segundo informação do Atlas da violência de 2017 (2017), as taxas de homicídio no Pará diminuíram entre os anos de 2010 e 2015, mas nada significativo; o estado continua fazendo parte da lista de estados mais violentos do país. No ano de 2015, as regiões Norte e Nordeste constaram no ranking dos 30 (trinta) municípios mais violentos com 22 (vinte e dois) municípios registrados, juntas, considerando homicídio e morte violenta com causa indeterminada. Nessa lista dos 30 (trinta) municípios mais violentos do país, com população acima de 100.000 habitantes, o Pará figura com quatro posições, ficando a primeira com o município de Altamira e a décima primeira posição sendo preenchida por Marabá. Marituba e Ananindeua, que fazem parte da região metropolitana de Belém, completam o conjunto. Entre 2005 e 2015, todos os estados que tiveram suas taxas de homicídio elevadas acima de 100% pertenciam às regiões Norte e Nordeste.

Vale destacar, neste momento, que a artista sendo mulher e ocupando o papel de protagonista da *performance* artística em questão, é possível se construir uma leitura que enxergue a problematização de uma questão de gênero: aquele corpo como corpo matável (AGAMBEN, 2002) por se tratar apenas de uma mulher. *Sem título* é um trabalho de 2011 e sabemos que de lá para cá as estatísticas de feminicídio só aumentaram. De acordo com dados do IPEA⁵⁸, o estado do Pará ocupou a décima posição enquanto unidade federativa mais violenta no que diz respeito às taxas de feminicídio, entre os anos de 2009 e 2011. Segundo o Atlas da violência de 2017 (2017), houve uma pequena diminuição nessa taxa entre os anos de 2010 e 2013, seguida de um aumento entre 2013 e 2015, fazendo o Pará continuar

⁵⁸ Acessado em: http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/Nucleo_de_Genero/Estudos_e_Pesquisas/2013%20-%20BRASIL%20-%20IPEA%20-%20Violencia%20contra%20a%20mulher-%20feminicidios%20no%20Brasil.pdf

figurando entre os estados onde há as maiores taxas de feminicídio do Brasil.

As violências silenciosas são o diagrama acessado recorrentemente pela narrativa de Reale. A artista insiste na necessidade de destacar elementos visíveis, contudo estrategicamente neutralizados pelo hábito, uma rotina de localizações desiguais que estabilizam paisagens de poder (ZUKIN, 2000). O esforço remete ao próprio exercício da reflexão sobre o pós-colonial em Bhabha (1998) e sua cuidadosa exploração da relação possível entre o prefixo “pós” e a noção de “além”.

Com alguma frequência, o conjunto difuso das teorias pós-coloniais⁵⁹ é acusado de se concentrar excessivamente – como suposta herança de um uso pouco cuidadoso da ideia de pós-modernidade – no “pós” como dispositivo de localização temporal que aponta simplesmente para aquilo que está cronologicamente após o elemento observado. Mesmo entre os autores “pós-coloniais” – sem dúvida uma síntese grosseira –, o uso do léxico é razão de grandes discussões que versam sobre a necessidade de utilizar-se de outros recursos para adequações conceituais às realidades políticas dilatadas do contemporâneo.

É o caso, por exemplo, da crítica de Quijano ou Mignolo a uma teoria pós-colonial em Bhabha. A meu ver, a leitura cuidadosa ainda da introdução d’*O Local da Cultura* é suficiente para dissipar o elemento central da crítica. Isso porque Bhabha (1998), como vimos no primeiro capítulo, esclarece que o prefixo “pós”, como utilizado, não projeta suas reflexões para um tempo cindido com o colonial. Não se trata de uma realidade política de superação do colonialismo, ao menos não exatamente. Pelo contrário, a noção de “além”, como utilizamos acima, indica um aprofundamento da experiência política colonial que traduz em novos movimentos antigas práticas de uma economia da violência sobre a diferença que estrutura o mundo colonial. Mas isso não é tudo.

Ainda que o conjunto dessas observações seja muito caro ao processo mais recente de independência de nações do mundo asiático e africano – ainda fortemente abalizado pelo modelo europeu de Estado –, está claro que as noções de “deslizamento” e “negociação” em Bhabha (1998; 2011) sustentam uma ideia de “fronteira”, como apresentamos ainda no primeiro capítulo deste trabalho, que se descola das violências praticadas exclusivamente pelo Estado, não sendo, nesse caso, o objetivo central da obra do autor denunciar as atualizações políticas de um Estado europeu em outros (e novos!) mundos políticos asiáticos e africanos. O pensamento de fronteira, nesse sentido, não pode se dedicar exclusivamente ao exercício de

⁵⁹ Não seria adequado usar “A teoria pós-colonial” como grande teoria ou reunião conceitual bem acabada sobre um conjunto de objetos bem definidos.

desmonte do Estado moderno. Não por acaso, Bhabha (1998; 2011) é recorrentemente acusado de reformista – crítica que também não poupa Spivak –, cuja defesa não me cabe, aqui, fazer. Esse exercício, porém, não seria complicado, haja vista que o objeto em observação por Bhabha (1998; 2011) emerge a partir das relações micropolíticas e, portanto, estruturam o que Reale insiste em chamar de violências silenciosas. As fronteiras de Bhabha (1998; 2011) descortinam silêncios estruturantes da vida pública contemporânea que, por sua vez, estabilizam um projeto de sociedade colonial em sofisticado processo de atualização.

As violências silenciosas, portanto, estão distantes de serem falhas do projeto de cidade ou sociedade contemporânea. São dispositivos responsáveis pela neutralização do conflito e localização – e mesmo espacialização – da diferença no mundo político contemporâneo. É o caso de *Beloved*, personagem de Toni Morrison discutida por Bhabha (1998) ao longo de seu exercício para descrição dos sentidos políticos possíveis para a noção de “além”. É também o caso das meninas de *Rosa Púrpura* (2014) que sugerem, através de vestimentas e parte do comportamento, um traço de inocência juvenil quase sempre acompanhada – não somente no Brasil, mas intensamente, nesse caso – pela perversão da pedófila objetificação sexual do corpo feminino.

Beloved, seguindo a análise de Bhabha (1998), mata a própria filha para livrá-la da penosa realidade da escravidão. Assume para si o estranhamento incompatível com a imagem da mãe amável e cuidadora a fim de, a partir de prática que rompe de forma radical com essa imagem, libertar a filha da escravidão. As meninas de *Rosa Púrpura* (2014) carregam junto à sua inocência uma violenta disposição para o sexo que, à medida que as identifica como objeto do desejo masculino, as silencia, haja vista que o instrumento que sexualiza de forma explícita aqueles corpos é aquilo que os aproxima da imagem da boneca inflável – brinquedo para o prazer rápido dos homens. Os adereços da saia, meias e camisa escolares dilatam as zonas de tensão produzidas pela prótese de resina nas bocas, movimento que não somente reforça o imediato reconhecimento das violências silenciosas, mas deve expor ao mundo público os lugares políticos produzidos para as mulheres jovens em zonas de violência.

Na Calada (2016), *Limite Zero* (2011) e *Quando todos calam* (2009) seguem o mesmo movimento. Em *As cidades e o desejo 5*, uma das fantásticas cidades descritas por Marco Polo a Kublai Khan no romance de Ítalo Calvino, *Cidades Invisíveis*, Zobeide é a cidade construída a partir do desejo de homens que, individualmente, sonharam um dia com uma mulher nua, correndo pelas ruas de uma cidade desconhecida. Todos perseguiam aquela mulher, tentando capturá-la para satisfazer seus desejos, sem sucesso. Em alguma zona de

fuga da cidade, a mulher sempre escapava. Cada um dos homens decidiu, então, abandonar suas rotinas e vidas e viajar em busca da mulher de seus sonhos e da cidade por onde ela corria. Nunca a encontraram, mas encontraram uns os outros no deserto, onde decidiram, todos, construir uma nova cidade seguindo os mapas mentais de seus sonhos/desejos. Reproduziram-na fielmente, exceto pelas zonas de fuga daquela mulher, cuidadosamente modificadas para que, no mundo de seus desejos, a mulher não pudesse escapar. O resultado de tal empreendimento é a cidade em colapso, sem zonas de fuga possíveis, sem espontaneidade arquitetônica, sem vida, sem felicidade.

Que bela metáfora do urbanismo que Reale e Faria criticam, ao menos de forma indireta. Zobeide, a cidade, é a própria mulher, tão recorrentemente convertida em objeto masculino pelo poder colonial. Despida, ela apenas corre de uma captura previsível e posterior abandono aos silêncios da noite, da rua, da invisibilidade ou mesmo da morte violenta em um contexto em que a cidade e o corpo feminino são propriedade do poder-gestão do masculino. A mulher não capturada de Zobeide é, na verdade, perseguida e capturada todos os dias nas grandes cidades.

As feridas no colonial emergem, nesse contexto, como outros imaginários urbanos (HUYSEN, 2008). De um lado, estão as prostitutas que ferem o jogo colonial ao produzirem zonas de “manifestação” (enunciação) a partir da imposição epistemológica que lhe imprimem. Recorrem ao estranhamento para abrir fissuras em sentidos já consolidados que reforçam lugares políticos definitivos para sua condição e borram o diagrama estabilizado das cidades coloniais atualizadas no mundo contemporâneo com as fronteiras que atravessam os controles e operadores urbanos masculinos. De outro lado, mas não em oposição, está a mulher nua em simbiose com as vísceras bovinas que, depois de alimentar a ganância urbanística-sexual dos homens, serve de alimento aos urubus. A vida nua como objeto do poder soberano (AGAMBEN, 2002) é a vida despida de qualquer potência política, zerada à sua mínima – para não dizer mísera – condição de vivente. O corpo nu da artista, ora entregue aos urubus, ora conduzida por açougueiros como gado, não abre mão de sugerir, concomitantemente, a cidade, a mulher e a mulher na cidade como feridas escondidas do jogo colonial que a fronteira da *performance* da arte contemporânea subversivamente revela.

Figuras 40 e 41 – Berna Reale, *Rosa Púrpura*, 2014



Figura 42 – Berna Reale, *Rosa Púrpura*, 2014



Figura 43 – Berna Reale, *Quando todos calam*, 2009



Figura 44 – Berna Reale, *Quando todos calam*, 2009



Figura 45 – Berna Reale, *Sem título/Limite zero*, 2011



Figuras 46 e 47 – Berna Reale, *Sem título/Limite zero*, 2011



5 ENTRE A ARTE DE FRONTEIRA E A GESTÃO DA CIDADE CONTEMPORÂNEA: AS FERIDAS NO COLONIAL

A partir do capítulo anterior, percebemos, em relação aos três artistas escolhidos, como seus trabalhos se voltam à fissura da ordem da cidade contemporânea, que ainda é muito da cidade moderna e modernista, mas apresenta particularidades que a diferencia dessas. Devido a isso, me dedico, no início deste capítulo, à explanação do que é a cidade moderna e modernista, para que se compreenda o modelo de cidade a partir do qual a cidade contemporânea se ergue, que é a cidade sobre a qual os trabalhos artísticos investigados produzem outros imaginários urbanos.

5.1 O NASCIMENTO DA CIDADE MODERNA E A EMERGÊNCIA DO PARADIGMA URBANO MODERNISTA DAS CIDADES DO SÉCULO XX

Não é exagero sugerir que o projeto moderno de cidade é, em síntese, um projeto médico. Em *O Nascimento da Medicina Social*, Foucault (1979) apresenta cuidadosamente a emergência de uma nova medicina que compartilha estruturalmente, com um novo empreendimento de sociedade, três eixos fundamentais: um mecanismo moderno de Estado; uma política de gestão urbana; e um projeto de economia do corpo para o trabalho.

Apesar de fazê-lo para pensar três sociedades diferentes, lançadas em minimamente distintos empreendimentos do social, a saber, Alemanha, França e Inglaterra, nessa ordem, Foucault (1979) estava preocupado com a observação de traços paradigmáticos do projeto médico nos três exemplos explorados a fim de encontrar neles um elemento comum que poderia servir como eixo de um projeto moderno de sociedade.

Seu primeiro esforço, nessa direção, se deu para negar que a medicina moderna se opõe a uma medicina medieval ou antiga por serem essas caracterizadas como medicinais sociais e/ou coletivas, enquanto a nova medicina seria fundamentalmente individual. Não me interessa, aqui, observar essas distinções, mas destacar, como o faz Foucault (1979), de que maneiras o projeto médico moderno traduz novas tecnologias sociais que observam na encruzilhada entre Estado, cidade e trabalho seu elemento fundamental.

Em primeiro lugar, em fins do século XVIII, na confusa profusão de Estados que fundariam a Alemanha unificada somente na segunda metade do século XIX, o desenvolvimento de uma medicina a serviço da burocracia funda uma experiência de gestão da saúde pelo Estado que projeta para aquela sociedade um tipo sofisticado de economia da saúde, empreendimento que não visava apenas o controle da mortandade, mas forte gestão administrativa do saber médico aliada a um complexo sistema de burocratização da saúde. Trata-se de uma medicina a serviço das políticas de Estado, materializando em políticas de governo a gestão da vida pelo Estado. No século XX, a sofisticação dessas políticas consolidou o projeto biopolítico de Estado observado de forma típica no regime nazista.

Em segundo lugar, o projeto moderno de medicina se desenvolveu para otimizar a gestão de vida e consumo coletivos na cidade. As cidades medievais não comportavam as operações que as grandes cidades europeias passaram a movimentar com o colapso do Antigo Regime, fazendo de uma cidade como Paris, por exemplo, um aglomerado de pequenos Estados sem administração possível (FOUCAULT, 1979). A cidade de muros pré-moderna não era compatível com a emergência da burguesia como classe gestora da vida pública e o desenvolvimento de políticas de gestão da vida se encaixou perfeitamente a um programa de administração do espaço que “equilibraria” os usos dos lugares e regularia a circulação de pessoas e produtos na cidade. A Paris de ruas e casas podres do final do século XVIII deveria ser substituída pela cidade “saudável” que se converte em paradigma urbano moderno.

Nesse contexto, o conceito de quarentena ocupa lugar central. O princípio médico da reclusão faz mais do que orientar condutas de enfermos; ele funda uma política de zoneamento dos espaços e de gestão da circulação. Se, na cidade antiga e pré-moderna, uma medicina de exclusão guia para fora da cidade as populações enfermas, reunidas em espaços de morte no além-muros, a medicina social está pautada em um tipo complexo de reclusão. A identificação, o registro e a verificação regulares fazem mais do que demonstrar o interesse do Estado na saúde da população; traduzem dispositivos de zoneamento de espaços – gestão da produção do lugar – e vigilância sobre usos e circulação. Não por acaso, a metáfora da cidade como organismo enfermo se fez tão regular desde então.

Para tanto, ainda segundo Foucault (1979), o Estado deveria garantir que: a) as pessoas deveriam permanecer em casa para serem objeto de registro; b) a cidade seria dividida em bairros para otimizar as políticas de gestão; c) os bairros seriam vigiados e sua circulação deveria ser objeto permanente de registro e avaliação institucional; e d) casas e ruas deveriam ser objeto de desinfecção, com tratamento do ar e instalação de rede de esgotos.

Está claro que a medicina deixara de ser uma operação para a saúde familiar e convertera-se em dispositivo de gestão da vida, movimento que também produziria um novo paradigma hospitalar. Nesse caso, as antigas casas de misericórdia, tradicionais espaços de reclusão e descanso, seriam reabilitadas como zonas de cura e operação do saber médico. O hospital passou a traduzir-se, analogamente, enquanto microcosmo da cidade que nascia.

Todo esse movimento estaria consolidado com a progressiva conversão de um poder militar que operava de dentro para fora do Estado – um exército que combate um inimigo estrangeiro – para a instituição de uma força militarizada que operava de dentro para dentro da cidade. Esse movimento descreve a emergência da força policial como principal dispositivo do Estado moderno. Isso não significa dizer que a guerra não continuaria a ser importante instrumento político dos governos, mas que a instalação de uma guerra interna permanente seria característica estruturante da nova cidade – objeto do saber médico e da força policial. É o que podemos observar com o caso que escolhi para melhor ilustrar a instalação desse modelo no Brasil, a saber, o caso da Revolta da Vacina, no Rio de Janeiro, em 1904, como veremos adiante. Sobre a emergência de uma polícia médica urbana, Foucault (1979) afirma:

Daí a elaboração do 1º plano hidrográfico de Paris, em 1742, intitulado *Exposé d'un plan hidrographique de la ville de Paris*, primeira pesquisa sobre os lugares em que se pode dragar a água que não tenha sido suja pelos esgotos e sobre polícia da vida fluvial. De tal modo que em 1789, quando começa a Revolução Francesa, a cidade de Paris já tinha sido esquadrinhada por uma polícia médica urbana que tinha estabelecido o fio diretor do que uma verdadeira organização de saúde da cidade deveria realizar (FOUCAULT, 1979, p. 91).

Por fim, em terceiro lugar, e não menos importante nesse contexto, está a medicina do trabalho, ainda seguindo o modelo descrito por Foucault (1979). Tomando as grandes cidades inglesas como referência, o autor apresenta o imperativo da gestão do corpo pelo Estado como razão administrativa do espaço urbano. Otimizar o corpo para a progressiva industrialização daquelas sociedades, instrumento de trabalho de jornadas de até dezoito horas, deveria ser objeto de uma ciência médica a serviço do desenvolvimento do Estado. Para tanto, o dispositivo médico produziria o corpo como parte da engrenagem público-urbana a serviço das grandes indústrias, mas não somente. Trata-se de uma espécie de compreensão da fábrica como paradigma a partir do qual a cidade estaria organizada, com horários, rotinas de funcionamento, regulação de comportamento e, inclusive, uma gestão

para a emergência de uma política dos prazeres que, no século XIX, incluiria as grandes exposições europeias, a arte de galeria e, grosso modo, o museu de arte do século XX.

Nos três casos, a cidade convertida em objeto do saber médico torna disponível a um novo Estado um tipo de dispositivo de governo que seria caro ao projeto urbano do século XIX no mundo europeu e à cidade brasileira do século XX. O urbanismo moderno teria como pauta fundamental a construção de uma cidade saudável, operada pela força policial e otimizada para a produção industrial, embelezada para um tipo de economia dos prazeres e antipática aos conflitos estruturantes da vida urbana. É o que podemos ver na Paris de Haussmann, entre os anos de sua gestão sobre a cidade, entre 1853 e 1870.

Naqueles 17 anos, reformar a gestão das águas (abastecimento e esgoto), abrir avenidas, embelezar regiões inteiras e otimizar a operação das polícias foram marcas de um novo projeto para a cidade que funcionaria como paradigma urbano contemporâneo. Trata-se de uma cidade erguida para habilitar um uso controlado dos espaços e impedir as rebeliões que punham em risco a ordem estabelecida para a vida urbana. O caso brasileiro é emblemático das políticas de gestão eficiente como paradigma para o urbanismo moderno.

A reforma do porto e o saneamento da cidade do Rio de Janeiro eram a plataforma única do governo de Rodrigues Alves, iniciado em 1902 (SEVCENKO, 2010). Os eventos da Revolta da Vacina dizem muito mais do que apenas os levantes da população – por suposta ignorância – contra a vacinação antivariólica. Está claro que o conjunto de eventos em questão representa o ponto de partida de uma série de intervenções que tinham na modernização à Haussmann da cidade do Rio de Janeiro seu mais importante objeto.

Superar a imagem do Rio de Janeiro de “túmulo do estrangeiro” (SEVCENKO, 2010), bem como eliminar o risco permanente de uma população dizimada por varíola não eram simplesmente subterfúgios para construção de uma nova cidade erguida a partir do discurso da gestão eficiente, mas certamente não configuravam o objetivo central. A gestão de Pereira Passos na prefeitura – também chamada de Ditadura Passos, haja vista as manobras políticas para que decisões fossem tomadas sem passar pelo crivo do parlamento (SEVCENKO, 2010) – pôs abaixo um modelo de cidade que urgia para ser superado, substituindo vielas e zonas de difícil policiamento por grandes avenidas e bulevares. O que se viu, nos anos que se seguiram, foi um intenso deslocamento populacional das zonas de centro do Rio de Janeiro, num processo que apresenta de forma clara uma complexa periferização na cidade, modelo, grosso modo, fielmente reproduzido pelas outras grandes cidades brasileiras à época: Recife, Salvador e, com nuances diferentes, São Paulo.

Uma experiência escravista (1888) ainda recente e uma República ainda muito jovem (1889) e fortemente militarizada e policialesca, destacariam o interesse em uma cidade nova necessariamente branqueada. Não por acaso, as zonas que herdariam das zungas⁶⁰ sua negritude deram origem, depois das grandes intervenções do início do século XX, às favelas, outro microcosmo urbano que jamais funcionou como paradigma urbanístico das cidades brasileiras. Pelo contrário, zonas favelizadas de cidades como Recife, por exemplo, foram sempre objeto da perseguição pública, como podemos observar em dois destacados momentos da história moderna da capital pernambucana (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2016; 2017a). É o caso da Liga Social Contra o Mocambo, na década de 1940 (PONTUAL, 2001), quando 67% das edificações da cidade diziam respeito apenas àquilo que precisava ser excluído e vencido pelo Novo Recife: o mocambo. Em nenhum documento encontramos discussões que versem sobre a arquitetura espontânea desse tipo de edificações e uma tradição urbanística erguida a partir de casas sobre águas em Recife. Os mocambos eram uma doença que o urbanismo médico precisava curar.

O tratamento em questão para a cidade foi investir nas grandes avenidas que, a partir de planta tentacular (PONTUAL, 2001), “levariam” a cidade para o lugar “justo” para os mais pobres: as periferias. A mesma crítica pode ser feita aos conjuntos residenciais para abrigar moradores das regiões de palafitas da cidade pelo Programa Recife Sem Palafitas (2001-2008). O grande deslocamento populacional aplaudido tanto por críticos quanto por correligionários daquela gestão municipal serviu, dez anos depois de seu início, para aprofundar as lógicas de especulação imobiliária nas antigas zonas de palafitas e retirar de regiões de margem d’água populações empobrecidas da cidade. A região da Avenida Beira Rio, bem como a vizinhança do Shopping Riomar são dois bons exemplos dessa complexa dinâmica. A cidade não é para todos. A cura para a cidade, de forma paradigmática, é a cidade zoneada – em quarentena – e registrada por um tipo complexo de gestão.

Essa é a crítica ao urbanismo modernista feita por Jacobs (2014): um urbanismo comprometido com a interdição e controle dos espaços. É isso que a autora observa na emergência do projeto moderno de cidade tanto europeia quanto estadunidense. Não se trata de uma crítica a como as cidades foram construídas ao longo do século XX, mas como, enquanto sistemas de pensamento (JACOBS, 2014), produziram um tipo cruel de padrão erguido sobre o que a autora chama de “morte da espontaneidade”:

⁶⁰ Tipo mais pobre de habitações no Rio de Janeiro de início de século XX (SEVCENKO, 2010).

... veja só o que construímos com os vários bilhões: conjuntos habitacionais de baixa renda que se tornaram núcleos de delinquência, vandalismo e desesperança social generalizada, piores do que os cortiços que pretendiam substituir; conjuntos habitacionais de renda média que são verdadeiros monumentos à monotonia e à padronização, fechados a qualquer tipo de exuberância e vivacidade da vida urbana; conjuntos habitacionais de luxo que atenuam sua vacuidade, ou tentam atenuá-la com uma vulgaridade insípida; centros culturais incapazes de comportar uma boa livraria; centros cívicos evitados por todos, exceto desocupados, que têm menos opções de lazer do que as outras pessoas; centros comerciais que são fracas imitações de lojas de rede suburbanas padronizadas; passeios públicos que vão do nada a lugar nenhum e nos quais não há gente passeando; vias expressas que evisceram as grandes cidades. Isso não é reurbanizar as cidades, é saqueá-las (JACOBS, 2014, p. 2).

O autor não está descrevendo Recife, minha cidade, mas cada um dos elementos destacados, não por acaso, me soa intensamente familiar. O urbanismo médico produziu cidades cuja vida cívico-cultural-política depende de resistências a políticas de Estado, interessadas especificamente no contrário daquilo que discursam representar. A morte das grandes cidades, para Jacobs (2014), é o sucesso do urbanismo moderno. Apesar de escrita originalmente em 1962, a crítica em questão ainda nos parece extremamente atual quando destaca os riscos do discurso da razão da eficiência de gestão e do enobrecimento como léxicos do desenvolvimento urbano para a cidade do século XXI.

O exemplo de uma verticalização desenfreada – sinal de intensa aglomeração populacional – não significou ruas ocupadas por um reverso das interdições urbanas. Pelo contrário, grandes edifícios aprofundaram o esvaziamento das ruas e a necessidade de ampliação de sistemas viários que têm exclusivamente nos automóveis o seu foco. A *Ville Radieuse*, cidade de Le Corbusier, com grandes e largas avenidas, edifícios altos, carros em alta velocidade, pouca gente na rua e comunicação mediada por sistemas de informação e regulação, parece estar reproduzida em cada uma das ditas cidades globais – mas também em “outras cidades”. Brasília é, não somente para o caso brasileiro, a melhor materialização desse movimento: uma cidade construída como monumento de si mesma, livre das tensões urbanas e objeto permanente do dispositivo médico-policial.

O reverso desse quadro não está, nem nunca esteve, no que Caldeira (2000) chama de enclaves fortificados, ou cidades dentro de cidades, fechadas em si mesmas, montadas sobre uma simulação em *looping* da vida urbana; uma cidade sem os medos da vida urbana, do espaço público. Foi no sucesso desse modelo que a Cidade Jardim de Ebenezer Howard esteve montada; sem vida urbana, erguida sobre o princípio fundamental da negação da

cidade. Jacobs (2014) é contundente nesse aspecto: bilhões de dólares são investidos há mais de cem anos em um projeto de cidade que intensifica o esvaziamento e convence sua população do contrário, compensando com produtos culturais um complexo e progressivo empreendimento de interdição, o que Jacobs (2014), de forma quase anedótica, sacramenta com “tudo compensa, desde que cubram a cidade com gramados”. Esse processo fica ainda mais complexo quando o Estado franqueia sua gestão aos interesses do capital imobiliário, dos grandes bancos interessados em linhas mais vastas de financiamento habitacional, sustentando uma política cruel de enriquecimento de poucos com discursos que sugerem a resolução da crise urbana e do infundável déficit habitacional das grandes cidades.

Parece claro, pois, que a crise urbana é estruturante do urbanismo moderno. Como a Zobeide de Ítalo Calvino, a cidade moderna é um aglomerado de retalhos reconstruídos permanentemente para reforçar políticas de gestão da vida e consumo coletivos. Parece tolice planejar uma cidade sem entender sua lógica espontânea, mas cada capítulo da construção do projeto moderno de cidade faz exatamente esse exercício.

Em suas grandes intervenções ao longo do século XX, Recife materializa bem esse movimento, seja na demolição e reconstrução do Bairro do Recife, nos anos 1910 – o que no final do século gerou uma difícil e controversa argumentação para tombamento do bairro e adequação ao Programa *Monumenta*, financiado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (LEITE, 2007) –, seja nas reformas urbanísticas dos anos 1930, 1940 e 1970, quando grandes avenidas foram abertas na região do centro e rumo às periferias para priorizar a circulação de automóveis, bem como o requadriculamento das populações mais pobres, seja, ainda, nos primeiros anos do século XXI, quando da complexa articulação entre cidade, mercado e patrimônio cultural, como veremos mais adiante. A metáfora de Calvino – será mesmo metáfora? – não podia ser mais adequada: uma mulher nua, a cidade, sendo perseguida por homens que não podem não realizar suas perversões urbanísticas.

Depois de passar anos vivendo fora de Recife, Gilberto Freyre retornou à cidade no final dos anos 1930 e estranhou as grandes modificações às quais o espaço urbano estava sendo submetido (VERAS, 2014). Não percebia, contudo, que era exatamente o modelo de cidade-sociedade que o mesmo havia descrito a partir da complexa transição de um dos pares simbióticos estruturantes da vida social no Brasil a outro, moderno, a saber, da casa grande e senzala aos sobrados e mocambos. Não espanta que a cidade-jardim de Howard, ou a cidade que nega a cidade, seja, paradigmaticamente, tão reproduzida dentro do contexto das grandes cidades brasileiras, ora para reforçar os isolamentos dos condomínios fechados em áreas

rurais não produtivas submetidas a um bucolismo administrado das novas elites urbanas, ora para dar vida, à Le Corbusier, aos enclaves fortificados dos condomínios de gigantes edifícios que esvaziam zonas inteiras de cidades atormentadas pela narrativa do medo e do crime (CALDEIRA, 2000).

Tanto na Cidade-Jardim, quanto na *Ville Radieuse*, não há tensão, não há diferença na cidade. São projetos muito convenientes para o desenvolvimento das políticas multiculturalistas que caracterizariam as cidades globais no pós-guerra: conversão de diferença cultural em uma diversidade celebrada pelos poderes hegemônicos (BHABHA, 1998; HALL, 2003); e um violento processo de criminalização das tensões, procedimento tão caro ao modelo de grande cidade no Brasil (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a).

Brasília é a materialização desse modelo. A capital deslocada do litoral para uma região pouco habitada e isolada do território nacional cumpriu essa agenda, acima brevemente descrita, com grande habilidade. Mais do que não tolerar o conflito, o projeto de cidade ali representa a vigilância e administração da diferença como elementos centrais para a constituição da cidade; grandes avenidas que levam ao eixo monumental, zona de fácil dispersão de multidões e controle policial. Nada mais caro a um modelo de sociedade que tem ojeriza pelo conflito (SOUZA, 2009) e que, recorrentemente, se apresenta como nação calorosa e feliz (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a).

Milton Santos (2013) sugere que o fenômeno da urbanização no Brasil é característico basicamente do século XX. O faz para justificar uma modernização tardia como razão fundamental para o traço colonial da cidade brasileira contemporânea. Quando reitera isso, Santos (2013) está mobilizado pelas características do sistema produtivo, ou seja, as grandes metrópoles do Brasil viveram sua experiência de modernização fortemente ligadas à produção agrícola e seu modelo de acumulação de riqueza. É possível, contudo, dizer mais sobre esse fenômeno. O traço colonial estruturante da cidade moderna no Brasil marca de forma ainda mais profunda a experiência urbana no país do que uma dependência da produção agrícola que supostamente seria superada – e não foi – com o progresso da industrialização. Trata-se do modelo de sociedade traduzido da vila colonial à cidade moderna; sua política de divisão dos espaços e quarentena; seus mecanismos de gestão policial da diferença; e um racismo estruturante ainda intensamente característico da cidade contemporânea brasileira.

É o que podemos observar na argumentação de Caldeira (2000) para descrever as estratégias de produção de distinção na cidade brasileira do século XX. Para a autora, o dispositivo do letramento – entendido por Bourdieu como instrumento de distinção das elites

francesas – é substituído no Brasil pelo consumo, apenas, haja vista que a elite brasileira se interessou pouco por algo que não fosse mais que uma espécie de fidalguia janota tão bem descrita por Molière. A distinção, então, pelo consumo de bens – o que, no final do século, incorpora fortemente um certo tipo de bem cultural patrimonial – associada a uma narrativa do crime na cidade do século XX, justificaria uma política de distribuição dos espaços que, numa cidade como São Paulo, transita dos espaços compartilhados do final do século XIX ao enclave fortificado de cem anos depois (CALDEIRA, 2000).

Em resumo, a cidade moderna no Brasil pode ser apresentada a partir das seguintes características: a) projeto de urbanismo médico centrado no controle da cidade que tem uma política da quarentena como elemento paradigmático; b) interdição dos usos e esvaziamento das ruas como programa de segurança pública e embelezamento de zonas higienizadas da cidade; c) atualização do projeto colonial de sociedade para a cidade do século XX; d) neutralização dos conflitos urbanos a partir de uma narrativa emocional da cidade; e, por fim, e) uso da distinção pelo consumo de bens e uma narrativa do crime como dispositivos de quarentena e deslocamento populacional.

O produto resultante desse complexo empreendimento finda por estruturar também o projeto de cidade contemporânea, mas com algumas especificidades que dizem respeito ao poder do capital imobiliário e como ele conecta cultura, patrimônio e processos de gentrificação na reestruturação urbana das cidades do século XXI. É partindo desse modelo de cidade que os artistas amadurecem suas práticas e constroem seus trabalhos como crítica que a ele se contrapõem. Ao longo deste capítulo a cidade contemporânea vai tomando seus contornos específicos.

5.2 ESPAÇO URBANO, ESPAÇO PÚBLICO E LUGAR

Diante do que já fora discutido aqui, considero importante e necessário, neste momento, esclarecer e delimitar o que venho chamando de *espaço urbano* e *espaço público*, para também compreendermos, no contexto desta pesquisa e dos estudos urbanos, o que é o *lugar*. É comum nos estudos de urbanismo haver um uso de espaço urbano e espaço público como conceitos cambiáveis ou complementares. Isso é complicado porque o “público” não remete simplesmente a uma dimensão do espaço urbano que o caracteriza como coletivo, um espaço de todos. Como defende Leite (2007), a distinção entre espaço urbano e espaço público se faz

necessária para que possamos perceber para quais direções os significados sociais articulados nos espaços da cidade apontam, o que possibilita a identificação de determinados espaços urbanos como também espaços públicos.

O espaço urbano, por definição básica, diz respeito à materialidade do espaço da cidade, no entanto, como se encontra em referenciais teóricos clássicos acerca desse debate (LEFEBVRE, 2006; MASSEY, 2008; SOJA, 1993), sua conceituação deixou de ficar restrita à dimensão física do espaço para assinalar seu caráter socialmente construído. A partir disso, o espaço urbano passa a ser qualificado politicamente e, assim, entendido enquanto lugar do complexo exercício da cidadania. Eu diria, a partir disso e do que já fora discutido até aqui, que o espaço urbano é a expressão da cultura política das cidades.

Para o espaço da rua, então, estaria direcionada a tarefa de articulação da cidadania, o que conferiu mais importância ao espaço urbano nas teorizações voltadas ao entendimento da conformação das práticas da cultura na cidade, pois, além de ser compreendido como uma espécie de arena para a qual convergem diferentes interesses que, assim, se tornam públicos, o espaço urbano passou a ser visto como um elemento protagonista do processo que envolve a estruturação de demandas sociais por parte dos indivíduos que, por sua vez, se organizam enquanto cidadãos nesse espaço. Segundo Leite (2007), essa discussão

implica relacionar dois processos interdependentes, que concorrem simultaneamente para uma única direção: a construção social do espaço, enquanto produto e produtor de práticas sociais; e a construção espacial da sociabilidade pública, enquanto produto e produtor das espacializações da vida social (LEITE, 2007, p. 196).

Essa inflexão teórica inscreve o espaço urbano enquanto local no qual as sociabilidades públicas são elaboradas, articuladas e negociadas, o que projeta para ele o sentido de espaço público. Aqui, localizo essa sociabilidade de maneira genérica como o processo que emerge das interações, harmônicas ou conflituosas, que acontecem em torno da vida pública. No caso do Brasil, falar dessas questões nos coloca necessariamente diante dos antagonismos e das contradições que atravessam as relações sociais e cruzam experiências históricas distintas de nossa sociedade.

Não é nada muito simples refletir sobre sociabilidade pública em um país profundamente marcado pela experiência de uma sociedade colonial, que viveu em sua história recente um regime militar autoritário e que foi capaz de institucionalizar um frágil processo de democratização – como a atual conjuntura política, pós-golpe parlamentar, atesta.

Pensar o espaço público no Brasil, então, é necessariamente lidar com um projeto democrático de Estado atravessado por velhas questões que marcaram historicamente a imbricação entre sociedade e política no país (DAGNINO, 1994; TELLES; 1994).

Nesta discussão, vale lembrar que a história da urbanização brasileira está fortemente ligada à tradição colonial. Como vimos logo acima, Milton Santos (2013) entende esse traço como indicativo de um país gerido por hábitos agrários, que efetivamente só superou a herança da tradição agrícola com a experiência da vida urbana do século XX. Se, poucos concentrados na produção agrícola – extremamente relevante ainda em nossos dias –, deslocamos o foco de observação para o léxico do colonial, podemos inferir uma formação das grandes cidades brasileiras intensamente pautada no traço da experiência política colonial, como já indiquei.

Dessa forma, a tradução para o meio urbano elaborada por Freyre do protótipo da sociedade brasileira – o par simbiótico estruturante Casa Grande & Senzala convertido nos citadinos Sobrados & Mocambos – pauta um modelo de urbanização que não pode ser simplesmente resumido pela influência da cultura agrícola. Bem além disso, observa-se ao longo do século XX um grande esforço para consolidar um projeto colonial de sociedade – até então irrelevante para o empreendimento de urbanização, restrito, no Brasil, basicamente ao século XX –, que tinha a conservação da simbiose entre senhores e escravos como motor das novas experiências urbanas.

Do meu ponto de vista, isso marca profundamente a formação do espaço público no Brasil. Para além do familismo e do patrimonialismo que caracterizavam (e ainda caracterizam) a sociabilidade pública da sociedade brasileira, as práticas de resistência à ditadura militar e os movimentos sociais organizados atuantes desde os anos 1980 projetaram outros sentidos para a vida pública, responsáveis por diminuir o poder da dimensão privada da vida social na articulação dos direitos sociais. Nesse contexto, os espaços públicos adquirem um caráter fortemente político. No entanto, a construção da democracia no Brasil oferece muitos limites ao fortalecimento da sociedade civil. Os principais deles talvez sejam o autoritarismo e o personalismo incrustados na estrutura do Estado, que o fazem resistente às práticas participativas e alimentam a construção de representações culturais responsáveis pela disseminação de uma visão excludente e reducionista da política. Como consequência, o que se observa na democratização brasileira é a reprodução de um padrão de conduta que trata o público como extensão direta de interesses particulares (DAGNINO, 1994; LEITE, 2007; PAOLI, 1989).

No debate contemporâneo realizado no Brasil sobre essas questões, encontramos diferentes percursos teóricos que envolvem discussões sobre democracia, neoliberalismo, construção de espaços públicos, política das cidades, espaço urbano e direitos sociais, os quais convergem ao entendimento do espaço público enquanto *lócus* de exercício da cidadania, que pressupõe o estabelecimento de uma sociabilidade erguida sobre a diferença cultural e sustentada pelo cruzamento de valores e interesses diversos da sociedade. Nas reflexões que articulam o conceito de cidadania à construção das sociabilidades públicas, o espaço público é tomado como esfera pública. O foco continua sendo a vida pública e as questões em torno do aprofundamento da sociedade civil em busca do estabelecimento de um caráter emancipatório da democratização da sociedade brasileira, mas sem dedicar atenção ao conceito de espaço urbano (DAGNINO, 1994; PAOLI, 1989). Em outra perspectiva, encontram-se as reflexões teóricas em que a noção de espaço urbano ganha relevo no entendimento do que seja o espaço público, também preocupadas com as principais questões que mobilizam o debate sobre a cultura política da formação social no Brasil, mas voltadas à compreensão de como essas questões se projetam no espaço da cidade. Como Leite (2007) muito bem sintetiza,

enfocando a dimensão espacial da desigualdade social, essas análises recuperam o sentido de lugar e a dimensão pública do espaço urbano, traduzidos nas distintas formas de ocupação dos espaços da cidade, na construção dos territórios urbanos e dos lugares políticos que expressam as demandas da cidadania e pertencimento (LEITE, 2007, p. 195).

Isso significa que por mais que as noções de espaço urbano e espaço público sejam tomadas com certa proximidade conceitual, a “rua” não se caracteriza necessariamente como um espaço público. No sentido de propriedade pública do Estado e de suas dimensões físicas e externas do espaço, a rua se configura enquanto um espaço urbano de caráter público, mas não necessariamente como um espaço público porque este, como dito acima, carrega uma conotação política que enriquece sua conceituação para além da dimensão pública do espaço urbano. Apesar disso, vale salientar que, em comparação aos espaços privados da cidade, a rua se mantém como um elemento do espaço urbano que guarda um potencial para ser palco das experiências públicas do cotidiano (FREHSE, 2009; LEITE, 2007; KUSTER & PECHMAN, 2014).

Essas distinções e delimitações são importantes porque a partir delas a noção de lugar vai tomando contornos mais precisos. Percebemos, com elas, a existência de uma dimensão qualitativa dos lugares, que é exatamente o que os inscreve como um espaço urbano

específico. Como afirma Leite (2007, p. 196), “no ponto onde se dá a confluência entre o espaço concreto e material da rua e as ações sociais que lhe atribuem sentidos, o espaço público configura-se qualificando um determinado logradouro urbano”, isto é, o espaço público qualifica determinado espaço como lugar. É por isso, por exemplo, que determinadas manifestações da sociedade civil ou de alguma categoria de trabalhadores não ocorrem em qualquer espaço, em qualquer rua da cidade. Elas se organizam e acontecem em lugares específicos, que são espaços para os quais convergem sentidos em torno da causa da manifestação, que possuem significado para os atores envolvidos e nos quais essas práticas sociais adquirem relevância para o cotidiano da cidade (ARANTES, 2000; TUAN, 2013).

A partir disso, observamos que o significado de espaço público vai além da definição de rua, mesmo o espaço urbano sendo uma categoria imprescindível à noção de espaço público. A questão é que, diferentemente da rua, para a conformação de um espaço público são necessárias práticas sociais que se articulam na produção de sentidos voltados para um determinado espaço, que, dessa maneira, se constitui num lugar. “Por essa razão, é mais adequado tratar o *espaço público* como uma categoria analítica que ultrapassa a rua; como um conjunto de práticas que se estruturam num certo *lugar*” (LEITE, 2007, p. 200).

Neste momento da discussão, é importante falar da noção de esfera pública, pois, como visto acima, um conjunto de leituras acerca do tema tende a considerar as noções de espaço público e esfera pública como similar, quando não as aproxima conceitualmente. Tendo como referência a já clássica teorização de Habermas (2003) sobre esfera pública, considero aqui que esse conceito diz respeito a práticas interativas orientadas para determinados contextos de ação. Essas práticas, contudo, não necessariamente se espacializam num lugar. O que as define, basicamente, é uma interação comunicativa e reflexiva que se desenvolve reciprocamente. As relações sociais estabelecidas por meio dessa interação e a ação que delas decorre podem se materializar num lugar, mas a dimensão espacial não é condição para que a esfera pública se articule – apesar de ter sido muito importante ao desenvolvimento da esfera pública burguesa. Ou seja, por mais que a esfera pública se corporifique no espaço urbano, ela não depende de lugares específicos para se articular enquanto tal.

Sobre isso, Leite (2007) aponta para o que, a partir de Habermas, é a afirmação do princípio da interação sobre a localização espacial. A esfera pública, portanto, por mais que possa se materializar em algum espaço, não diz de um espaço urbano. Isso não significa, contudo, que um determinado espaço, um lugar, não possa ser a origem da articulação de alguma esfera pública, ou seja, o espaço urbano pode se configurar não apenas como

elemento contingencial do estabelecimento de sociabilidades públicas voltadas para contextos de ação, para usar uma expressão habermasiana. “O espaço pode vir a ser, nos casos em que os agentes se reconhecem pelos significados comuns a ele atribuídos, fator de inteligibilidade da constituição da própria esfera pública” (LEITE, 2007, p. 198). É o caso de movimentos sociais voltados para questões em torno da cidade que emergem justamente a partir de lugares que se constituem na razão de ser das ações públicas desses movimentos. Um bom exemplo disso é o Movimento Ocupe Estelita, correlacionado a uma grande obra de intervenção urbanística numa região central de Recife – como veremos adiante. A sociabilidade que foi articulada por meio da construção do Movimento Ocupe Estelita mantém relações práticas e simbólicas com o lugar que estrutura o movimento, de modo que a esfera pública surgida a partir desse movimento guarda uma relação necessária com um espaço urbano específico.

Resumindo, quando o foco é nos atores e nas ações por eles articuladas, sem relevância para a dimensão espacial, temos a noção de esfera pública; e quando há uma predominância da dimensão espacial sem consideração das práticas culturais e dos arranjos políticos envolvidos na construção social do espaço, temos a noção de espaço urbano. A partir disso, Leite (2007) defende a categoria de espaço público enquanto uma noção formada a partir dos conceitos de esfera pública e espaço urbano, dos quais incorpora a dimensão da ação e a referência espacial, respectivamente. Como dito logo acima, isso implica o atravessamento entre os conceitos de espaço e de sociabilidade na conformação de uma mútua relação entre a construção social do espaço e a construção espacial das ações sociais, da sociabilidade pública, posto que os espaços não são dados.

Pode-se dizer, afinal, que, a partir dessa relação entre espaço e ação, as práticas interativas atribuem sentidos aos lugares, que, por sua vez, contribuem para a estruturação dessas ações, promovendo reflexivamente a confluência entre o espaço urbano e a esfera pública, construtos dos quais a noção de espaço público retira suas principais categorias: espaço e ação (LEITE, 2007, p. 198).

A noção de lugar, então, está estreitamente relacionada à referência espacial de determinadas práticas sociais, de modo que o espaço urbano em questão, tanto material quanto simbolicamente, guarda os significados relativos às condutas e práticas que dão sentido a esse espaço enquanto um lugar. Como já visto, a forma como a globalização, e, mais especificamente, os sistemas de comunicação, alteraram a tradicional relação entre tempo-espaço nos faz problematizar a ideia de lugar, que é associada a um espaço específico. No entanto, como dito no segundo capítulo, a dinâmica de desterritorialização observada na

esfera da cultura, de maneira geral, fez, paradoxalmente, a particularidade do lugar adquirir mais relevância.

Diferentemente de uma configuração espacial qualquer da cidade, o lugar apresenta um núcleo de valor (TUAN, 2013), podendo ser compreendido como produto da experiência (BENJAMIN, 1994c). Assim, entendo que ele é o resultado do complexo cruzamento entre práticas sociais, afetos, escolhas políticas, sentimentos, formas sensíveis e ritmos da vida cotidiana. O lugar, desse modo, traduz práticas culturais e subjetividades, sendo capaz de produzir nos indivíduos e atores sociais um sentimento de singularidade e identidade vinculados àquele espaço urbano específico. Dessa maneira, as formas de usos objetivadas no lugar o qualificam e reforçam os sentidos nele produzidos, o que orienta as ações sociais em torno daquele espaço, sendo essas ações, por sua vez, responsáveis por delimitar reflexivamente o lugar em questão (LEITE, 2007).

Considerando que a cidade não é um espaço social homogêneo – não apenas devido às desigualdade social e assimetria dos lugares políticos, mas à própria diferença cultural que marca a cidade como lugar de fronteira, para fazer referência ao marco teórico básico deste trabalho –, podemos compreender, a partir do que foi discutido nesta seção, que a construção dos espaços públicos da cidade está fortemente vinculada à pluralidade de formas de representação e pertencimento coletivo. Isso porque as pessoas se apropriam simbolicamente do lugar e constroem uma representação do que significa compartilhar e estar naquele lugar.

Se a cidade é marcada por disputas de espaço e de poder, logo inferimos que a construção dos espaços públicos é articulada pela diferença, o que significa que os lugares urbanos estão em permanente processo de negociação, sendo, portanto, atravessados por tensões, conflitos, dissensos e consensos que são próprios de um espaço social não sincrônico e que, por isso mesmo, deve estar sempre em revisão. No entanto, como dito no segundo capítulo a partir de Hal Foster (2014) e Miwon Kwon (2008), e com base na discussão apresenta neste capítulo, a cidade contemporânea parece tentar reduzir a dimensão urbana a mero cenário e induzir a apropriação dos lugares pela lógica de mercantilização da cultura, que fazem a especificidade do lugar perder seu sentido.

No contexto em que a própria cidade se transformou em mercadoria, as identidades urbanas foram utilizadas como recurso para a produção de singularidades e distinções com vistas à valorização das identidades locais e dos lugares aos quais elas se vinculam. Com isso, elementos que traduziriam a experiência coletiva de identidades locais das cidades – como, por exemplo, os usos de determinado espaço urbano e a arquitetura local – foram

profundamente afetados por um processo de homogeneização cultural que orienta o lugar pela lógica do consumo, como eu já falei anteriormente.

Os imaginários urbanos traduzidos pelos trabalhos artísticos aqui investigados apontam, exatamente, para a centralidade do lugar, mobilizando os sentidos em torno das memórias, das identidades locais, da segregação social e da violência enquanto funções diferenciais dos lugares da cidade, para retomar um termo de Miwon Kwon (2008).

As delimitações teóricas e conceituais apresentadas nesta seção são fundamentais para que possamos compreender de que maneira o lugar se inscreve – ou é inscrito, melhor dizendo – na cidade contemporânea. Veremos, por meio dos trabalhos artísticos analisados, como há uma preocupação, por parte do poder público, mas não somente, em se alcançar uma imagem enobrecida da cidade, que termina por ser responsável pelo engendramento de um espaço público voltado para, basicamente, uma vida de consumo, na qual a experiência urbana passa longe do exercício da cidadania e reforça a diferença como lugar epistemológico que orienta a vida pública da cidade.

5.3 CULTURA, PATRIMÔNIO E SEGREGAÇÃO URBANA: OS RECURSOS DA CIDADE COMO NEGÓCIO

5.3.1 Intervenções urbanas, intervenções artísticas: o espaço urbano enquanto mercadoria cultural da cidade

Veneza brasileira, trabalho realizado em 2009 para o SPA das Artes de Recife, PE, consiste na encenação de um passeio turístico que de fato é feito na cidade de Recife. Tal passeio consiste de uma navegação pelo Rio Capibaribe, guiada, no trecho que corta parte importante do centro da cidade, onde se localizam alguns dos bairros mais antigos de Recife, como os históricos bairros de São José e Santo Antônio, e boa parte da maquinaria patrimonial da região central da cidade. Sendo áreas de *waterfronts*, como os estudos urbanos internacionais costumam denominar, esses bairros têm sido alvo de grande especulação imobiliária na história recente da cidade.

Veneza Brasileira teve como objetivo questionar e refletir, a partir de uma posição crítica, as intervenções e alterações que o homem realiza na

paisagem natural, na construção de um espaço urbano através da especulação imobiliária. Para a realização da ação, um grupo de 40 pessoas partiu em um passeio conduzido pelo artista no papel de um guia turístico, apresentando os pontos históricos e turísticos da cidade, e posteriormente apresentando os famosos edifícios Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho, grande alvo de especulação imobiliária. Conhecidos como 2 Torres, da empresa Moura Dubeux, o projeto imobiliário gera grande discussão pela ocupação e apropriação do terreno na construção do empreendimento no Bairro de São José, em Recife, área de casario baixo onde se localizam inúmeros bens de valor histórico, dos séculos XVIII e XIX (...). Sempre de maneira muito positiva e sedutora, o artista apresenta esses novos projetos imobiliários que estão modificando de forma imprópria a arquitetura histórica da cidade. Foram apresentados também projetos fictícios, como a chegada de um complexo Resort de luxo, uma filial do MOMA, Parques aquáticos, *Shopping Center* e diversos outros projetos como antecipação dessa modificação feita pelo mercado imobiliário, deixando assim uma reflexão para os participantes sobre tais modificações (Descrição feita pelo próprio artista, disponibilizada em seu *site* profissional).

A construção das tais Duas Torres no bairro de São José produziu uma interferência significativa na paisagem do Centro da cidade e de seu entorno, considerada um dos cartões-postais que mais identificam Recife. Afirmando isso não apenas porque o surgimento dessas duas edificações na paisagem da região destoa das transformações urbanas que o bairro e arredores sofreram ao longo do tempo, mas, principalmente, porque produziram um sentimento de estranhamento nos moradores da região afetada paisagisticamente e em seus transeuntes (VERAS, 2014).

Com cada prédio medindo 134,72 metros de altura, às margens da Bacia do Pina, a construção dos Píers Duarte Coelho e Maurício de Nassau se deu no ano de 2007, após quatro anos de um polêmico e tenso processo em torno da autorização e seguimento da obra (VERAS, 2014). Embora boa parte da população da cidade ainda não soubesse naquele momento, ali se iniciava um conjunto de operações urbanísticas e políticas que atuavam em nome do progresso e desenvolvimento da cidade. Após um acirrado processo envolvendo poder público municipal, sociedade civil, iniciativa privada e Ministério Público Federal, a construção das também chamadas Torres Gêmeas, em 2007, se soma à inauguração do Shopping RioMar⁶¹, no ano de 2012, e à venda do terreno no qual se localizaria o principal objeto de polêmica do empreendimento denominado Projeto Novo Recife, realizada em 2008.

⁶¹ A construção do Shopping RioMar foi responsável por uma grande intervenção urbanística no bairro onde se localiza, incluindo o deslocamento de toda uma comunidade que residia em seu local de instalação, o aterramento parcial de uma região de mangue, a construção de algumas vias em função da entrada e saída do *shopping* e o aumento da verticalização no seu entorno, bem como da especulação imobiliária da região.

Atento a esse contexto, Bruno Faria produziu, como vimos, *Letreiro objetivo* e *Em cartaz*, trabalhos analisados no capítulo anterior, que foram realizados no ano de 2014, quando a questão urbana em Recife ganhou evidência por meio do acirramento das tensões em torno do Projeto Novo Recife. Referente a uma extensa e opulente construção que seria realizada no Cais José Estelita, responsável por significativa intervenção urbanística na cidade, o Novo Recife é um projeto da prefeitura da cidade em parceria com um consórcio de empresas privadas, formado pelas empresas Ara Empreendimentos, GL Empreendimentos, Moura Dubeux Engenharia e Queiroz Galvão.

Em outubro de 2008, foram a leilão os antigos galpões da Rede Ferroviária Federal (RFFSA), que preenchem o terreno onde o principal produto do Projeto Novo Recife se materializaria. Adjetivada como “desocupada”, a área do terreno estava sem uso desde 1996, quando a empresa da RFF encerrou suas atividades. Os então principais jornais em circulação na cidade – *Jornal do Commercio*, *Diário de Pernambuco* e *Folha de Pernambuco* – noticiaram a venda do terreno e apresentaram o projeto para a área, inclusive com plantas e algumas projeções gráficas. Todas as matérias insistiam na necessidade de “recuperação” do referido local e afirmavam que o projeto “devolveria” à cidade um cais, na conformação de um discurso que orientava a cidade de Recife para o futuro que os recifenses precisam (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a).

Um dado curioso é que as matérias dos jornais não faziam parte dos cadernos de cidades ou economia, mas dos cadernos de cultura e entretenimento, sugerindo que o Projeto Novo Recife, responsável por operações urbanas de verticalização e “requalificação”, se tratava de uma oportunidade e um investimento estratégico para o desenvolvimento cultural da cidade como um todo (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a).

Entre outras coisas, a venda do terreno – na verdade, já o seu leilão – demonstra o grau de participação e envolvimento da iniciativa privada na gestão de desenvolvimento cultural da cidade e do Estado. O Projeto Novo Recife, que, na realidade, também contempla a cidade de Olinda, está em desenvolvimento desde o final da década de 1990, contando com equipamentos “requalificados”, como, por exemplo, a reforma do Porto do Recife, que foi transformado estrategicamente em terminal náutico de passageiros; novos aparelhos de cultura, como, por exemplo, o Paço do Frevo e o Museu Cais do Sertão, que serviram para devolver o uso a determinados prédios do centro histórico como parte de uma política do entretenimento que, atualmente, orienta a construção dos novos aparelhos de cultura ou reforma de alguns já existentes; e edificações residenciais de luxo, mais diretamente

associadas pela sociedade civil ao PNR do que os outros (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a).

Nesse assunto, é fundamental destacar que os investimentos econômicos destinados aos bairros históricos do Recife desde os anos 1990 contavam com a remoção da pequena população remanescente do processo de gentrificação ao qual o Bairro do Recife – mais conhecido como Recife Antigo – foi submetido durante aquela década. A já antiga comunidade do Pilar foi extremamente atingida porque sofreu um isolamento espacial da região que circunda a antiga Igreja do Pilar, o que aprofundou a sua invisibilidade no bairro, o qual praticamente não comporta moradores além da população da referida comunidade. Além disso, após a reforma do Bairro do Recife, a circulação de menores desacompanhados pelas principais ruas do bairro, voltadas ao mercado do turismo, era impedida por dispositivos policiais autorizados (LEITE, 2007).

Vale lembrar, nesta discussão, que a história da urbanização de Recife ao longo do século XX é marcada pelas remoções populacionais e políticas de requalificação urbana. Tanto nos anos de 1910, como no fim dos anos 1930 e toda a década de 1940, quanto nos anos 1970, o modelo da Paris de Georges-Eugène Haussmann orientou um discurso de modernização que insistia na substituição do velho pelo novo, mas que deveria aliar progresso e tradição. Na primeira década referida, uma narrativa do desenvolvimento foi utilizada com a finalidade de remover o casario colonial de praticamente todo o Bairro do Recife; ao final da década de 1930 e durante os anos de 1940, quando a Avenida Guararapes fora construída, os governos interventores do Estado Novo sobre o município expandiram as políticas de “revitalização” urbana e remoção da população para além do Bairro do Recife; e na década de 1970 o programa desenvolvimentista do prefeito Augusto Lucena, apesar de bastante impopular, foi responsável pelo alargamento de antigas ruas dos bairros de São José e Santo Antônio, ligando o centro da cidade às entradas de sua região sul, sendo marcado pela conclusão da construção da Avenida Dantas Barreto e pela remoção de parte da maquinaria patrimonial da região central, como, por exemplo, a derrubada da Igreja dos Martírios (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2016).

Figuras 48 e 49 – Bruno Faria, *Veneza Brasileira*, 2009



Figuras 50 e 51 – Bruno Faria, *Veneza Brasileira*, 2009



Figura 52 – Bruno Faria, *Veneza Brasileira*, 2009



Tais políticas eram orientadas por uma razão desenvolvimentista objetivada na abertura de grandes vias, no saneamento básico dos bairros e na construção de novos edifícios voltados para comércio, serviço e residência. A Liga social contra o mocambo é um exemplo do esforço que se somava a essas obras. Como dito anteriormente, seu objetivo era remover um tipo específico de moradia: o mocambo, uma edificação de arquitetura espontânea que nunca se constituiu em herança arquitetônica da cidade (PONTUAL, 2001).

Já na década de 1970, a continuidade desse conjunto de intervenções urbanas é acompanhada de um discurso que estimula a cultura como objeto das políticas voltadas para a cidade e, assim, a razão desenvolvimentista que orienta o planejamento urbano se associa fortemente à necessidade de conservação da cultura local enquanto eixo a partir do qual se articularia o projeto de cidade contemporânea. A partir da última década do século XX, as gestões político-administrativas do município de Recife investiram intensamente em uma política de revitalização do tradicional centro histórico com forte apelo cultural – ação já realizada em outras cidades do Brasil e do mundo. No entanto, a concepção adotada de cultura esteve e está alinhada a uma compreensão política que tanto enxerga a cultura como objeto em potencial para atender as demandas de um novo mercado do turismo, quanto a utiliza como argumento a serviço de estratégias higienistas de ocupação da cidade através da lógica do consumo e do entretenimento (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2016).

Desde a emergência do Estado Novo em Recife, a modernização da cidade é acompanhada pelo desafio da permanência de estruturas coloniais tanto na administração do município, como na herança arquitetônica ou mesmo na consolidação de um projeto patrimonial capaz de articular tradição e progresso como traços significativos que estruturam a cidade nos dias atuais. Um elemento discursivo central a esse movimento, configurado mais claramente na década de 1970 e definidor da norma política contemporânea para a cidade no século XXI, principalmente nos anos 2010, é o paradigma da gestão eficiente. Como afirmam Sá Barreto & Medeiros (2016),

As três linhas da “gestão eficiente” empreenderiam: a) a doutrinação católica contra os movimentos operários de referência comunista, procurando eliminar o inimigo interno do projeto “contranacional”, característico do Estado de polícia republicano; b) empurrar para novas bordas urbanas os grupos mais pobres da cidade, marcando, com grandes deslocamentos populacionais, lógicas de distribuição do espaço extremamente desiguais, típicas de empreendimentos higienistas; e c) conservar, a partir de complexa atualização, o governo dos coronéis, convertidos, por sua vez, em “doutores” nos sobrados ou, décadas adiante, nas coberturas de altíssimas torres da Recife hodierna (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2016, p. 07).

Um outro elemento discursivo muito útil ao governo da cidade como estratégia de convencimento à população visando a realização das obras de intervenção urbanística, presente nos anos 1940, 1970 e 2000, é aquilo que, a partir de Huyssen (2000; 2001; 2014), poderíamos denominar de razão monumental, uma lógica que orienta as obras públicas e operações urbanas sobre vias, lugares e edificações pela estética da monumentalidade. Era a influência do espírito monumental do urbanismo hausmmaniano, que orientou as transformações urbanísticas de muitas cidades brasileiras. No caso de Recife, isso deveria implicar a superação de sua planta tentacular, que conectava o Bairro do Recife a todas as direções da cidade, o que significou o deslocamento de populações para novas zonas da cidade. Santo Antônio e São José, assim, como bairros centrais e diretamente conectados ao Bairro do Recife, foram profundamente modificados por obras que expressavam a cidade enquanto monumento de si mesma – as novas avenidas, pontes e os novos parques eram assim justificados. Num mesmo movimento, o novo planejamento urbano celebrava a cidade e empurrava a população mais pobre para as zonas mais afastadas do centro, que passavam a ocupar o espaço urbano periférico em seu sentido mais estrito (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2016).

Atualmente, no Projeto Novo Recife, esse espírito monumental é percebido por meio do exagero da verticalização – observado pelo gabarito de altura que os novos prédios passaram a apresentar – e na monumentalização da ideia de progresso econômico. Vale salientar que o Novo Recife – que não tem nada de novo, se lançamos nosso olhar para a história recente da urbanização da cidade – também serve à expansão da especulação imobiliária na cidade, contando, assim, com um projeto de construção de doze grandes torres de perfil empresarial e residencial. É interessante observar que as incorporadoras, construtoras e imobiliárias passaram a usar o termo “torre” em vez de simplesmente “prédio” ou “edifício” para designar os novos prédios construídos com uma altura muito maior do que se encontrava nos padrões vigentes de arquitetura, urbanismo e construção civil. O uso da palavra “torre”, no discurso formado pelo conjunto de atores sociais envolvidos com engenharia civil, especulação imobiliária e arquitetura, funciona como um adjetivo que qualifica a edificação como um produto melhor e, assim, produz sobre esse objeto um valor. Esse valor, por sua vez, se articula a outros, os quais, juntos, são responsáveis pela construção de um discurso sobre, por exemplo, o que é morar bem na cidade ou ter um escritório respeitável e, por isso, de sucesso.

O leilão do terreno da Rede Ferroviária Federal (RFFSA) se configurou como um marco fundamental para a política de gestão da cidade, que pauta suas regulações pelo interesse do corpo de empresários ligados ao mercado imobiliário e à indústria do entretenimento, comprometidos com um sentido de desenvolvimento muito sofisticado: o cultural. Intervenções urbanas e edifícios de arquitetura que contrastam radicalmente da paisagem local e se inscrevem como paisagens de poder (ZUKIN, 2000), voltados estritamente para as frações de classe mais altas da sociedade; reforço político-institucional de identidades culturais específicas em nome do mercado do turismo global, tendência de grandes cidades evidenciada em fins do século XX. Há, nesse contexto, uma leitura bem específica de progresso: crescimento econômico como desenvolvimento cultural. O que se observa é um uso instrumental da cultura pelo dispositivo político-institucional. Tudo isso caracteriza as políticas de gestão e planejamento urbano da cidade de Recife no século XXI (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a).

Em *Veneza brasileira* (2009), Faria produz ruídos diante de uma paisagem urbana cuja transformação não emerge do desejo nem do interesse das pessoas que fazem a cidade. O artista joga com a ambiguidade da presença das Duas Torres a partir de um discurso compatível com expectativas de modernização. Por isso o anúncio da execução de um projeto fictício para aquela região da cidade, com a chegada de um complexo hoteleiro de luxo, de uma filial do Museu de arte moderna de Nova York, de parques aquáticos e *Shopping Center* – este foi um projeto que de fato se realizou –, que facilmente poderia ser realidade, diante dos significados acerca da paisagem urbana mobilizados pelos imensos e destoantes prédios do Bairro de São José. Mas não é somente Recife o único exemplo de cidade que vive esse contexto de profunda transformação em seu espaço urbano por meio do argumento do desenvolvimento cultural, como o projeto artístico de Renata Lucas apresentado a seguir demonstra.

Como Faria, Renata Lucas também tem dedicado seu trabalho como artista a uma crítica sobre as intensas, rápidas e polêmicas transformações urbanísticas pelas quais algumas cidades brasileiras vêm passando. A partir de um projeto artístico chamado de *Museu do homem diagonal* (2014), Lucas desenvolveu um conjunto de trabalhos que têm como objeto de reflexão as intervenções urbanas mais recentes realizadas na cidade do Rio de Janeiro. Já interessada em e com uma trajetória fortemente associada às questões sobre urbanismo, arquitetura e cidade, estar morando no Rio de Janeiro durante o período de realização das obras de requalificação urbana do porto carioca foi fundamental ao envolvimento da artista

com a área em transformação. Vale destacar que entre a cidade do Rio de Janeiro e Recife há uma grande similaridade entre suas respectivas histórias de urbanização do século XX, como dito no início deste capítulo e como também pode ser inferido a partir do que até aqui já fora apresentado e discutido.

Não há um dia igual ao outro no Rio de Janeiro. Primeiro eram somente as obras, as remoções forçadas, o arrasamento de bairros inteiros e a expulsão de pobres da região portuária e adjacências para a implantação do chamado Porto Maravilha, um grande empreendimento que, alinhado a corporações como Westfield, Donald Trump, Tishman Speyer, etc. tem a ambição de mudar drasticamente o panorama arquitetônico, paisagístico e humano da cidade. Em fase de implantação, o projeto deve arrasar toda uma região historicamente popular, onde séculos atrás chegaram milhões de africanos, que se tornaram escravos no Brasil. Uma área que foi negligenciada pelo poder público e há anos pede por uma renovação. Agora alegam que estão conseguindo, com a iniciativa privada, finalmente “desenvolver” uma área pela qual “ninguém se interessava”. O projeto é derrubar grande parte da área portuária para construir empreendimentos de luxo. São torres *high tech* espelhadas, com altura de 30 a 50 andares, nos mais variados formatos, distribuídos ao longo de toda a linha do porto, com hotéis, apartamentos de luxo, *shopping centers*, estacionamentos e academias de ginástica no térreo. No momento, o Rio parece servir de laboratório do capital para uma cidade-negócio, elitizada por remoções compulsórias e grande investimento de capital, seguidos de um processo acelerado de privatizações e total ausência de participação da sociedade civil. Reagindo a essa política higienista de ação truculenta, agora sobrevieram os protestos.

Também há novos museus nos planos. A construção do Museu do Amanhã, que foi concebido pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava e será dedicado à tecnologia, avança imenso e branco sobre o mar. Financiado pela Fundação Roberto Marinho – dona do maior grupo de comunicação do hemisfério sul –, o Museu de Arte do Rio, sob a poética sigla MAR, foi concebido para expor coleções de arte privadas. Branco tal como o museu de Calatrava, foi o primeiro a sair do papel, e implantou-se no edifício da antiga rodoviária Procópio Ferreira e no edifício vizinho, o antigo Palacete Mauá. A decisão pelo edifício foi feita em poucos dias, os passageiros dos ônibus foram surpreendidos com a mudança do ponto, que, da noite para o dia, passou algumas ruas para lá. Como um holograma, ou uma imagem lenticular, ainda se duvida, ao olhar, se ele é mesmo o corpo branco que revestiu o velho prédio modernista ou se ainda vemos a antiga rodoviária de azulejos marrons.

Figuras 53 e 54 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal: departamento de colunas – Coluna lenticular*, 2014



Figura 55 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal: departamento de colunas – Coluna lenticular*, 2014



Figuras 56 e 57 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal: departamento de colunas – Coluna lenticular*, 2014



Em paralelo constitui-se no ar um museu sem corpo, para um homem que se imiscui através das frestas. Ele poderia se fazer segundo o método de incorporação do MAR, recaindo sobre alguma entidade existente. E de tempos em tempos em tempos se materializar num canto, numa fresta, de um local já existente. A pintura branca em si já realizaria a passagem de uma coisa à outra. Mas deve haver cuidado. Não estamos interessados em atos de vulto. Estamos em busca de nichos para pequenos atos: um conjunto de colunas que oscila entre uma imagem e outra; uma porta de entrada; uma parede lateral que se move; uma escada em caracol; a exígua arquitetura de um carrinho de pipoca que se confunde com o edifício de vidro ao despejar seu conteúdo. Tudo serve para compor um museu em fragmentos que, tal como seu objeto de referência, é pano de fundo e se confunde com a própria paisagem (Excerto do *Museu do homem diagonal*, Renata Lucas, Portfolio da artista, p. 153).

O Porto Maravilha constitui a Operação urbana consorciada da região do Porto do Rio de Janeiro, organizada com o objetivo de “requalificar” a antiga zona portuária da cidade como um espaço de uso misto, sendo caracterizada como uma obra sustentável – aspecto que não está conceitualmente claro em nenhum documento. Apresentada como uma intervenção voltada para áreas urbanas degradadas e subutilizadas, a obra do Porto Maravilha se apresenta como oportunidade de desenvolvimento sustentável para a cidade. Localizado numa região de margem d’água, a Baía da Guanabara, o porto pertence ao Centro histórico do Rio de Janeiro, ficando próximo a importantes eixos de circulação viária da cidade, como a Linha vermelha e a Avenida Brasil. A área contemplada pela referida operação urbana é formada, além do espaço do porto em si, por três bairros completos – Gamboa, Santo Cristo, Saúde – e partes de alguns bairros do entorno; e seu perímetro é delimitado pelas Avenidas Francisco Bicalho, Rodrigues Alves, Rio Branco e Presidente Vargas (FERRARIN, 2016).

Esse tipo de operação urbanística segue uma tendência mundial observada a partir dos anos 1960, mas intensificada neste início do século XXI, que se direciona, basicamente, para produzir intervenções sobre áreas consideradas degradadas e subutilizadas (*gentrification*). De maneira geral, se voltam para as regiões de margem d’água, as cobiçadas *waterfronts*. Consideram-se, assim, como obras de requalificação/revitalização urbana cuja finalidade é a reinserção do lugar objeto da intervenção ao tecido urbano da cidade em questão para, então, dinamizar a economia local. Há, portanto, nesse tipo de ação, a elaboração de um conceito de cidade – normalmente adjetivado como “novo” – ao qual o projeto de intervenção urbana se vincula.

Seguindo a tendência, o Porto Maravilha inclui um novo terminal de navios de cruzeiro, com capacidade anual 40 (quarenta) vezes maior; equipamentos culturais de grande porte,

como alguns museus; bares e restaurantes. Além da transformação no porto em si, a operação urbana inclui uma grande intervenção urbanística em seu entorno, com alteração no padrão de uso e ocupação do solo, a chegada de novos equipamentos públicos, mudança no sistema viário e de transporte público, entre outros – com inúmeras demolições e surgimento de novas construções. Tudo isso para alcançar o que chamam de modernização da infraestrutura do tecido urbano, com a finalidade de se criar um padrão urbanístico compatível com o perfil de uso pretendido para o local explorado. Com isso, o Porto Maravilha seria responsável por conferir uma nova face internacional à cidade do Rio de Janeiro e, assim, a tornaria mais apta ao mercado do turismo global. Vale destacar que os custos da obra e sua execução ficaram à cargo da prefeitura da cidade e de um consórcio de empresas privadas (FERRARIN, 2016).

Neste início de século, observa-se que a gestão da cultura é operada também como parte de um programa da iniciativa privada que tem na execução de grandes projetos de intervenção urbana sobre setores inteiros das cidades seu principal produto. Mas, até aqui, com os exemplos do Projeto Novo Recife e do Porto Maravilha, como podemos entender que a expressiva especulação imobiliária, os investimentos em edificações de luxo e espaços privados de lazer e entretenimento significam desenvolvimento cultural?

Como vimos ao longo deste trabalho, na história recente das chamadas cidades globais, as questões em torno do conceito e das manifestações da cultura estão intensamente relacionadas às complexas expressões das formas políticas contemporâneas e em como elas reverberam nos projetos de cidades, que, por sua vez, sintetizam um modelo de sociedade orientado pela cultura urbana e consumo coletivo. Por isso, se constitui em tarefa difícil refletir sobre o replanejamento das grandes cidades ocidentais após o colapso da segunda grande guerra sem problematizar a estreita relação entre Estado (gestão) e Cultura. A falência de um projeto de humanidade – que foi o projeto nacionalista do século XIX – demandou revisões de suas concepções com o objetivo de orientar a experiência democrática para a diversidade cultural (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2016).

Peixoto (2004; 2010) nos mostra que não é por acaso o surgimento, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, de instituições voltadas para o registro e valorização da diversidade cultural, as quais sendo patrocinadas, inclusive, por grandes investimentos monetários de algumas nações. Temos, por exemplo, a criação, ainda no ano de 1946, da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). De acordo com Sá Barreto & Medeiros (2016, p. 13), a emergência dessas instituições, no fim das contas, serve à profissionalização da “gestão da diferença cultural”.

Junto a esse dado, soma-se o aumento do interesse na mercadoria cultural propriamente dita por parte de alguns países e corporações devido a crises econômicas surgidas a partir de 1960. Huyssen (2001) e Yúdice (2004) afirmam que decorre desse contexto o *boom* dos museus, incluindo a criação das chamadas redes de franquias museais. O que se observa, a partir disso, é a articulação de um sofisticado mercado do turismo global, que se desenvolveu intensamente a partir da década de 1970 e atualmente compõe o paradigma da gestão das formas urbanas contemporâneas. A cultura, desse modo, se converteu em um complexo dispositivo de gestão do Estado, como é possível perceber na dinâmica política de registros dos patrimônios mundiais, tanto materiais quanto imateriais (PEIXOTO, 2010) – aspecto que exploraremos mais adiante.

Estamos diante do cenário em que, nos termos de Yúdice (2004), a cultura é usada como recurso, mas não simplesmente no sentido de que, enquanto mercadoria, a cultura é capaz de produzir divisas, mas porque ela funciona como dispositivo de gestão. Esse uso político da cultura apresenta duas faces fundamentais. A primeira diz respeito à gestão da memória cultural por parte do Estado, aspecto verificado principalmente nas grandes cidades envolvidas com as duas grandes guerras e/ou regimes colonialistas. Após a experiência desses traumas políticos, do surgimento das políticas de reconhecimento e imigração, gerir a memória cultural se tornou uma tarefa fundamental aos centros cosmopolitas, voltados para a ideia de que todos devem ter seu lugar na cidade. Esse processo, articulado a uma economia global, acabou por produzir espaços de poder que não traduzem lugares para todos (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2016 e 2017a).

A segunda face da cultura como dispositivo de gestão se refere ao uso da cultura enquanto recurso econômico, que também surgiu como possibilidade para a exploração de novos mercados quando setores econômicos historicamente estabelecidos entraram em colapso. Houve, assim, muitos investimentos no mercado do consumo cultural, que também contribuiu com a movimentação do mercado do turismo global. As cidades, nesse contexto, passaram a ser vistas como objetos culturais com grande potencial de comercialização (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a).

De acordo com Stuart Hall (2003), é por meio do funcionamento da ideologia do multiculturalismo que temos a melhor síntese do cruzamento disso que chamei de duas faces da cultura enquanto dispositivo de gestão. Segundo o autor, elaboram-se políticas de Estado orientadas por uma economia de nações multiculturais, as quais, com as dinâmicas de fluxo e

deslocamento de pessoas e informações, têm seu sentido redimensionado e ressignificado – o que só complexifica esse processo. Nas palavras de Sá Barreto & Medeiros (2017a),

O multiculturalismo – ou a lógica cultural do capitalismo multinacional (ŽIŽEK, 2005) – converte a dimensão étnica da cultura em bem-acabado produto ora dos equipamentos culturais que compartilham a gestão do Estado e da iniciativa privada, ora das próprias políticas de planejamento e gestão urbanas a partir das quais toda tensão social precisa e deve ser transformada em peculiaridade da cultura local. Marcadores das complexas desigualdades contemporâneas, portanto, a partir dos anos 1970, vão sendo emulados como parte da riqueza cultural do lugar, objetos (quase) museológicos de uma mercadoria cultural economicamente extremamente bem-sucedida (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017, p. 4).

A esta altura, parece claro de que maneira as políticas de Estado voltadas para a cidade contemporânea articulam a cultura como seu argumento, como o que justifica a razão de ser de tais políticas. Assim, diante do que foi dito, creio que podemos afirmar que o mercado cultural em vias do século XXI é um mercado que tem a cidade como seu principal objeto. Não é à toa, portanto, que práticas artísticas orientadas para a exploração, problematização e experimentação da vida urbana deem origem a trabalhos de arte como estes aqui em análise.

O Museu do Homem Diagonal teve sua primeira aparição de 11 de setembro a 2 de novembro de 2014, na região portuária do Rio de Janeiro. O que estava em operação nesse período era um conjunto de trabalhos que descrevia um percurso (ou uma mancha) na região que vai das colunas do edifício do MAR (Museu de Arte do Rio), seguindo pela Avenida Venezuela, em seguida pela rua Barão de Tefé, até a porta dos fundos da feira de arte que aconteceu em setembro nos armazéns do Pier Mauá, na avenida Rodrigues Alves, durante o espetáculo da demolição da Perimetral (Renata Lucas, Portfolio da artista, p. 155).

Sob as colunas do MAR, está posicionado um camelô vendendo hologramas (imagem lenticular). Imagem lenticular é um tipo de impressão em que duas imagens diferentes são impressas no mesmo plano, com uma película por cima que faz com que, dependendo do ângulo de visão, se possa ver uma imagem ou outra. Essa imagem mostra o mesmo edifício em dois momentos diferentes: quando ainda era dividido entre Rodoviária e Hospital Militar, há pouco mais de um ano, e no momento presente, em que foi pintado de branco para exercer a função de Museu (Renata Lucas, Portfolio da artista, p. 156).

A mesma imagem está em exibição por uma outra vendedora ambulante em frente às colunas do Foro Desembargadora Marilena Franco, na Avenida Venezuela, 134. As colunas do edifício modernista do Foro, tal como o museu, foram parcialmente pintadas de branco. Assim o próprio edifício comporta-se como na imagem lenticular: entre uma imagem e outra (Renata Lucas, Portfolio da artista, p. 158).

Figuras 58 e 59 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal*: departamento de fachadas – Pipoqueiro, 2014



Essa descrição diz respeito ao trabalho chamado de *Museu do homem diagonal: departamento de colunas – Coluna lenticular* (2014), realizado no prédio do Museu de arte do Rio de Janeiro, mais conhecido pela poética sigla MAR, como disse a artista, e no prédio do Foro Desembargadora Marilena Franco. Lucas enfatiza a mudança na pintura das fachadas dos dois edifícios, que compõem o perímetro contemplado pela obra do Porto Maravilha. No excerto do *Museu do homem diagonal* (2014), a artista faz referência aos azulejos marrons da antiga rodoviária, que desapareceram sob o manto branco do qual se reveste o referido museu de arte. Por que os prédios modernistas do Foro e da antiga rodoviária, e também do hospital militar, precisaram ser pintados de branco com a chegada da Operação urbana consorciada da região do Porto do Rio de Janeiro?

Isso me faz recordar das intervenções urbanísticas no Pelourinho, em Salvador, BA, e no Bairro do Recife, em Recife, PE, no fim dos anos 1990, que substituíram toda a pintura do casario por um vibrante colorido. Esse tipo de ação está diretamente vinculado a uma política que substituiu os tons ocres característicos do início e da metade do século XX por cores fortes, cujas gestões estavam pautadas no que Del Castillo (2008) chamou de “disneylandização” da memória e do patrimônio, aproximando ambos de um turismo orientado pela lógica do entretenimento. Isso se relacionava – e ainda se relaciona, como estamos vendo na presente análise – com uma política de “revitalização” de centros históricos de grandes cidades brasileiras, direcionada para conferir um intenso apelo turístico a tais regiões da cidade por meio de sua transformação em zonas de entretenimento e consumo de bens culturais.

O branco dos prédios de *Museu do homem diagonal: departamento de colunas – Coluna lenticular* (2014) me faz pensar na estética *clean* dos ambientes de luxo publicizados pelos escritórios de arquitetura e empresas imobiliárias, na limpeza do urbanismo hospitalar teorizado por Foucault (1979), na homogeneização da arquitetura de museus e nos tons claros associados a uma estética futurista e tecnológica. Por meio da quase fusão entre duas imagens de um mesmo objeto, *Coluna lenticular* (2014) demonstra que um tempo se sobrepôs ao outro, quando, de acordo com a forma com a qual se engendra a experiência urbana, esses dois tempos precisavam contaminar um ao outro. O branco não é produto das experiências cotidianas dos que usam aquele espaço, nem se relaciona às funções dos prédios branqueados; o branco sufoca não apenas a cor marrom, mas memórias, sentimentos e desejos que ainda seriam inscritos naquelas fachadas por meio das práticas sociais espontâneas articuladas em torno daqueles lugares.

“Seguindo o caminho para a esquina da Rua Barão de Tefé, verifica-se a presença de um carrinho de pipoca acoplado à fachada de vidro do edifício de propaganda das obras do Porto, derramando a pipoca em seu interior” (Renata Lucas, Portfolio da artista, p. 159). Essa intervenção artística se chama *Museu do homem diagonal: departamento de fachadas – Pipoqueiro*, 2014. Carrinhos de pipoca pelas ruas do centro protagonizavam a pluralidade de cenas performáticas que compunham a experiência urbana daquele lugar. Com a obra da operação urbana consorciada do antigo porto do Rio de Janeiro, vários dos camelôs e vendedores ambulantes da região foram deslocados devido às reformas de “revitalização” do espaço urbano.

O *Pipoqueiro* (2014) de Renata Lucas é incrustado na parede do próprio prédio como demonstração de que aquela forma, o carrinho de pipoca, é tão parte e testemunha daquele lugar quanto aquele exemplar da arquitetura do centro da cidade. Isso se contrapõe a uma concepção ainda vigente de patrimônio – mesmo o conceito já tendo adquirido outra definição, deixando de ser tomado como material ou imaterial para ser entendido como patrimônio cultural – que entende a materialidade da “pedra e cal”, como se diz nos estudos da área, enquanto o elemento mais importante na composição patrimonial da cidade. Essa perspectiva negligencia a dimensão de uso do espaço público, as ocupações profissionais realizadas e criadas no espaço urbano, os padrões de sociabilidade que são construídos nesse espaço e até mesmo os sons e cheiros do cotidiano da vida pública. Retirar os camelôs, vendedores ambulantes, malabaristas e outras pessoas que trabalham no mercado informal da rua é confirmar que a fachada branca dos prédios modernistas e o branco opulente do Museu do amanhã são uma tradução do urbanismo higienista que a história do século XX da cidade do Rio de Janeiro bem conhece.

Ao nos conduzir para um passeio na empresa Porto Maravilha, iniciando pelo departamento de colunas e, posteriormente, seguindo para o departamento de fachadas, agora Lucas nos leva ao departamento das portas e paredes reversíveis.

Dobrando à direita sentido Avenida Rodrigues Alves, verifica-se uma entrada aberta na lateral de um galpão que ocupa o quarteirão inteiro, e é usado durante a semana como estacionamento provisório de ônibus. O antigo portão foi aberto e transformado em porta giratória. Ao atravessar o galpão em diagonal, encontra-se uma parede reversível aberta na fachada do edifício. Ao movê-la, o exterior é trazido para o interior e vice e versa: parte do *grafitti* da parede externa pode ser visto no interior enquanto a parede branca e numerada do estacionamento vai para o exterior (Renata Lucas, Portfolio da artista, p. 161).

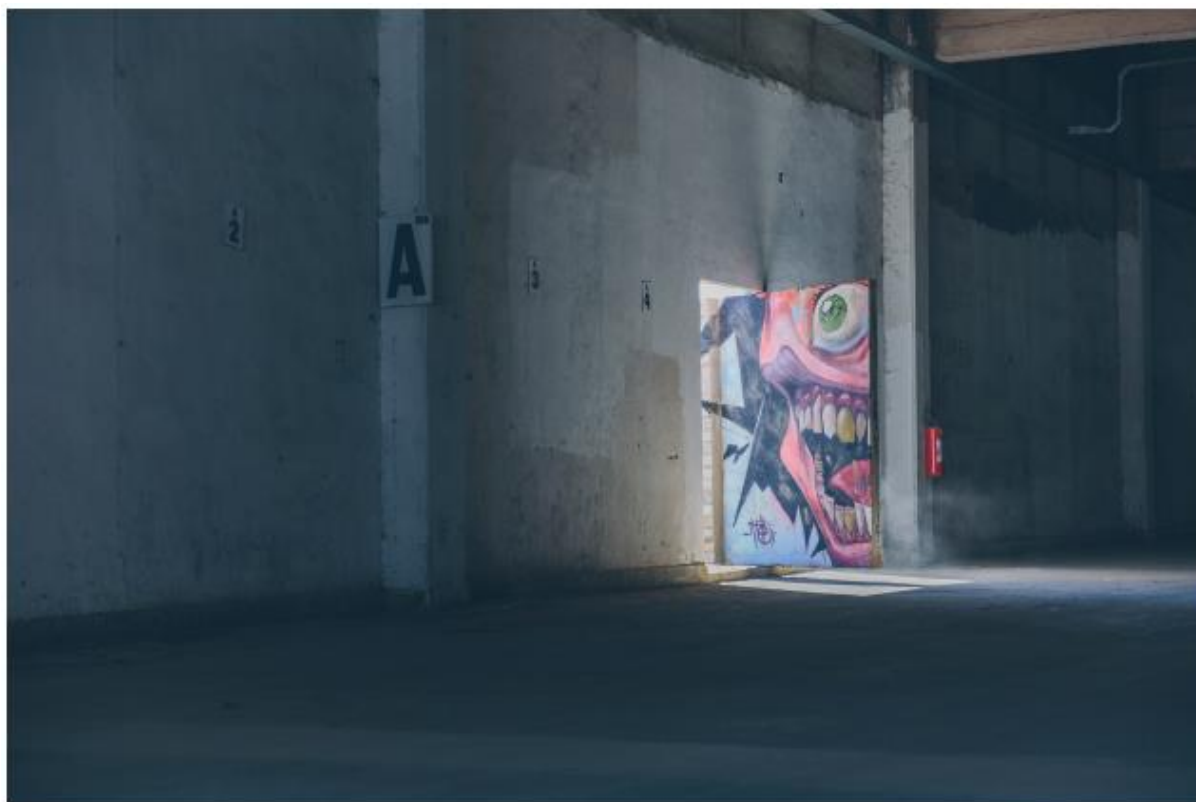
Figuras 60 e 61 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal*: departamento das portas e paredes reversíveis – *Homem diagonal*, 2014



Figuras 62 e 63 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal: departamento das portas e paredes reversíveis* – *Homem diagonal*, 2014



Figuras 64 e 65 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal: departamento das portas e paredes reversíveis* – *Homem diagonal*, 2014



Figuras 66 e 67 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal*: departamento das portas e paredes reversíveis – *Homem diagonal*, 2014



Em cidades grandes onde a quantidade de veículos – carros privados, basicamente – supera a capacidade que o próprio espaço urbano suporta, muitos terrenos, galpões e até edifícios têm sua função transformada para se tornarem um estacionamento. Para a realização do trabalho artístico *Museu do homem diagonal: departamento das portas e paredes reversíveis – Homem diagonal* (2014), Renata Lucas utilizou um desses galpões, localizado à margem da Perimetral que passa pela zona portuária, tendo vista para a demolição do elevado da Perimetral, uma das obras de infraestrutura e mobilidade urbana previstas pelo projeto de intervenção urbanística do Porto Maravilha.

Para abrir a referida passagem pelo galpão, que foi criada pela abertura de “portas” nos seus dois extremos e em sentido diagonal, a artista fez cortes no edifício que funciona como um estacionamento provisório de ônibus, subvertendo os limites da engenharia do prédio construído, como num gesto de tentar produzir cicatrizes deixadas por pessoas, não por veículos apenas. Um dos cortes foi realizado no antigo portão do galpão, que foi transformado numa porta giratória, como dito acima; a outra abertura não se constitui em uma porta, mas em um corte realizado na parede virada para a obra da Perimetral. A intervenção nessa parede não apenas abriu um espaço de passagem, mas criou uma parede giratória, subvertendo os elementos arquitetônicos daquele espaço. Essas aberturas na edificação e a reversibilidade da parede parecem tentar “abrir” aquele galpão para o ambiente ao seu redor, o que me faz pensar que a artista experimenta um outro modo de inscrição daquele galpão na paisagem do lugar como mais do que uma espécie de depósito de veículos.

Do “Departamento das portas e paredes reversíveis”, seguimos para o “Departamento das portas e paredes irreversíveis”, responsável pela “execução” da “obra” *Mercado de chão*, também realizada em 2014.

Dali por diante a paisagem é de escombros na Avenida Rodrigues Alves, e a cada dia parece diferente, com o avanço da demolição da Perimetral. O final desse percurso termina do outro lado da Avenida, na porta de fundos da Feira de arte [a ArtRio] que aconteceu nos armazéns do porto, em meados de setembro. Um vendedor de discos ficava posicionado ali com seus discos em exibição. Um toca-discos embutido no chão, dividido entre o interior e exterior do armazém, tocava um disco selecionado do acervo do vendedor, preso no loop que repetia: “eu sumi na poeira das ruas” (Renata Lucas, *Portfolio da artista*, p. 169).

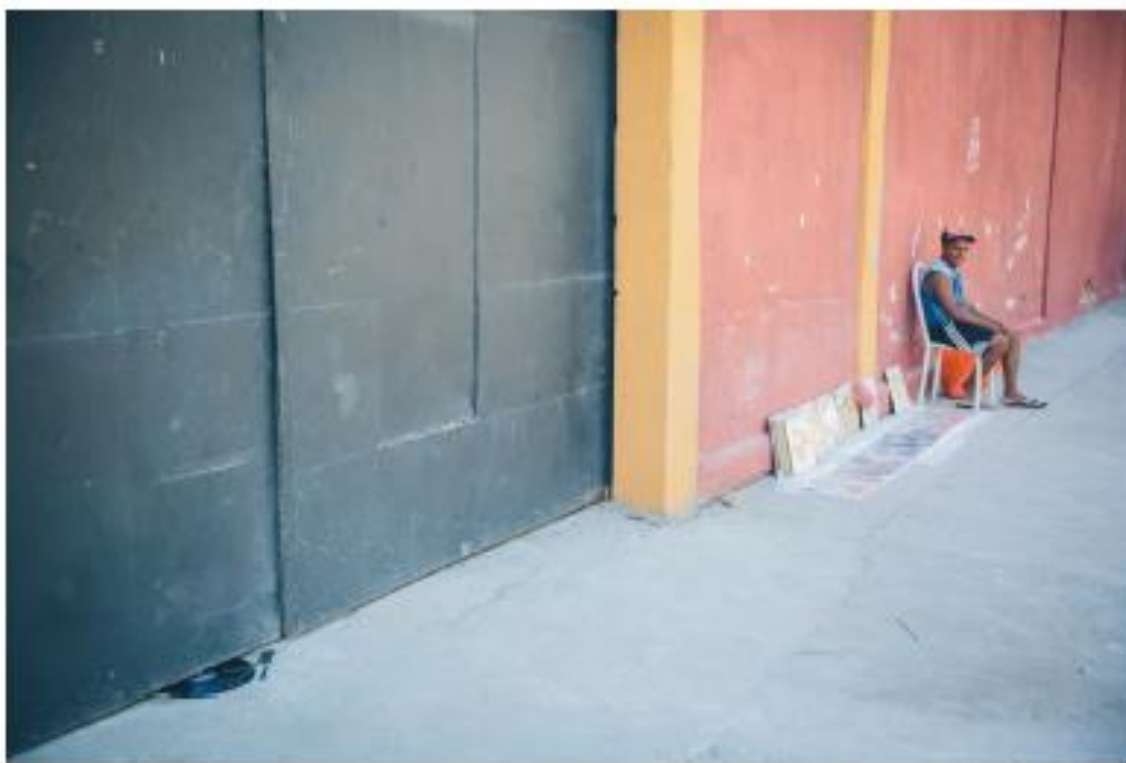
Figura 68 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal*: departamento das portas e paredes reversíveis – *Homem diagonal*, 2014



Figura 69 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal* departamento das portas e paredes irreversíveis – *Mercado de chão*, 2014



Figuras 70 e 71 – Renata Lucas, *Museu do homem diagonal*: departamento das portas e paredes irreversíveis – Mercado de Chão, 2014



Com *Museu do homem diagonal: departamento das portas e paredes irreversíveis – Mercado de chão* (2014), Lucas, mais uma vez, traz como protagonista um vendedor de rua do centro da cidade, que, neste caso, é um vendedor de discos de vinil. Como o carrinho de pipoca que se acomodou na parede de vidro de um prédio, o disco de *Mercado de chão* se incrustou ao chão que receberia mais uma camada de tempo por meio da obra de “requalificação” que ali acontecia. Os discos, as músicas tocadas na rua e o vendedor de vinil testemunham as intervenções urbanísticas que não são capazes de se apropriar deles como elementos centrais à vida urbana daquele lugar e, assim, os excluem da dinâmica de transformação da cidade que é própria à experiência do tempo, forçando o sumiço dos vendedores de vinil, dos discos e de suas músicas por entre a poeira do novo centro trazido pela operação urbana consorciada responsável pelo Porto Maravilha da cidade maravilhosa.

Todos os trabalhos de *Museu do homem diagonal* (2014) foram realizados para, nos termos de Renata Lucas, aparecerem ao mesmo tempo. Eu diria também que foram realizados para funcionarem ao mesmo tempo, como devem funcionar os setores de uma empresa responsável pela execução de uma obra urbanística de grande porte. Seguindo essa analogia, observamos como a artista brinca com os próprios nomes dos trabalhos artísticos, que recebem denominações de “departamentos” com uma especificação que remete às subdivisões de prováveis setores da construção civil. Numa empresa de urbanismo e construção civil, cada departamento é responsável pela execução de determinadas obras de engenharia urbana, que são também obras de intervenção no espaço urbano. No *Museu do homem diagonal* (2014), cada departamento é responsável pela realização de obras de intervenção artística.

Lucas joga também com a ambiguidade do uso do termo “museu” nesse contexto, visto que a realização do Porto Maravilha incluiu a inauguração de dois novos museus. Como já vimos neste capítulo, as obras de “requalificação” urbana, se utilizando da cultura como dispositivo de gestão, contam com a instalação de equipamentos de cultura e entretenimento – museus, cinemas, cafés, livrarias, centros culturais, parques temáticos, memoriais – como investimento para o mercado do consumo cultural. Sendo assim, as instituições museais adquirem uma conotação empresarial, posto que precisam atuar no mercado apresentando um bom desempenho no que diz respeito às expectativas de público e capacidade de gerar lucros. O *Museu do homem diagonal* (2014) é, do meu ponto de vista, o museu que não se assemelha e não compactua com esse modelo de museu, inclinando sua posição por meio de uma diagonal em relação ao caminho reto que os museus do Porto Maravilha traçam em

consonância com os apelos do mercado turismo global e da cultura do entretenimento que domina instituições museais mundo afora.

O que se observa no discurso que cruza cultura e turismo das gestões institucionais das cidades é a utilização do *marketing* do turismo cultural urbano como o elemento que estrutura não somente as políticas de cultura e turismo, mas, principalmente, as políticas para a cidade. Nesse contexto, o patrimônio se configura como “uma mercadoria que precisa ser valorizada e não exatamente preservada” (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a, p. 11). Desse modo, a gestão do patrimônio na cidade contemporânea emerge como traço de uma economia global que orienta as cidades em função da busca por números expressivos de crescimento econômico. Esse debate exige uma maior exploração da questão patrimonial nesse contexto, que almejo alcançar por meio dos trabalhos artísticos analisados a seguir.

5.3.2 Intervenções urbanas, intervenções artísticas: a retórica do patrimônio

Os trabalhos *MUSEO 1985* e *Texcoco soundtrack*, realizados no ano de 2012, fazem parte de um mesmo projeto artístico de Bruno Faria. Contemplado pela 11^a Edição do Prêmio Bolsa Iberê Camargo, o artista cumpriu a tarefa de fazer uma residência artística no SOMA, Cidade do México, ME, uma associação cultural colaborativa composta por artistas e outros agentes culturais.

Antes de começar a residência, o artista não possuía um projeto sobre o trabalho artístico a ser desenvolvido. Foi por meio da imersão naquele contexto cultural específico que Faria elaborou esses dois trabalhos. Em contato com arquivos e repertórios das *performances* relativas ao surgimento da Cidade do México, o artista acessou um conjunto de práticas e significados que fora daquele contexto ele não teria acessado. A partir disso, Faria afirma: “esses trabalhos só poderiam existir eu estando naquele contexto. Por isso que eu digo que meu trabalho lida muito com o *site-specific*, o contexto do lugar” (Em entrevista concedida à autora). Refletir sobre patrimônio significa, acima de tudo, pensar sobre os sentidos específicos ao objeto a ser patrimonializado. Nesse processo, o lugar adquire importância central.

Figura 72 – Bruno Faria, *Museo 1985*, 2012

MUSEO 1985

México D.F.



Ven a conocer la historia del terremoto del jueves 19 de septiembre de 1985, conocido como el **Terremoto de México de 1985**, sismo que afectó la zona centro, sur y occidente de México y ha sido el más significativo y mortífero de la historia escrita de dicho país. El Distrito Federal, la capital del país, fue la que resultó más afectada. Este fenómeno sísmológico se suscitó a las 7:19 a.m. Tiempo del Centro, cuya duración aproximada fue de poco más de dos minutos.

¡Visítanos!

Horario: domingo a domingo, 24h.
Chihuahua 197.

Roma Norte, Cuauhtémoc, Ciudad de México, DF, Mexico.

ENTRADA GRATUITA

Figuras 73 e 74 – Bruno Faria, *Museo 1985*, 2012

Figuras 75 e 76 – Bruno Faria, *Museo 1985*, 2012



Figuras 77 e 78 – Bruno Faria, *Texcoco Soundtrack*, 2012



Figuras 79 e 80 – Bruno Faria, *Texcoco Soundtrack*, 2012



O trabalho *MUSEO 1985* é uma intervenção que foi realizada na Rua Chihuahua, bairro Colônia Roma, México (D.F.). Em 1985, aconteceu na Cidade do México um dos maiores terremotos da história da América, causando aproximadamente 10.000 mortes. Toda a cidade foi abalada, mas as áreas mais afetadas foram aquelas situadas sobre o que, em tempos anteriores, foi o lago de Texcoco, na antiga Tenochtitlán. Os sedimentos não consolidados situados sob as construções e a negligência na construção dos edifícios foram os motivos principais que levaram ao colapso de diversas estruturas. Hoje, mesmo depois de anos desse acontecimento, ainda se encontram em alguns pontos da cidade alguns escombros desse terremoto, construções que até hoje não foram removidas. O projeto partiu da localização de um desses escombros no bairro de Roma, onde foi realizada uma ação com um quiosque de um museu fictício desse terremoto. Durante a ação foram comercializados alguns *souvenirs*, como: camisetas, canetas, lápis, canecas, entre outros, todos apetrechos comumente encontrados em lojas de museus. Foram colocados à venda também alguns pedaços desses escombros com a logomarca do museu fictício junto com os *souvenirs* produzidos. A ideia de assumir todo o espaço daquela “desconstrução” do edifício como um museu, e criar uma loja de *souvenirs* de um museu fictício, parte de uma retomada à própria memória e história da cidade, que ironicamente aponta para o fato de que o México é a cidade que tem a maior quantidade de museus do mundo. Atualmente vivem duas senhoras sem teto nesses escombros, sendo a fachada deles utilizada para fins publicitários cedidos a uma empresa de propaganda (Descrição feita pelo próprio artista, disponibilizada em seu *site* profissional).

Mesmo declarando a intenção de mobilizar as memórias relativas ao terremoto de 1985, ocorrido na Cidade do México, e, com isso, estabelecer uma conexão com o surgimento da cidade por meio da referência ao Lago Texcoco, o trabalho de Faria é ambíguo na medida em que o artista se utiliza de elementos patrimonializados – os objetos comuns de uma loja de museu e resquícios dos escombros do terremoto – que, assim, carregam uma identidade responsável por inscrever aquele lugar enquanto um museu, um lugar de memória. Isso nos oferece a possibilidade de discutir a importância que o estatuto patrimonial adquiriu na cultura contemporânea.

A reação do público ao *Museo* foi muito interessante. O prédio que caiu, onde eu fiz a intervenção, fica em frente a uma faculdade. Tanto no horário em que os alunos chegavam, como no intervalo e na saída, os estudantes ficavam lá fora, namorando, comendo, fumando cigarro, paquerando... E eles não sabiam que o prédio da frente era um escombros de 1985. Foi muito curioso porque, quando eles viram a barraca e as imagens do museu, eles perguntavam: - O que é que é isso? E aí eu e os [supostos] vendedores contextualizávamos: - É um novo museu, o museu do terremoto. - Ah é? Isso que caiu foi por causa de um terremoto? Isso é interessante porque é de uma geração, assim como tem geração de pessoas idosas que passavam e lembravam. Teve uma senhorinha que parou e contou que perdera uma amiga no terremoto. Aí contou toda a história de quando a perdeu... E aí tem uma coisa bem interessante: eu tenho uma ideia quando eu faço um trabalho,

eu sei aonde eu quero chegar, o que eu quero ativar, apresentar, mas tem coisas que só acontecem no decorrer do trabalho, como esse momento. Pessoas de uma geração que estão todos os dias naquele lugar, olhando para aqueles escombros, não sabiam do que se tratava; e há pessoas de outra geração que foram sensibilizadas, que reativaram a memória de um momento que elas passaram, que foi doloroso. Então isso é um ponto do trabalho que eu acho bacana. Meus trabalhos lidam com questões conceituais, eles partem de uma ideia e aí eu vou e faço. Mas há coisas novas com as quais me deparo apenas no decorrer do trabalho, que são camadas que potencializam mais ainda o trabalho (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

O fato de os jovens desconhecerem a origem daqueles escombros deve nos chamar a atenção para a relação entre identidade e patrimônio. Paulo Peixoto (2004) destaca como determinados bens, objetos e práticas são enredados numa dinâmica que confere a eles um estatuto formal de proteção e exibição. O autor defende que a identidade e o patrimônio se converteram em recursos que são utilizados nesses processos e que, além disso, ainda são tomados como noções que se definem uma em relação a outra. Nisso reside o perigo tanto da essencialização da identidade como da cultura da patrimonialização, que iguala processos de identificação a patrimônio. Como Peixoto (2004) afirma, nem tudo que produz identidade pode ser tomado enquanto patrimônio. Parte dos escombros do terremoto ter se transformado na morada das duas senhoras sem teto pode ser um exemplo disso. Claro que pode ser também demonstração do descaso do poder público com o lugar. Mas aquele espaço precisava ser transformado num memorial ou num museu? Ou mesmo, antes disso, o evento do terremoto produziu alguma identidade para a cultura daquele lugar? As ruínas não podem se constituir em lugares?

Neste momento, trago o segundo trabalho de Faria desenvolvido na mesma residência artística que deu origem a *MUSEO 1985* (2012).

Texcoco Soundtrack é uma intervenção sonora que instaura uma reflexão sobre a própria formação da Cidade do México, que, para ser construída, ocasionou um grande processo de aterramento de lagos, entre eles o Texcoco. Para o trabalho, foi gravado o som dos carros da Avenida Revolución, e, sem nenhuma edição, produzido um CD com apenas uma faixa, som esse muito semelhante ao de uma água corrente de um lago ou rio. Durante a ação, percorri vagões do metrô, onde existe um grande comércio informal de balas, doces, revistas, DVD's e também de CD's de música, com uma mochila que tinha uma caixa de som, exatamente como as usadas pelos ambulantes que comercializam música, porém, ao entrar, todo o vagão era ocupado com um som que parecia uma água corrente, mas, na verdade, era de carros em movimento. Caracterizado como um mexicano, minha abordagem com os passageiros era exatamente como um vendedor: "Olá, Olá, Texcoco Soundtrack, leve para casa um resquício do Lago

Texcoco”, “10 pesos por uma lembrança do Lago Texcoco”, “Leve de presente para seus amigos uma memória desse lago” (Descrição feita pelo próprio artista, disponibilizada em seu *site* profissional).

O público do Texcoco ficava sem entender o que era. Há um comércio gigantesco de ambulantes. Então, todo mundo esperava que eu tivesse vendendo música e não aquilo. A reação deles parecia ser de que não estavam entendendo o que se passava. E a proposta do trabalho de certa forma era isso, criar um ruído ali dentro (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

Um dado interessante do trabalho *Texcoco soundtrack* (2012) é que a mochila que o artista portou quando da realização do trabalho foi encontrada na própria Cidade do México, no comércio dedicado a produtos utilizados por vendedores ambulantes de CDs, pois a mochila era feita de forma adequada ao uso específico desses vendedores. Isso significa que mesmo a mochila, artigo que poderia ser facilmente encontrado em boa parte do mundo, é um produto que tem sua produção e seu uso circunscritos a práticas culturais específicas.

Com apenas dois discos vendidos, Bruno Faria frequentou o metrô da cidade por três dias, quando da realização do trabalho. Quando pessoas o interrogavam, ele respondia como se fosse um mexicano, com esforço para expressar as práticas incorporadas dos vendedores no que diz respeito à impoção da voz e à postura corporal e, assim, dizia que vendia resquícios do que sobrou do Lago Texcoco.

Se os contextos locais informam práticas culturais específicas do lugar, como o patrimônio, que é um objeto sempre relativo a uma cultura, guardando, assim, particularidades e complexidades, se tornou um traço onipresente da cultura contemporânea?

A partir das teorizações de Andreas Huyssen (2000; 2001; 2014) acerca do uso da memória na cultura contemporânea, Sá Barreto & Medeiros (2016, p. 1-2) afirmam que uma das expressões das formas políticas contemporâneas que podem ser bem observadas na cidade do século XXI é “a emergência de uma forte cultura do passado que não pode sobreviver sem a construção de uma vigorosa mercantilização do futuro”. Esse aspecto, que define parte do modo pelo qual a cultura urbana contemporânea se estrutura, é facilmente traduzido para os usos da maquinaria patrimonial que as gestões das cidades estabelecem como estratégias de inserção das cidades no mercado do turismo global.

É sabido que os Estados nacionais têm sua história política diretamente associada à utilização do patrimônio como um recurso voltado à consolidação da afirmação de seu poder. Na segunda metade do século XX, as ações da UNESCO e do ICOM sobre a normatização das políticas de preservação do patrimônio mudaram o cenário vigente até então, que tinha

nos Estados nacionais a referência principal para a maquinaria patrimonial. Isso produziu uma nova burocratização sobre o patrimônio e o inseriu na escala global de circulação de signos e mercadorias. Como consequência, ele adquiriu um forte apelo econômico e acabou se tornando um objeto de grande interesse dos Estados do G-7. É a partir desse contexto que o patrimônio se transforma no protagonista do mercado do turismo cultural, que tem sua expansão diretamente relacionada a esse processo (PEIXOTO, 2010; SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a).

Alguns dados da UNESCO contribuem para demonstrar isso. Segundo esses dados, em 1995, havia, na Europa, 66 (sessenta e seis) cidades consideradas “patrimônio mundial”, enquanto em 2008 esse número subiu para 133 (cento e trinta e três), o que significa um aumento de 55,7% do total. Considerando os mesmos períodos, nas Américas Central e do Sul e no Caribe os números de cidades patrimônio-mundial eram de 19 (dezenove) e passaram a ser 29 (dez), ou seja, houve um aumento de 12,1% do total (PEIXOTO, 2010). Diante desse cenário, não fica difícil entender a relação que se estabeleceu entre patrimônio e turismo, pois o aquecimento do mercado do turismo global passou a ser diretamente proporcional à produção de patrimônios mundiais (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a).

Vale salientar, nesta discussão, que “esse processo acarretou a configuração de novas matizes de identidade nas cidades eleitas” (PEIXOTO, 2010, p. 1), aspecto fundamental ao entendimento do uso do patrimônio pelas gestões das cidades contemporâneas. Ao se tornarem objeto de grande interesse da indústria do turismo, essas cidades eleitas como patrimônio mundial passaram a investir em zonas mais modernas e de apelo global, em detrimento, por exemplo, das regiões mais antigas e históricas da cidade (PEIXOTO, 2010).

Como é fácil de deduzir, esse contexto gerou um cenário de disputa entre países e regiões, visto que muitos almejam figurar no topo do *ranking* de patrimônios mundiais. Na tentativa de contemplar práticas culturais não materiais, as instituições reguladoras criaram uma distinção entre, de um lado, patrimônios naturais e culturais e, de outro, patrimônios imateriais. As disputas então engendradas são, claro, politicamente assimétricas, o que tende a reforçar as relações hierárquicas já existentes, que localizam os países e as nações em centro, periferia e semiperiferia.

Os dados da UNESCO nos ajudam mais uma vez. Em 2017, os registros de patrimônio cultural e natural apresentaram os seguintes números: a América do Norte e a Europa possuem 498 (quatrocentos e noventa e oito) bens registrados, tendo 50 (cinquenta) países inscritos, contando, assim, com 47% do total de registros; a Ásia e a Oceania têm 36 (trinta e

seis) países inscritos e contam com 246 (duzentos e quarenta e seis) registros, o que representa 23% do total de bens; a América Latina – com 28 países inscritos – apresenta 137 (cento e trinta e sete) bens registrados, ficando com 13% do total; e, por fim, os 18 (dezoito) países árabes inscritos possuem 81 (oitenta e um) registros, contando, portanto, com 8% do total de bens. Na lista de registro de patrimônios imateriais, a Ásia e a Oceania possuem 44,4% dos registros, enquanto a América do Norte e a Europa possuem apenas 12,9% (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a).

Esses, e ainda mais outros indicadores, sugerem que a presença nas listas de registro de patrimônios mundiais é uma realidade diretamente relacionada ao poder econômico dos países e nações. Uma demonstração disso é que os dados da UNESCO nos fazem concluir que quase 25% dos bens naturais e culturais registrados como patrimônios mundiais são administrados por apenas 8 (oito) países (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a). Isso, consequentemente, produz implicações nas gestões das grandes cidades dos países com maior poder econômico e político na escala global, o que orienta a conduta das gestões das “outras cidades” do globo, também ávidas por participar da corrida ao estatuto de patrimônio mundial.

A esta altura, depois dos dados quantitativos acima colocados, parece claro que “as maiores potências mundiais ocidentais não têm interesse na preservação de tradições orais, práticas, representações, expressões e conhecimentos diversos (PEIXOTO, 2009, p. 18). Preocupadas em transformar sua identidade simbólica, o patrimônio acabou se tornando uma mercadoria, como dito anteriormente, com enorme capacidade de inserir as cidades no mercado do turismo global. Ou seja, temos aqui um uso instrumental da cultura enquanto dispositivo político-institucional que serve à produção de uma linguagem voltada às políticas urbanas que têm no reforço e na celebração de identidades culturais específicas alguns de seus princípios básicos.

Trago, neste momento da análise, *Venice suitcase* (2009), um trabalho de Renata Lucas realizado para a 53ª Bienal de Veneza que consiste de um fragmento de asfalto, como a própria artista denomina (Portfolio, 2017). Lucas cria uma rua asfaltada, incluindo faixas de sinalização, na alameda de entrada do Giardini, onde se localiza o pavilhão central da bienal.

Veneza não tem asfalto. As ruas são os próprios canais. Então as pessoas pegam barcos, para ir e vir. E, na verdade, quando você anda em Veneza, nas calçadinhas, elas são a parte de trás das casas. As frentes das casas estão voltadas para os canais. Existe aquela alameda de entrada, que é uma alameda de areia, de pedrinhas e esse trabalho realizado é como se você

tivesse por baixo daquele cenário daquela cidade construída daquela forma, uma espécie de grande *souvenir*, e, debaixo dela, você varre um pouquinho uma parte daquela alameda de pedrinhas, e você já encontra um trecho de uma estrada de asfalto. Eu estava operando com o inverso; debaixo da areia, o asfalto, como uma inversão arqueológica: encontrar um pedaço de futuro por baixo do passado (Renata Lucas, em entrevista concedida ao programa de TV paga “Arte brasileira”).

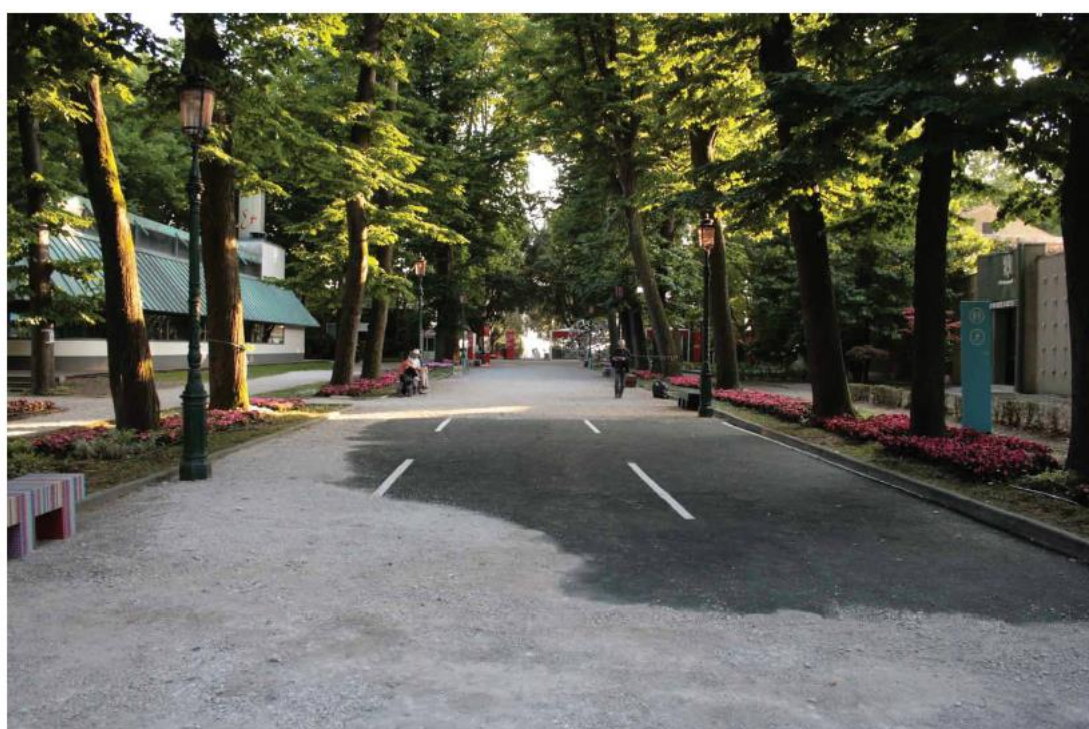
“Imagina em Veneza, por exemplo, para asfaltar dentro do Giardini! Para achar asfalto, para trazer máquinas, para conseguir as licenças... Numa cidade onde tudo é tombado, são muitos passos de negociação. E ela simplesmente asfaltou um pedaço [da entrada]. E não necessariamente você percebia na hora de passar por cima, pelo olhar; você percebia pelo pisar. De repente, você percebia que até tinham marcações de estradas, de ruas, mas não têm carros em Veneza! (Jochen Volz, curador da Serpentine Gallery, Londres, em entrevista concedida ao programa de TV paga “Arte brasileira”).

Em *Venice suitcase* (2009), a artista utiliza um elemento prosaico, comum ao cotidiano de qualquer cidade, mas que em Veneza produz estranhamento: o asfalto. No jogo entre o asfalto e a areia, Lucas não apenas questiona qual camada se sobrepõe, qual camada emerge e qual submerge. Ela questiona a própria ideia de uma cidade patrimonializada. Quando o curador fala sobre o então trabalho da artista, ele dá o peso da dificuldade que foi executar essa ideia numa cidade com as características de Veneza, Itália, e do quão inusitado foi esse trabalho artístico. A mim parece que *Venice suitcase* (2009) não foi somente um trabalho de arte inusitado, mas um trabalho ousado, um tanto subversivo e até criminoso para a retórica patrimonial por violar a intocabilidade que caracteriza a cidade de Veneza. Numa crítica incisiva à lógica da patrimonialização, que produziu o que a própria artista chamou de cidade *souvenir*, com esse trabalho Renata Lucas expõe não apenas o limite daquele espaço, mas a fragilidade da relação entre identidade e patrimônio na composição daquele lugar.

Para Peixoto (2004),

a noção de património remete para a ideia de bens comuns que, perdendo as suas funcionalidades, deixaram de estar integrados nas práticas económicas e sociais quotidianas. Ela evoca uma necessidade de inscrever na memória colectiva algo que corre o risco de se perder. Neste contexto, a “descoberta” de um património corresponde ao anúncio da morte de uma identidade. Querer manter vivas nas práticas quotidianas características e funções identitárias quando elas já não são social e economicamente úteis é tentar combater a inelutável assimilação colectiva da mudança inerente aos processos de transformação identitária (PEIXOTO, 2004, p. 202).

Figuras 81 e 82 – Renata Lucas, *Venice Suitcase*, 2009



A patrimonialização de Veneza é bem útil economicamente à sua gestão político-institucional, mas, na corrida do mercado do turismo global, já não se sabe se Veneza é uma cidade para os que nela vivem ou se é uma cidade para ser congelada nos cartões-postais e nas fotos dos que para ela viajam. Quando utilizado como reforço identitário em função da inserção no mercado do turismo global, o patrimônio funciona como um recurso para as políticas de “revitalização” urbana, que, por sua vez, tornam a questão patrimonial muito mais complexa no que diz respeito à gestão político-institucional da cidade contemporânea.

A esta altura, gostaria de deixar mais claro como a cidade contemporânea se caracteriza de maneira geral, marcando sua peculiaridade em relação à cidade do século XX. É a isso que a seção a seguir se dedica.

5.3.3 Intervenções urbanas: o negócio da/na cidade

Em 21 de outubro de 2012, o Jornal Estado de São Paulo (o Estadão)⁶² publicou uma matéria quase publicitária a respeito da “Cidade da Copa”, projeto que sugeria aspectos de urbe ao empreendimento da construção do estádio para a Copa do Mundo de 2014, que se realizou no Brasil. Sustentabilidade, criatividade e inteligência foram alguns dos adjetivos recorrentemente atrelados ao projeto que transformaria uma área rural de 252 hectares da região metropolitana do Recife – no município de São Lourenço da Mata – em uma experiência radicalmente nova de vida na cidade. Os esboços para tanto apresentavam, sem moderação, um ambiente futurista que fundia o cinza das cidades de concreto com o verde quase fetiche (JACOBS, 2014) de uma estética que, em muito, remete a um *shopping center*.

A cidade da copa seria a cidade livre das memórias da velha cidade, provavelmente a melhor tradução do que poderia ser a Recife perfeita. Como o próprio texto jornalístico-publicitário apresenta, uma cidade voltada para o futuro, regida pela inteligência e integração entre pessoas, vias, serviços, circulação e gestão pública. Esta última, quase ausente, exerceria apenas um papel coadjuvante em uma cidade que não precisa da intervenção do Estado. “A escolha de São Lourenço da Mata para a construção da arena e também da Cidade da Copa foi uma forma encontrada pelo governo para induzir o crescimento da região oeste...”, afirma,

⁶² Matéria em : <http://esportes.estadao.com.br/noticias/geral,a-arena-que-fara-nascer-uma-cidade-em-pernambuco-imp-,948616>

sem cerimônias, o então secretário extraordinário para a Copa em Pernambuco, Ricardo Leitão.

Na curta fala do secretário em entrevista ao Estadão, empenhado em enaltecer o projeto como um paradigma urbano contemporâneo que as grandes cidades brasileiras precisariam adotar, parte das intenções que mais interessam à discussão empreendida neste capítulo já estão destacadas: impulsionar o desenvolvimento em uma das regiões mais pobres da Região Metropolitana do Recife. São princípios que dão conta de um sentido de cidade que ultrapassam a imagem de um importante palco para o desenvolvimento de negócios e atingem, em seu ponto máximo, a confusão entre a cidade e o próprio negócio. Não se trata, portanto, a cidade do século XXI, de um sofisticado cenário para, em um universo de complexa aglomeração, ativar mercados supostamente não necessariamente mobilizados por um mercado local, ainda que efetivamente sejam impulsionados por ele; trata-se da compreensão de que a cidade em si gera desenvolvimento (SANTOS, 2015).

A Cidade da Copa, melhor exemplo para traduzir esse empreendimento na minha cidade, não representa, nesse sentido, a necessidade de produzir espaços que otimizam mercados promissores. Não é na nova cidade que os mercados devem se desenvolver. O esboço de um novo imaginário de cidade, produzido a partir de sofisticadas atualizações dos sistemas de acumulação (SANTOS, 2015), projeta materializar a própria cidade como empreendimento, consolidando um tipo específico de gestão urbana que caracteriza o projeto de cidade da virada do século (XX ao XXI).

O montante investido pelo governo de Pernambuco foi de R\$ 1,5 bilhão, valores ainda sob investigação pela polícia federal, objeto que não me interessa especificamente aqui. A cidade que deveria nascer em cima de um modelo de cidade a ser abandonado/superado não deixou, por hora, de ser projeto das maquetes futuristas, mas a não realização do empreendimento não é sinal do fracasso da lógica que o estava regendo. Pelo contrário, a Cidade da Copa seria a concretização de sentidos para a cidade que, em Recife, já estão esboçados desde os anos 1990, com intenso empreendimento de gentrificação, e aprofundados com forte especulação imobiliária cruzada por um discurso de desenvolvimento cultural que tem no Projeto Novo Recife sua melhor tradução, como vimo acima.

É ainda importante mencionar que o projeto da Cidade da Copa também representa importante movimento para conversão da terra rural em zona urbana, em uma região muito próxima de grandes adensamentos populacionais. Ou seja, um grande número de famílias foi removido daquela região, recebendo, como indenização, valores calculados a partir da

desapropriação do solo rural, tradicionalmente mais barato – e medido por hectares – que o metro quadrado do solo urbano. É o clássico movimento da mais-valia do solo, quando gestores ou investidores, cientes de um empreendimento futuro, negociam a compra ou administram a remoção de populações de uma determinada região e, depois disso, lucram com a renegociação dos terrenos, movimento que raramente traz benefícios para os grupos removidos.

Não foram poucas as vezes, contudo, que o projeto foi apresentado como instrumento de redenção do município de São Lourenço da Mata e sua inclusão em uma “rota de desenvolvimento” que guiara o Estado até 2014. A mídia local explorou essa faceta do discurso de um desenvolvimentismo que “justifica” o transtorno, recorrentemente apresentando parte da população, em vias de ser removida, comemorando a chegada do progresso. Após a construção da Arena Pernambuco, a operação reduzida do Terminal Integrado de Cosme e Damião representa paradigmaticamente o jogo desse modelo de gestão. Tratava-se de um novo terminal de passageiros, aberto somente em dias de jogos ou outros eventos na arena. Durante o dia-a-dia da região, os ônibus voltavam a ocupar as precárias instalações que já serviam à população local. Para quem deveria funcionar a aparelhagem da Arena Pernambuco? Para quem deveria existir a Cidade da Copa?

A população local não fazia parte daqueles planos – exceto como mão-de-obra de serviços que exigem pouca instrução –, que, progressivamente, não admitem espaços compartilhados por indivíduos de classes diferentes, como observamos na discussão de Caldeira (2000). A conduta dos investidores revela parte dos sentidos contemporâneos de cidade. A despeito de expectativas que sugeriam um esfacelamento do urbanismo moderno provocado pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação, pela fragilização da esfera pública e do espaço público, pela desindustrialização de zonas urbanas e pela desnacionalização das economias (CARLOS *et al.*, 2015), o

... espaço-tempo das metrópoles permite, com seu ritmo intenso e veloz, acelerar a realização das mais-valias mundiais (e também locais, regionais, nacionais) na produção, destruição e reprodução constante de espaços, o que tende a garantir, pelo menos momentaneamente, a superação das crises de acumulação e desvalorização dos capitais em outros espaços, cidades, países e regiões (CARLOS *et al.*, 2015, p. 9).

A cidade em vias de se construir, portanto, é ela própria dispositivo de operação de novos negócios, ocupando um lugar central no contexto de um modelo de desenvolvimento econômico em evidência desde a última década do século XX, tônica para a cidade do século

XXI. No caso específico da Cidade da Copa, o Estado deveria fornecer garantias institucionais para prover o impulso ao desenvolvimento em uma zona de pouco interesse do mercado (até então), devendo, para isso, inclusive, criar dispositivos transitórios materializados em leis e políticas públicas. É o que Scott (2012) chama de metamorfose institucional, recurso a partir do qual formas institucionais temporárias são criadas para operar “demandas emergenciais”. Hoje, parte considerável de documentos da época das remoções e do próprio projeto em si da Cidade da Copa não pode mais ser encontrado com facilidade, haja vista o desmonte da secretaria de estado para esse fim, além de encerramento dos *sites* dedicados ao projeto, tendo seu conteúdo desaparecido da rede mundial de computadores.

O dispositivo da metamorfose institucional ainda reforça a ideia de que o desenvolvimento de um mercado das cidades não pode prescindir da atuação do Estado. Pelo contrário, a instituição garante os dispositivos pré-operatórios do mercado, valorizando zonas inteiras de cidade, regulando desapropriações favoravelmente aos investidores e criando normativas que inviabilizam um uso já estabelecido dos locais em disputa. Apesar de concentrada, neste momento, na Cidade da Copa, posso, sem grande dificuldade, inferir que o movimento descreve perfeitamente a condução da gestão municipal sobre o Projeto Novo Recife.

A corrupção nas licitações e na aplicação dos recursos públicos para essas intervenções são, no conjunto dessas posições em questão, apenas um elemento secundário. O nascimento das *smart cities* materializa ainda mais violência à medida que aprofunda interdições, retirando das “novas” cidades uma memória de vida e consumo coletivos construídos a partir de táticas e conflitos na longa duração. É o que reitera Santos (2015), ao afirmar que:

A remoção de moradias, de elementos da história e da memória, das marcas do tempo e de uma sociabilidade outra que não a mais ajustada aos propósitos da acumulação atual aparece como “revitalização”, ordenamento ou até mesmo como organização do espaço, quando, de fato, representam a aniquilação de espaços pretéritos, revelando a força destrutiva das estratégias de acumulação que têm na reprodução do espaço urbano seu material primordial e objeto essencial (SANTOS, 2015, p. 34).

O uso estratégico da noção de degradação é um bom exemplo desse empreendimento. Não é difícil encontrar na publicidade ora de grandes empreiteiras, ora de gestões municipais e estaduais, o imperativo de remoção e reconstrução de populações e zonas degradadas das grandes cidades sem que, para isso, haja qualquer discussão sobre o que se está chamando de “degradado” nas ditas “zonas degradadas”. Cidades esvaziadas para a circulação dos carros,

pelos altos muros, pelas zonas de vigilância permanente, pelo higienismo recorrente etc. também são zonas de degradação? Em Recife, Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Fortaleza e outras grandes cidades brasileiras, a “recuperação” de zonas degradadas segue a cartilha de um amplo campo semântico da gentrificação que pauta sempre a remoção de um passado de conflito e sua substituição por um presente, cuja dinâmica da vida pública não é mais do que um ensaio de si mesma. É o que ratifica Peixoto (2009) ao sugerir as noções de gentrificação, requalificação, conservação, enobrecimento, reabilitação como dilatações de um mesmo dispositivo político, presente quase na totalidade dos grandes empreendimentos urbanos contemporâneos.

A requalificação funciona, assim, como uma nova retórica urbana a qual guia modelos de desenvolvimento para as cidades que, por sua vez, não são mais, como já afirmei, apenas o cenário para políticas de crescimento econômico, mas o produto em si do mesmo. Podemos apontar algumas razões para tanto. Se uma primeira leitura sobre a emergência das cidades globais aponta a dispersão e uma intensa individualização como traços da nova cidade, acompanhados por um esfacelamento de uma moderna dimensão de público, em uma segunda leitura, recorremos a Sassen (2010) e Huyssen (2008), que discutem sentidos complexos para a cidade global e a importância dos adensamentos para a produção de outras experiências políticas, recursos para elaboração de retóricas próprias. É certo que, por um lado, uma indústria da globalização produz o transnacional como linguagem político-econômica do tempo, supostamente fazendo das cidades contemporâneas progressivamente irrelevantes (SANTOS, 2015). Por outro lado, como apontei no primeiro capítulo deste trabalho, a globalização se inscreve como parte do repertório das cidades globais e das “outras cidades”, como destaca Huyssen (2008), a fim de traduzir em espaços feitos complexos localizações múltiplas (SASSEN, 2010), emergentes a partir de conflitos que materializam reorganizações do lugar e demandas políticas que arranham o macropolítico, como pudemos observar nos movimentos *occupy*, bem como na primavera árabe. Nesses dois exemplos, um tipo caro de reunião de pessoas foi facilitado e fortalecido pelos produtos de T.I. e novas formas de comunicação e interação, justamente dispositivos que são recorrentemente apresentados como desarticuladores da vida urbana.

Ainda assim, Santos (2015) destaca quatro razões centrais para o protagonismo da cidade contemporânea, ora como negócio, ora como *lócus* (apenas isso?) das resistências possíveis: a) a presença mútua; estar suficientemente próximo, possibilidade permanente da interação face a face; b) simplesmente estar lá na cidade – traço destacado ainda no início do

século XX por Simmel (2013) –, viver uma experiência de tempo que reverte, ou ao menos freia, sentidos ampliados de futuro, e reforçando o presente como tempo da ação; c) a confiança que emerge com as interações, seja para ativar dispositivos comerciais (zonas gentrificadas, *shoppings*, parques de entretenimento, feiras especializadas etc.), seja para articular resistências possíveis; e d) o burburinho como recurso tanto para o negócio da cidade, quanto para as difíceis costuras de uma dimensão de público abalada por um sentido específico de globalização.

Para a consolidação da cidade como negócio, não podemos deixar de mencionar a relação entre o Estado e a iniciativa privada no contexto das grandes intervenções. Não foi e não é por acaso que grandes empresas do setor da construção civil, ou mesmo de outros setores – e que migraram para a construção civil, como a Rodobens –, conheceram seu crescimento acompanhadas por grandes investimentos estatais, como é o caso de Camargo Corrêa, Mendes Junior, Odebrecht, CBPO, OAS e Constran (SANTOS, 2015). Com a abertura democrática, parte dessas empresas investiu alto na construção civil, projetando um arrefecimento dos gastos públicos com grandes construções, característica que podemos observar como traço do final dos anos 1980, mas não na década seguinte, quando as parcerias voltaram a ser feitas e, recorrentemente, apresentaram políticas de governo supostamente desinteressadas pela modernização das grandes cidades brasileiras. Entre 1995 e 2000, por exemplo, as atividades imobiliárias foram responsáveis por 20,8% do capital investido em São Paulo (SANTOS, 2015). Isso demonstra minimamente o lugar das intervenções sobre a cidade no cenário do desenvolvimento econômico.

Cientes do potencial econômico de investimentos “na” cidade, a iniciativa privada enxerga na regulação pública sua mais importante aliada para depender menos dos acasos da disponibilidade de solo para, em seu lugar, produzir – e o termo não poderia ser mais adequado – essa referida disponibilidade. O trânsito de uma etapa a outra novamente traduz materialmente a superação do negócio na cidade por uma cidade em si como negócio. A cidade “disponível” para a acumulação é a cidade que é regulada para a acumulação de capital. É o que podemos ver com facilidade no discurso do presidente do SECOVI-SP (Sindicado da Habitação), Cláudio Bernardes, no Anuário do Mercado Imobiliário de 2015, ao afirmar, a respeito da crise econômica pela qual passava o país, que

Após pouco mais de uma década de acelerado crescimento – movimento iniciado em 2002 e com ápice em 2013 –, o volume de lançamentos e vendas começou a encolher em 2014 com o registro dos primeiros índices preocupantes de queda de desempenho. A desconfiança do consumidor e do

empreendedor com os rumos internos da economia, o aumento da inflação e da taxa de juros foram alguns dos causadores desse comportamento. O ano da copa foi também o das eleições majoritárias, cujo processo foi desgastante, conturbado e imprevisível. Com o povo nas ruas em todas as partes do Brasil, a queda na autoestima do país após a derrota vergonhosa por 7 a 1 para a Alemanha, a morte trágica de Eduardo Campos, forte candidato à presidência da República, a reeleição de Dilma Rousseff, em uma das mais disputadas eleições presidenciais da história democrática brasileira, agravaram a insegurança do mercado imobiliário (2015, p. 03).

Em nenhum momento – não podíamos esperar diferente dele – o presidente fala a respeito dos efeitos da especulação sobre o mercado, sobre os índices de desocupação, sobre a complexa relação entre a concessão de crédito pelo Estado e a valorização de mais de 200% do preço médio de imóveis nas principais cidades brasileiras, além dos altos gastos públicos com a realização de megaeventos no país em 2014 e o que ainda viria em 2016. Não menciona também o fracasso de empreendimentos como a Cidade da Copa em Pernambuco, ou da queda de um viaduto recém-inaugurado em Belo Horizonte, como falhas estruturais de um programa de conversão das grandes cidades brasileiras em objeto de grande escoamento de divisas. O aumento da pobreza, crescimento dos índices de violência urbana, que, em Recife, voltaram a atingir patamares recordistas, o aprofundamento da desigualdade social e a neutralização do conflito também não aparecem na sua fala para indicar efeitos nefastos das mais-valias urbanas contemporâneas.

Esse movimento produz dados muito interessantes para o argumento que desejo sustentar. Entre 2007 e 2014, o volume de construção e oferta de imóveis bateu recordes no país. Segundo dados do IBGE-Pnad, em 2007, havia 56,5 milhões de domicílios em todo o Brasil. Em 2014, esse número saltou à marca de 67,2 milhões de residências, um aumento de quase 10% do número de domicílios construídos. No mesmo período, contudo, o déficit habitacional do país, segundo a mesma pesquisa, saltou de 5,9 milhões em 2007 para 6,1 milhões em 2014. O déficit relativo – proporção do déficit sobre o total de domicílios no país, caiu de 10,4% para 9,1% no período, o que, no entanto, não traduz o impacto que deveria produzir o aumento percentual do número de novos domicílios. O negócio da cidade, como podemos observar, materializa a possibilidade de, ao mesmo tempo, ampliar a oferta e o déficit de domicílios, sugerindo que a função primeira dos novos domicílios efetivamente não é sua ocupação. Os grandes senhores do negócio imobiliário se perguntam sobre o que fazer com tantos imóveis? Observando dados como esses, a resposta provavelmente é não; não importa o que há de ser feito com o que se constrói; o que importa é o negócio da cidade.

Como não inferir que com as grandes intervenções em zonas públicas não acontece o mesmo? O novo viaduto da Avenida Caxangá, em Recife, é um bom exemplo disso. Uma grande intervenção urbanística, responsável por enorme interferência na paisagem urbana local, que serve especificamente para que os ônibus “saltem” dois sinais da avenida. A obra, com previsão de conclusão para 2014, ainda está inacabada e reforçou o esvaziamento da região em questão. Não importam os efeitos do negócio; importa o negócio. Não importam os efeitos do Projeto Novo Recife ou do Porto Maravilha para a maioria da população das cidades de Recife e do Rio de Janeiro; importa o negócio que esses empreendimentos significam.

5.3.4 Intervenções urbanas, intervenções artísticas: a segregação urbana e os silêncios estruturantes da vida pública

Depois de delimitar ainda mais a caracterização da cidade do século XXI, dedico esta seção à discussão sobre segregação urbana, que finaliza tanto a análise dos trabalhos artísticos pesquisados como a análise que vem sendo tecida sobre a cidade contemporânea.

Em seu trabalho, Caldeira (2000) mostra como o medo e a violência se articulam a processos de mudança social na cidade contemporânea por meio das novas formas de discriminação e segregação espacial que produzem. Como apresentado no início deste capítulo, a autora estabelece uma associação entre a emergência de uma narrativa do crime como razão e as políticas de segregação urbana. A razão do crime justifica as estratégias de apartação entre grupos sociais e as estratégias de segurança, muitas vezes agressivas, criadas pelas classes sociais mais privilegiadas como forma de garantir sua separação das classes sociais mais baixas. O argumento que a autora sustenta é o de que essa narrativa sobre o crime é a justificativa formal que mascara uma complexa política de distinção presente nas grandes cidades, cujo núcleo estaria relacionado ao acesso de bens de consumo relativos às classes sociais.

A partir disso e de outros elementos já discutidos aqui, eu afirmaria que, em síntese, a elite brasileira se esforça para fazer funcionar nosso projeto colonial de sociedade por meio das formas que a segregação espacial adquire na cidade em vias do século XXI. Segundo Caldeira (2000), nas duas últimas décadas do século XX, o adensamento populacional das zonas ampliadas do centro geográfico das cidades tem na produção do que a autora denomina

de enclave fortificado – os muros altos, os condomínios protegidos, os edifícios de luxo – sua linguagem urbana. A partir do que já fora discutido aqui, percebemos que o enclave fortificado não define suficientemente a linguagem urbana da segregação espacial na cidade do século XXI. Por meio do argumento do desenvolvimento cultural, novas formas de segregação social e espacial surgem e demonstram que o empreendimento das políticas de requalificação “confunde zonas inteiras da cidade com a noção de enclaves” (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017a, p. 14).

Na execução de processos de gentrificação na cidade contemporânea, as políticas de isolamento de populações não se restringem mais ao deslocamento dessas populações para regiões afastadas do centro. Isso ainda acontece e não apenas pelo deslocamento forçado, mas porque na cidade negócio ficou cada vez mais custoso morar em bairros mais próximos das regiões centrais da cidade, o que obriga boa parte da população das classes mais pobres a morar, por exemplo, cada vez mais longe do trabalho. Mas o que eu quero destacar é que atualmente as políticas de segregação social se imiscuem na própria cidade, orientadas por um uso instrumental da cultura que, como já vimos é economicamente lucrativo e politicamente eficiente. Dessa forma, o paradigma do desenvolvimento cultural da gestão político-institucional da cidade contemporânea – por meio, inclusive, do dispositivo patrimonial – é responsável pela sofisticação das estratégias de segregação urbana atualmente.

Mesmo apresentando projetos que se esforçam, ao menos discursivamente, por produzir integração dos espaços e conferir vitalidade ao tecido urbano, as operações de reabilitação/revitalização/requalificação urbana realizam intervenções orientadas claramente para o estímulo das atividades de comércio e serviços voltadas a classes sociais específicas, o que significa que essas obras urbanísticas determinam o perfil das pessoas que frequentarão o lugar em questão. Ou elas criam um novo perfil de transeunte, visitante, morador, ou elas modificam esse perfil por meio dos equipamentos de cultura e entretenimento oferecidos, das moradias construídas – de padrão médio-alto e de luxo, como se diz no vocabulário do mercado imobiliário – e da malha hoteleira instalada.

Tanto no Projeto Novo Recife como no Porto Maravilha, por exemplo, não verificamos a construção dos enclaves fortificados, digamos, individuais, privados, posto que os edifícios residenciais não foram projetados para reproduzirem o padrão de altos muros e de condomínios privados, sendo, inclusive, de uso misto, com setor de comércio e serviços nos pavimentos térreos. A questão é que esse setor de comércio e serviços por si mesmo já se configura enquanto uma estratégia de segregação urbana, pois é voltado ao uso de

determinadas classes sociais, em detrimento de outras. Como afirmam Sá Barreto & Medeiros (2017a, p. 18), “toda a região gentrificada converte-se, ela mesma, em enclave fortificado, tendo o aparelho policial do Estado como dispositivo de produção de segurança e isolamento das populações mais pobres da cidade”.

O que percebemos nessas grandes intervenções urbanísticas pelas quais passam algumas cidades brasileiras são complexificações das políticas de segregação social e espacial erguidas sobre o discurso desenvolvimentista da requalificação urbana, que, por sua vez, é construído em torno da cultura como dispositivo político-institucional. O Projeto Novo Recife e o Porto Maravilha da cidade maravilhosa não se constituem em projetos de cidade para toda população, como suas respectivas histórias de urbanização também não foram.

Quero deixar claro, a esta altura, que uma cidade não sobrevive sem mudanças. Aliás, as transformações são um indicativo de que nela há vida. No entanto, o que temos são mudanças que não decorrem da complexa experiência política da cidade. Nesses projetos de “requalificação”, não há elementos relativos à espontaneidade do cotidiano, à capacidade de a cidade reinventar os lugares, à possibilidade de os indivíduos exercerem alguma autonomia sobre sua experiência de moradia ou a políticas voltadas ao combate da desigualdade social. O que temos “é um traço impositivo, hegemônico, que escreve a cidade sobre suas próprias ruínas, produzindo, no entanto, o passado como tempo sempre presente da glória e do desejo do progresso” (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2016, p. 19) em direção a um futuro que se presentifica por meio de nocivas estratégias de vida.

Enquanto as gestões das cidades se articulam, basicamente, para tornar viável economicamente as intervenções de “requalificação” urbana operadas por um conjunto de atores envolvidos diretamente com o mercado imobiliário, a construção civil e especulação financeira, os problemas urbanos se aprofundam em escala progressiva e significativa. Neste momento, trago o penúltimo trabalho artístico que compõe o *corpus* de análise da presente investigação. Na reflexão sobre segregação social e espacial, a violência urbana emerge como o principal problema correlato. Em *Ordinário* (2013), Berna Reale, vestida de preto e descalça, percorre o populoso e violento bairro de Jurunas, em Belém, carregando, num carro de mão, ossadas de vítimas de homicídios. Não identificadas, os restos mortais dessas pessoas são encontrados em cemitérios clandestinos.

Como já relatado em trecho anteriormente apresentado no presente estudo, o trabalho como perita possibilitou a Reale o contato direto e rotineiro com realidades de profunda

miséria e desigualdade social, nas quais a morte violenta é uma personagem sempre presente, o que faz parecer que a vida de algumas pessoas não tem muito valor em nossa sociedade.

A minha rotina, porque eu ia visitar as cenas de crime, era lidar com a morte e ver como tantas pessoas, que não são vistas, vão morrendo diariamente, todo dia. As pessoas da periferia vão sendo dizimadas todo dia e ninguém faz nada. Eu sempre fui preocupada com a questão social. Mas a perícia me fez muito mais preocupada com o coletivo, mas não esse coletivo abstrato, “O” Brasil, mas o garoto da periferia, a mulher que apanha do marido, o cara que tá preso. Depois que eu me tornei perita, eu passei a me preocupar muito mais com isso (Berna Reale, em entrevista concedida à autora).

Jurunas, onde a cena de *Ordinário* (2013) se performatiza, é um bairro próximo à região de centro de Belém, um dos mais populosos da cidade. É nítido, contudo, o descaso estratégico com a localidade, privando-o de estrutura mínima de saneamento básico ou pavimento das ruas. Localizado à margem do Rio Guamá, o bairro é frequentemente alagado em épocas de chuvas sem que, para evitar isso, se desenvolva um programa definitivo de contenção. Não por acaso, Jurunas é um dos mais pobres bairros da cidade e o corpo que lá materializa a cidade é o corpo matável (AGAMBEN, 2002), a vida nua com a qual Reale manifesta a fronteira entre a cidade legal e a cidade estrategicamente clandestina.

Ossos em um carro de mão descrevem com traços nítidos paisagens de poder que mobilizam violências silenciosas cotidianas: a vala comum, a pobreza como doença urbana, a produção de indigência como traço estruturante do urbanismo que se pretende renovar na cidade contemporânea, arrebatada pelo negócio cultural. Deste, Jurunas apenas pode fazer parte enquanto objeto do consumo da diversidade cultural, um objeto epistemológico dado, que jamais se manifesta, sem lugar de fala, arrebatado pelo uso estratégico ora por campanhas eleitorais, ora por projetos culturais com financiamento público a fim de produzir desenvolvimento cultural. *Ordinário* (2013) fere o cotidiano invisível sem pretender salvá-lo, produzindo interferências em um tempo-espço estabilizado pela indiferença e invisibilidade.

Como já dito no capítulo anterior, a narrativa sobre a violência que a cidade testemunha e produz, velada, escondida, silenciosa, como a própria artista fala, é recorrente em seu discurso. Falando sobre a centralidade da cidade na elaboração de seus trabalhos artísticos, Berna Reale diz:

Figuras 83 e 84 – Berna Reale, *Ordinário*, 2013



Figuras 85, 86 e 87 – Berna Reale, *Ordinário*, 2013



Eu gosto de colocar meu corpo dentro de uma cena, mas para mim ele é só um elemento. Eu não estou preocupada com o corpo em si. Eu não trabalho o corpo como um desafio, um teste de capacidade, ou uma superfície de exploração. Para mim, o corpo é um elemento estético dentro de uma cena, dentro de uma ação que eu pensei para desenvolver. E o meu ambiente preferido para desenvolver isso é a cidade. Quando não é possível, eu faço em ambientes fechados, mas sendo ambientes de uso coletivo. Eu faço a *performance*, sem público, filmo e depois mostro. Eu já fiz dentro de uma sala de necropsia, eu já fiz numa fábrica de gelo. Então eu faço em ambientes fechados, mas de uso coletivo. Isso me interessa, mas me interessa mais ainda a cidade porque não existe controle na cidade. O que me estimula a fazer *performance* na cidade é o inesperado. É isso que me atrai mais na cidade do que dentro do espaço de museu, de galeria. Lá, tu lida com quem está acostumado a conviver com arte, na cidade tu lida com qualquer pessoa.

É muito legal fazer um trabalho [de arte] na cidade porque as pessoas, de alguma maneira, percebem aquilo que elas normalmente não perceberiam porque elas não frequentam os museus, porque elas não frequentam as galerias. É uma forma, por mais que seja mínima, de interferir no cotidiano. Isso para mim é bem interessante (Berna Reale, em entrevista concedida à autora).

Até aqui, creio que está claro como todos os trabalhos artísticos investigados estabelecem uma relação de interferência com o cotidiano. Neste caso específico de Reale, visto que a artista falou diretamente disso, eu gostaria de pensar, diante do debate realizado no presente capítulo, de que maneira *Palomo* (2012), o último trabalho de arte apresentado nesta investigação, mobiliza questões sobre o cotidiano da cidade que remetem à discussão aqui realizada.

Numa rua vazia, que bem pode ser uma cidade vazia, Reale surge montada em um cavalo vermelho. Vestida com um uniforme de couro preto que se assemelha a uma farda policial e com a boca presa por uma grande focinheira, a artista cavalga lentamente, apresentando seriedade no rosto e uma postura firme e ereta. Essa cena descreve *Palomo* (2012), trabalho artístico de Berna Reale que bem poderia ser a descrição de um instante de alguma manifestação dos movimentos “ocupe”. Forjados para oferecer proteção e segurança à população de maneira geral, sem distinção, *Palomo* (2012) parece indicar exatamente o oposto. Sob o signo da cor vermelha, cujos significados perpassam a raiva e o poder, *Palomo* (2012) transmite um poder autoritário que provoca medo e subjugação. A focinheira, objeto utilizado em animais com potencial para o ataque, a cor do uniforme e a postura daquela que porta a força policial completam o conjunto que traduz uma das faces da gestão institucional da cidade contemporânea.

Figuras 88 e 89 – Berna Reale, *Palomo*, 2012



Figuras 90 e 91 – Berna Reale, *Palomo*, 2012



Se a cidade contemporânea foi transformada ela própria em uma mercadoria, por meio de um sofisticado cruzamento entre economia, cultura e política, ela também se tornou o principal palco para a organização política de movimentos de resistência. Por exemplo, como reação ao Projeto Novo Recife, vimos a emergência do Movimento Ocupe Estelita. Os sentidos produzidos pela *performance* de Berna Reale me conduziram diretamente a um importante episódio do movimento, quando, por intermédio da força policial, houve a reintegração de posse do terreno da Rede Ferroviária Federal (RFFSA), localizado no Cais José Estelita, ocupado durante cinquenta e um dias por integrantes do Movimento Ocupe Estelita.

Uma manhã de cidade vazia foi o recurso cruel para desmontar com violenta atuação do Batalhão de Choque o projeto de zona urbana viva em que se transformava o acampamento do Ocupe Estelita. Os participantes do movimento – de difícil tipificação devido à característica difusa dos grupos envolvidos – montaram uma barreira humana nos portões dos galpões e logo se converteram em alvo fácil para as balas de borracha e bombas de gás lacrimogênio utilizados pela polícia, além do uso da força para garantir a passagem dos veículos incumbidos da destruição das estruturas montadas pelo acampamento. Toda a ação durou pouco mais de uma hora, rendendo um sem número de feridos e a posse sobre os galpões, como se pretendia, devidamente restituída (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017b, p. 03).

O dia escolhido para tal feito foi 17 de junho de 2014, quando a seleção brasileira de futebol jogava pela Copa do mundo de futebol, que, naquele ano, era sediada no Brasil. Como de costume, em dias de jogo da seleção brasileira em Copa do mundo as ruas da cidade ficam esvaziadas devido ao forte apelo cultural que o futebol exerce no país. Além disso, a chamada Lei da Copa estabelece que em dias de jogo do Brasil fica decretado feriado nacional. Mesmo o país vivendo um momento político e civil peculiar quando da realização da Copa do Mundo, que foi antecipada pelas “manifestações de junho” ocorridas no ano anterior, boa parte da população ainda se mobilizava em torno da partida de futebol, ou pelo menos em torno do feriado extra, o que implicou em ruas vazias na cidade de Recife. Dessa maneira, a escolha do Governo do Estado pelo dia 17 de junho de 2014 para a reintegração de posse dos antigos galpões da RFFSA foi uma escolha estratégica para a imposição da ação da força policial sobre os integrantes do Movimento Ocupe Estelita (SÁ BARRETO & MEDEIROS, 2017b).

Num dia em que boa parte das pessoas estaria concentrada numa partida de futebol de Copa do Mundo, seria muito mais fácil para o governo conter as reações e manifestações do movimento e torná-las menos visíveis naquele dia e, assim, ter concluída a reintegração de posse do terreno sem maiores problemas. O que esse episódio demonstra não é somente uma

condução violenta para o caso Estelita, mas um modo de agir das políticas de gestão da cidade, que se orientam em função da garantia das decisões e ações da iniciativa privada. Sobre o destino da gestão político-institucional do planejamento urbano da cidade, *Palomo* (2012) encena a resposta mais coerente à cidade-negócio que colapsou o espaço público.

5.4 A CIDADE CONTEMPORÂNEA COMO CIDADE COLONIAL NEOCOLONIZADA

No primeiro capítulo, construí uma reflexão que nos levou à compreensão da cultura contemporânea como experiência de um mundo colonial neocolonizado (Bhabha, 1998 e 2011; Spivak, 2010). Depois de todo o debate e argumentação aqui empreendidos, eu afirmo, a partir dos argumentos teóricos de Bhabha (1998; 2011), que a cidade contemporânea se configura enquanto experiência de um mundo colonial neocolonizado.

A matriz cognitiva e política de organização do mundo colonial não findou com o término das ocupações coloniais. Para Bhabha (1998; 2011), por meio da reestruturação capitalista, a globalização produziu novas formas de dominação e, com isso, exacerbou novas formas de marginalização observadas na cultura contemporânea. Num contexto em que os Estados nacionais perderam seu protagonismo, as cidades passaram a articular uma nova geografia da centralidade (SASSEN, 2010), participando mais diretamente da nova ordem política e econômica, mobilizando, para isso, uma engenharia cultural – como vimos ao longo deste capítulo – para atrair capital, negócios e poder (HUYSEN, 2008).

Como dito ainda no primeiro capítulo, a globalização estabelece um único sistema mundial de integração produtiva negligenciando as assimetrias políticas, as diferenças culturais e formações econômicas distintas que caracterizam os povos e nações do globo, mas não esconde suas condições estruturais. Isso afeta diretamente as dinâmicas político-institucionais das “outras cidades”, que, com formação diferente das chamadas cidades globais, terminam produzindo fortes prejuízos nas condições materiais de existência e nos modos de inscrição cultural de sua população. Para Bhabha (1998; 2011), esse contexto informa uma metamorfose do poder colonial na vida contemporânea.

Diante de tudo que fora discutido, então, enxergo, em síntese, que o poder colonial neocolonizado da cidade contemporânea se mantém por meio da reprodução de uma estrutura de divisão excludente que sufoca a manifestação da alteridade em seu cotidiano urbano, inviabiliza o espaço público enquanto lugar das negociações e assassinam a própria cidade

como lugar da diferença. Nesse contexto, os trabalhos artísticos analisados estabelecem interferências que tanto escancaram as *performances* das gestões políticas para a cidade, como traduzem as *performances* – enquanto práticas incorporadas – que compõem os imaginários urbanos de quem experimenta cotidianamente a vida na cidade.

6 CONCLUSÃO

(...) seria interessante deixar claro aqui que o trabalho de arte não encontra início, meio e fim na trajetória de um artista, e que nenhum artista jamais se sentiria confortável com uma forma de abordagem conclusiva sobre seu trabalho. A condição do artista é escapar.

Cada trabalho carrega em si todos os outros que vieram anteriormente, e ainda aqueles que virão *a posteriori*, e é muito difícil encontrar um meio de falar deles a partir de um princípio que não é único, mas está em toda parte, vindo de tempos e lugares distantes, inclusive alguns que são simplesmente imaginados e não propriamente vividos.

Na verdade, creio que um trabalho de arte nunca se formaliza completamente. O artista lida sempre com o invisível mais do que com o visível. Um amigo certa vez me disse que o problema das escolhas é que os caminhos rejeitados continuam a existir, e podemos olhá-los de longe como uma possibilidade já não viável, embora presente. É uma constatação melancólica para o amor, mas fortuita para a arte. Enquanto houver a chave, portas se apresentarão, e o trabalho não estará jamais concluído. O difícil não é fazer arte, mas entrar no estado de fazer arte (LUCAS, 2008, p. 15).

Minhas obras são efêmeras. Mas tem trabalhos que, mesmo sendo efêmeros, eles ficam. É o que no meu mestrado eu chamei de ‘outras sobras’. Sobras que falam daquilo. Ele [o trabalho] teve sua potência máxima, mas ele existe também nessas sobras, guardadas as devidas proporções. [Essas sobras] são importantes porque é uma forma de registro, de documentação, de arquivar, do outro ter acesso através disso (Bruno Faria, em entrevista concedida à autora).

Embora com direcionamentos distintos, as falas acima me remetem a uma questão central para o presente trabalho, desenvolvida ainda no primeiro capítulo, que é o paradigma da representação na arte. Ainda que as “sobras” dos trabalhos artísticos, como denominou Faria, guardem um significativo potencial de reverberação, os trabalhos aqui investigados desaparecem; e eles desaparecem porque se constituem em *performances*, no sentido de acontecimentos que traduzem práticas culturais específicas. Desaparecer, no meu ponto de vista, é mais uma potência desses trabalhos do que um limite. É uma potência porque eles desestabilizam a lógica do arquivo e a lógica historiográfica, que se inscrevem sobre o paradigma da representação. Se consideramos que a principal capacidade do arquivo não reside no elemento superficial da sobrevivência física, mas, sim, em sua oferta como dispositivo de gestão política, como dito anteriormente, afirmo, então, que os trabalhos de arte aqui pesquisados apresentam a capacidade de dilatar e desestabilizar a gestão política que o

arquivo direciona à arte. Se a arte contemporânea ultrapassa a linha da história universal tanto porque rompeu com a narrativa legitimadora da arte como porque passou a enfatizar circunscrições culturais específicas, ela também desestabiliza a gestão política da historiografia sobre ela mesma. Diante da pesquisa realizada, me parece que a condição de escape do artista contemporâneo reside na “torção” que sua prática e seu trabalho efetuam no paradigma da representação.

Vimos, a partir de Danto (2006) e Belting (2012), que a representação é o limite da arte contemporânea. A partir de Taylor (2011; 2013), vimos que o giro epistemológico promovido pelo conceito de *performance* nos conduziu ao desafio de contemplar as práticas incorporadas que as *performances* culturais traduzem. Esses referenciais teóricos utilizados me serviram ao aprofundamento da construção de meu objeto de estudo e ao desenvolvimento de um procedimento analítico coerente com a particularidade de tal objeto, mas não me conduziram para localizar meu objeto num conjunto de categorias estéticas, simplesmente, ou circunscrevê-lo a partir de léxicos específicos de determinada teoria. A partir da análise dos trabalhos artísticos pesquisados, chego à conclusão de que a prática artística contemporânea é uma zona de epistemologia híbrida.

Como visto anteriormente, o conceito de hibridismo diz respeito a um espaço de negociação que nasce das tensões, e essa negociação, por sua vez, não é um ajuste entre as partes politicamente assimétricas, muito menos uma colaboração ou um acordo. Como já dito, a negociação é a instauração de uma dimensão de tensão que é capaz de articular as ambiguidades e ambivalências existentes entre as posições antagônicas. No caso do estudo realizado, ela remete ao estabelecimento de tensões em torno dos valores e sentidos do que é o espaço público da cidade e às tensões que participam da articulação da experiência urbana propriamente. A negociação, portanto, se configura enquanto o lugar no qual a interferência, por excelência, se manifesta, tratando-se, assim, de uma zona de suspensão dos lugares epistemológicos estabelecidos a partir dos quais novos sentidos podem ser articulados.

À pergunta geral “para quais sentidos as práticas desses artistas convergem no tensionamento com a experiência urbana?” pela qual a presente investigação se guiou, eu responderia, a partir de toda análise e discussão realizadas, que as práticas artísticas em questão se estruturam e direcionam de maneira a expor e problematizar o caráter colonizador dos espaços da cidade. Como visto, a fissura e o deslocamento não estão presentes somente nas intervenções artísticas propriamente ditas, mas fazem parte da própria estruturação da prática artística contemporânea de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas.

Essas práticas artísticas convergem para o deslocamento dos elementos que estruturam paradigmaticamente o modo de inscrição da cultura, que, neste caso específico, diz respeito ao engendramento da vida urbana no contexto da cidade contemporânea brasileira. No contexto de disputas em torno do espaço urbano e da estrutura nele oferecida para a vida na cidade, os trabalhos artísticos que decorrem das práticas de Faria, Lucas e Reale expõem o modo de operação da vida pública enquanto funcionamento de nossa cultura política das cidades. Fazem isso ao mobilizar outras formas de concepção e experimentação do cotidiano urbano; ao se orientarem pela perspectiva da diferença na exposição das tensões políticas e sociais de um espaço social não sincrônico; ao destacar os elementos visíveis que são estrategicamente neutralizados pelas desigualdades que estabilizam as paisagens de poder.

As tensões e os conflitos presentes na cultura urbana do século XXI estão, portanto, diretamente relacionados ao tipo de cultura política que se engendra na cidade. A fragilidade da sociabilidade pública; o comprometimento dos espaços públicos; a segregação urbana (social e espacial) em decorrência das chamadas obras de “requalificação” urbana; o uso instrumental da cultura e da identidade que produz patrimonialização como recurso para um nocivo desenvolvimento econômico – tudo isso compõe a experiência urbana contemporânea.

A arte de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas produz aquilo que Bhabha (1998) denomina de terceiro espaço, ou espaço liminar, para traduzir *performances* que revelam um modelo de cidade e os modos estabelecidos do que significa viver nela. Se esse espaço liminar, que emerge do que Bhabha (1998) chama de perspectiva intersticial, é o espaço no qual as identidades não se estabelecem como entidades fixas e imutáveis, como dito no terceiro capítulo, ele coloca em jogo as dinâmicas de dominação que participam da gestão política da cidade e da cultura política que nela se engendra. Dessa forma, o tipo de intervenção que os trabalhos artísticos pesquisados realizam é capaz de deslocar conhecimentos e práticas que estruturam posições estáveis e distintas que, nesse movimento, podem dar lugar a outras posições na organização do conhecimento cultural que, no caso em questão, é responsável por estruturar a vida pública da cidade.

Isso significa que o espaço da negociação emerge por meio do embate entre os lugares epistemológicos da cidade e suas traduções, que são as práticas de enunciação/manifestação. Como dito anteriormente, na interpretação aqui desenvolvida, a gestão institucional da cidade, o planejamento urbano, os limites da arquitetura em traduzir as dimensões de uso que o cotidiano urbano explora, a fragilidade do espaço público, a segregação espacial e a estetização da experiência da vida pública são os lugares epistemológicos da cidade.

Enquanto as práticas enunciativas/de manifestação são as formas de interferir, de experimentar outros arranjos urbanos e de ferir a ordem da cidade que os trabalhos artísticos analisados apresentam.

A cidade contemporânea se configura, do meu ponto de vista, num lugar exemplar a partir do qual o deslocamento, o estranhamento e as formas híbridas servem como categorias centrais ao desafio da superação de um princípio disciplinador de cultura, que, nesse caso, determina a organização do espaço urbano e estrutura a vida pública da cidade no século XXI. Ao sintetizar as formas políticas contemporâneas, a cidade precisa conservar a diferença como fundamento da experiência que nela se articula. O que os trabalhos de arte analisados nos mostram é que a cidade contemporânea nos impõe o desafio do deslizamento de um padrão de representação e cognição do mundo que também foi responsável por orientar a conduta dos indivíduos no espaço urbano e projetar os sentidos em torno dos espaços públicos.

Assim, Faria, Lucas e Reale apontam a cidade como a própria fronteira de que fala Bhabha (1998). A experiência urbana, então, emerge como ponto de partida para uma “reflexão de trânsito” – algo que exploramos ainda no primeiro capítulo deste trabalho – que deve se orientar pela superação da função epistemológica do sujeito como sintoma de algo que urge em se presentificar: a fissura da cidade colonial neocolonizada. Como já reforçado ao final da análise realizada no quarto capítulo, a cidade contemporânea aprofundou a experiência política colonial por meio da metamorfose de antigas práticas que reproduziam a economia da violência sobre a diferença cultural responsável por estruturar o mundo colonial. Isso conferiu às cidades um *status* distinto, o que exige, neste momento, a retomada de um debate realizado anteriormente.

As cidades são protagonistas nesse processo porque, como afirma Sassen (2010), com a perda da centralidade dos Estados nacionais, elas passaram a se constituir enquanto instância de materialização do global, o que projetou as cidades como lugares estratégicos à reconfiguração do mundo a partir do fim do século XX. Antes desse movimento, as cidades respondiam a uma hierarquia de escalas centradas no território nacional, como já falei anteriormente. A globalização, então, produziu uma desarticulação dessa hierarquia, que localizava a cidade numa escala entre o local e o regional. Uma das principais consequências desse cenário é a não coincidência do nacional, enquanto elemento de coesão cultural, com o território nacional. Os processos relativos ao funcionamento da cidade passaram a operar em

escala global e, com isso, as cidades viram suas formas de articular as esferas econômica e política transformadas, como também a experiência da vida social como um todo.

Além das dinâmicas de desterritorialização, da hipermobilidade do capital econômico, da instauração de mercados financeiros globais e do surgimento de novas tecnologias da informação, aspectos enfatizados por Sassen (2010) em sua leitura dos efeitos da globalização na sociedade contemporânea, há um fator importantíssimo colocado por Huyssen (2008) que são os processos de ordem cultural, responsáveis por conferir às cidades um caráter global e por nos fazer compreender, na presente investigação, o modo de inscrição da cidade contemporânea. Huyssen (2008), negando a existência de um suposto esquema programático responsável pelo estabelecimento de uma cultura global, destaca haver entre as chamadas cidades globais e as outras cidades uma proximidade cultural gerada pela comunidade de um conjunto de hábitos novos, marcados por migrações trabalhistas, fundações patrimoniais, turismo de massa e espetáculos culturais – como bienais, eventos esportivos, museus *blockbusters* e grandes shows – que fazem dessas cidades um tipo novo de cidades familiares. As intervenções urbanísticas do Projeto Novo Recife e do Porto Maravilha são um bom exemplo disso.

Huyssen (2008), então, fala da necessidade de se deslocar não somente o sentido de modernidade restrito às nações do eixo do poder hegemônico do Ocidente, mas também de deslocar a ideia de cultura global vinculada às narrativas urbanas das grandes cidades norte-americanas e europeias. A partir disso, o autor utiliza o conceito de imaginários urbanos para refletir sobre a cultura contemporânea sem tomar as cidades de centro como referências únicas. Os imaginários urbanos, enquanto narrativas pessoais sobre a cidade, desafiam a ideia de um imaginário regular presente na cultura global. A riqueza da diversidade de imaginários atesta o equívoco em se considerar a cultura global como algo efetivamente existente. Como defende Hall (2003), à medida que a globalização se engendra através da disseminação de tendências de homogeneização das culturas, ela expõe a diferença cultural.

Em contraposição à ideia de uma cultura global compartilhada por todos, o debate sobre a cultura deve envolver questões em torno de histórias nacionais, conflitos, religiões, contestações, costumes, linguagens e modos de expressão cultural, considerando as aproximações, familiaridades e diferenças profundas entre as cidades. Desse modo, para Huyssen (2008), o debate sobre o global no mundo contemporâneo deve se direcionar à reflexão sobre as possíveis tensões para os sentidos de cosmopolitismos. O cosmopolitismo não é uma categoria que unifica as experiências culturais, e, sim, uma categoria que fricciona

as diferentes experiências da cultura, sendo, portanto, a expressão das tensões e das “dobras” que produzem a cidade contemporânea.

Foi a partir desse debate que o presente trabalho construiu seu objetivo de investigar os imaginários urbanos traduzidos nas intervenções artísticas de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas. A partir de toda discussão realizada nesta tese, concluo que as linguagens de interpretação das “outras cidades”, ao serem pautadas no princípio resistente da provincialização do hegemônico (CHAKRABARTY *apud* HUYSEN, 2008), estruturam o lugar de compreensão para a arte que surge dessas cidades, mesmo os artistas dialogando com outros contextos. Aliás, como vimos acima e ao longo da própria tese, os espaços sociais e contextos culturais não são puros, entidades não contaminadas; eles dialogam com outros contextos e são atravessados pelos hibridismos que compõem os imaginários de outras cidades, de modo que Berna Reale, Bruno Faria ou Renata Lucas podem mobilizar as questões presentes em seus trabalhos artísticos em Belém, Recife, Berlim ou Veneza. Assim, a arte da “outra cidade” é a arte da provincialização da cidade hegemônica, sendo esta aqui tomada para pensar em processos hegemônicos dentro das próprias cidades periféricas (as outras cidades), haja vista que as intervenções artísticas estudadas não se dão contra cidades de outros lugares, mas quase sempre para rasurar formas de dominação articuladas no interior da própria cidade em questão, que, na maioria dos casos aqui investigados, é a cidade colonial neocolonizada.

Ao contrário do que possa parecer para determinada leitura, a particularidade do local se mostra fundamental; a discussão acima desmistifica a imagem de neutralidade que o lugar assume na compreensão dominante da globalização. Sendo assim, as práticas sociais nele engendradas devem ser problematizadas na tentativa de dar conta da multiplicidade e riqueza dos sentidos de imaginários urbanos produzidos nas cidades. Como vimos, as interferências na experiência urbana que os trabalhos artísticos analisados produzem contribuem com isso, os quais se caracterizam por uma forte vinculação às demandas políticas do lugar.

Museu do homem diagonal (2014), *Ordinário* (2013) e *Veneza brasileira* (2009) são ótimos exemplos para refletirmos sobre isso. São trabalhos artísticos que dizem de questões específicas ao lugar, ao ponto de nos fazer pensar que não poderiam acontecer senão no Rio de Janeiro, em Belém ou Recife, respectivamente. Contudo, eles revelam traços muito similares a outras cidades, compartilhados pela cultura e pelo planejamento urbano que informam as cidades contemporâneas, o que aponta para projetos análogos de cidade.

Vale destacar, a esta altura, como as práticas e os trabalhos dos artistas pesquisados rompem com o debate clássico sobre arte e cultura nacionais, tanto porque a cidade, que é de onde e para onde esses artistas falam, ocupa um outro lugar político, quanto porque os próprios artistas respondem a anseios pelo entendimento de uma política multiescala, que não está centralizada numa ideia unificada de nação. As produções artísticas de Faria, Lucas e Reale se mostram como uma arte que não mais suporta a metanarrativa urbana e seus indícios de exclusão, que marcam o modelo colonial de cidade. Os sistemas e as práticas de representação se constituem enquanto espaços de disputa; a arte não está fora disso. Assim, mesmo descolados de um sentido totalizante do nacional, as intervenções artísticas investigadas se voltam para as *performances* que traduzem os contextos desiguais de nossa sociedade, na qual o conflito atravessa a constituição de nossas práticas discursivas, incorporadas, simbólicas, sociais e de representação.

Em suas teorizações, Bhabha (1998) está interessado em construir uma reflexão que sirva à exposição das atualizações político-discursivas da lógica colonialista na cultura contemporânea, o que, para o autor, implica pensar um campo de intervenção teórica em função do que ele denomina de um novo compromisso político, como vimos anteriormente. Ao longo da tese, construí uma argumentação para mostrar como os trabalhos de arte analisados se voltam à metamorfose da lógica colonialista na vida pública da cidade e em seus espaços. Ao usar Bhabha (1998) como meu referencial teórico básico, estabeleci uma analogia entre o teórico e o artista. Dessa maneira, assim como o teórico, o artista que se volta às feridas não cicatrizadas do colonial precisa estabelecer um novo compromisso político, que, como vimos, deve ser o compromisso com a crítica ao hegemônico.

Para isso, é preciso que o político deixe de ser tomado simplesmente enquanto movimento e atuação planejados com fins à mudança social efetiva; deixe de ser essencializado e objetivado em um signo ou uma posição. O político é uma dimensão que emerge por meio do dissenso e da alteridade num processo de questionamento da autoridade dos sistemas culturais estabelecidos, guardando, necessariamente, uma postura antagonista. O campo de intervenção artística, então, para seguir a analogia, deve representar a autoridade antagônica (do poder e/ou do conhecimento) que, ao mesmo tempo, subverte o cânone e abre a possibilidade para expressão de outros lugares enunciativos/de manifestação.

Num contexto em que as cidades foram enredadas pelo discurso da gestão administrativa em detrimento do paradigma político enquanto exercício do dissenso e da negociação, o que orientou a gestão política das cidades para a atração de capital, negócios e

poder, os trabalhos artísticos devem se direcionar às novas formas políticas e matrizes de conhecimento geradas a partir do trânsito ambíguo que conforma as práticas performáticas em jogo nas relações de poder da cidade contemporânea.

Nesse movimento, Bhabha (1998) fala da necessidade de superação da linguagem dos binarismos – que se orienta pelas posições opostas dadas –, posto que os conceitos decorrentes das categorias binárias formadoras do conhecimento hegemônico são insuficientes para acessar as formas políticas do mundo contemporâneo. No caso do objeto de estudo do presente trabalho, também foi preciso para a arte contemporânea repensar a própria linguagem em função da necessidade de estabelecimento do que eu chamei, ainda no primeiro capítulo, a partir de Belting (2012), de uma contra-imagem da cultura hegemônica, responsável pela construção de uma suposta história universal da arte.

Podemos dizer que desde o surgimento da arte contemporânea havia um compromisso político, na medida em que ela subverteu o conhecimento canônico por meio das rupturas artísticas, estéticas e institucionais que estabeleceu; principalmente porque o paradigma da representação, posto em questionamento pela arte contemporânea, está diretamente relacionado às metanarrativas dos grandes modelos de sociedade. Contudo, na presente investigação, esse compromisso de que fala Bhabha (1998) está delimitado pelo contexto da cidade contemporânea, que sofisticou as atualizações do poder colonial. Nesse caso, então, uma arte comprometida é aquela em que arte e política apresentam imbricação tal que os próprios trabalhos de arte inauguram um espaço de intervenção (o espaço liminar) em nome das formas híbridas que possibilitam a emergência de novos lugares culturais e políticos – discursivos e performáticos; o que é traduzido por meio da própria linguagem da arte.

Isso justifica o tipo de análise dos trabalhos artísticos pesquisados aqui empreendida. Eles não poderiam ser analisados somente em seus aspectos plásticos, inclusive porque não se restringem a esse tipo de expressão; precisavam ser compreendidos a partir dos processos nos quais a produção artística está envolvida, o que implicou considerar o contexto histórico de disputas no qual ela se desenvolve e refletir em que níveis de diálogo essa arte opera, sem perder de vista sua experimentação estética. Por isso o conceito de *performance* de Taylor (2013) foi central para o direcionamento do percurso analítico traçado neste estudo, no qual eu precisei localizar quais os repertórios e práticas culturais que os trabalhos de arte investigados revelam no que diz respeito à conformação do espaço urbano, ao exercício da gestão político-institucional das cidades, à articulação dos espaços públicos e à vida urbana de um modo geral.

Recorro, então, para finalizar este trabalho, ao uso de uma noção básica de roteiro como ferramenta analítica, como anunciado no primeiro capítulo. Minha intenção, com isso, é delimitar as chaves de leitura que os trabalhos artísticos pesquisados apresentam. Isso justifica um uso limitado de como Taylor (2013) apresenta o recurso metodológico do roteiro. Assim, os roteiros funcionam aqui enquanto sínteses que servem a uma localização mais precisa das inferências extraídas da análise do objeto de estudo em questão.

Num primeiro roteiro, o tema diz respeito às tensões entre espaço urbano, arquitetura e memória. Nele, há uma exploração em torno da multiplicidade de elementos que compõem o cotidiano da cidade. Isso ocorre por meio da ampliação dos modelos estéticos numa reflexão sobre as políticas do espaço que é observada de variadas maneiras: ao desestabilizar a ordem do espaço urbano, rompendo com suas regras de funcionamento; ao cruzar diferentes temporalidades por meio da variação nas relações espaciais existentes entre os elementos urbanísticos; ao produzir estranhamentos e incômodos nos transeuntes da cidade; ao ativar memórias dos lugares; ao questionar os limites da arquitetura e romperem com a previsibilidade do espaço urbano instituído. Os trabalhos artísticos analisados revelam as rígidas regras de funcionamento do espaço urbano e, assim, expõem as limitações do nosso modo de se relacionar com esse mesmo espaço; e uma representação da cidade enquanto lugar das interdições e dos não-usos. O núcleo de problematização desse roteiro é o deslocamento de elementos básicos de representação do mundo – espaço, tempo, usos – como estrutura paradigmática que traduz o modo de inscrição da cultura, que, nesse caso, remete aos sentidos que engendram o cotidiano da experiência urbana na cidade contemporânea. Trabalhos artísticos: *Cabeça e cauda de cavalo*, 2010; *City tour*, 2006; *Cruzamento*, 2003; *Letreiro objetivo* e *Em cartaz*, 2014; *Matemática rápida*, 2006; *Museo 1985* e *Texcoco soundtrack*, 2012; *Venice suitcase*, 2009.

Num segundo roteiro, o tema se refere ao debate sobre vida urbana a partir das tensões entre segregação urbana, violência, desigualdade e invisibilidade social. Nele, a cidade parece ser dividida entre uma cidade legal e uma cidade clandestina. Os trabalhos artísticos investigados indicam isso ao apontar para: os marcadores espaciais que funcionam como ação para a produção de disciplina sobre os corpos; as operações urbanas e arquitetônicas responsáveis pela delimitação espacial de determinados grupos sociais; a espacialização dos lugares políticos para mulheres e pobres; as violências “silenciosas” que estabilizam paisagens de poder; as disputas em torno da ocupação do espaço da cidade. O que os trabalhos artísticos analisados revelam é um espaço urbano que expõe as tensões de um

espaço social configurado pela disputa: a vida na cidade; e uma representação da cidade enquanto lugar do perigo, onde o diferente se faz estranho e a segregação social estrutura o modo pelo qual a cidade se organiza. O núcleo de problematização desse roteiro gira em torno dos espaços urbano e público da cidade enquanto tradução da diferença que marca nossa sociedade. Trabalhos artísticos: *Guia das putas e Na calada*, 2016; *Museu do homem diagonal*, 2014; *Ordinário*, 2013; *Palomo*, 2012; *Quando todos calam*, 2009; *Rosa púrpura*, 2014; *Sem título*, 2011; *Veneza brasileira*, 2009.

Num terceiro e último roteiro, o tema diz respeito à cidade como mercadoria cultural. Nele, o discurso da gestão administrativa usurpa a cidade enquanto espaço para o exercício da cidadania e lugar de manifestação da diferença. Os trabalhos artísticos analisados apontam para: o poder do capital imobiliário e como ele conecta cidade, cultura, patrimônio e segregação; intervenções urbanísticas que desconsideram as especificidades dos lugares; um espaço público voltado para uma vida de consumo; a existência de um urbanismo higienista na cidade contemporânea. O que esses trabalhos de arte revelam é uma gestão político-institucional das cidades comprometida com a iniciativa privada e com a estetização dos ambientes públicos; uma preocupação com uma imagem enobrecida de cidade que produz segregação urbana e fragiliza os vínculos públicos. O núcleo de problematização desse roteiro remete às funções do espaço urbano enquanto dimensão fundamental à vitalidade de uma cidade e à articulação de sociabilidades públicas em função do estabelecimento de espaços públicos. Trabalhos artísticos: *City tour*, 2006; *Guia das putas e Na calada*, 2016; *Lettreiro objetivo* e *Em cartaz*, 2014; *Matemática rápida*, 2006; *Museo 1985* e *Texcoco soundtrack*, 2012; *Museu do homem diagonal*, 2014; *Ordinário*, 2013; *Palomo*, 2012; *Veneza brasileira*, 2009; *Venice suitcase*, 2009.

Diante de tudo que foi discutido, concluo que os imaginários urbanos mobilizados e traduzidos nos trabalhos artísticos analisados demonstram, antes de qualquer coisa, que a cidade contemporânea não se sustenta por uma metanarrativa urbana. Por mais que a cidade-negócio tente neutralizar ou invisibilizar os diferentes imaginários, e suas correspondentes espacializações, que compõem a experiência cotidiana da cidade, os trabalhos artísticos de Berna Reale, Bruno Faria e Renata Lucas insistem em dizer, por meio de potentes experimentações estéticas, que as cidades se configuram enquanto palimpsestos de experiências plurais, memórias distintas e trajetórias desiguais.

Suas intervenções não reverterem as políticas de espaço, muito menos a gestão político-institucional sobre a cidade – e isso nem é a intenção de Faria, Lucas e Reale. O que seus

trabalhos de arte fazem é produzir novas formas de experimentar a cidade, ampliar a possibilidade das experiências estéticas cotidianas, rasurar o silenciamento da violência urbana, produzir estranhamento e deslizamento sobre sentidos estabelecidos, restituir, ainda que por instantes, o que as paisagens de poder usurparam da maioria de nós. São trabalhos artísticos que sugerem uma outra experiência de urbe através das formas híbridas da negociação cultural, um espaço de onde podem emergir outros lugares enunciativos/de manifestação.

Creio que já está claro como a noção de fronteira mobiliza a ideia de interferência. A fronteira não marcada só é percebida pelo conjunto das interferências que vão se fazendo presentes; e novos lugares se revelam na mobilização das interferências presentes. Do meu ponto de vista, os trabalhos artísticos aqui estudados assumem o que eu, timidamente, chamei no terceiro capítulo de uma política das interferências. A fronteira de Bhabha (1998; 2011) se orienta à desestabilização de um projeto de sociedade colonial em sofisticado processo de atualização. A política das interferências presente na arte contemporânea de Faria, Lucas e Reale materializa novas formas de resistência da cultura que, ao se encontrarem com outros imaginários urbanos, expõem as feridas da cidade (colonial) contemporânea e descortinam os silêncios estruturantes de nossa vida pública. Dessa maneira, a arte contemporânea é o Outro em questão quando o Eu em observação está traduzido nos espaços e usos da cidade, celebrando a segregação, impondo limites para a criação e sufocando outras temporalidades e narrativas heterogêneas sobre a vida na cidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer I** – O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. **As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)**. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. (Org.). **Arte construtiva no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1998a.

_____. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998b.

_____. **Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)** – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Tarsila, Volpi, Oiticia, Meireles, Benjamin: la sabiduría del compromiso con el lugar**. Valencia: Institut Valencia D'Art Modern, 2011.

_____. **Arte e meio Artístico: entre a feijoada e o x-burger**. São Paulo: Editora 34, 2013.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3 ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARANTES, Antonio. **Paisagens paulistanas: transformações do espaço público**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Depois das Vanguardas. **Artes em Revista**, n. 7, ano 5, agosto. São Paulo: Editora Kairós, 1983.

_____. De “Opinião 65” à 18ª Bienal. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 15, p. 69-84, jul. 1986.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009.

ATLAS da violência 2017. Disponível em: http://ipea.gov.br/portal/images/170609_atlas_da_violencia_2017.pdf. Acessado em 26 de novembro de 2017.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BELLUZZO, Ana Maria. Ruptura e arte concreta. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Arte construtiva no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte** – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994a. v. 1 (Obras escolhidas).

_____. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994b. v. 1 (Obras escolhidas).

_____. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994c. v. 1 (Obras escolhidas).

BERTOLOSSI, Leonardo. **Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)**. São Paulo: Tese de doutorado – Universidade de São Paulo, 2014.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2013.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BUENO, Maria Lucia. O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In: BUENO, Maria Lucia (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2012.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUTLER, Judith. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Edits.). **Estudios avanzados de performance**. México: FCE, Instituto hemisférico de *performance* e política; Nova Iorque: Tisch school of the arts, New York University, 2011. p. 51-89.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80: embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Barleu Edições, 2010.

CAMNITZER, Luis. Arte contemporânea colonial. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

CARLOS, Ana Fani Alessandri *et al.* **A cidade como negócio**. São Paulo: Contexto, 2015.

CARLSON, Marvin. **Performance** – uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAVALCANTI, Raíza Ribeiro. **Agenciamentos artísticos: uma análise sociológica sobre a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte brasileiro**. Recife: Tese de doutorado – Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

CESAR, Marisa Flórida. O ateliê do artista. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes visuais**, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, p. 16-29, 2002.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Al margen de Europa: pensamiento poscolonial y diferencia histórica**. Tusquets Editores: Barcelona, Espanha, 2008.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. **Revista do Programa de Pós-Graduação em artes visuais**, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, pp. 67-71, 2004.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

DAGNINO, Evelina. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania. In: DAGNINO, Evelina (Org.). **Anos 90: política e sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

_____. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Andy Warhol**: Arthur C. Danto. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DEL CASTILLO, Sonia Salcedo. **Cenário da Arquitetura da Arte:** montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions:** art and spatial politics. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

DIDI-HUBERMAN. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DURAND, José Carlos. Mercado de arte e campo artístico em São Paulo, 1947-1980. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais.** São Paulo, v. 13, n. 13, pp. 101-111, 1990.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2010.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália:** alegoria, alegria. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda, 1979.

_____. **A invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Edusp, 1992.

FERRARIN, Fernando. **Requalificação de waterfronts e sustentabilidade ambiental:** a Operação urbana da região do porto do Rio de Janeiro. São Paulo: Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, 2016.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

FORTUNA, Carlos. Introdução: Sociologia, cultura urbana e globalização. In: FORTUNA, Carlos (Org.). **Cidade, cultura e globalização: ensaios de Sociologia.** Oeiras: Celta Editora, 1997.

_____. Cidade e urbanidade. In: FORTUNA, Carlos & LEITE, Rogério Proença (Orgs.). **Plural de cidades:** novos léxicos urbanos. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

FOSTER, Hal. **O retorno do real:** a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANCASTEL, Pierre. **Études de sociologie de l'art.** Paris: Gallimard, 1989.

FREHSE, Fraya. Usos da rua. In: FORTUNA, Carlos & LEITE, Rogério Proença (Orgs.). **Plural de cidades:** novos léxicos urbanos. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

FREITAS, Artur. **Contra-arte:** vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha (1969-1973). Curitiba: Tese de doutorado – Universidade Federal do Paraná, 2007.

GARROCHO, Luiz Carlos. **Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica:** as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG). Belo Horizonte: Tese de doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta:** momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública:** investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2003.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 1992.

_____. **Cidades rebeldes:** do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HUYSEN, Andréas. **Memórias do Modernismo.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. **En busca del futuro perdido:** cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina Ed., 2001.

_____. **Después de la gran división:** modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

_____. (Org.). **Other cities, other worlds:** urban imaginaries in a globalizing age. Durham e Londres: Duke University Press, 2008.

_____. **Culturas do passado-presente:** modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Editora Ática, 1996.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, número I, 1984.

KUSTER, Eliana & PECHMAN, Robert. Maldita rua. In: KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. **O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.

_____. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. **Revista Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 17, p. 166-187, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução: Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins, 2006 (do original *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000, 4 ed.) (versão online).

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. Campinas: Editora da UNICAMP; Aracaju: Editora da UFS, 2007.

_____. Espaços públicos na pós-modernidade. In: FORTUNA, Carlos & LEITE, Rogério Proença (Orgs.). **Plural de cidades: novos léxicos urbanos**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

LUCAS, Renata. **Visto de dentro, visto de fora**. São Paulo: Tese de doutorado – Universidade de São Paulo, 2008.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009a.

_____. Sentenças sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009b.

LIMA, Joana D'arc. **Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo**. Recife: Tese de doutorado – Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Revista Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 25, p. 150-165, 2013.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEDEIROS, Izabella. **O projeto de arte-vida de Lygia Clark: rupturas e desafios na formulação de um projeto de arte contemporânea**. Recife: Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas, 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MESQUISA, André. **Insurgências poéticas – arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. São Paulo: Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, 2008.

MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

_____. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

PAOLI, Maria Célia. Trabalhadores e cidadania: experiência do mundo público da história do Brasil moderno. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 3, n. 7, p. 40-66, 1989.

PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Edusp, 1999.

PECHMAN, Robert. Quando Hannah Arendt vai à cidade e se encontra com Rubem Fonseca ou da cidade, da violência e da política. In: KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. **O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PEIXOTO, Paulo. A identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização. Coimbra, **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 70, 2004.

_____. Requalificação urbana. In: FORTUNA, Carlos; PROENÇA-LEITE, Rogério (orgs.) **Plural de Cidade: léxicos e culturas urbanas**. Coimbra: Almedina, 2009.

_____. Patrimônios Mundiais. Coimbra, **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 2010.

PHELAN, Peggy. Ontología del performance: representación sin reproducción. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Edits.). **Estudios avanzados de performance**. México: FCE, Instituto hemisférico de *performance* e política; Nova Iorque: Tisch school of the arts, New York University, 2011. p. 92-121.

PONTUAL, Virgínia. **Uma cidade e dois prefeitos: narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950**. Recife: Ed. UFPE, 2001.

PORTFOLIO Renata Lucas, 2017. (Cedido pela autora)

RAMÍREZ, Mari Carmem. Táticas para viver da adversidade: O Conceitualismo na América Latina. **Revista Arte & Ensaio**. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, pp. 185-195, 1989.

RAMOS, Diana. **“Preta, pobre e puta”**: a segregação urbana da prostituição em Campinas – Jardim Itatinga. Rio de Janeiro: Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

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

SÁ BARRETO, Francisco & MEDEIROS, Izabella. **Culturas do passado-presente**: um estudo sobre o discurso da novidade e as políticas patrimoniais em uma Recife de três tempos. Caxambu: 40º ANPOCS, 2016.

_____. **As cidades como objeto das políticas de cultura**: o caso da Recife do século XXI. Brasília: Congresso Nacional da SBS, 2017a.

_____. **A “ocupação” como léxico da agência política nas cidades contemporâneas**: o caso do Movimento Ocupe Estelita, em Recife – Pernambuco. Caxambu: 41º ANPOCS, 2017b.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: EdUSP, 2013.

SANTOS, César Simoni. Do lugar do negócio à cidade como negócio. IN: CARLOS, Ana Fani Alessandri *et al.* **A cidade como negócio**. São Paulo: Contexto, 2015.

SASSEN, Saskia. **The Global City**: New York, London, Tokyo. Princeton University Press, 1991.

_____. **Sociologia da globalização**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

SCHMIDT, Rita. O pensamento-compromisso de Homi Bhabha: notas para uma introdução. In: BHABHA, Homi. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**: textos seletos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

SCHNEIDER, Rebecca. El performance permanece. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Edits.). **Estudios avanzados de performance**. México: FCE, Instituto hemisférico de *performance* e política; Nova Iorque: Tisch school of the arts, New York University, 2011. p. 215-240.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCOTT, Russell Parry. Descaso planejado: uma interpretação de projetos de barragem a partir da experiência da UHE Itaparica no rio São Francisco. In: ZHOURI, Andréa (Org.). **Desenvolvimento, reconhecimento de direitos e conflitos territoriais**. Brasília, DF: ABA, 2012.

SECOVI-SP (Sindicato da Habitação). **Anuário do mercado imobiliário em São Paulo**. Sem ficha catalográfica, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SENNETT, Richard. **La corrosión del carácter**: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

_____. **O declínio do homem público** – as tiranias da intimidade. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Em: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

_____. **O conflito da cultura moderna e outros escritos**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

SOARES, Paulo Marcondes. **Brasil-Tropicália** – do itinerário de uma arte brasileira à destruição da *aura* artística em Hélio Oiticica. Recife: Tese de Doutorado, 2003.

_____. Arte, política e juventude no Brasil: questões de arte e participação social In: GROPPPO, Luís Antonio; ZAIDAN FILHO, Michel; MACHADO, Otávio Luiz (Orgs.). **Juventude e movimento estudantil**: ontem e hoje. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008.

SOJA, Edward. **Geografias pós-modernas**: a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. Introducción. Performance, teoría y práctica. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Edits.). **Estudios avanzados de performance**. México: FCE, Instituto hemisférico de *performance* e política; Nova Iorque: Tisch school of the arts, New York University, 2011. p. 7-30.

_____. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELLES, Vera. Sociedade civil e a construção dos espaços públicos. DAGNINO, Evelina (Org.). **Anos 90**: política e sociedade no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.

TUAN, YI-FU. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

VÃO. Catálogo. Centro Cultural Banco do Brasil. Música. Performance. Edição especial. **Artista: Berna Reale.** Curadoria: Agnaldo Farias, 2017.

VELOSO, Mariza. Arte pública e cidade. In: BUENO, Maria Lucia (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil.** São Paulo: Editora Senac, 2012.

VERAS, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti. **Paisagem-postal:** a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano. Recife: Tese de Doutorado (MDU/UFPE), 2014.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura:** usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZÍLIO, Carlos. **O nacional e o popular na cultura brasileira.** São Paulo: Editora brasiliense, 1982.

ZUKIN, Sharon. Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urban. In: ARANTES, Antônio. **O espaço da diferença.** Campinas: Papirus, 2000.