



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

MARIANA SOUZA MELO

**INTERVENÇÕES URBANAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA EM
PERNAMBUCO: questões de uso do espaço público**

Recife
2018

MARIANA SOUZA MELO

**INTERVENÇÕES URBANAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA EM
PERNAMBUCO: questões de uso do espaço público**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Design da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre
em Design.

Área de concentração:
Planejamento e Contextualização de
Artefatos.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Porto Filho.

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

M528i	Melo, Mariana Souza Intervenções urbanas na arte contemporânea em Pernambuco: questões de uso do espaço público / Mariana Souza Melo. – Recife, 2018. 199f.: il. Orientador: Gentil Porto Filho. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2018. Inclui referências e apêndices. 1. Arte contemporânea. 2. Intervenções urbanas. 3. Espaço público. 4. Empoderamento urbano. I. Porto Filho, Gentil (Orientador). II. Título. 745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-53)
-------	--

MARIANA SOUZA MELO

**INTERVENÇÕES URBANAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA EM
PERNAMBUCO: questões de uso do espaço público**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Design da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre
em Design.

Aprovada em: 31/01/2018.

BANCA EXAMINADORA

Profº. Dr. Gentil Porto Filho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Drª. Oriana Duarte de Araújo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Drª. Renata Wilner (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico essa pesquisa aos meus pais, Orlando e Margarida, os grandes amores da minha vida. Por todo incentivo e torcida incondicional, por acreditar em mim até quando eu duvido.

AGRADECIMENTOS

À todos os meus professores, desde o início da minha vida escolar até os da graduação e pós graduação, que me inspiraram e me fizeram ver a beleza e generosidade dessa profissão. A admiração que nutri por muitos deles iluminaram algumas das minhas decisões profissionais, e cada um da sua forma, contribuiu para minha caminhada para além do conteúdo programático da disciplina.

Ao meu orientador Gentil Porto Filho, e que mesmo sem me conhecer inicialmente, confiou na pesquisa e me aceitou como orientanda. A troca de conhecimento e companheirismo dos membros do Laboratório de Inteligência Artística - i!, que foi substancial para a pesquisa.

À Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e ao departamento de Design, pelo apoio institucional que possibilitou o desenvolvimento da pesquisa. Aos colegas de mestrado, com os quais tive o prazer de conviver e trocar experiências.

Às professoras Virgínia Cavalcanti e Ana Andrade, pelo aprendizado e incentivo à pesquisa. Aos demais membros do Laboratório Imaginário, pela convivência e confiança.

À minha família e amigos que entenderam minhas ausências e se mantiveram ao meu lado durante toda a caminhada. Agradeço especialmente aos meus pais pela paciência e disponibilidade em me acompanhar em todas as fases dessa jornada. Ao meu irmão Orlando Júnior, pelo afeto e confiança. Aos meus amigos, pelo entusiasmo e companheirismo.

Às obras e artistas que me inspiraram a explorar o universo da arte no espaço público. À todos que fazem das cidades uma fonte singular de inspiração, e às cidades que estimulam investigações e ações criativas.

RESUMO

Intervenções urbanas são manifestações artísticas que acontecem nos espaços públicos e interferem no uso e até mesmo na configuração do espaço urbano. A expressão artística no meio urbano demonstra a inquietação do artista, e a participação do público é uma das características mais evidentes e significativa da intervenção artística no espaço público. Nesse sentido, o objetivo desse estudo foi investigar as intervenções urbanas que manifestaram inquietação e contestaram o uso do espaço público, e não apenas que tenham acontecido no espaço público, em resposta a outros questionamentos. Assim como o efeito dessas intervenções no sentimento de empoderamento urbano nos habitantes da cidade. Para esse fim, foram analisadas três (3) intervenções urbanas realizadas na cidade do Recife, as quais apresentavam esse caráter contestatório e apresentavam formas de ocupação e apropriação do espaço público da cidade. A partir dessas análises foi possível entender melhor a relação estabelecida entre as intervenções urbanas e o público que a vivência, além da possível contribuição dessa relação para a forma como os espaços são praticados. As intervenções exploram as possíveis relações dos gestos urbanos do cotidiano com as operações de arte contemporânea. Conclui-se que as intervenções artísticas urbanas realizadas como forma de reivindicar o espaço público não apenas são relevantes do ponto de vista da expressão artística contemporânea, mas sobretudo contribuem para a ativação do público local. As intervenções podem gerar um sentimento de pertencimento e de empoderamento urbano, capaz de provocar mudanças culturais na forma como as pessoas operam e reivindicam o uso dos espaços urbanos. E que a arte interage com a produção cotidiana da cidade porque oferece um olhar consciente e reflexivo sob o espaço público, a arte proporciona uma nova perspectiva em vivência urbana.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Intervenções urbanas. Espaço público. Empoderamento urbano.

ABSTRACT

Urban interventions are artistic manifestations that take place in public spaces, and interfere in the urban space's use and even in its configuration. The artistic expression in urban areas demonstrates the artist's uneasiness, and the audience's participation is one of the most evident and significant features of artistic interventions in public space. In this sense, this study's aim was to research urban interventions that have manifested uneasiness and have contested public space's use, not only that had taken place in public space, in response to other questions. As well as the outcome of this interventions in the city dwellers' sense of urban empowerment. For this purpose, three (3) urban interventions that took place in Recife were analysed, they have a contestatory character and have brought forward new ways to occupy and to take ownership of the city's public space. From those analyzes it was possible to better understand the established relationship between the urban interventions and the public that experiences it, further on this relations' possible contributions to the how spaces are practiced. The interventions explore the possible relations between everyday life's urban gestures and contemporary art operations. It was concluded that the artistic interventions conducted as a way of claiming public space are not only relevant from the contemporary artistic expression viewpoint, but they especially contribute to the local public's activation. The interventions may generate a sense of belonging and urban empowerment, that can cause cultural changes in how people operate and claim use of urban spaces. And that art interacts with the city's everyday creation because it offers a conscious and reflective look on public space, art provides a new perspective on city living.

Keywords: Contemporary art. Urban interventions. Public space. Urban empowerment.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Performance de Gordon Matta-Clark, Splitting (1974).....	36
Figura 2 - 'Wandering rocks (2/5)' (1967) do artista Tony Smith, localizado no Lynden Sculpture Garden próximo a Milwaukee, Wisconsin (EUA).....	37
Figura 3 - 'The Lightning Field' (1977), do artista Walter De Maria.....	40
Figura 4 - Happening de Allan Kaprow, a obra 'Fluids' (1967).....	45
Figura 5 - Grafites de estilos variados no Beco do Batmam, em São Paulo-SP.....	46
Figura 6 - Lambe-lambe do Coletivo Tranverso no SESC Santana....	46
Figura 7 - 'The Floating Piers'(2014-16) dos artistas Christo and Jeanne-Claude.....	50
Figura 8 - 'The Floating Piers'(2014-16) dos artistas Christo and Jeanne-Claude.....	51
Figura 9 - Intervenção: inauguração da Batatoteca (biblioteca da Batata), em 2015.....	56
Figura 10 - Mesa de ping-pong prototipada por moradores do Largo do Batata.....	56
Figura 11 - Imigrantes coreanos jogando Go de tabuleiro na esquina da Avenida Carabobo com a Avenida del Trabajo, em Buenos Aires (ARG).....	64
Figura 12 - 'Detector de Ausências' (1994) de Rubens Mano, em São Paulo (SP).....	85
Figura 13 - Hans Heim organiza visita a lugares que se podem plantar na cidade (2015).....	87
Figura 14 - Workshop de costura de lonas, por Joanna Karolini e Eimear Quiery (2013).....	87
Figura 15 - Trecho da publicação que relatou a obra 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey' (1967) de Robert Smithson em Nova Jersey (EUA).....	94
Figura 16 - 'A line made by walking' (1967), Richard Long.....	94

Figura 17 - ‘Walk 2’(2012) de Hamish Fulton, na Marina de Margate na Inglaterra.....	96
Figura 18 - ‘SOFÁRAOKÊ!’(2015) do coletivo Opavivará!, no Rio de Janeiro-RJ.....	99
Figura 19 - ‘Untitled - One revolution per minute’(2014-16), Rirkrit Tiravanija.....	100
Figura 20 - ‘Tilted Arc’ (1981) de Richard Serra, na Federal Plaza em Manhattan (NY).....	102
Figura 21 - ‘Nikeplatz’(2003), em Viena.....	107
Figura 22 Simulação gráfica do monumento ‘Nikeplatz’(2003), em Viena.....	108
Figura 23 - ‘Faixas de anti-sinalização’(2009), em Belo Horizonte-MG.....	111
Figura 24 - ‘Faixas de anti-sinalização’(2009), em Belo Horizonte-MG.....	111
Figura 25 - Hélio Oiticica realizando a performance com ‘Parangolé’ (1964).....	115
Figura 26 - Performance ‘O que é arte? Para que serve?’(1978), em Recife (PE).....	116
Figura 27 - Performance ‘Vende-se este rio’, na Ponte Duarte Coelho.....	124
Figura 28 - Performance ‘Vende-se este rio’, na Ponte Duarte Coelho.....	124
Figura 29 - Performance ‘Vende-se este rio’, na Ponte Duarte Coelho.....	126
Figura 30 - Performance ‘Vende-se este rio’, na Ponte Duarte Coelho.....	127
Figura 31 - ‘Paulistanos’ (2006), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta.....	131
Figura 32 - ‘Espaços de contemplação’ (2007), entre a Av. Paulista e a Rua Augusta.....	132

Figura 33 - ‘Guarda’ (2008), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta.....	133
Figura 34 - ‘Baile’ (2009), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta.....	134
Figura 35 - ‘Movimentos de atravessar a multidão’ ‘Espaços de contemplação’ (2008), no cruzamento entre a Av. Guararapes e a Rua do Sol.....	135
Figura 36 - ‘Movimentos de atravessar a multidão’ ‘Guarda’ (2008), no cruzamento entre a Av. Guararapes e a Rua do Sol.....	136
Figura 37 - Bolha na Praia do Derby em fevereiro de 2014.....	141
Figura 38 - Píer flutuante na Praia do Derby em fevereiro de 2014....	143
Figura 39 - Área construída de mobiliário na Praia do Derby em fevereiro de 2014.....	143
Figura 40 - Piscina e plataforma flutuante na Praia do Derby em fevereiro de 2014.....	144
Figura 41 - ‘Praias do Estelita’ (2014) no Cais José Estelita.....	145
Figura 42 - ‘Praias do Coque’ (2014) na comunidade do Coque.....	145
Figura 43 - ‘Praias do Capibaribe’ (2015) no Largo do Batata (SP)....	146
Figura 44 - Processo de construção da intervenção na comunidade de Santa Luzia.....	147
Figura 45 - Ponte de acesso ao ‘Praias do Capibaribe’ (2015) na comunidade de Santa Luzia, na Torre.....	148
Figura 46 - ‘Praias do Capibaribe’ (2015) na comunidade de Santa Luzia, na Torre.....	149
Figura 47 - ‘Praias do Capibaribe’ (2015) na comunidade de Santa Luzia, na Torre.....	149

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro reproduzido de Peter Bürger (2012).....	24
Quadro 2 - Continuação da tabela anterior adaptada de Bürger (2012)...	25

SUMÁRIO

1 Introdução.....	13
2 A arte no espaço público.....	17
2.1 História e linguagens da arte pública.....	22
2.2 Intervenções Urbanas.....	47
3 Usos da cidade e Intervenções urbanas.....	53
3.1 Cidades, relações sociais e gestos urbanos.....	53
3.2 Processos artísticos.....	76
3.3 Arte e ativismo no contexto urbano.....	104
4 Intervenções urbanas em Pernambuco.....	114
4.1 Análise de obras selecionadas.....	117
4.1.1 Aspectos metodológicos.....	117
4.1.2 <i>Vende-se este rio (2004) Marcos Costa</i>	122
4.1.3 <i>Movimentos para atravessar a multidão (2008) Máira Vaz Valente</i>	129
4.1.4 <i>Praias do Capibaribe (2015) Coletivo Praias do Capibaribe</i>	139
4.2 Discussão e Conclusões.....	153
5 Considerações Finais.....	161
Referências.....	169
Apêndice A – Formulário guia para a entrevista.....	172
Apêndice B – Transcrição da entrevista de Marcio Costa.....	173
Apêndice C – Transcrição da entrevista de Máira Vaz Valente.....	179
Apêndice D – Transcrição da entrevista de Bruna Pedrosa.....	190

1 Introdução

As intervenções artísticas urbanas são manifestações artísticas individuais ou coletivas, que não só se utilizam da cidade como suporte; como também demonstram a importância da intervenção como forma de manifestação de inquietação e contestação do uso do espaço coletivo urbano. A intervenção urbana é uma ação artística que consiste em uma interferência efêmera em um espaço público (REGATÃO, 2007), com essas ações, a forma como esses espaços são utilizados é subvertida (desviada). As intervenções não produzem necessariamente objetos de arte, e podem incluir diversas linguagens e materiais, o que representa um desafio para classificação, além de provocar questionamentos até sobre a própria definição de arte. André Mesquita (2011) coloca que as intervenções são investigações urbanas que ao questionar comportamentos e transgredir as convenções urbanas estabelecem um diálogo com a cidade. As intervenções apresentam novos gestos (ou desviam gestos comuns) e contam com a espontaneidade e a participação do público para quebrar protocolos da arte convencional.

Seja através de esculturas integradas ao espaço cotidiano, ou obras mais engajadas com o debate político, a arte em espaços públicos têm a característica de estar disponível para apreciação e vivência do público, sem a mediação da instituição de arte. A intervenção urbana é a forma de arte contemporânea que se volta para o ambiente urbano, que transcende a galeria e o museu com a intenção de integrar a arte à vida cotidiana. O que se pretende discutir nessa pesquisa é que as intervenções artísticas em espaços públicos são não apenas fisicamente acessíveis ao público, como também modificam os espaços, mesmo que de forma temporária. O que conseqüentemente exerce influência sob as relações que o público estabelece com os espaços urbanos e como esses espaços são utilizados (SANTOS, 1998).

Uma das motivações em estudar as intervenções artísticas urbanas está no entendimento do espaço público e da forma como ele é utilizado. As

intervenções podem ser analisadas não apenas como sintomáticas, por apontarem questões e problemas dos espaços nos quais acontecem; elas também podem apontar novos usos possíveis para esses espaços. No contexto urbano, os espaços públicos podem interferir nas relações sociais, e até mesmo afetar o sentimento de pertencimento do público; eles permitem ou restringem a criação da memória e de laços entre as pessoas e a cidade (JACOBS, 2011). A pesquisa visa produzir resultados que possam contribuir para o conhecimento da área da arte contemporânea em espaços urbanos, mais especificamente a importância das intervenções urbanas no papel de reivindicar ou questionar o uso do espaço urbano. Além de investigar o impacto das intervenções urbanas na relação construída entre o público e os espaço público.

O objetivo geral dessa pesquisa é investigar as intervenções urbanas que manifestam inquietação e contestam o uso do espaço público, ou seja, as intervenções artísticas urbanas como ferramenta reivindicatória dos espaços coletivos urbanos, levando em consideração o elemento transgressor e como forma de manifestação de inquietação e contestação do uso do espaço coletivo urbano. Para esse fim foram estabelecidos alguns objetivos específicos que contribuem para a construção do raciocínio necessário para atingir o objetivo da pesquisa.

A estrutura da pesquisa pode ser dividida em três (3) etapas principais. Inicialmente, foram identificados os conceitos que precisaram ser pesquisados para compor o referencial teórico da pesquisa. Foi realizada uma pesquisa documental exploratória, em publicações especializadas em arte contemporânea, arte pública e uso dos espaços públicos, a fim de compreender os conceitos que contribuíram para o entendimento do objeto. Num segundo momento, foram identificados três (3) intervenções urbanas realizadas na cidade do Recife que tinham esse caráter questionador do uso do espaço público. Posteriormente, foi feito o estudo de caso dessas três (3) intervenções urbanas, utilizando os conceitos e critérios de análise estabelecidos a partir da pesquisa documental exploratória.

Esse conteúdo foi disposto em três (3) capítulos: no primeiro procurou-se conceituar o objeto de pesquisa a partir de autores que discorrem sobre as intervenções artísticas em espaços públicos. Também foi feito um levantamento sobre as vanguardas de arte dos anos 1960 e 1970, no qual buscou-se aprofundar sobre o impacto das ideias vanguardistas na arte contemporânea e na relação estabelecida entre intervenção e o público.

Posteriormente no segundo capítulo, foram abordadas as práticas urbanas cotidianas e os procedimentos artísticos realizados nos espaços públicos urbanos; com ênfase na apropriação dessas práticas (ou gestos) urbanos em procedimentos artísticos. As associações entre os dois tipos de procedimentos formaram a base para a compreensão da arte no espaço público como uma proposta possível de realidade, assim como da utilização da arte em ações ativistas no espaço urbano. Os conceitos discutidos no segundo capítulo, juntamente com os conceitos vistos no primeiro, definiram as diretrizes para a análise das intervenções urbanas selecionadas como estudos de caso do terceiro capítulo.

O capítulo seguinte contou com a identificação de três (3) intervenções urbanas para estudo de caso, através dos quais foi possível constatar os aspectos das intervenções estudados nos capítulos anteriores, além de observar as características particulares de cada obra a partir da análise dos estudos de caso. Inicialmente, foi realizado um levantamento e seleção das obras, através da pesquisa bibliográfica no arquivo público do MAMAM, Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães, que detém o acervo do SPA das Artes¹, realizado com apoio da prefeitura do Recife no período de 2002 a 2013. A escolha desse acervo delimitou o recorte espacial, pois todas as intervenções urbanas selecionadas pelo SPA das artes aconteceram em Recife; e também o recorte temporal, porque a duração do SPA determinou parte do intervalo de tempo a que se refere a pesquisa. Também foram observadas obras de intervenção urbana que tenham tomado corpo no período posterior ao evento, e que possivelmente tenham tido influência conceitual e

¹ O SPA das Artes foi um dos eventos de arte mais significativos do país

instrumental do evento, que marcou um período de fomento à atividade artística na cidade.

Depois de identificadas e selecionadas as intervenções urbanas dos estudos de caso, foi realizada uma sondagem da trajetória dos artistas e ou coletivos responsáveis pela elaboração das intervenções. Através da pesquisa documental, da condução de entrevistas qualitativas, e da análise dos dados coletados foi possível entender os procedimentos utilizados e discutir as intervenções, incluindo seu conceito, metodologia, dispositivos e a experiência que resultou da ação. Foi observado o impacto causado pelas obras nos ambientes nos quais aconteceram, além dos suportes e procedimentos utilizados, e as formas de interação com o público que as vivenciaram. O terceiro capítulo da dissertação foi consolidado com os resultados obtidos através das entrevistas qualitativas conduzidas com os artistas, partindo de um panorama geral traçado nos dois (2) capítulos anteriores para uma análise específica de um recorte do objeto.

Com o conjunto de métodos empregados na pesquisa foi possível compreender o artista como agente questionador dos espaços públicos, além de identificar as intervenções artísticas como artefato mediador no espaço urbano. Foi possível aprender também que essas manifestações artísticas se alimentam dos gestos praticados pelos habitantes da cidade, e desviam esses gestos como forma de questionar o uso dos espaços urbanos. As intervenções urbanas não apenas interferem temporariamente na produção do espaço urbano, elas podem provocar o público a questionar os espaços, o que acaba por influenciar de maneira mais permanente na forma como o espaço é utilizado.

2 A arte no espaço público

A presença da arte no ambiente urbano não é recente, tanto no seu formato institucionalizado através de obras comissionadas e monumentos que simbolizam acontecimentos históricos com valor significativo. Quanto nas manifestações artísticas de caráter efêmero, como as caminhadas dadaístas dos anos 1920, que estabeleciam um movimento argumentativo com a cidade, muitas vezes desmistificando o significado real da arte disposta através de monumentos.

Quando em monumentos, as obras são inseridas em caráter mais permanente e integrado ao projeto arquitetônico do espaço, além de serem comissionados por uma unidade da administração pública. Quando a arte se encontra em um formato mais efêmero, os artistas utilizam a cidade como suporte para se expressar mas sem vínculos permanentes com o lugar escolhido, mesmo que a obra seja financiada por instituições de arte ou realizada de forma espontânea sem esse apoio. A primeira tende a ser realizada em materiais que resistem à intempéries do tempo; para a segunda, a permanência física já não é tão importante, porque além de ter um caráter efêmero e obedecer a menos restrições estéticas, o foco é concentrado na mudança de percepção daqueles que fruem a cidade e a arte que a utiliza como suporte. Seja qual for o formato, a arte pública é uma intervenção artística, que pode ser permanente ou efêmera, realizada em um espaço público, estabelecendo assim uma nova relação com o espaço e com o público que o frequenta.

Em *Arte Pública* (2007), José Pedro Regatão discute amplamente o conceito de arte no meio urbano, surgido nos anos 60. Porém o autor reconhece que o conceito é bastante *'controverso e de difícil definição'*, por se tratar de um território amplo e que pode abarcar inúmeras abordagens artísticas. Mas também chama atenção por se tratar de um conceito em *'constante transformação'*, que sofre modificações pela possibilidade de incorporar novos materiais e tecnologias; e também pelos diversos pontos de vista que podem ser abordados por diferentes artistas.

(...) o conceito de arte pública abrange vários tipos de intervenção artística, desde os murais ou as esculturas mais decorativas até os painéis eletrônicos, cartazes ou performances. Na realidade, este conceito está em constante transformação, podendo incluir também “programas de arte comunitária” e até mesmo a internet. (REGATÃO, 2007, p.62)

Para contribuir com a construção do conceito de arte pública, Archer (2001) também aponta a deficiência do sistema comercial de galerias, que reproduz o mercado capitalista. E também deixa evidente o conflito da arte que apesar das provocações ao sistema econômico e as instituições ‘legitimadoras’ da arte; também dependia, de certa forma, desse sistema para ser exibida e comercializada. Sobre arte pública o autor acrescenta:

A arte pública desenvolveu-se, em parte, como resultado de um desejo de controlar esse dilema. Usando locais alternativos como lojas, hospitais, bibliotecas e a própria rua como espaço para exposição e os meios de comunicação – televisão, rádio e publicidade – como caminho mais direto para um público mais amplo e igualitário, a arte pública deu as costas para as galerias. (ARCHER, 2001, p. 144)

A arte pública não só constrói inúmeras relações com o espaço físico e histórico, como modifica a experiência espacial que o público tem com o lugar. Em ‘Além dos mapas’ (1997), Cristina Freire observa que se pensar a relação dos habitantes com os monumentos, ou seja, com sua arte pública de caráter mais permanente, é enxergar a cidade para além do funcionalismo, e privilegiar sua memória construída, carregada de sentido simbólico e que faz parte de narrativas individuais e coletivas dos habitantes da cidade.

As categorias enumeradas pelo autor José Regatão em ‘Arte Pública’ (2007), estão: arte pública de provocação e ruptura com a concepção de monumento; arte pública de caráter utilitário; arte pública integrada à arquitetura; arte pública efêmera; e arte pública de intervenção comunitária. Todas as categorias ou vertentes, como o autor costuma classificar, intervêm em algum nível na relação entre o público e o espaço urbano, estabelecem novas dinâmicas que podem inclusive modificar o espaço físico e/ou seu significado.

A arte pública de provocação e ruptura com a concepção de monumento é a vertente que utiliza o monumento para criticá-lo; também

chamada 'anti-monumento', ela utiliza a negação ou rejeição à figuras heroicas tão contempladas pelos monumentos tradicionais para provocar reflexão no público. Ainda sobre a rejeição aos monumentos, José Regatão (2007) afirma: *'ao mostrar as contradições da sociedade, os artistas renunciam ao falso equilíbrio demonstrado por grande parte dos monumentos públicos'*. A arte pública de caráter utilitário tem um forte componente funcional, o que significa que são concebidas com o objetivo de desempenhar funções sociais específicas, como por exemplo espaços lúdicos e de lazer. Está integrada à outras áreas de conhecimento, como o design de equipamentos urbanos, e essa criação de convergências exerce um impacto na forma como as pessoas utilizam os espaços públicos. Segundo o autor: *'ao contrário do que possamos pensar, a arte pública de caráter utilitário não visa alcançar o consenso público, mas criar um novo espaço de intervenção multidisciplinar, centrado na experiência humana'*. A arte pública integrada à arquitetura é uma intervenção que nasce em conjunto com uma obra arquitetônica, mas que não pode ser confundida com os monumentos, que funcionam como 'ornamentos' em espaços urbanos mais tradicionais. De acordo com o autor, a arte pública integrada à arquitetura *'cria um campo particular de interação com o espaço público'*, que surge a partir da relação íntima que a arte estabelece com a arquitetura.

A arte pública efêmera consiste em uma prática artística projetada para existir durante um período curto de tempo, de uma maneira mais experimental. Pode incluir o uso de algum objeto ou não, mas esse objeto não se torna o objeto de arte, pois a efemeridade da obra não produz um objeto, talvez apenas registros da experiência artística. Segundo José Regatão (2007), as características da arte efêmera são: não precisa ser feita de materiais duráveis, o que lhe confere maior liberdade de ação; tem um caráter experimental, que permite utilizar o espaço público como um 'laboratório'; é também informal e espontânea, pode acontecer independentemente das instituições de arte; e pode envolver participação do público e colaboração entre artistas e coletivos.

A última vertente apontada por José Regatão (2007) é a arte pública de intervenção comunitária, que consiste na prática artística com base no diálogo e colaboração entre artistas e comunidades, para a realização de intervenções no espaço público de forma conjunta. Essa articulação entre artista e comunidade produz novos significados tanto para a arte pública, quanto para o espaço em que é realizada. O autor não defende a pretensão que a arte pública de intervenção comunitária seria capaz de resolver efetivamente as questões sociais, ele coloca os artistas como *'catalizadores da mudança'*, ou seja, ele assume o poder provocador de mudança que o envolvimento da comunidade pode ter nas intervenções urbanas.

No caso da arte pública efêmera, uma das características mais marcantes é que ela impõe uma nova dinâmica ao expectador, ao contrariar a relação obra-receptor anteriormente estabelecida. Aqui muito bem colocado por Cristina Freire (1997):

De maneiras diferentes, esses projetos trabalham num esforço de resgate da sensibilidade e das percepções individuais amortecidas. Realizadas em espaços abertos, essas propostas invalidam qualquer definição a priori de 'público de arte'. Dirigem-se para quem estiver ali, naquele momento. A disposição estética torna-se um atributo secundário, pois o encontro com a arte é absolutamente casual. (FREIRE, 1997, p. 66)

Enquanto que nos museus e galerias o papel do público era passivo e claramente estabelecido pelo conjunto de regras implícitas na formalidade do lugar; no espaço público, o público é convidado a vivenciar a obra, e muitas vezes até faz parte de sua criação. Para José Regatão (2007) a arte pública não é pública apenas por estar no ambiente a que todos tem acesso, ela também é pública porque nela o público se torna um dos elementos principais na concepção e produção. Segundo o autor, a verdadeira arte pública não depende da modernidade da linguagem ou da sua instalação no espaço exterior, mas está intimamente ligada a uma nova concepção que envolve o público. As intervenções artísticas estabelecem relações com o contexto social e com as características do lugar. Para o autor:

Um dos pontos de interesse desta área artística reside justamente na interação com o grande público, nomeadamente com as pessoas que, de forma espontânea ou acidental, cruzam ou interagem com a

arte pública. Ao invés dos espaços convencionais da arte, como os museus e galerias, que são normalmente frequentados por pessoas com alguma cultura artística, a esfera pública permite a descoberta da arte por um público mais diversificado e abrangente. Por esse motivo, e pela complexidade de fatores que intervêm na arte pública, não podemos entender este tema como um simples prolongamento da arte exposta no museu. (REGATÃO, 2007, p.64)

O papel do público na conformação da arte também é abordado por Archer (2001), o autor diz que o ato de observar a arte de fato não pode ser um ato passivo, observar a arte é ‘tornar-se parte do mundo ao qual pertence essa arte’. Ele rejeita essa passividade porque afirma que o encontro do público com a arte faz com que *‘as coisas não permaneçam imutáveis’*.

Entende-se assim que as obras estabelecem uma nova relação com o público, que passa de mero receptor para ser um dos fatores a serem considerados na concepção da obra. Segundo José Regatão (2007), as obras passam a ser criadas *“em função do público e baseadas na sua percepção sensorial, gerando uma nova dinâmica na posição do espectador.”*

Como está implícito no nome, a arte pública efêmera, não é pensada para durar para sempre, nem permanecer protegida em espaços fechados e climatizados. O caráter não repetitivo das obras é característica marcante. Regatão (2007) afirma que ela proporciona uma *“experiência única, que não se vai repetir, cria uma aura muito especial em torno da obra”*. Para Nelson Brissac Peixoto (2002):

Trata-se de operações que primeiro problematizam o estatuto da obra de arte e da arquitetura, na medida em que questionam sua autonomia e postulam todo o espaço circundante, a paisagem urbana, como parte constitutiva das intervenções. Junturas entre as diferentes produções individuais, que exigem dos participantes um deslocamento dos suportes convencionais para enfrentar um espaço inusitado e uma convivência pouco habitual. (PEIXOTO, 2002, p. 12)

Segundo o autor (PEIXOTO, 2002), as intervenções efêmeras manifestam os debates e conflitos locais, dão visibilidade à espaços simbólicos, e até mesmo contestam circunstâncias sociais típicas do meio urbano. Elas interferem na percepção e no mapeamento afetivo dos espaços da cidade.

2.1 História e linguagens da arte pública

Mesmo que não seja objetivo dessa dissertação traçar a trajetória histórica da arte em espaços públicos, faz-se necessário chamar atenção para algumas passagens da história da arte que dialogam diretamente com a arte pública.

Apesar das colagens cubistas, das performances do futurismo e eventos dadaístas já anunciarem uma ruptura com a tradição ainda na primeira metade do século XV; as artes plásticas até os anos 1960 poderia ser centrada na pintura e na escultura (ARCHER, 2001). Tanto a pintura quanto a escultura, ainda fazem grande parte da atividade artística contemporânea, mas foram modificadas sob a influência das vanguardas; o que, não somente ampliou as possibilidades da pintura e da escultura como expressões artísticas, como também aproximou de outras linguagens artísticas fazendo com que não fossem mais tão hegemônicas.

Segundo Bourriaud (2011), a ideologia de racionalização do trabalho, e o decorrente processo de mecanização da sociedade e acumulação de capital, foram responsáveis pela tentativa da separação entre arte e vida. Assim, a respeito da influência da revolução industrial e do estabelecimento de uma nova ordem econômica e social no campo da arte, ele discorre:

Essa evolução das relações de produção instaurou novas práticas artísticas, assim como novos valores estéticos: a divisão do trabalho, que fundamenta nosso emprego do tempo, também determinou de modo profundo a lógica da arte moderna. (BOURRIAUD, 2011, p.12)

As vanguardas que surgiram a partir dos anos 60 combateram amplamente essa nova lógica, Reis (2006) concorda quando coloca que as vanguardas artísticas, apesar de não ter necessariamente uma unidade de proposições estéticas, voltavam seu olhar para *‘o fazer artístico e para a própria sociedade’*. Nesse sentido, a arte da vanguarda surgiu para se posicionar contra a industrialização acelerada e a sociedade de classes. Bourriaud (2011) posteriormente aponta as vanguardas (o autor chama de arte moderna) como movimentos questionadores de como as novas relações de produção capitalistas influenciaram no campo da arte:

(...) a arte moderna se dá pelo objetivo de construir um espaço dentro do qual o indivíduo possa finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial, a qual reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis numa linha de montagem controlada por um cronômetro. (BOURRIAUD, 2011, p.13)

O autor considera a negação da vida separada da arte como a principal virtude da arte moderna, ou seja, ele responsabiliza as vanguardas pelo resgate (ou pelo menos tentativa) da vivência da arte e vida integrados (BOURRIAUD, 2011). As propostas de grupos de vanguardas diferentes, e por vezes antagônicas, convergiam para o discurso político de integração da arte e vida cotidiana (REIS, 2006); o que permitia que as novas linguagens e procedimentos artísticos fossem integrados ao engajamento do artista e sua obra.

Peter Bürger (2012) descreve os movimentos de vanguarda como opositores da arte burguesa, que ele conceitua como a arte autônoma que passa pelo crivo e legitimação de uma instituição (galeria ou museu). É importante que fique claro que a oposição não era a um estilo ou manifestação de arte anterior, mas sim uma não aceitação da obrigatoriedade da arte precisar ser decodificada ou mediada por uma *‘instituição descolada da práxis vital das pessoas’*. E sobre a integração da arte e vida, ele afirma:

Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a essa práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital. (BÜRGER, 2012, p.97)

Em Teoria das Vanguardas (2012), Peter Bürger aponta que na arte da sociedade burguesa a ideia é que a instituição liberta a arte porque a torna autônoma, ou seja, a torna livre das *‘pretensões sociais de uso’*. Ele aponta que a arte autônoma se constitui com o surgimento da sociedade burguesa, que separa os sistemas econômicos e políticos de seu aspecto cultural; quando os artesãos passam a não ter mais o controle sobre os meios de produção, e os operários os substituem, mas com um conhecimento parcial e limitado do processo de manufatura. Essa mudança nos sistemas, estabeleceu a crença numa ideologia de base da troca justa, que libertou a prática artística do que o autor chama de *‘contexto de uso ritual’*.

Bürger (2012) associa o surgimento histórico da instituição de arte à luta burguesa pela emancipação; o que acaba por representar a dissociação entre a arte e a práxis vital. A tese apresentada pelo autor de que apenas depois das vanguardas e da legitimação de determinadas categorias de arte é que pode acontecer a crítica à arte na sociedade burguesa, e não o contrário. Contribuindo assim para a ideia de que não houve uma evolução linear, e sim uma ruptura. O autor apresenta um quadro no qual esquematiza três (3) esferas de comparação, são elas: finalidade de uso, produção e recepção; e a partir desses parâmetros compara a arte sacra, a arte cortesã e a arte burguesa. É possível observar no quadro acima que a linha vertical grossa indica uma ruptura no desenvolvimento e que as linhas pontilhadas denotam menor ruptura.

Quadro 1 - Quadro reproduzido de Peter Bürger (2012)

	arte sacra	arte cortesã	arte burguesa
Finalidade de aplicação	objeto de culto	objeto de representação	representação da autocompreensão burguesa
Produção	artesanal coletiva	individual	individual
Recepção	coletiva (sacra)	coletiva (sociável)	individual

Fonte: Teoria das Vanguardas (2012), Peter Bürger, página 94

Esse mesmo pensamento sobre a ruptura da arte do período é compartilhada por Mario de Micheli (2004) que afirma que a arte moderna não surgiu da evolução da arte do séc. XIX; e sim da ruptura dos valores daquele século. Ele afirma ainda que não foi uma ruptura estética, de negação ou 'correção' de aspectos estéticos do período anterior. Através de uma análise de uma série de questões históricas e ideológicas, o autor aponta como causa dessa ruptura, a oposição à unidade espiritual e cultural que permeava o século XIX e que não foi uma constante no século seguinte. Segundo Mario de Micheli (2004):

(...) é essa 'unidade' histórica, política e cultural das forças burguesas-populares por volta de 1848 que nos interessa sobretudo destacar neste momento, pois é exatamente a partir da 'crise' dessa

unidade, e portanto, da 'ruptura' desta unidade, que nasce, como dissemos, a arte de vanguarda e grande parte do pensamento contemporâneo. (DE MICHELI, 2004, p.14)

Ligia Canongia (2005) colabora com o pensamento que não houve uma alternância de valores estéticos e hegemônicos, e sim uma modificação brusca que quebrava a dicotomia presente na tradição do pensamento ocidental. Antes da ruptura, era comum justificar o pensamento vigente e cunhar sua identidade no posicionamento antagônico a um período anterior, o que levava à repetição de papéis fixos e em uma '*busca de certezas*' na escolha desses papéis.

Bürger (2012) segue analisando essas três esferas sob o ponto de vista das vanguardas:

Tanto quanto nega a categoria da produção individual, a vanguarda nega também a categoria da recepção individual. As reações do público de uma manifestação dadá, irritado pela provocação, que vão da gritaria à agressão física, são decididamente de natureza coletiva. Mas não deixam de ser reações, respostas a uma provocação anterior. Produtor e receptor permanecem claramente divorciados, por mais que a plateia possa se tornar ativa. (BÜRGER, 2012, p.101)

E continua dizendo que a superação dessa relação entre quem produz e quem é o receptor da obra está baseada na lógica por trás da intenção de superação da arte separada da vida, principal ideia a ser defendida pelos movimentos de vanguarda (BÜRGER, 2012). A partir destas questões pode-se propor uma nova esfera de categorização da tabela apresentada por Bürger, referente à arte das vanguardas:

Quadro 2 - Continuação da tabela anterior adaptada de Bürger (2012)

	arte sacra	arte cortesã	arte burguesa	arte das vanguardas
Finalidade de aplicação	objeto de culto	objeto de representação	representação da autocompreensão burguesa	fim da separação entre a arte e a práxis vital
Produção	artesanal coletiva	individual	individual	individual ou coletiva
Recepção	coletiva (sacra)	coletiva (sociável)	individual	coletiva e/ou participativa

Fonte: Adaptação da autora

Sobre a última das três esferas analisadas por Bürger (2012), a recepção, ou seja como o público recebe a obra, mas dessa vez trazendo para a arte pública (intervenção artística de caráter urbano), Regatão (2007) diz: “(...) *a arte pública deve ser uma intervenção plástica anti-individualista, que estabeleça uma relação efetiva com o espaço envolvente e seus utilizadores.*”

Sem a pretensão de traçar uma linha cronológica ao longo da história dos movimentos artísticos de vanguarda, é importante destacar características comuns entre as vanguardas que favoreceram e impulsionaram o uso do espaço público pelos artistas de diversas linguagens. A separação da arte da práxis vital, e a forma como isso modificou ambas, foi um dos grandes questionamentos que permearam a pauta de vários grupos de vanguarda.

O papel e os métodos tradicionais atribuídos ao artista após instaurado o sistema capitalista são questionados por Bourriaud (2011), que observa a mudança nas relações sociais quando o sistema organiza os indivíduos ‘*numa cadeia de tarefas imutáveis*’, transformando-os em força de trabalho cadenciada pelo ritmo da máquina e não por ações conscientes e humanas.

(...) o artista moderno mostra que criar não significa para ele fabricar objetos, e sim fazer avançar uma obra, mesclar produção e produto num dispositivo de existência. Unindo práxis e poiésis, ele visa a uma totalização da experiência, totalidade de que o homem foi desapossado pela civilização industrial. (BOURRIAUD, 2011, p.68)

A industrialização e o sistema capitalista exerceram um impacto bastante significativo na organização não só do tempo, o que provocou uma reorganização do ritmo de vida em geral. No campo da arte, como colocam todos os autores citados até agora, o maior impacto foi a separação da arte e vida, a tentativa de submeter a arte a um ritmo mecânico que ‘*fortalecesse*’ o novo modo de vida proposto. As ‘*formas congeladas da arte*’ seriam ineficazes para combater a alienação social, e afirma que essas formas serviam, na verdade para fortalecer o sistema e os papéis designados por ele (BOURRIAUD, 2011).

Segundo Bürger (2012), ao separar a arte em mais um subsistema, que fazia parte da racionalização do trabalho característico da sociedade burguesa, o sistema acabava por extrair ‘qualquer função social’ da arte,

separando-a portanto da práxis vital. O autor afirma que esse descolamento de práticas resulta em uma ‘atrofia da experiência’, que pode proporcionar uma experiência estética, mas isso ocorre em detrimento da função social do artista:

(...) se definirmos a experiência como um feixe elaborado de percepções e reflexes, que novamente podem ser revertidas para a práxis vital, podemos qualificar o efeito da cristalização dos subsistemas sobre o sujeito, condicionada pela progressiva divisão do trabalho, como atrofia da experiência. (...) a experiência estética é o lado positivo desse processo de cristalização do subsistema social da arte, cujo lado negativo é a perda de função social do artista. (BÜRGER, 2012, p.71)

Com o propósito de aproximação entre arte e vida, a visão das vanguardas, e das práticas artísticas que vieram depois, influenciou as temáticas trabalhadas pela arte. Sobre a vida cotidiana como temática da arte, Bourriaud (2011) equipara a importância de alguns *‘gestos, relatos e modos de existência’* a quadros ou esculturas. Segundo o autor, na medida que o artista decide o curso de sua vida, ele está moldando a vida cotidiana assim como moldaria a matéria prima utilizada em uma escultura. Bourriaud (2011) continua a discorrer sobre a vida cotidiana inserida na temática da arte:

Ao investir na realidade cotidiana, o artista produz circuitos, itinerários, deslocamentos. Inscrevendo-se originalmente dentro de uma economia geral do signo, a arte se voltou para uma economia do cotidiano vivido. Em oposição ao sistema que tende a nos transformar em meros consumidores, a arte instaura um comércio infinito entre receptores ativos e uma quantidade pequena de produtores. (BOURRIAUD, 2011, p.157)

A vivência da arte no cotidiano do artista, ou seja, a forma com que o artista vivia sua vida e produzia arte passou a ser considerada a grande obra dos artistas. Bourriaud (2011) comenta uma passagem na qual o dadaísta² Marcel Duchamp, quando entrevistado por um jornalista, indagado sobre com qual obra ele estaria mais satisfeito, ele responde: *‘o emprego do meu tempo’*. Para Duchamp, o artista define o que é arte, e por fazer arte como a conformação de um modo de vida, ele dizia que sua maneira de respirar

² Movimento artístico e de crítica cultural criado em Zurique em 1916, com a criação do Cabaré Voltaire. Os procedimentos típicos dessa vanguarda consistia em ações desordenadas realizadas em grupos com o objetivo de causar choque e escândalo na sociedade. O dadaísmo não tinha um estilo específico, nem regras muito rígidas as quais os artistas precisassem se enquadrar.

deveria ser considerada um *‘quadro vivo’*. Duchamp sempre demonstrou que a persona do artista já era em si, uma forma de criar, intensificando a noção de que o artista é quem define algo como arte.

Já as práticas dos surrealistas³, promovem a construção da obra e da vida em conjunto, ou seja, o surrealismo pede que a estética da existência seja um espaço de criação. Os surrealistas trazem a intenção de harmonizar o comportamento individual com o poético (BOURRIAUD, 2011). Promovendo o cotidiano ao nível da obra, os surrealistas pregam a vivência da arte diariamente.

As excursões retumbantes, os anátemas, as violentas disputas fratricidas que marcam a história do surrealismo parecem incompreensíveis se negligenciarmos este axioma fundamental: a obra se mede com a vida, e os mínimos detalhes de uma podem ser usados contra a outra. A arte se verifica no cotidiano, ou não é arte. (BOURRIAUD, 2011, p.75)

Os procedimentos inventados pelos surrealistas visam produzir subjetividade *‘sem qualquer preocupação literária’* (BOURRIAUD, 2011). As técnicas chamadas de *‘autoprodução do indivíduo’*⁴ propostas pelos surrealistas, tem o objetivo de trazer para a vida cotidiana a forma como o cérebro funciona durante o sonho. Com o automatismo, as colagens, as derivas (caminhadas sem rumo na cidade) e outros procedimentos, os surrealistas não sugerem que a vida seja transformada em um sonho, mas que estejam disponíveis no cotidiano as ferramentas de criação que estão disponíveis enquanto se sonha.

A tentativa do movimento internacional situacionista⁵ de integrar arte e a práxis vital também precisa ser mencionada, eles propuseram algumas

³ O surrealismo foi um movimento fundado em Paris em 1924, quando foi lançado o Manifesto Surrealista, tem a figura de André Breton como seu principal líder. Com grande influência das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939), os artistas do surrealismo elevam o papel do inconsciente na produção da arte. Sonhos, ausência de lógica e a criação de uma realidade fantástica formam as bases temáticas e estéticas das obras surrealistas.

⁴ Termo que dialoga com o termo *‘técnicas de si’* usado por Michel Foucault.

⁵ Movimento iniciado em julho de 1957, tinha Guy Debord e Raul Vaneigem como seus representantes mais atuantes. Os situacionistas defendiam a recondução da arte à vida cotidiana, através da criação de situações e jogos, principalmente a deriva. Os situacionistas introduziram conceito de urbanismo unitário que sugeria a utilização do espaço urbano como terreno de experimentações e jogos. E defendiam a psicogeografia como o estudo das relações comportamentais e emocionais de um indivíduo com os espaços urbanos que ele frequenta.

práticas que envolviam a construção de situações que induzissem o questionamento da vivência separada da arte e vida cotidiana. A construção de situações e ambiências, novamente que levem ao questionamento do modo de vida, e com a intenção de revolucionar o cotidiano das pessoas e que acabasse com a banalidade do dia a dia; segundo os situacionistas, o cotidiano condicionado seria a origem da alienação. Um dos procedimentos e/ou técnicas que instrumentalizavam os situacionistas era a deriva, que consistia em apreender o espaço urbano de uma forma nova e inusitada. Baseada em passeios dadaísticos, a deriva é traduzida num andar sem rumo, descondicionado pela cidade.

Assim como as outras vanguardas, a Internacional Situacionista também questionou a necessidade do objeto de arte que era um dos parâmetros da arte estabelecidos pela sociedade burguesa. Na análise de Bourriaud (2011), a obra de arte era fruto da divisão do trabalho, mas o que realmente importava era a ‘situação’, de acordo com os escritos situacionistas. Essa ‘situação’ foi descrita por Debord⁶ como ‘um momento da vida concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva e de um ambiente unitário e de jogo de acontecimentos’; assim ele reposiciona a arte, que não está mais contida no objeto (de arte), e sim inserida na vida cotidiana com jogos, desvios⁷ e construções de situações.

Já no cenário pós guerra mundial, Joseph Beuys, artista alemão que foi membro do Fluxus⁸, sempre aparecia em público usando chapéu e jaqueta de aviador, assim como numa figura de um Dandi, ele se expressava até na forma como se vestia e se apresentava em público:

Esse trabalho sobre sua própria identidade é o prelúdio de um ‘conceito ampliado da arte’ para o qual ‘falar é esculpir’, e pensar é agir. Esse conceito ampliado da arte deve resultar na liberação do potencial criativo do ser humano, porque ‘todo homem é um ser

⁶ Principal teórico do movimento situacionista, que alertava sobre as consequências nocivas da sociedade do espetáculo em seus textos.

⁷ O desvio ou *détournement* também é um procedimento utilizado pelos situacionistas, através da criação de situações, o grupo buscava o desvio de situações.

⁸ O Fluxus foi um movimento de vanguarda (décadas de 1960 e 1970) que se opunha aos valores da burguesia, à arte restrita aos espaços de galerias museus. Criado em 1961, em Wiesbaden, na Alemanha, sob a liderança de George Maciunas; o Fluxus valorizava a criação coletiva em diversas linguagens (música, cinema e dança, performances, happenings, instalações).

criativo', e a atividade escultórica começa no momento em que 'se imprime um ato na matéria'. (BOURRIAUD, 2011, p.82-83)

A vivência da arte integrada à vida cotidiana está presente também na arte pública, que foi manifestada com intensidade pelas vanguardas, e que continua fazendo parte das práticas artísticas contemporâneas. Segundo Regatão (2007), a propensão por abordar assuntos do cotidiano demonstra que a 'arte pública contemporânea é um território livre para abordar os problemas humanos'; reforçando o impacto que as ideias das vanguardas ainda exercem na arte contemporânea.

Os projetos das vanguardas tendiam à desmaterialização da arte enquanto atividade separada da vida. Dentro do suprematismo russo⁹, Malevitch foi um artista que de fato viveu o *'fim da arte'*, ele afirmava que na realidade *'abandonar a arte era continuar sendo artista sem negar a si mesmo'*. Rimbaud¹⁰, por sua vez, aos vinte anos acreditava que já tinha feito tudo que podia pela arte. Marcel Duchamp retirou suas telas do Salão dos Independentes de 1912, e de acordo com Bourriaud (2011), o artista alegava a necessidade de *'romper com a comédia da arte e encontrar outros meios de subsistência'*.

O fim lógico da atividade artística era, na realidade, um dos pontos congruentes entre as vanguardas, Bourriaud (2011) aponta que a fundamentação da arte do século XX está na tentativa de aproximação entre arte e vida, *'porém, não se trata de abolir a fronteira que separa uma da outra, mas de suspendê-la, ao mesmo tempo que a mantém intacta'*. As vanguardas supõem que a abolição da arte enquanto atividade especializada é o caminho natural a ser percorrido.

Para a vanguarda, essa emergência de uma estética unitária é inseparável da noção de *'fim da arte'*, ou seja, de seu desaparecimento enquanto atividade especializada. Para que essa noção de estética do comportamento e a de uma arte unitária possam

⁹ O Suprematismo russo surgiu por volta de 1915, e pode ser considerado como precursor da pintura abstrata modernista. A característica marcante das obras era a utilização de formas geométricas elementares nas composições, especialmente o quadrado e o círculo.

¹⁰ Poeta francês nascido em 1854 que compôs suas obras mais famosas muito jovem e posteriormente se ocupou de viagens e outras atividades não relacionadas diretamente com arte. Influenciou diversos autores, entre eles Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald e Jack Kerouac.

adquirir uma real consistência, é preciso que, primeiro, se desenvolvam diferentes relatos do fim da arte, e que sua 'superação' seja teorizada. A isso iriam se dedicar o futurismo, o dadaísmo, o suprematismo, o surrealismo e muitos outros movimentos. (BOURRIAUD, 2011, p.66)

Esse abandono da arte, por vezes assumia uma '*poética da evasão*', quando tendia pra fuga da civilização em busca de ambientes tidos como '*primitivos*' ou '*selvagens*' (DE MICHELI, 2004). Essa '*alma revolucionária da vanguarda*' buscava fora das instituições e até mesmo da sociedade burguesa, uma forma mais honesta de viver a arte e integrá-la novamente à vida cotidiana.

A Internacional Situacionista (1958-1972), movimento de vanguarda liderado por Guy Debord e Raoul Vaneigem que juntamente com os outros membros do grupo, preconizavam o fim da arte como forma radical de se opor à separação entre arte e vida. Para os situacionistas o fim da arte é, na verdade '*não recusar a arte, não a abolir, realizá-la*' (BOURRIAUD, 2011). Realizar a arte, para os situacionistas, seria construir em todos os níveis da vida o que só havia sido sonhado ou imaginado mas não posto em prática (HOME, 2004).

Bourriaud (2011) esclarece que a crítica situacionista da arte, que prevê o fim da atividade artística, diz respeito à função atribuída à arte de '*espetáculo*'; ou seja, não se trata apenas da extinção de todas as formas da arte nem de adequar a vida à arte, e sim de construir uma '*arte de viver*' que permita a experiência da arte no cotidiano. Os situacionistas propunham a organização do momento vivido, em oposição à arte separada da vida. Apesar de não terem executado com totalidade a mudança que pretendiam, assim como todas as vanguardas, influenciam na arte contemporânea de uma forma muito visível. De acordo com Bourriaud (2011), os situacionistas criticavam o objeto de arte como '*mercadoria vedete*', podendo ser comparado paralelamente à crítica tecida por Marx do fetiche da mercadoria¹¹; e

¹¹ Conceito colocado por Karl Marx em sua obra "O Capital", trata-se da abstração de valor econômico em função do valor intrínseco, ou seja, da percepção de valor sob uma mercadoria ser diferente do valor real. À mercadoria não era atribuído o seu real valor de venda (quantidade de trabalho empregado na produção), mas sim o valor atribuído a ela através da lógica do mercado, o que acabava por dissociar o objeto da atividade de produção humana.

propunham que essa valorização fosse superada com a integração da arte (e dos objetos produzidos pela arte) na vida cotidiana.

O questionamento das vanguardas ao sistema instaurado pela burguesia incluía a oposição às instituições de artes, cuja função mediadora por vezes definia o significado que o público deveria atribuir às obras. Segundo Bürger (2012) o protesto vanguardista tinha o objetivo de *‘reconduzir a arte à praxis vital’*, e através da negação a instituições, tentava eliminar o poder de indução de significado e influência que as instituições de arte tem sob o efeito da obra. Sobre as instituições de arte, o autor desenvolve:

Somente os movimentos históricos de vanguarda tornaram claro o significado da instituição arte para o efeito da obra individual. Com isso, provocaram um protelamento da colocação do problema. Tornou-se claro que o efeito social de uma obra não pode ser simplesmente medido nela própria; que o efeito é decisivamente co-determinado pela instituição dentro da qual a obra ‘funciona’. (BÜRGER, 2012, p.160)

O poder legitimador da arte conferido às instituições foi descrito por Bourriaud (2011) como uma película, nesse sentido, o autor ressalta que Duchamp considerava as instituições como ‘um modo de registro’, e com o ready-made intencionalmente demonstrou que qualquer objeto exposto em um museu pode ser lido como obra de arte. Segundo Archer (2001), não somente Duchamp, como todos os artistas dadaístas iniciaram um novo comportamento, e uma linguagem própria, capaz não só de questionar as bases da industrialização e da divisão do trabalho, como também de estruturar poeticamente a espontaneidade, com a afirmação de que *‘a espontaneidade é alçada a arte de viver: já que o indivíduo só é realmente livre dentro da loucura do momento’*. Bürger (2012), define o dadaísmo como *‘o mais radical movimento da vanguarda europeia’*; e com essa afirmação ele não sugere que o dadaísmo reprovava as técnicas artísticas anteriores, e sim se opunha à arte mediada através de instituições e a função, ou ausência de função, designada à arte pela sociedade burguesa.

Já para os surrealistas, o questionamento dos locais convencionais de arte vem quando a cidade passa a ser usada como campo de investigação estética, com o objetivo de descobrir outras formas de viver a cidade diferentes

das conhecidas anteriormente (FREIRE, 1997). A dinâmica das cidades modernas provoca as pessoas e faz com que tenham atitudes diferentes, que se adaptem às novas circunstâncias que se apresentam no cotidiano. Com os surrealistas se entende a necessidade de rearranjar fragmentos pouco relevantes e ressignificá-los em novas composições.

Os dadaístas, com os seus passeios; e os surrealistas, com suas caminhadas, foram os primeiros a realizar manifestações artísticas utilizando da cidade, o que deu início a um tipo de investigação urbana da cidade enquanto prática estética (CARERI, 2013). No entanto, Bürger (2012) observa que no dadaísmo a recepção da obra pelo público apesar de coletiva, ainda há uma clara separação entre o produtor e o receptor, afastando-se da intenção vanguardista da superação da arte. De acordo com Bourriaud (2011), os situacionistas *'sistemizam o passeio surrealista'*, com as derivas que através da técnica de passagem apressada em *'ambientes variados'*, buscando o *'acaso objetivo'*.

A deriva é um dos procedimentos situacionistas mais conhecidos, e faz parte do conceito de Psicogeografia, termo definido por Guy Debord para designar o impacto emocional e comportamental que o ambiente geográfico exerce nos indivíduos. Através da deriva é possível investigar os efeitos psicológicos e emocionais que o ambiente urbano opera nas pessoas que a praticam. Ao caminhar partindo de um lugar pré-determinado, mas seguindo uma rota que se forma ao acaso, a partir dos estímulos recebidos do ambiente e as motivações individuais e momentâneas do praticante da deriva. Já o urbanismo unitário é o conceito situacionista que sugere o emprego de novas formas e o desvio de formas já existentes da arquitetura e do urbanismo com a intenção de modificar a composição do ambiente e recondicionar o meio urbano. Segundo os situacionistas, apenas com o urbanismo unitário é possível que a arte integral aconteça.

Dos situacionistas foi possível aprender sobre os mapas e o traçado psicogeográfico das cidades, assim como sobre a espontaneidade e aceitação do acaso na vida cotidiana, heranças do dadaísmo. É contemporânea à época em que surgiram as vanguardas também a aceitação de novas linguagens

visuais, o surgimento de movimentos como o Pop Art¹² e o Minimalismo¹³ que apesar de serem movimentos diferentes, tinham muitos pontos em comum, ambos contribuíram para essa aceitação.

A Pop Art despontou na década de 60 nos EUA e foi identificada como movimento com linguagem e temáticas coesas. (ARCHER, 2001,) Notadamente, existia uma sensibilidade comum entre os artistas que faziam parte do movimento; todos trabalhavam a banalidade urbana dos Estados Unidos como temática de suas obras. Os artistas que fizeram parte do movimento que se convencionou chamar de Pop Art vivenciavam a arte de forma integrada à vida, e consideravam o objeto de arte como um objeto de consumo como um produto que poderia ser comprar em supermercados e vendidos através da publicidade, nesse caso a forma de negar a arte era tratá-la como mais um objeto do cotidiano. A arte produzida por Andy Warhol¹⁴, era materializada através de processos de produção industriais, e assim como todos os produtos industriais destinados para uma economia capitalista de mercado, *‘era apenas uma mercadoria e nada mais’*. (ARCHER, 2001)

O minimalismo, assim como o Pop Art, surgiu durante os anos 60, nos Estados Unidos, e foi um movimento que propôs a redução do objeto artístico a formas geométricas elementares, com fabricação industrial na qual o artista apenas planeja o objeto, mas não precisa estar necessariamente envolvido na sua materialização.

Os minimalistas questionavam o conceito de objeto de arte e na tentativa de não etiquetar o objeto, acabavam por denominar por *‘objetos específicos’*; que como diz Archer (2001), não eram nem pintura, nem escultura; muitas vezes também eram apresentados ao público sem título. Isso ocorria porque os minimalistas tinham a intenção de não limitar a experiência e

¹² Movimento artístico que se utilizava do repertório popular e da propaganda para criticar o modo de vida promovido pela sociedade capitalista. Iniciado na década de 1950 na Inglaterra, chegou ao ápice na década de 1960 nos EUA.

¹³ Movimento artístico do século XX que utilizava o mínimo de elementos possível para elaboração das obras; seu objetivo era fazer com que o público não se concentrasse apenas na obra, mas que refletisse sobre o que havia em torno dela.

¹⁴ Artista americano que se destacou no movimento do Pop Art da década de 1960, seus trabalhos exploravam a relação da publicidade e da cultura das celebridades com a expressão artística. Ele produziu obras de diversas linguagens: pintura, escultura, serigrafia, fotografia, vídeo.

a fruição da arte (ARCHER, 2001). A escolha de um título poderia direcionar o que o observador deveria ver na obra, então os artistas faziam a opção por deixar que a liberdade da ausência do título contribuísse para a compreensão da obra. Outra característica marcante no minimalismo, principalmente em objetos escultóricos era a renúncia de uso de pedestal (REGATÃO, 2007), que era considerado mais uma ferramenta de distanciamento entre a obra e o público. Archer (2001) também fala sobre a rejeição ao pedestal, o autor compara o pedestal à moldura de uma pintura, e afirma que ele isola o objeto. Os minimalistas tinham a intenção que a obra não fosse vista como uma ‘coisa separada’ e sim como pertencentes ao mesmo espaço físico em que o observador se encontrava.

A ideia do questionamento das instituições e da criação de arte integrada à vivência cotidiana do artista também é colocada por Nelson Brissac Peixoto em Paisagens Urbanas (2003). O autor diz que a obra de arte existe para *‘testemunhar o indeterminado, o inexprimível’*, e ele elege o ateliê do artista como *‘uma das catedrais do nosso tempo’*, um lugar onde a arte é possível, em oposição ao museu, onde não existe criação.

Esse questionamento das instituições que garantem um chancela à obra de arte foi intensificada com as inovações propostas pelas vanguardas, e foi um dos fatores que motivam ainda mais o uso dos espaços públicos para as práticas artísticas. É possível notar que a exposição de obras no ambiente público não impõe o mesmo ritmo de ‘consumo’ das obras como o ritmo imposto pelos museus e galerias. Foi muito bem observado por Cristina Freire, em *‘Além dos mapas’* (1997), que o museu se caracteriza pela permanência, e tem a intenção de prolongar o período de apreciação da obra por quem a observa; enquanto que na cidade os ritmos se misturam, a obra convive com a instabilidade e tem uma duração mais precária e menos controlada. A percepção da obra é totalmente alterada quando fora de museus e galerias, porque esta se encontra em meio a um conjunto de fatores que interagem com a obra, o que segundo José Regatão (2007) se mostra determinante para a identidade da obra. O lugar onde a obra ocorre geralmente também conta parte da narrativa que o artista pretende dividir com o público.

O abandono das instituições proposto pelas vanguardas fez com que os espaços públicos fossem, cada vez mais, vistos não apenas como 'palco', mas também como tema de arte pública e intervenções urbanas. A partir dos anos 60, os artistas não somente encontraram no espaço público (REGATÃO, 2007) 'um conjunto de características mais estimulantes para a criação artística'; como também encontravam mais liberdade de expressão em novas linguagens que não se encaixavam no formato de 'objeto artístico' exigido pelos espaços tradicionais de arte.

O espaço público, ao contrário do museu, oferecia uma aproximação ao mundo real, estabelecendo um maior contato com o público e permitindo a introdução da obra de arte em contextos mais diversificados. (REGATÃO, 2007, p.68)

A década seguinte (anos 1970), também segundo Regatão (2007) foi caracterizada por uma oposição declarada aos museus e galerias tradicionais e uma procura por espaços sem tradição artística e alternativos. Segundo Cauquelin (2005) *"é a 'exposição' que carrega a significação: 'isso é arte', e não as obras"*; e é através do intermédio da instituição que a obra é 'consumida'.

Figura 1 - Performance de Gordon Matta-Clark, Splitting (1974)



Fonte: Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Em 1974 uma casa localizada em um subúrbio de Nova Jersey (EUA), os proprietários tinham planos de demoli-la por estarem mais

interessados no terreno que na própria construção, por isso concedem permissão para que Gordon Matta-Clark, cortasse a construção ao meio como parte de seu processo artístico e performance. Em 'Splitting' (1974), o artista expõe a anatomia da uma casa, ao cortá-la com uma motosserra até a fundação da casa (deixando as partes unidas pela base). A performance foi documentada em filme e fotografias, e com ela o artista procurou entender e chamar atenção para o poder que os edifícios tinham sobre as pessoas. Sobre a obra de Gordon Matta-clark, Splitting, 1974:

A casa cortada ao meio aponta para as camadas de referências passadas inscritas nas edificações e, ao mesmo tempo, para as disjunções no funcionamento da cidade e da sociedade. Esses cortes evidenciam o poder do ausente, do vazio e da eliminação.” (PEIXOTO, 2003, p.402)

Regatão (2007) aponta dois (2) aspectos das obras e do próprio movimento minimalista, a primeira é que estabeleceu uma nova relação com o espectador, que antes era apenas receptor passivo das obras e que agora é depositado na figura do espectador muito do significado da obra. Outro aspecto importante foi a noção de que 'o espaço envolvente é determinante para a leitura do trabalho'. O que contribui para a noção de que a arte que é manipulada ou que acontece em um espaço público dialoga com o espaço que se torna um dos elementos constitutivos da obra.

Figura 2 - 'Wandering rocks (2/5)' (1967) do artista Tony Smith, localizado no Lynden Sculpture Garden próximo a Milwaukee, Wisconsin (EUA)



Fonte: Gabrielle DuCharme

Com os readymades, Duchamp já exigia que o observador refletisse sobre o significado da obra de arte num contexto múltiplo, entre outros objetos não considerados artísticos. Esses questionamentos foram intensificados com as obras minimalistas, que indagavam sobre o tema da obra estar na própria obra de arte ou nas atividades do artista e no ambiente ao redor do objeto. Segundo Archer (2001), essa escolha por expor em lugares não convencionais reitera a ideia da vivência da arte integrada à vida: *“Não apenas a arte deveria assemelhar-se a coisas comuns, mas também o modo como o espectador a observa devia ser baseado numa experiência cotidiana.”*

As obras de Land Art¹⁵, por sua vez, também utilizam o ambiente como parte da construção do significado da obra. A obra consiste na intervenção artística em um ambiente natural, geralmente afastado de concentrações urbanas, que oferecem uma experiência estética única. Surgida no final da década de 1960, o Land Art levanta questionamentos relativos à ecologia, e uma notável rejeição à tecnologia e à cultura industrial, ao contrário do minimalismo.

A paisagem e a natureza tornaram-se territórios muito apelativos para a criação artística, não só pelas suas características inerentes, mas também pela afastamento do peso ideológico das instituições. Os artistas procuraram tirar partido de um conjunto de valores transmitidos pela Natureza, como o primitivismo e a espiritualidade da paisagem. Foi dentro deste espírito que um grupo de artistas começou a projetar intervenções em grande escala, apropriando-se diretamente dos materiais fornecidos pela Natureza. (REGATÃO, 2007, p.70)

Devido às suas características, não é possível expor as obras de Land Art em museus ou galerias, o que leva a serem representadas por meio de fotografias. O que influencia na questão de percepção do espectador. No local onde acontece a obra é possível experimentá-la de forma completa e ainda sim particular a cada indivíduo; mas para o grande público, a obra só chega por meio de fotografias, que por sua vez foram vistas através de lentes de um fotógrafo. O caráter efêmero dos materiais utilizados também exerce

¹⁵ A Land Art surgiu no final da década de 1960, e é um movimento que integra a arte ao terreno natural, geralmente numa localização mais distante do meio urbano. São produzidos objetos a partir de elementos dispostos no local ou a partir de outros materiais trazidos pelo artista de outro ambiente. Há também a possibilidade da operação ser registrada apenas através de relatos e fotografias, ou seja, a obra não altera o meio físico.

influência sobre a forma do público experimentar e compreender a obra. Segundo Regatão (2007), a influência da forma de se realizar o Land Art foi decisiva para que outros artistas se voltassem para o espaço público como um local possível para desenvolver seus projetos artísticos.

No Land Art assim como na arte conceitual há muitas dificuldades de materialização das obras, por vezes devido à sua grandiosidade, ou por estarem submissas às intempéries do local no qual é realizada; essas obras muitas vezes ficam no campo das ideias. Mas uma das grandes contribuições é a forma como os artistas pensam a arte no espaço público. Os artistas passam a contar com um novo território para realizar suas intervenções plásticas, o que veio a incentivar o desenvolvimento da arte pública (REGATÃO, 2007).

A experiência espacial estabeleceu uma nova dinâmica que disponibiliza ao expectador mais do que a obra em si, além de ir de encontro a relação obra-receptor estabelecida anteriormente. Nesse contexto, aparecem as obras consideradas 'site-specific', que são obras realizadas especificamente para um lugar, tendo sido levado em consideração todo o ambiente no entorno da obra, inclusive a presença do observador, que é cada vez mais parte da obra. De acordo com José Regatão, em 'Arte pública'(2007): 'o significado da obra não está patente apenas no objeto, mas no contexto onde esta se inere', com isso o autor salienta que o trabalho concebido exclusivamente para um local, acaba por atrelar a obra à características específicas do ambiente, ou seja, o lugar é parte indispensável da narrativa da obra. O autor ainda destaca o surgimento do conceito de site-specific foi muito importante para a arte pública, porque deixou evidente que o lugar onde está a obra não é um elemento secundário para sua concepção.

Figura 3 - 'The Lightning Field' (1977), do artista Walter De Maria



Fonte: Dia Art Foundation

A obra 'The Lightning Field' (1977) do artista Walter De Maria é um exemplo de site-specific. A escultura é composta por 400 barras de aço, que medem aproximadamente 6 metros de altura com uma distância de 67 metros entre um e outro, ocupando uma área de 1 milha (1,61 quilômetros) por 1 quilômetro. A natureza metálica da escultura faz com que sejam atraídos raios, formando uma espécie de 'plantação de raios' como descrito pelo nome da obra. Ela permanece instalada em Quemado, no estado do Novo Mexico (EUA) desde sua instalação em 1977, e pode ser observada e até mesmo experimentada através de caminhadas por toda a área da obra.

É possível observar que a obra constrói diversas relações com o espaço físico e sua história, e que o entorno é utilizado não somente como suporte, mas também como parte integrante da obra. Segundo José Regatão (2007), *'a paisagem deixou de ser entendida apenas como um cenário de fundo das intervenções plásticas, para se transformar na própria gênese da obra'*. Ele ainda aponta uma problemática criada por obras que se tornam

'objetos móveis' podendo ser recriados pelos artistas em diferentes locais. Segundo o autor essa *'prática nômade'* modifica o conceito da obra e conduz o *site-specific* à fragilidade, que resulta em sua banalização.

Os movimentos de vanguarda contribuíram com a desconstrução dos meios artísticos como linguagens totalmente separadas (BÜRGER, 2012). As novas formas de fazer arte se integraram à pintura e à escultura, que prevaleciam até os anos 60, aumentando o repertório de ferramentas através das quais o artista poderia escolher se expressar e interferir no mundo. (BOURRIAUD, 2011) As linguagens ou vertentes da arte agora tinham sido ampliadas e era permitido a interação entre elas:

Os termos 'pintura', 'escultura' e instalação são categorias que servem para gerir e repartir as obras de arte em classes de objetos. Antigamente, essas diferentes disciplinas artísticas permaneciam em universos autônomos e paralelos: hoje se apresentam como ferramentas servindo para operações pontuais. (BOURRIAUD, 2011, p.130)

As vanguardas fundamentaram sua crítica política através da instituição de novas linguagens, propondo seu programa de transformação da sociedade e sua utopia artística (REIS, 2006). Sob o ponto de vista estético, a arte de vanguarda não só representou um marco no estágio avançado das artes, assim como representou a 'decadência formal e ética', por conta do projeto de 'fuga' da realidade proposta pelas vanguardas. Ao se libertar das restrições disciplinares anteriores, os novos procedimentos da arte permitiram a abertura a um mundo múltiplo e rico de significados, criando novas formas de agir dentro da arte. Nelson Brissac Peixoto (2003) complementa: 'é próprio da modernidade se instalar entre duas artes, entre pintura e escultura, entre escultura e arquitetura. Este *'encaixe de molduras'* constitui as *'passagens'*. Aqui o autor fala não só sobre a interseção entre as linguagens artísticas, como também a forma como ela interfere na paisagem urbana.

Ligia Canongia, em 'O legado dos anos 60 e 70' (2005), diz que as categorias mais comuns da arte (como pintura, escultura e desenho) não eram mais suficientes para proporcionar as novas experiências. O que motivou a quebra das fronteiras disciplinares e a abertura de formas que passou a aceitar novas 'escalas, lugares de ação e suportes técnicos'. De acordo com a altura, a

arte foi sendo modificada com a classificação dos meios (linguagens) em o que a autora chama de 'compartimentos autônomos', que tinham características tão engessadas que acabou por se afastar da realidade, que tem uma construção 'caótica e não-sistemática'.

De acordo com Bürger (2012), as vanguardas vieram quebrar o paradigma ao permitir que sejam estreitadas as fronteiras entre as linguagens e reconhecidos as novas formas de criação artística. Archer (2001) pactua quando afirma que, na metade dos anos 60 a meados dos anos 70, a arte assumiu muitas '*formas e nomes diferentes*', o que resultou no afrouxamento das categorias e no desaparecimento dos limites interdisciplinares da arte. E ainda, a respeito da possibilidade das linguagens artísticas dialogarem entre si, o autor afirma que as fronteiras entre as formas da arte desapareceram ou se tornaram '*totalmente penetráveis*'.

O novo conceito de obra de arte que foi aceito a partir das vanguardas, estabelece que não só existem mais formas artísticas que a pintura e a escultura, como também é possível realizar e vivenciar a arte sem que haja um objeto físico para ser exibido ou comercializado. Segundo Bourriaud (2011), o objeto de arte se diferencia de outros objetos por '*não ser determinada por um contexto profissional normativo*'. Dentre esses novos conceitos de se realizar arte, pode-se dar o exemplo de Richard Long, que produzia arte ao realizar caminhadas. Realizadas com um método deliberado pelo artista, as caminhadas não podiam ser experimentadas pelo público de forma direta, mas apenas através de anotações, fotografias, rotas traçadas pelo artista e compartilhadas com o público posteriormente (ARCHER, 2001). E mesmo quando acontece numa galeria, a forma como um artista consegue prolongar a existência da performance é através de fotografias, vídeos ou descrições escritas, a não ser para o público presente no momento da obra.

Essas formas de registros, que funcionam mais como rastros da performance (ou outra forma de expressão artística efêmera), são de certa forma uma tentativa de produzir um objeto de arte quando na verdade não há mais essa necessidade desse objeto. Sobre a ausência do objeto de arte, possibilitada pela quebra de paradigma das vanguardas, e em particular a obra

de Richard Long, Archer (2001) comenta: “A ausência de um objeto da galeria claramente identificável como ‘obra de arte’ incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo artístico”.

Segundo Ligia Canongia (2005), o esforço de Duchamp e do movimento Dadá em desobrigar o uso de ‘técnicas e programas disciplinares precedentes’, libera a arte e quebra restrições impostas ao objeto artístico e o integra à vida, o que o deixa vulnerável às ‘instâncias imediatas do vivido’. A autora acredita que o *readymade* é ‘a matriz das intervenções contemporâneas’, porque cumpre a promessa de libertar a arte de ‘regras, normas e procedimentos sistêmicos e prefixados’; para ela, quando o artista transfere o objeto para outro meio físico ele ressignifica esse objeto. Duchamp rompe com pintura e se declara ‘*antiartista*’; mas com os *readymades*, ele deixa claro que a obra pode ser qualquer coisa, ‘*numa hora determinada*’ (CAUQUELIN, 2005). E ainda que o valor da obra mude com o lugar que é colocada, esse valor não se encontra mais no objeto, e sim na relação dele com o lugar e o tempo.

As exposições coletivas que marcaram a história das vanguardas, segundo Bourriaud (2011), ‘*instituíram um novo modo de leitura das obras*’. Elas deram início a um processo evolutivo das formas de exposição e consequentemente da experiência da arte proporcionada ao público; objeto enquanto forma já não era tão importante quanto o impacto que causava.

De acordo com Bürger (2012) essa forma de registro e mediação da obra vanguardista para que fosse possível sua exibição nas instituições, foi contraproducente para a concretização da ideia de que a arte deveria ser integrada à práxis vital. As obras que tinham sido pensadas para ocupar espaços fora das instituições, demonstravam a oposição que as vanguardas tinham em relação às instituições; ou seja, ao trazer as modalidades de obras vanguardistas para a os espaços reconhecidos de arte, os artistas acabaram por institucionalizar a vanguarda como arte e negar o projeto original dos vanguardistas.

A retomada das intenções vanguardistas com os meios do vanguardismo não pode mais, num contexto modificado, sequer

alcançar o efeito limitado das vanguardas históricas. Dado que, com o tempo, os meios com os quais os vanguardistas esperavam produzir a superação da arte tenham adquirido o status de obra de arte – sua utilização não pode mais, de modo legítimo, ser associada à pretensão de uma renovação da práxis vital. (BÜRGER, 2012, p.109)

As transformações trazidas pelas vanguardas são de inegável importância para a arte contemporânea, e seus procedimentos que quebraram paradigmas e se opunham à separação da arte e vida, foram classificados como obra de arte. Para Bürger, a elevação dos procedimentos vanguardistas à categoria de obra de arte pode até ter representado um fracasso no desejo de integrar a arte e a práxis vital; porém ele afirma que a arte foi, na verdade, ampliada; mas que esse reconhecimento fez com que os procedimentos vanguardistas perdessem o *‘caráter antiartístico’*. Mesmo com o *‘fracasso’* da recondução da arte à práxis vital, a obra de arte estabelece uma nova relação com a realidade. Esse fracasso é apontado por autores como Peter Bürger (2012) e Paulo Reis (2006), esse último afirma que mesmo com o novo *‘objeto de arte’*, que não obedecia normas e procedimentos predeterminados, esse objeto passou por um processo de *‘assimilação pelo mundo do capital’*, o que levou o autor à conclusão que a recondução da arte à práxis vital foi um fracasso.

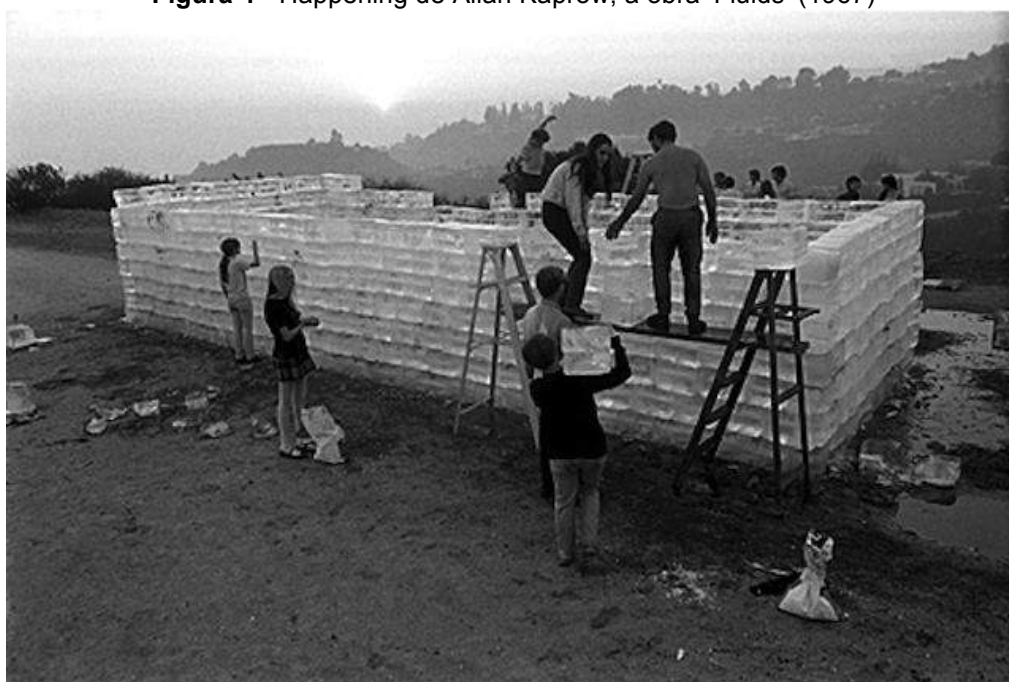
O mercado e o próprio sistema de arte adaptaram-se ao sistema de mercadorias, muitas conquistas formais eram absorvidas e o posicionamento crítico, via estética, era efetivo apenas a um pequeno público. Foram muitas as contradições das vanguardas em sua relação com a sociedade: à autonomia de linguagem conjuga-se a vontade de comprometimento e à negação da história avalia-se a criação de sua própria tradição. (REIS, 2006, p.11)

As possibilidades de práticas estéticas no meio público são inúmeras, elas representam os novos valores que surgiram com as vanguardas e foram integrados à prática artística contemporânea. Uma das formas mais conhecidas são as performances, que podem ser realizadas também em lugares mais convencionais de arte, mas causam um impacto maior como arte pública, pois tem a possibilidade de ativar um público de certa forma *‘desavisado’*, que não tinha sido preparado para presenciar a performance. As performances são manifestações artísticas nas quais o artista usa seu corpo, e possivelmente alguns recursos audiovisuais (música, vídeos, projeções de vídeo mapping, etc), poesias, objetos e até artefatos urbanos pré-existentes no

local onde ocorrem. A performance tem duração estabelecida pelo artista e exige uma preparação antes da sua realização. Pode ser reproduzida em outros locais e horários, mas mesmo que o artista siga o mesmo roteiro, é diferente cada vez que é reproduzida. A interação com o lugar não é obrigatória, no entanto, a contextualização do corpo do artista com o ambiente no qual ele está inserido enriquece a performance.

Os happenings são similares às performances, a principal diferença é que apesar de também serem planejados previamente, o acaso e o imprevisto integram sua realização. Os artistas buscavam trazer a arte *'das telas para vida'*, o que implicava a participação do público, o que torna impossível sua produção de forma idêntica mais de uma vez.

Figura 4 - Happening de Allan Kaprow, a obra 'Fluids' (1967)



Fonte: Revista Vice

Na obra 'Fluids' (1967), Allan Kaprow lidera um grupo de voluntários para construir uma estrutura com blocos de gelo em um dia de sol quente. Com essa performance ele explora as fronteiras entre arte e vida, ao questionar as ações da vida e a permanência das estruturas físicas construídas pelas ações do ser humano no ambiente. A atenção e a energia que os participantes empregam nessa experiência de construção efêmera são mais importantes que

As instalações também são formas de arte pública bastante presentes no cotidiano das cidades contemporâneas, nesse caso há uma manipulação de objetos no espaço urbano, que provoca um sentimento em quem entra em contato com a obra. Seja a construção de uma estrutura independente, ou até uma modificação na iluminação, ou inserção de um objeto em um contexto diferente do comum.

As linguagens artísticas presentes no espaço urbano, apesar de características específicas, por atuarem no espaço público podem também ser identificadas como intervenções urbanas. As ações de arte no espaço público, questionam não somente o *'lugar da arte'*, como também a visão da arte como mercadoria, oferecendo uma experiência estética efêmera baseada em processo, em detrimento de um objeto comercializável.

2.2 Intervenções Urbanas

A intervenção urbana é uma manifestação artística que consiste na interferência ou alteração efêmera de algum artefato artístico em um espaço público (REGATÃO, 2007). As intervenções não exigem a presença de um objeto específico, elas podem acontecer somente com o corpo do artista, como uma performance ou um happening, mas pelo fato de estarem inseridas no ambiente público, subvertem (desviam) a forma como esse ambiente é geralmente utilizado. O foco dessa pesquisa são as intervenções urbanas, que não apenas utilizam a cidade como suporte, mas que também propõem uma nova relação entre a obra e o público, estabelecendo assim uma nova possibilidade de relação entre o próprio espaço urbano e o público.

A arte pública efêmera é concebida como transitória, ela é projetada para ter uma curta duração. A efemeridade da obra é um fator importante das intervenções urbanas porque, ao contrário dos monumentos que têm um caráter mais permanente, elas não precisam permanecer materialmente no espaço público por muito tempo depois da sua realização. Os rastros que

deixam são os registros fotográficos ou audiovisuais feitos por quem esteve presente, além das memórias daqueles que presenciaram sua realização. A questão da efemeridade e não permanência das obras está atrelada a realidade das cidades modernas, à velocidade imprimida e a vida que se leva nos grandes centros urbanos. Segundo Nelson Brissac Peixoto (2002), por ser pontual e não tem a pretensão de abarcar o todo, cada gesto da intervenção urbana provoca “contínuas rearticulações” que propõem novas reconfigurações, funções e sentidos para os espaços públicos.

A intervenção é uma inscrição num fluxo mais amplo e complexo que é a dinâmica urbana. Implica entender a cidade como algo em movimento. Não na forma de vetor progressivo, orientado, mas em várias direções. Intervir: um gesto sobre o que já está em movimento. Como surfar ou entrar numa frequência. É um paradigma da metrópole contemporânea: uma vasta rede que existe por si, em que sempre se entra em movimento. (PEIXOTO, 2002, p. 12)

Por não precisar ser feita de materiais duráveis, a arte efêmera desfruta de uma maior liberdade de ação; o caráter experimental das intervenções urbanas, que podem ser comparadas a um laboratório informal e espontâneo, independente de instituições, podem envolver participação do público e colaboração entre artistas e coletivos. Através de obras que utilizam do repertório artístico e urbano, os artistas dão visibilidade a um discurso, muitas vezes se utilizando de humor e ironia, mas que são não só acessíveis ao público, como permitem que eles contribuam para essa discursão. Para Regatão (2007), a arte pública efêmera, ou seja, as intervenções urbanas, contribuem para a democratização do espaço público, e a criação de novos espaços de arte, além de colaborarem para o desenvolvimento da arte contemporânea. A apropriação dos espaços públicos por meio da arte com as intervenções urbanas e ações efêmeras criam narrativas, tem o objetivo de ativar o público, e modificar sua relação com o ambiente urbano. Essa nova relação estabelecida gera repertório para que as pessoas possam transformar a forma como utilizam a cidade.

Uma característica presente nas intervenções urbanas é o seu forte aspecto político, não que a arte em espaços tradicionais de arte seja alheia à questões políticas, mas na arte pública acaba tendo um peso maior. De acordo

com Archer (2001), os artistas das vanguardas dos anos 60 e 70 estabeleceram os '*parâmetros artísticos da atividade artística*', quando fizeram uso da prática artística de vanguarda para expressar os discursos marginalizados e '*excluídos da experiência cultural*'. Ao colocar essa ideia, o autor refere-se a arte tanto em espaços tradicionais da arte (instituições legitimadoras, tais como museus e galerias), quanto nos novos territórios que foram conquistados com as vanguardas, e os demais movimentos que surgiram a partir deles. Mas não deixa de enfatizar esse diálogo político que é estabelecido entre o artista (através da obra) e o observador da obra.

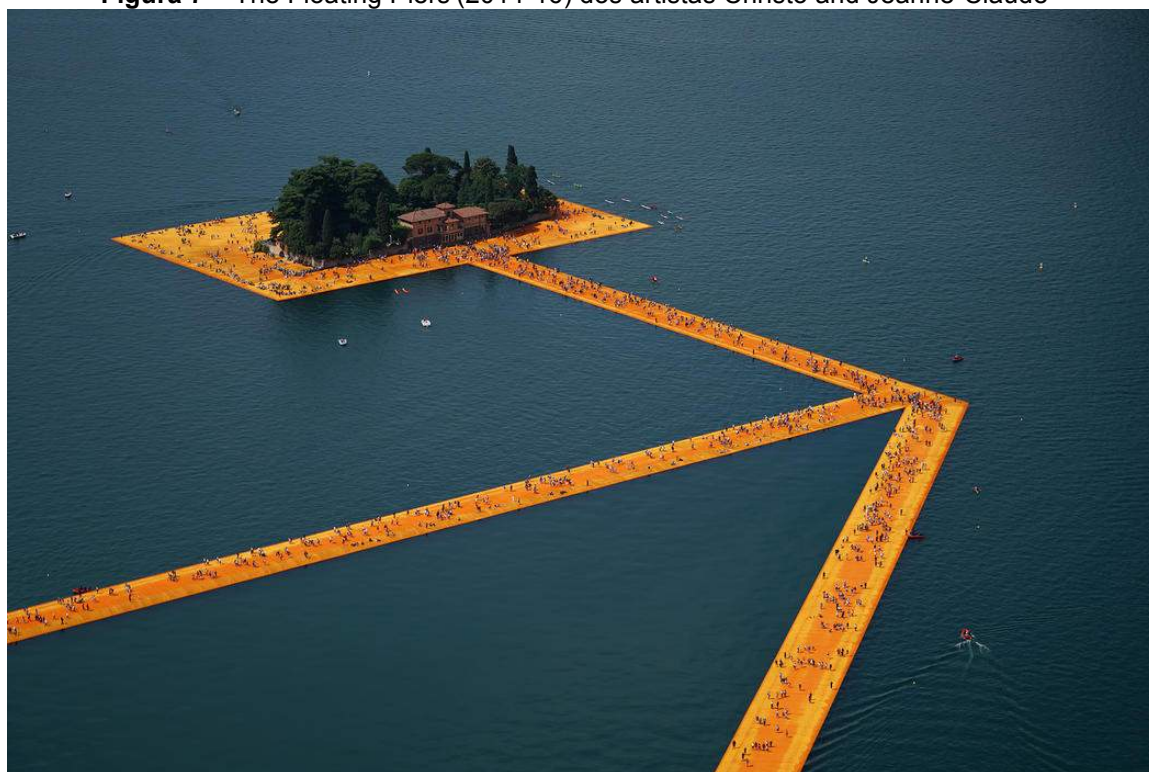
Cauquelin (2005) coloca que a arte de vanguarda é permeada de mensagem política e social, que ao se posicionar de forma aberta diante da sociedade burguesa e '*recusar os valores do capital*', na tentativa de integrar a arte à sociedade e à vida cotidiana. Bürger (2012) corrobora dizendo que graças aos movimentos históricos de vanguarda, a forma de engajamento político no campo da arte foi fundamentalmente transformada. Tanto Cauquelin, quanto Bürger, apontam esse posicionamento político da arte desde o movimento Dadá, que teve início em 1916 em Zurique (Suíça), onde um grupo de artistas contrários à Primeira Guerra Mundial, iniciou as discussões e realizações artísticas que evidenciavam a forma como eles rejeitavam a guerra e tudo que a havia provocado. Sobre o artista assumir um posicionamento diante do mundo através da sua vida e obra, Bourriaud (2001) afirma:

Criar uma obra de arte significa posicionar-se querendo ou não, em relação à divisão do trabalho e à padronização dos comportamentos. Pois o modo de produção que o artista escolhe, ou cria, gera relações com o mundo que o envolve no universo econômico (...). (BOURRIAUD, 2011, p.163)

As obras de intervenção nos espaços urbanos dificilmente tem sentido dissociado com o lugar onde se encontram, o lugar faz parte da construção narrativa da obra, assim como os outros elementos que a compõem. Essa nova abordagem da arte não somente abarca vários procedimentos e possibilidades de expressão artística, como também coloca o público como parte integrante da obra. A obra tem uma capacidade de permear a dinâmica da cidade e provocar diálogo entre o artista, a cidade e o público.

As intervenções tecem críticas ao local em que ocorrem, com o objetivo de ativar o público para a forma automática com que se relaciona com a cidade. As intervenções interferem temporariamente na aparência da cidade, provocando mudanças no cotidiano da população, o que os leva a questionar e modificar a forma como os espaços são usados. Com as intervenções urbanas é possível ver a cidade de uma forma esteticamente ampla, as narrativas poéticas contemporâneas encontram um lugar possível de realização e que faz parte da narrativa não só visual como contextual. Segundo Nelson Brissac Peixoto (2002), *'as relações com o lugar tronam-se um componente indissociável da obra de arte'*. O autor segue afirmando que a experiência estética proporcionada pela intervenção substitui a contemplação deslocada do contexto, segundo ele *'a obra como objeto se dilui diante da utilização do lugar como forma de experiência estética'*. A redefinição do espaço urbano é provocada pela intervenção artística na medida em que ela favorece a criação de novas tramas no espaço urbano (PEIXOTO, 2002).

Figura 7 - 'The Floating Piers'(2014-16) dos artistas Christo and Jeanne-Claude



Fonte: Wolfgang Volz

Figura 8 - 'The Floating Piers'(2014-16) dos artistas Christo and Jeanne-Claude



Fonte: Wolfgang Volz

Os artistas Christo and Jeanne-Claude idealizaram um pier flutuante que atravessasse o lago Iseo, na Itália. A estrutura feita de 100.000 metros quadrados de tecido sob um sistema flutuante de cubos modulares de polietileno, permitia que o público caminhasse sob as águas atravessando. As obras de Christo, que trabalha em parceria com Jeanne-Claude há mais de 35 anos, são em grande parte, intervenções urbanas realizadas em várias cidades do mundo, as obras intervêm em espaços públicos e modificam a relação das pessoas ao utilizá-los, os artistas costumam resistemizar o espaço urbano através de suas obras.

A visibilidade ou legibilidade da cidade é alterada pelas intervenções urbanas, que fazem com que surjam questionamentos sobre a própria cidade. Nas palavras Nelson Peixoto (2003): “Trata-se de transformar a cidade num campo de experimentação sobre a noção de observação. Levar o público a forjar um novo olhar sobre a cidade.” Essa cidade é artefato, é matéria, composta por características palpáveis e facilmente verificáveis; mas a cidade também é arena onde as interações da vida acontecem; e ao mesmo tempo a cidade também é um pouco protagonista das interações, porque representa conceitos e promessas, com a capacidade de influenciar as interações que acontecem nela.

Como ações concretas no espaço físico, as intervenções problematizam os contextos nos quais são realizadas. Através da criação de desenhos, performances, interferências, imagens ou instalações, e com a participação do público, as intervenções lançam outras perspectivas e alternativas capazes de modificar os fluxos urbanos e remodelar as práticas condicionadas. As intervenções se inscrevem no espaço público e respondem às demandas do entorno com gestos que contestam e modificam os usos da cidade, além de estimular as relações sociais que só acontecem no meio urbano.

3 Usos da cidade e Intervenções urbanas

3.1 Cidades, relações sociais e gestos urbanos

A cidade é o palco das disputas de poder por excelência, e a disputa de poder pelo espaço inclui diversas forças políticas, que exercem poder sobre o espaço urbano de maneiras diferentes e desproporcionais. Essa assimetria de poder presente na relação entre estado, iniciativa privada e público que faz uso do espaço é um grande desafio na definição de prioridades para as cidades e os espaços públicos. Tanto o estado com políticas públicas, como o setor privado com suas iniciativas, e os grupos organizados da sociedade civil, têm planos (e desejos) para a cidade, segundo David Harvey, em 'Cidades rebeldes' (2014): "(...) há no urbano uma multiplicidade de práticas prestes a transbordar de possibilidades alternativas". Por isso os espaços públicos são reconfigurados constantemente como resultado dessas distintas influências cotidianas que convergem nessa disputa de poder. Essa constante construção de territórios urbanos e lugares políticos expressam as demandas e os desejos locais (HARVEY, 2014).

Nas intervenções urbanas contemporâneas, realidade e representação se confundem, as intervenções são oferecidas ao público sem cerimônia ou preparação, e podem causar um sentimento de perturbação, pois interrompem a forma como as pessoas costumam utilizar as ruas. Essa interrupção intencional do artista, acidentalmente vivenciada pelo público presente quebra a forma automática com a qual as pessoas operam a cidade, além de gerar reflexão e diálogo com o entorno. Com a arte, o lugar onde a vida acontece é também um lugar de experiência estética, onde ainda há espaço para uma vivência não automatizada da vida. Estabelecer uma relação estética com a cidade permite um engajamento com o espaço urbano e possibilita um empoderamento que coloca os cidadãos como atores do contexto urbano.

O espaço social da rua tem significados construídos pelas ações do cotidiano, essas ações segmentam e disciplinam o uso dos espaços urbanos. Ou seja, as distintas formas de ocupação da cidade e de seus espaços públicos transformam e dão significado ao próprio espaço urbano (JACOBS, 2011). Assim, os usos da cidade contemporânea se modificam com as práticas sociais cotidianas, são elas que atribuem sentidos e modificam estruturalmente os espaços. A cidade não é formada apenas por ruas, calçadas, pontes, praças, parques e edifícios; as pessoas são o 'elemento' mais importante. São elas que dão uso e transformam um espaço em lugar vivo (SANTOS, 1998). Nas palavras de Lúcia Leitão Santos:

Definir o que é cidade, do ponto de vista da arquitetura, é tentar compreendê-la também como espaço de representação de experiências coletivas inalienáveis, ou seja, como espaço cuja significação simbólica extrapola, em muito o valor funcional das edificações que se erguem, bem como o espaço que constroem. (SANTOS, 1998, p.43-44)

A autora ainda aponta que a dificuldade de entender o modo de vida do ambiente urbano é que as cidades são 'fruto, expressão e reflexo da própria existência da humanidade', e acaba por carregar todas as características e contradições particulares dos seres humanos. (SANTOS, 1998) As cidades e a forma como o espaço urbano é modificado e utilizado pelos habitantes exerce influência na vida cotidiana dos mesmos. E a relação construída com o espaço contribui para a constituição da identidade, assim como da memória e da consciência coletiva; o que gera um sentimento de pertencimento nas pessoas.

Os espaços públicos que compõem a cidade - ruas, praças, bulevares, jardins, parques - são apropriados e vivenciados pelos habitantes de inúmeras formas. Esses espaços interferem nas relações sociais estabelecidas entre seus praticantes, assim como as relações interferem no próprio espaço físico. Ou seja, a definição dos espaços de uma cidade reflete e ao mesmo tempo determina a 'complexidade das relações sociais, econômicas e políticas' do lugar. (SANTOS, 1998) A forma como o público percebe e interage com os objetos dispostos no espaço urbano (sejam objetos utilitários urbanos como bancos e escadas, ou até mesmo objetos de arte) modifica sua relação com o espaço, e com a cidade. O espaço público é constituído não apenas do espaço

físico, mas sobretudo da construção simbólica desse espaço, que altera a percepção do lugar e pode fomentar as relações sociais (CARERI, 2013).

Questões como mobilidade e a habilidade de locomover-se caminhando, acesso à equipamentos culturais, sensação de segurança, entre outras que têm grande impacto na qualidade de vida em uma cidade. Mas os fatores subjetivos como sentimentos de pertencimento e o acesso aos lugares de encontro e de troca também promovem uma abertura de possibilidades e permitem que as pessoas tenham autonomia de uso da cidade. A criação colaborativa de espaços de convivência e de diálogo, que considerem não somente as necessidades, como também os desejos, interesses e aptidões da comunidade local, é um caminho possível para a criação de cidades mais inclusivas e participativas (SANTOS, 1998). A participação ativa da comunidade e a vivência do espaço público dão legitimidade a esses espaços públicos que são imprescindíveis para a criação de vínculos com o lugar. É preciso considerar o uso social da rua e de espaços públicos, há muita riqueza nas trocas que só acontecem nesses lugares.

Certeau (1990) fala da criação da cidade como um 'sujeito universal e anônimo', porém as práticas urbanas definem a forma como o ambiente é percebido e utilizado. Não é incomum observar a produção de espaço, quando fundado em um discurso não representativo acaba por não sobreviver às resistências e relutâncias das tradições locais. Um exemplo que retrata resistência dos praticantes do espaço diante de uma intervenção arquitetônica não fundamentada é o Largo do Batata, que fica no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Em 2007 o largo do batata foi submetido à um processo de requalificação urbana com projeto definido pela prefeitura da cidade. A entrega do espaço em 2013 gerou muitas discussões e protestos de moradores e frequentadores do espaço, que antes era palco de feiras e outras ações que proporcionava interações entre seus frequentadores. Em janeiro de 2014, alguns moradores e frequentadores antigos do largo promoveram ações que inspiraram a criação do coletivo 'A batata precisa de você', que posteriormente passou a se chamar 'A cidade precisa de você' com ações similares de reapropriação do espaço urbano em outros locais. O coletivo atua com projetos

de intervenção artística e lúdica, organização de eventos e com a prototipação de artefatos urbanos temporários com várias finalidades (sentar, praticar esportes e jogos, etc), mas todos com o objetivo de promover a convivência e o uso do espaço pelo público.

Figura 9 - Intervenção: inauguração da Batatoteca (biblioteca da Batata), em 2015



Fonte: Coletivo 'A batata precisa de você'

Figura 10 - Mesa de ping-pong prototipada por moradores do Largo do Batata



Fonte: Coletivo 'A batata precisa de você'

Se por um lado a lógica do funcionalismo reorganiza a cidade de acordo com os deslocamentos, abundâncias e necessidades; sob outra

perspectiva, essa lógica também provoca rejeição do que não é percebido como legítimo, como orgânico e aprazível (CERTEAU, 1990). A organização funcionalista da cidade baseada em discursos utópicos e pressuposições sobre a necessidade de destruição, muitas vezes privilegia o 'progresso' em detrimento dos reais usos do espaço urbano. Esse 'progresso' é alcançado através de intervenções, transformações e apropriações no espaço, cujo resultado que nem sempre condiz com os usos e significados atribuídos pelos reais praticantes do espaço.

De modo algum, o autor tinha o propósito de enumerar e catalogar as práticas artísticas ou definir significados dessas práticas; a perspectiva que fundamenta 'a invenção do cotidiano' é que são as operações realizadas pelos habitantes que esculpem o espaço urbano, ele propõe algumas formas de interpretar as práticas urbanas cotidianas do tipo tático. O autor se concentra no estudo dos diversos meios de ocupar o espaço social com práticas desviantes, dos espaços de jogo e de táticas silenciosas e sensíveis, ou seja, dos procedimentos que, de fato, organizam a cidade.

Meu trabalho não visa diretamente a construção de uma semiótica. Consiste em sugerir algumas maneiras de pensar as práticas cotidianas dos consumidores, supondo, no ponto de partida, que são do tipo tático Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do 'fraco' na ordem estabelecida pelo 'forte', arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos. (CERTEAU, 1990, p.103-104)

O consumo teoricamente passivo dos espaços urbanos é subvertido pela prática do desvio no uso desses espaços; o autor respeita e deposita confiança na inteligência e na inventividade do praticante da cidade, notadamente detentor de menor poder diante das estratégias dos outros atores da cidade (instituições e corporações).

A cidade muitas vezes serve de plataforma política com estratégias sócio-econômicas, no entanto o discurso nem sempre condiz com a realidade vivida; nem sempre estão contidos no projeto urbano as necessidades da vida urbana. Segundo Certeau (1990) *"a linguagem do poder 'se urbaniza', mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios"*. Apesar de se tornar

conteúdo recorrente nos discursos políticos, a cidade não é um campo de operações programadas e controladas; é sim, um campo de operações em constante modificação por ações não-conformistas dos seus praticantes, que desviam e resistem a 'verdade imposta' dos espaços.

(...), se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local por onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede de prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. (CERTEAU, 1990, p.178)

Segundo o autor, o caminhante transforma o significado espacial de duas maneiras: ele pode tornar efetivas algumas possibilidades apresentadas pelo projeto já construído do espaço público; mas também cria novas possibilidades (através da criação de desvios e atalhos) e proibições, quando não realiza atividades previstas para o espaço.

A análise de Certeau (1990) evidencia que é a relação social que determina a lógica operatória, e nunca o contrário. O indivíduo é um veículo dos modos de operação ou dos esquemas de ação, e portanto também é influenciado por ações (coletivas) já praticadas no lugar onde atua. O autor faz distinção entre estratégias e táticas, definindo estratégias como as operações dos atores com maior poder de transformação do espaço (como instituições governamentais e organizações que atuam de forma sistemática na cidade) e táticas como as operações dos indivíduos, cujo poder de atuação só altera a forma como aquele espaço será utilizado.

Embora sejam relativas às possibilidades oferecidas pelas circunstâncias, essas táticas desviacionistas não obedecem à lei do lugar. Não se definem por este. Sob esse ponto de vista, são tão localizáveis como as estratégias tecnocratas (e escriturísticas) que visam criar lugares segundo modelos abstratos. O que se distingue estas daquelas são os tipos de operações nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar. (CERTEAU, 1990, p.92)

Ao comparar os estilos (ou maneiras de escrever) da literatura com os esquemas de operações, quando constata diversas 'maneiras de fazer' (caminhar, ler, produzir, falar, etc); o autor observa que essas 'maneiras de

fazer' criam um repertório utilizado pelos praticantes da cidade. Quando o autor teoriza sobre as práticas cotidianas do espaço vivido, não são deixadas de lado as contradições entre o que é permitido pelo espaço e suas privações; o autor expõe que as práticas do espaço articulam efetivamente as situações da vida social, é feita a reapropriação por meio das práticas ou 'maneiras de fazer'. Ele ainda afirma que os praticantes do espaço urbano criam um espaço de jogo, que é resultado da combinação das regras impostas pelo ambiente e de formas de subversão dessas regras. E é essa combinação de regras que dá espaço pra o que o autor chama de 'pluralidade e criatividade', a interpretação do espaço gera efeitos imprevistos.

De acordo com Certeau (1990), as estratégias são ações que *"privilegiam as relações espaciais"*, as estratégias produzem discursos teóricos do lugar que exercem poder sob o lugar físico. Já as táticas são procedimentos que dependem da manutenção do seu significado ao longo do tempo e da oportunidade apresentada por situações circunstanciais, são ações com maior rapidez de movimento que as estratégias. Enquanto as estratégias se referem mais a permanência de ações e procedimentos em um lugar no decorrer do tempo; as táticas se referem à utilização oportuna do tempo e jogos que dão início a novas estratégias de poder. O autor também aponta limitações em sua pesquisa, já que seria impossível resumir todo o funcionamento de uma sociedade a um *"tipo dominante de procedimentos"*.

Espaços públicos são os espaços da vida urbana contemporânea, lugares de encontro e de troca, a diminuição desses espaços, assim como sua crescente especialização (criação e valorização de espaços separados que isolam as pessoas através do consumo) gera uma fragmentação urbana, que dificulta as experiências urbanas e reprime a identificação do cidadão com o lugar. Quando o espaço que deveria ser patrimônio cultural, com valor de uso, passa a ser tratado como mercadoria cultural, com ênfase no valor de troca, o cidadão tem sua relação com o espaço moldada e é transformado em um consumidor do espaço (no pior sentido da palavra). Em 'Contra-usos da cidade' (2004), Rogério Proença Leite recupera o conceito de que o espaço público

não é apenas um lugar físico construído, mas sim um espaço cujo significado é forjado pelas ações das pessoas:

Entendo aqui o espaço público como uma categoria sociológica construída pelas práticas que atribuem sentidos diferenciados e estruturam lugares, cujos usos e remarcações físicas e simbólicas no espaço nos qualificam e lhes atribuem sentidos de pertencimento, orientando ações sociais e sendo por estas delimitados reflexivamente." (LEITE, 2004, p. 23)

O espaço público representa oportunidades e limitações para a ação do público, nele é possível (ou existem restrições) à realização de seus objetivos. Ou seja, espaço não é só artefato material, ele também pode gerar, através de suas transformações, novos modos de vida e de relações. As limitações do espaço, e o encontro do público com essas limitações, provoca ações não previstas, que podem modificar os lugares e as práticas sociais daquele espaço.

A setorização dos espaços urbanos é a designação de funções específicas para cada espaço, que tendem a privilegiar as relações de consumo em detrimento das relações sociais. Essa lógica funcionalista de projeto do espaço público é defendida pelo modernismo, e foi amplamente aplicada nas construções (e reconstruções) após a segunda guerra mundial (JACOBS, 2011). No entanto, essa lógica não contempla todos os usos e necessidades atribuídas aos espaços públicos por seus praticantes. Ao restringir o acesso aos espaços como mecanismo de defesa e por motivações de segurança, obtém-se o resultado inverso, o problema é aprofundado, ou seja, a criação de territórios especializados em uma cidade acaba gerando um isolamento que aumenta a falta de segurança e nega a possibilidade de trocas sociais.

Fazer da arquitetura e da cidade um aparato de segurança é reduzi-las a espaços de isolamento e reclusão, eliminando ricas possibilidades de experimentação/vivência do mundo e de conhecimento do outro. A médio prazo, esse estreitamento de horizontes compromete até mesmo o processo de formação da identidade individual, considerando que as pessoas desenvolvem uma imagem de si mesmas ao observar e vivenciar a diferença no outro, tomando assim consciência de suas características individuais como únicas. (MORAES in DEL RIO; DUARTE; RHEINGANTZ, 2002, P.272)

Quando os territórios são delimitados com base na relação público-privado, o convívio social é reduzido a quem tem acesso aos espaços de convivência por meio de recursos econômicos, essa restrição torna o público cada vez mais homogêneo e empobrece as trocas urbanas. A estratificação da cidade em espaços específicos de habitar, circular, trabalhar, fazer atividades físicas (e etc.), cria uma ocupação que determina os gestos urbanos de uma forma arbitrária e pouco fluida. Ao inibir o uso da rua, cria-se barreiras às combinações e misturas de usos contidos na cidade (JACOBS, 2011). Em 'Morte e vida das grandes cidades' (2011), Jane Jacobs também tece críticas à separação dos espaços urbanos com base no funcionalismo e sem o respeito à organicidade dos espaços:

O planejamento de bairros, definidos principalmente de acordo com seu tecido, com a vida e a interação de usos que geram, em vez de definidos por fronteiras formais, obviamente opõe-se às concepções do planejamento ortodoxo. A diferença está em lidar com organismos vivos e complexos, capazes de definir seu próprio destino, e lidar com uma comunidade fixa e inerte, meramente capaz de proteger (se tanto) o que lhe foi outorgado. (JACOBS, 2011, p.145)

Recusar a cidade é promover a exclusão como método de controle, o que só aprofunda a desigualdade social e gera espaços públicos cada vez menos utilizados, são oportunidades desperdiçadas (JACOBS, 2011). Observa-se que projetos de intervenção arquitetônica em espaços públicos podem criar 'áreas mortas' quando ignoram a necessidade de ter lugares de encontro, de sentar-se e de estar. Mas até os espaços públicos mais bem planejados podem ser desperdiçados se não postos em uso pela população, especialmente em comunidades menos favorecidas e mais carentes de equipamentos urbanos. Ou seja, quando se impõe restrições aos usos dos espaços públicos, as formas históricas de desigualdade e exclusão espacial são reproduzidas, o que provoca o declínio do espaço público que tem seu significado esvaziado (HARVEY, 2014).

A desobediência dos procedimentos populares, apesar de mínimos e cotidianos, oferecem resistência às normas impostas pelo sistema, que por sua vez negam legitimidade aos procedimentos não inventados por ele. O que não compromete a pertinência desses procedimentos (ou gestos urbanos), pelo

contrário, eles interagem com os espaços (e seus comportamentos impostos) de modo a modifica-los e adaptá-los aos verdadeiros usos atribuídos pelos praticantes da cidade (CERTEAU, 1990). O que aqui se refere como procedimentos ou gestos urbanos e Certeau chama de ‘maneiras de fazer’ são as práticas utilizadas pelos habitantes da cidade para reapropriação do espaço projetado pelos sistemas sócio-políticos, são as reações dos ‘consumidores’ desses espaços. As práticas urbanas na cidade são colocadas por David Harvey (2014) como *“simplesmente aquilo que as pessoas fazem, sentem, percebem e terminam por articular à medida que procuram significados para sua vida cotidiana”*, e a vida cotidiana, sobretudo nas cidades não seria um projeto totalmente consciente.

Em “Morte e vida de grandes cidades” inicialmente publicado em 1961, Jane Jacobs chama esses gestos urbanos de ‘balé das calçadas’. No trecho a seguir ela descreve o ‘balé das calçadas’ do qual ela faz parte, na Nova York de 1960:

Enquanto varro os papeis de bala, observo os outros rituais matinais: o Sr Halpert soltando o carrinho de mão da lavanderia de seu lugar (...), o barbeiro colocando na calçada sua cadeira dobrável, o Sr. Goldstein arrumando os rolos de arame, o que indica que a loja de ferragens está aberta, a mulher do síndico do prédio largando seu parrudinho de três anos com um bandolim de brinquedo à porta de casa, (...). Depois as crianças do primário, em direção à Escola São Lucas, desfilam para o sul; os alunos da Santa Verônica cruzam no sentido oeste, e os da Escola Primária 41 dirigem-se para leste. Duas novas entradas de cenas são preparadas nos bastidores: bem-vestidos e até elegantes, mulheres e homens com pastas emergem de portas e ruas vizinhas. A maioria vai tomar ônibus ou metrô, alguns se detêm no meio-fio e param táxis que por milagre aparecem no momento exato, (...). Está na hora de eu também me apressar para o trabalho, e troco um cumprimento ritual com o Sr Lofaro, o quitandeiro, baixo atarracado, sempre de avental branco, que se posta do lado de fora da porta, um pouco acima da rua, braços cruzados, pés fincados no chão, dando a impressão de ser tão sólido quanto o solo. Acenamos; nós dois olhamos rápido para baixo e para cima da rua, daí nos entreolhamos de novo e sorrimos. Temos feito isso inúmeras manhãs durante mais de dez anos, e sabemos o que significa: está tudo em ordem. (JACOBS, 2011, p.53-54)

Os passos criam os espaços, ‘escrevem’ os lugares múltiplas vezes, cada vez que o ato de caminhar é repetido no espaço público. É essa apropriação do espaço através da movimentação do pedestre e através do diálogo retórico do praticante com os espaços públicos que resulta na recorrente reinvenção das cidades. Os mapas são representações gráficas das

trajetórias urbanas, são rastros de operações já realizadas, ou seja da ‘ausência daquilo que passou’; o ato de caminhar, vagar, atravessar e tudo que implica essa vivência urbana não pode ser planejado. A prática da cidade, a maneira de estar no mundo não pode ser traduzida num simples traçado do mapa (CERTEAU, 1990).

A tentativa de adestrar os usos cotidianos e públicos do espaço, recorrentes no processo de segregação dos espaços urbanos, circunscrevem limites que podem provocar transgressões por parte do público, que subverte os usos previstos dos espaços públicos. Segundo Rogério Proença Leite, em ‘Contra-usos da cidade’ (2004) essas propostas de espaços contribuem para a ‘demarcação socioespacial da diferença’, que reconfiguram a paisagem urbana artificialmente em detrimento de uma parcela da população. É possível observar um contraste de intenções no planejamento de espaços públicos no contexto urbano contemporâneo, quando há restrições e impedimentos para utilização do espaço público como espaço de relações humanas, e ao mesmo tempo há uma preocupação em projetar espaços para atividades sociais específicas, com discrepâncias entre as intenções do projeto do lugar e a real necessidade do uso do espaço. Esse contraste também é observado por Bourriaud (2009), que afirma: *“o contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas, e, ao mesmo tempo cria espaços para tal fim”*.

Em “A cidade vista: mercadorias e cultura urbana”, Beatriz Sarlo enumera e analisa as mudanças físicas e culturais pelas quais a cidade de Buenos Aires tem passado. Tanto pelas ações de instituições públicas e corporações, quanto as provocadas pelos gestos urbanos dos habitantes tradicionais e imigrantes mais recentes. A autora observa os usos dos espaços públicos do ponto de vista de vários grupos que compõem a diversidade cultural da cidade. A imagem abaixo é um exemplo citado no livro da forma como os imigrantes coreanos utilizam o espaço de um canteiro de esquina (Avenida Carabobo com a Avenida del Trabajo). Com a ajuda de uma cadeira plástica, que acomoda um observador do jogo, e um tabuleiro de Go¹⁶, os

¹⁶ Jogo de tabuleiro de origem chinesa, bastante popular no leste da Ásia.

homens transformam aquele pequeno espaço que inicialmente só teria a função de abrigar uma árvore e algumas plantas, em um ambiente de lazer e jogo.

Figura 11 - Imigrantes coreanos jogando Go de tabuleiro na esquina da Avenida Carabobo com a Avenida del Trabajo, em Buenos Aires (ARG)



Fonte: Livro “A cidade vista: mercadorias e cultura urbana” (2014) , Beatriz Sarlo

Em ‘Paisagens Urbanas’ (2003), com o objetivo de contextualizar o ato de projetar a cidade e as circunstâncias da cidade contemporânea, cheia de camadas herdadas de estruturas anteriores, Nelson Brissac Peixoto (2003), afirma que: ‘não é mais possível projetar a cidade. A utopia moderna de uma cidade preconcebida parece abandonada’; pois a ruptura e a distância estariam muito presentes na experiência urbana. O autor também alerta para a dificuldade nas tentativas de desfragmentação do espaço urbano, que é prejudicada por características urbanas contemporâneas como: a mudança de escala nas cidades, a verticalização excessiva, a construção de estruturas urbanas com infraestrutura autônoma da cidade e a reconfiguração dos territórios urbanos de forma artificial e arbitrária.

Nas cidades pós-modernas os habitantes, chamados de ‘*difusos*’ por Careri (2013), são submetidos à normas urbanas rígidas, que imobilizam a

forma de viver no meio urbano, restringe o habitar aos espaços privados (casa e automóvel), e apenas considera espaços públicos os espaços onde o consumo é a base de troca dos relações (como centros comerciais, supermercados, postos de gasolina, etc). Esse desmantelamento do espaço disponível para a vida social, força os habitantes a buscar ‘*espaços vazios*’ para suprir demandas que os espaços projetados não contemplam.

Com efeito, os difusos não frequentam apenas casas, autoestradas, redes informáticas e restaurantes de estrada, mas também os vazios que não foram inseridos no sistema. Efetivamente, os espaços vazios dão as costas à cidade para organizar para si uma vida autônoma e paralela, mas são habitados. É lá que os difusos vão cultivar a horta ilegal, levar o cachorro, fazer um piquenique, fazer amor, e buscar atalhos para passarem de uma estrutura urbana a outra. É lá que seus filhos vão buscar espaços de liberdade e de socialização. (CARERI, 2013, p.156-157)

Em ‘Paisagens urbanas’ (2003), Nelson Brissac Peixoto observa uma nova movimentação que busca “reanimar a cidade”, ou seja, busca a reativação de lugares significativos através de intervenções mais modestas na cidade, sem que seja alterada toda a estrutura anterior e que valorize o repertório e a memória histórica do lugar.

Trata-se de construir no construído, de criar lugar sem romper com a paisagem de que se partiu. Um espaço pleno de significado, um lugar carregado de símbolos da sociedade. Uma arquitetura voltada para a poesia da situação, impregnada pelo retorno, reinvestida do seu poder de evocação. (...) Pressupõe um pertencimento. (PEIXOTO, 2003, p.336)

Essa iniciativa é uma tentativa de restabelecimento do sentimento de pertencimento, com uma abordagem mais suave e razoável, que valoriza os pequenos gestos e lembranças, e de fato, pode promover uma redescoberta da cidade.

A arte no contexto urbano também exerce um impacto no uso dos espaços públicos, porque contextualiza a cidade e a memória urbana. Em ‘Estética relacional’ (2009), Bourriaud fala da forma de arte que melhor dialoga com o espaço público, como ele mesmo colocou a ‘arte atual’ produz relações externas ao campo da arte: “*relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo*”. O autor aponta a prática artística contemporânea como um campo fértil de

experimentações sociais, como *“um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”*; pois é no espaço público, teoricamente mais livre e aberto ao experimento, que o habitante realiza suas atividades diárias e que as práticas artísticas podem dialogar com o espaço e quem o utiliza. Ainda segundo o autor, *“a arte é um estado de encontro fortuito”* e esse encontro é ainda mais favorecido quando acontece no espaço urbano. A arte, seja em monumentos ou intervenções urbanas (e todas as variações possíveis de arte no ambiente urbano), contextualiza a cidade e muitas vezes funciona como elemento mediador entre espaços públicos (ou até mesmo espaços ainda indefinidos) e as pessoas. Dessa forma a arte e a própria cultura urbana criam incentivos para que as pessoas se apropriem do espaço público, o que pode ocasionar não apenas transformações espaciais, como também sociais.

Os laços existentes entre a aparência física de uma cidade e seus elementos humanos são originários tanto da afirmação da especificidade do estilo de vida, do ambiente social e das atividades que dão sua unicidade à materialidade dos lugares quanto da inscrição das características sociais dos habitantes, que dão ao quadro urbano sua identidade e modulam seu valor físico. (JODELET in DEL RIO; DUARTE; RHEINGANTZ, 2002, p.35)

A cultura e a história pautam a significação do espaço, é inevitável notar as relações entre memória, significação e identidade dos lugares e dos ambientes e o papel que exercem nas transformações sociais e no próprio ambiente. Por isso os problemas de identidade se tornam centrais na abordagem da vida urbana, pois as representações espaciais e a memória dos lugares dão sentido ao espaço e moldam a forma como os indivíduos se relacionam com os espaços. A memória da vida na cidade é constantemente reativada pelos artefatos com os quais as pessoas entram em contato no cotidiano, esses artefatos passam a sensação de permanência e estabilidade (SANTOS, 1998).

Além do uso dos espaços pelos habitantes, há alguns elementos que contribuem na formação dos significados contidos na cidade, os monumentos e os lugares que marcam momentos da história são alguns deles. Os monumentos são marcos visuais na cidade que tendo sido instalados como forma de homenagear ou lembrar uma pessoa ou momento histórico

específico, podem funcionar como elemento que propaga uma memória coletiva, mesmo que ela não tenha sido vivida, apenas passada da geração anterior (FREIRE, 1997). Alguns desses marcos visuais são apropriados pelo imaginário dos habitantes, por conta de experiências afetivas ou momentos significativos, e assim, passam a fazer parte não somente do seu repertório visual, como também da construção da identidade do lugar. Muitas vezes a percepção está na ausência do objeto, através da memória e do imaginário do público que resgata o significado apesar da ausência do símbolo (ou monumento). Os costumes e práticas espaciais perduram as mudanças e permanecem no essencial do significado de lugar.

Em ‘Os movimentos desejantes da cidade’ (1998), Lúcia Leitão Santos também observa que os lugares que carregam uma memória histórica da cidade são valorizadas de uma forma distinta, independente de sua localização. A autora observa que nesses espaços ainda se preserva a escala humana, o que garante uma caminhabilidade e também garante que as pessoas possam contemplar os edifícios e outros artefatos urbanos por inteiro; são lugares onde ainda não se perdeu a referência, ou a habilidade de se localizar facilmente. Esses lugares históricos, ainda segundo Santos (1998), não surgem aleatoriamente, são resultados de fatos notáveis que marcaram a história da cidade, eles estão impregnados de ‘valores simbólicos inestimáveis’ atribuídos ao longo do tempo; por essa razão eles conferem o que a autora chama de um ‘sentido de pertinência espacial’. Cheios de referências históricas para as cidades e seus habitantes, esses espaços tem significado que vai além da função desempenhada no cotidiano das pessoas, pois são ‘testemunhas’ de como as ‘gerações passadas’ costumavam operar no espaço urbano.

A cidade essencial é aquela na qual o sujeito humano realiza a sua humanidade. Dá às pessoas o sentimento de pertinência, ou, dizendo de outro modo permite o processo de identificação entre a cidade e sua gente. É o desejo, da ordem do simbólico, em sua busca constante de unidade, completude, totalidade, que faz com que se viva esse sentimento fundamental que une o sujeito à sua cidade essencial. (SANTOS, 1998, p.142)

Ou seja, os centros históricos fazem uma *‘ponte simbólica entre o passado, o presente e o futuro’*, o que possibilita que as pessoas vivenciem um sentimento de pertencimento que empodera ainda mais a ação delas no

espaço urbano. Esse sentimento não está restrito a uma geração, e se faz presente por muito tempo através da manutenção e constante utilização desses centros históricos (SANTOS, 1998). Os lugares monumentais são importantes no arranjo espacial da cidade, porque representam símbolos culturais que funcionam como elementos que representam os desejos e as necessidades da sociedade em um dado momento. E mesmo que esses desejos e necessidades sejam alterados com o passar do tempo, a simbologia e os valores do passado permanecem no imaginário dos habitantes através da definição do espaço físico.

Ainda sobre lugares monumentais, na visão de Nelson Brissac Peixoto (2003), *“a cidade passa a ser vista como uma rede de relações diacrônicas e sincrônicas, onde o lugar aparece como condensação de vários tempos e valores históricos”*. E Lúcia Leitão Santos (1998) observa a importância do lugar nesse processo de transmissão social e cultural de valores em uma sociedade, que, por sua vez exerce uma influência determinante na *“constituição psíquica do sujeito humano”*, e consequentemente na formação de sua identidade e o estabelecimento de vínculos emocionais com o espaço.

As relações e os modelos culturais de uma época e de um tempo específico são elementos que contribuem para a ideia de pertencimento e de participação social. Na vida da cidade contemporânea, onde há competição por espaços cada vez mais escassos e inacessíveis, a percepção do tempo é cada vez mais acelerada. Com esse processo de aceleração a problemática dos fenômenos urbanos fica mais complexa porque modifica as relações que mantemos com o entorno e meio social, e acaba por favorecer o individualismo e espaços estratificados, o que torna mais difícil a criação e manutenção de laços e símbolos sociais que conferem identidade e sensação de pertencimento aos habitantes da cidade. Ou seja, é importante que haja essa releitura do sentido do lugar para que as pessoas se reconheçam e se definam por meio deles.

Esse sentimento de pertencimento à cidade permite que as pessoas se apropriem dos espaços públicos e recorram a novas táticas e estratégias de

pensar e utilizar a cidade. Surge também o desejo de permanecer nesses espaços públicos, e de fato ocupá-los da melhor forma. O direito de estar na cidade, percorrer caminhos e ocupar os espaços públicos, é assegurado por meio de gesto urbanos e práticas simbólicas que conferem identidade e sentimento de pertencimento ao lugar (LEITE, 2004). Não apenas o valor simbólico atribuído ao espaço público através da cultura e da memória, como também a experiência direta e os gestos urbanos (sejam eles esperados ou subversivos) estabelecem essa ligação entre o meio e o modo de vida; essas práticas configuram e qualificam os espaços urbanos como tal.

O diálogo estabelecido entre as pessoas e os espaços produz uma resposta que vai desde uma reação mais efêmera a uma interiorização de valores e conceitos que irão pautar o comportamento social dessas pessoas. Trata-se de um processo intermitente, porque cada nova interação com o espaço é permeada das experiências anteriores do indivíduo, o que resulta na reinterpretação do lugar a partir do repertório pessoal e experiências acumuladas. Esse repertório é decorrente de características do indivíduo; tais como: origem, formação, ânimo no momento da interação; e influenciam tanto na forma como o ambiente vai ser percebido, como na resposta que essa interação irá produzir. Nesse processo de interação contínua com o ambiente urbano, a percepção da cidade e de si próprio se confundem.

Cristina Freire (1997) sugere que a cidade seja tratada como “terreno de investigações estéticas”, onde o espaço do ir e o espaço do estar (de permanecer) são oportunidades investigativas tanto para as pessoas, quanto para os artistas que operam no espaço urbano. O que dialoga diretamente com Michel de Certeau, em ‘Invenção do cotidiano’ (1990), ele introduz o conceito do uso do espaço urbano pelos ‘praticantes da cidade’, ou seja, a forma como as pessoas fazem uso da cidade e o tipo de operações praticadas por elas:

Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de ‘operações’ (maneiras de fazer), a ‘uma outra espacialidade’ (uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. (CERTEAU, 1990, p.172)

Careri (2013) também propõe que a cidade seja um terreno de experimentação estética através do ato de caminhar. Em 'Walkscapes'(2013), ele enumera os vários significados da palavra 'percurso', como a ação de caminhar (travessia), a linha como marca no espaço físico e o relato narrativo do espaço atravessado; mas propõe que o percurso seja visto também como prática estética. Ele discorre sobre o caminhar estar presente na origem da história da humanidade, nas migrações e nos intercâmbios que deram início ao processo de "apropriação e mapeamento do território." O primeiro mapa de que se tem registro histórico, na verdade é um relato de uma trajetória, ou seja, uma narração gráfica do caminhar de um ponto a outro. Careri (2013) descreve como a "imagem que representa o sistema das conexões da vida cotidiana"; antes de existir construções, a primeira marca artificial dos seres humanos na paisagem natural era o percurso. Certeau (1990) também traz como exemplo esses primeiros mapas que descreviam percursos; neles o lugar era descrito como uma operação, um roteiro de instruções de como se chegar ou como percorrer o lugar mapeado. Os traçados desses mapas contém indicações performativas, que descrevem etapas a serem cumpridas por quem seguia as orientações do mapa, com distâncias mensuradas em tempo médio de caminhada. Segundo o autor "cada mapa desses é um memorando que descreve ações"; é um espaço topológico e não tópico.

O conceito da transurbância é explorado por Careri em 'Walkscapes' (2013), é o nome dado para o procedimentos do grupo 'Stalker', grupo que atuava em algumas cidades europeias em meados dos anos 1990. É o grupo cujos procedimentos mais se assemelham aos procedimentos situacionistas, da deriva e construção de situações. As transurbâncias consistiam na leitura da cidade através do caminhar sem rumo no meio do que o autor chama de 'amnésias urbanas', o que também pode ser entendido como vazios urbanos e que conversa com o conceito de interstício, apresentado anteriormente. Os espaços de atuação do grupo Stalker são os espaços que o Dadá chamava de banais e que os Surrealistas chamavam do inconsciente da cidade (CARERI, 2013).

Para Careri (2013) com a utilização do método investigativo estético de percorrer a cidade de forma errática, a cidade pode ser observada tanto do ponto de vista 'estético-geográfico', com a descrição do espaço, do percurso; como também do ponto de vista 'estético-experiencial' com os relatos da experiência, mais subjetivos que os primeiros. Segundo o autor, através desse procedimento é possível descobrir os espaços vazios, os chamados espaços públicos 'espontâneos' que permitem ser atravessados, espaços onde ainda é possível "perder-se dentro da cidade".

Com o ritmo crescente de mudanças urbanas na cidade contemporânea (uma quantidade maior de informação precisa ser absorvida em uma menor quantidade de tempo). A paisagem é reconfigurada com mais frequência, o que afeta a percepção do espaço (principalmente por parte do pedestre) que agora é feita com mais velocidade. O tempo se impõe em um ritmo acelerado, a forma como o tempo é vivido na cidade contemporânea favorece o automatismo e a ausência da contemplação. Certeau (1990), em *Invenção do cotidiano*, fala sobre o imprevisto que a modernidade tem a pretensão de eliminar, como se racionalizar os espaços fosse capaz de eliminar esse imprevisto junto com a 'possibilidade de uma prática viva da cidade'. O autor fala dos "praticantes ordinários da cidade", caminhantes "cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um 'texto' urbano que escrevem sem poder lê-lo".

Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizacionais da cidade habitada. (CERTEAU, 1990, p.171)

Em *Paisagens urbanas* (2003), Nelson Brissac Peixoto fala dos fluxos que permeiam as cidades se mantêm em circulação continua, criando um sistema de interfaces que produzem entrelaçamentos singulares. Os locais de trânsito são os 'espaços dinâmicos da cidade contemporânea', mas também são lugares da experiência, lugares onde o vago e o indeterminado podem ser encarados como oportunidades de experimentar o aspecto sensível, do que não é dito.

Peixoto (2003) observa que formato das ruas de uma cidade condicionam o olhar e o trajeto de quem passa por elas, cita o caminhar por uma cidade barroca, com interrupções constantes e curvas que impedem que se mantenha uma referência muito além de onde já se encontra. “A disposição das ruas determina a visão: são perpendiculares, não paralelas a linha do olhar” (PEIXOTO, 2003). Em relação à paisagem da cidade contemporânea, o autor observa que essas estruturas acabam por direcionar o olhar para o chão, uma vez que as imagens produzidas pelas construções criam uma ‘área de passagem’. A rapidez com que o olhar passa pelos elementos da cidade contemporânea molda a percepção do espaço e as práticas urbanas; em outras palavras, o olhar condicionado pela arquitetura e pela velocidade da vida contemporânea resulta na transformação radical da percepção do espaço, e atuação cotidiana nesse espaço.

Para Lúcia Leitão Santos (1998) a concepção modernista da cidade promoveu rupturas espaciais que provocaram o que a autora chama de ‘morte da rua’, que foi ‘a negação do espaço do pedestre’ com intervenções espaciais que davam preferência ao espaço do carro, ou seja, a cidade era pensada em torno do objeto (automóvel) em detrimento do objetivo (deslocamento). A autora aponta ainda que a consequência dessa ausência da rua é a desorientação dos pedestres, causada por mudanças aceleradas na estrutura urbana, em um ritmo não antecipado pela capacidade humana de adaptação. A ‘nova proposta espacial’, com prioridades invertidas e intervenções descontextualizadas, causou uma mudança na percepção do espaço construído pelo indivíduo. Ao modificar as referências básicas da cidade, que se tinha sido concebida de forma orgânica, é retirado o ‘saber da cidade’ peculiar dos seus habitantes, as referências espaciais familiares são removidas. Os espaços que antes eram formados progressivamente em um movimento dialético entre acontecimentos históricos e principalmente pelas ações dos praticantes do espaço sob o mesmo; agora eram modificados por imposições da lógica industrial. A perda de escala humana vivenciada com essa ‘morte da rua’ determinou uma nova forma de participar, vivenciar e construir a cidade.

A construção simbólica da paisagem é abordada por Francesco Careri (2013), segundo o autor através do caminhar (mais especificamente da errância) que surge a necessidade de atribuir significados à paisagem. O mesmo autor aponta ser convicção comum que o surgimento da arquitetura teria sua origem na necessidade de se criar um 'espaço do estar' antagônico ao 'espaço de ir' (das errâncias nômades). Os espaços de estar, ou seja, os lugares da permanência da cidade são modificados pelas inovações no transporte e comunicação que alteram o conceito de cidade e as formas do viver o cotidiano urbano. A violência urbana, crescente no meio urbano, provoca um sentimento de insegurança e esgotamento, causados por experiências vividas ou expectativas da vida em uma cidade, esse estímulo causa nas pessoas uma constante necessidade de se resguardar, que pode gerar uma motivação de criar espaços separados ou estratificados. Certeau (1990), por sua vez, atentamente aponta o risco de "um esquecimento e um desconhecimento das práticas urbanas" que poderia ser causado pela representação da cidade como um panorama, ponto de vista de quem vê a cidade sob uma perspectiva distanciada e separada.

Novas atividades econômicas e modos de ocupação do espaço informais criam novos modelos de organização e utilização do espaço, através de uma auto-organização redesenham os espaços urbanos de acordo com o uso. Os sistemas de infraestrutura negam a relevância e legitimidade dos lugares que não concebe; a despeito da ação e planejamento do espaço pelas instituições governamentais e órgãos responsáveis, as ações dos agentes considerados marginais e informais também alteram a natureza do espaço público (PEIXOTO, 2003). O que deixa evidente que inovação e mudança nem sempre são originados por processos planejados ou regulamentados, e que múltiplos agentes podem causar mutações nas paisagens urbanas.

A cidade coage o indivíduo a ganhar tempo, a se locomover com rapidez, e selecionar as informações que precisa apreender para otimizar seu tempo; o que sugere não um remodelamento do espaço físico (objetivo da arquitetura e da arte contemporâneas) e sim a alteração da forma que se percebe o tempo (PEIXOTO, 2003). As novas dinâmicas, fluxos e

procedimentos praticados na cidade reconfiguram o espaço urbano de modo a fomentar novas conexões e acontecimentos.

Ao se voltar para o contexto da América do Sul, com foco nas grandes cidades brasileiras (incluindo o Recife), o ato de caminhar é impregnado de medos e inseguranças. Seja por medo da violência, da vulnerabilidade ou até mesmo do outro, o receio de caminhar no ambiente urbano pode ser gerado por características socioeconômicas, mas é certamente agravado pela própria ausência do caminhar, evitar a rua faz com que ela se torne cada vez mais desértica e insegura, o que perpetua o sentimento de medo. Essas características também foram observadas por Careri (2013), que se surpreendeu com o sucesso do seu livro *Walkscapes* em um continente no qual os habitantes nem sempre sentem que têm ‘permissão’ para fazer uso do espaço urbano.

Hoje a única categoria com a qual se desenham as cidades é a da segurança. Pode ser algo banal, mas o único modo de ter uma cidade segura é haver gente caminhando pela rua. (...) E o único modo de ter uma cidade viva e democrática é poder caminhar sem suprimir os conflitos e as diferenças, poder caminhar para protestar e para reivindicar o próprio direito à cidade. (CARERI, 2013, p.170)

O esvaziamento do espaço público, ou do que Certeau em ‘A invenção do cotidiano’ (1990) entende por ‘lugar praticado’, consequentemente representa a ausência das práticas que constitui esse lugar simbolicamente. O caminhar é uma dessas práticas que instituem o ‘lugar praticado’, e mesmo não definindo a estrutura física do espaço, pode definir seus significados e influenciar sua alteração. A prática do espaço modifica as percepções e intervém no espaço ao transformar seus significados, mesmo que nem sempre deixe rastros físicos visíveis (CARERI, 2013). Carreri (2013), que também é professor responsável pela formação de futuros arquitetos que projetarão cidades e espaços públicos, costuma realizar alguns procedimentos urbanos em suas aulas, ele considera o caminhar um instrumento insubstituível de formação:

Um mote que guia as nossas caminhadas é ‘quem perde tempo ganha espaço’. Se, de fato, se quer ganhar ‘outros’ espaços, é preciso saber brincar, sair deliberadamente de um sistema funcional-produtivo e entrar num sistema não funcional e improdutivo. É preciso aprender a perder o tempo, a não buscar o caminho mais curto, a deixar-se conduzir pelos eventos, a dirigir-se a estradas impraticáveis

onde seja possível 'topar', talvez encalhar-se para falar com as pessoas que se encontram ou saber deter-se, esquecendo que se deve agir. Saber chegar ao caminhar não intencional, ao caminhar indeterminado. (CARERI, 2013, p.171)

O ato de caminhar possibilita a redução do medo da cidade e revela a insegurança causada pela construção midiática, para o autor caminhar é “um projeto ‘cívico’ capaz de produzir espaço público e agir comum” (CARERI, 2013). Assim, a caminhada pode ser enxergada como encontro com o outro, e a ausência de pessoas na cidade representa um grande desperdício de oportunidades de encontro e de construção de relações entre os habitantes e a cidade. A caminhada, proposta por Carreri (2013) como um procedimento estético, seria uma das formas de resgate dos gestos do cotidiano urbano.

As práticas espaciais são gestos praticados no ambiente urbano, o que pode incluir os passos que compõem os itinerários urbanos, ou formas de estar nesse espaço; são gestos que fazem do lugar um lugar praticado. E apesar de todas as mudanças pela qual o lugar possa passar, alguns perseveram por meio de ‘ritos e práticas espaciais’, ou seja, eles sobrevivem às alternâncias históricas e transformações sociais através da manutenção dos gestos urbanos ou práticas espaciais (CERTEAU, 1990).

Alguns desses gestos ou práticas são respostas às imposições dos espaços coletivos pelos planos de urbanização, eles subvertem os comportamentos esperados pelo projeto do lugar e provocam mudanças e ajustes na forma como os espaços são utilizados. Michel de Certeau (1990) discorre sobre a forma com a qual o pedestre, o cidadão, o habitante podem fazer uso dos espaços que são oferecidos pela cidade, muitas vezes de forma arbitrária; esse uso por vezes tem caráter subversivo e não-conformista, o que provoca uma apropriação pessoal desses espaços. Assim como muros e/ou monumentos pichados, depredação e deterioração podem ser interpretados sintomas de rejeição do espaço urbano; as práticas urbanas subversivas também representam uma forma de demonstrar insatisfação com o espaço urbano.

3.2 Processos artísticos

Algumas práticas artísticas contemporâneas, ainda que sejam formalmente diversificadas, recorrem a procedimentos cotidianos já existentes; o objetivo ultrapassa a produção original, o propósito está em introduzir a obra num contexto simbólico já existente. As vanguardas do século XX tinham certa afinidade com o que Bourriaud (2009) chama de 'projeto moderno', que significa a transformação não só da cultura, como também das mentalidades e das condições de vida. Com grande inclinação a realizar operações no espaço público, os dadaístas utilizam da cidade como um espaço estético por meio de ações cotidianas e renúncia às formas tradicionais de representação. Com a mesma inclinação, porém com pretensões de revelar o inconsciente urbano, o surrealismo utiliza o caminhar como meio de descobrir as partes que escapam do projeto formal de cidade, as áreas que não são facilmente descritas ou abordadas pela representação tradicional. Sobre os procedimentos surrealistas, Careri aponta:

(...) automatismo psíquico puro com o qual se propõe expressar, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. A viagem, empreendida sem escopo e sem meta, tinha-se transformado na experimentação de uma forma de escrita automática no espaço real, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental. (CARERI, 2013, p.78)

A principal diferença entre a excursão dadaísta para a deambulação praticada pelos surrealistas é que a excursão é uma peregrinação por espaços simbólicos bem conhecido da cidade, enquanto que a deambulação é a peregrinação por um território 'vazio' feita sem diretrizes, com o objetivo de descobrir inconscientemente novos espaços menos contemplados pela arte ou de revelar uma realidade urbana não visível (CARERI, 2013). O surrealismo traz a lógica dos seus outros procedimentos, como a escrita automática e os sonhos hipnóticos, para as operações no espaço urbano, como em investigação psicológica da relação do indivíduo com a cidade.

O percurso surrealista coloca-se fora do tempo, atravessa a infância do mundo e toma as formas arquetípicas da errância nos territórios empáticos do universo primitivo. O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, como um caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco. (CARERI, 2013, p.78 e 80)

Já os letristas e situacionistas com as derivas, e a prática do caminhar como forma estética, pretendiam com uma ‘arte sem obra e sem artista’ negar a representação e o talento individual, em busca de uma arte anônima coletiva e revolucionária (CARERI, 2013). Para os situacionistas, que queriam provocar uma “revolução da vida cotidiana contra a alienação e a passividade da sociedade”, a arte integral e unitária só poderá ser realizada com o urbanismo (unitário), pois é o urbanismo que vai induzir à participação e provocar respostas criativas que modifiquem a vida cotidiana; em oposição à arte individual ligada a uma atitude idealista, à busca do eterno (JACQUES, 2003). Ao propor a arte integral, ligada à vida, o objetivo inicial dos situacionistas era ir além dos padrões da arte moderna, e que essa arte total proposta só seria alcançada se estivesse em relação direta com a cidade e com a vida urbana.

No entanto, os situacionistas deduziram que seria contraproducente propor uma forma de cidade pré-definida, porque os cidadãos deveriam ter voz ativa na modificação no espaço urbano, o que só seria possível de fato através de uma revolução. A construção de situações seria a transformação da cidade com jogos e práticas lúdicas tem o objetivo de possibilitar uma vida cotidiana integrada à arte; e o papel do ‘público’ nessa modificação do espaço urbano é decisivo, pois o público deixa de ser um simples figurante, e passa a vivenciar as chamadas situações. Para Debord, a cultura é uma *‘possibilidade de organização da vida’*, e através do compromisso do urbanismo (unitário) com a cultura há possibilidade de modificar a maneira que a cidade é vivenciada e produzida. Ele apontava que o resultado da crise da cultura moderna é a *‘decomposição ideológica’*, e que não se pode construir nada sob essas ruínas (JACQUES, 2003).

O situacionismo, através de seus procedimentos e do urbanismo unitário, pretendia avivar os laços subjetivos da cidadania, para que os lugares pudessem ser desfrutados como espaço de criação e que os cidadãos se tornassem criadores das suas próprias vidas. A proposta na qual se fundamenta o situacionismo era que através da construção de situações seria possível revolucionar a vida cotidiana. A situação construída consistia em um *‘momento da vida’*, construído coletivamente através de jogos e outras operações lúdicas que traziam a arte para o cotidiano urbano (JACQUES, 2003).

A ideia de jogo situacionista era lúdico, porém negava a competição; era proposto como prática construtiva integrada à vida com potencial revolucionário e transformador do meio urbano. A deriva, talvez a modalidade de jogo mais conhecido dos propostos pelos situacionistas, é um jogo que coloca quem o pratica em contato imediato com o mundo real. É praticada como estímulo à percepção e investigação do espaço urbano, reestabelecendo assim o senso crítico e os vínculos significativos do espaço com o público. A deriva favorece a espontaneidade e a descoberta, em detrimento da submissão da vida automatizada. E ao contrário dos outros jogos (não situacionistas), que sugerem um distanciamento da realidade cotidiana, a deriva é praticada como forma de reaver o uso político do espaço.

O urbanismo unitário se opõe à separação de funções, o que significa que não há propostas de novos modelos ou formas urbanas, e sim propostas de novos procedimentos e experiências efêmeras, entre elas a deriva, que permitem uma assimilação do espaço urbano. O urbanismo unitário é uma crítica ao urbanismo, as operações sugeridas pelo urbanismo unitário subvertem ou desviam o urbanismo. O urbanismo unitário rejeita a estagnação urbana e defende a ideia de transformação constante; ele valoriza a experiência de explorar o terreno e as construções existentes com os procedimentos situacionistas, ao declarar o espaço urbano como espaço lúdico.

Definida por Debord como *“um estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o*

comportamento afetivo dos indivíduos”; ou seja, um estudo da geografia afetiva e subjetiva, cujo objetivo era mapear as ambiências e ações correspondentes através das derivas e deambulações (JACQUES, 2003). O processo de intervenção material e simbólica dos habitantes sobre a cidade é inegável, assim como a influência da percepção ambiental na formação da identidade dos habitantes. O que os situacionistas almejavam com a psicogeografia era mapear a cidade e criar uma base de experimentação para estabelecer novas ambiências de curta duração (efêmeras) e que poderiam ser alteradas constantemente. Essas ambiências eram conseguidas através das situações, intervenções diretas com participação do público no espaço urbano.

A psicogeografia provoca a análise crítica e a criatividade na identificação de questões urbanas e capacita a criação de intervenções na cidade; além de oferecer procedimentos metodológicos para atuação no ambiente urbano. A ferramenta situacionista no enfrentamento às políticas urbanísticas que valorizam o significado estético em detrimento do significado existencial, a psicogeografia busca revelar os valores invisíveis do lugar, ao desvelar os valores que não estão na superfície.

Com o Dadá, a prática do espaço real sobrepõe os meios tradicionais de representação; a ação de caminhar executada de forma estética nas excursões pretendia ser capaz de “substituir a representação”, opondo-se diretamente ao sistema vigente da arte (CARERI, 2013). A forma de integrar a vida cotidiana e a arte de acordo com os artistas dadaístas, era a visitação e a ocupação de lugares comuns e inexpressivos, muitas vezes até hostis. Os artistas dadaístas passaram a levar a arte para um lugar ‘banal’ da cidade, e não levar um objeto ‘banal’ a um espaço de legitimação da arte, como galerias e museus. A banalidade estava no lugar que seria modificado com a arte, e não no objeto que poderia ser transformado em objeto de arte (CARERI, 2013).

Os dadaístas não modificavam os espaços através de objetos, como mobiliário urbano, ou até mesmo esculturas e instalações artísticas temporárias (CARERI, 2013). Eles tratavam o espaço urbano como lugar a ser descoberto através da operação artística, ao contestar as modalidades tradicionais de intervenção urbana, que anteriormente só eram feitas pela arquitetura, o Dadá

introduziu uma nova possibilidade de praticar a cidade. A operação do Dadá na cidade é chamada de 'ready-made urbano' por Careri (2013), pela atribuição de valor estético na descoberta de relações inesperadas no cotidiano, essas operações subvertem os espaços projetados da cidade, e esses espaços sofrem modificações que estão além do poder dos arquitetos que o projetaram, e também dos habitantes que o utilizam. Por isso, Careri (2013) afirma que *"a cidade surrealista-situacionista é um organismo vivente e empático dotado de um inconsciente próprio"*.

Desde a figura do flâneur, que de forma efêmera e avessa à modernidade, vagava pela cidade em busca de contemplação e prazer da vivência das ruas; passando pelas excursões dadaístas que elevaram a 'flânerie' a operação estética; e depois pelas as deambulações surrealistas, que eram uma *"espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade"*; todas foram formas propostas como arte, que consistiam na apropriação e desvio do ato de caminhar (CARERI, 2013). A deriva dos situacionistas não era diferente, porque assim como os jogos lúdicos, era instrumento da criação de situações. Quando se propõe que essa prática seja realizada como operação artística, ela sugere não apenas que os vivenciadores estejam sujeitos aos artefatos urbanos e que sejam afetados pelos sinais encontrados no percurso; mas sim que eles sejam despertados do automatismo gerando pequenas revoluções no cotidiano urbano.

Os situacionistas chamavam atenção para a necessidade de experimentar a cidade como um território lúdico, um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, eles incentivavam a 'perda do tempo' para que esse tempo fosse transformado em "tempo lúdico-construtivo" na construção de uma vida mais autêntica. A deriva situacionista não era apenas um andar sem rumo pela cidade, e sim uma proposta de apropriação do espaço urbano através da prática experimental em que o inesperado era aceito e até mesmo bem-vindo (JACQUES, 2003). A deriva é o *'discurso do pedestre'*, era uma forma de se relacionar com a cidade, formar afetos e significações; com a deriva, o mapeamento do espaço era

realizado simultaneamente com a atribuição de valores simbólicos e estéticos do espaço. Com a deriva é possível investigar os efeitos que os espaços urbanos exercem nos indivíduos, a deriva é ao mesmo tempo o experimento e a construção do espaço urbano, ou seja, *“a realização de um modo alternativo de habitar a cidade”* (CARERI, 2013).

Principal instrumento da criação de situações, ambiências formadas por jogos lúdicos e não competitivos, a deriva era apontada como ferramenta para a realização da chama. Os chamados jogos situacionistas são bastante diferentes dos jogos convencionais, de acordo com Careri (2013):

Jogar significa sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras, libertar a atividade criativa das constrições socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social. (CARERI, 2013, p.97)

Esse jogo situacionista buscava provocar as pessoas e reativar os desejos reprimidos diariamente pela cultura dominante; a fim da revolução da vida cotidiana na qual o uso do tempo e do espaço fosse lúdico e legítimo (CARERI, 2013). A deriva deveria ser realizada em grupos (geralmente de duas ou três pessoas), que compartilhassem visões parecidas da cidade, posteriormente enriquecidas com a comparação de suas experiências com as experiências de outros grupos com visões diferentes; mas a atividade da deriva pretendia gerar resultados objetivos. A recomendação era que a deriva fosse ao mesmo tempo um método preciso e comparável de percepção do espaço; e que o grupo derivante tivesse a liberdade de deixar-se ir de acordo com as circunstâncias do caminho (CARERI, 2013).

Através da leitura subjetiva da cidade iniciada pelos surrealistas, a deriva se apresenta como um procedimento investigativo da cidade, que tem objetivos claros, mas sem negar a porção emocional da investigação (CARERI, 2013). Enquanto as deambulações surrealistas se baseavam em conceitos mais abstratos e se pautavam no inconsciente para nortear suas ações, muitas vezes tendendo à evasão da realidade (através de sonhos, realidades fantásticas, etc); a construção de situações situacionistas propunha realizar a arte e a vida de forma integrada e através de momentos do cotidiano acessível a todos. Segundo Careri (2013) a construção de situações e a deriva tinham

fundamento no *“controle concreto dos meios e dos comportamentos que se podem experimentar diretamente na cidade”*; para os situacionistas não bastava sonhar com uma realidade fascinante, a realidade deveria ser modificada e se tornar fascinante, eles privilegiavam a ação, a realização da arte. Ao mesmo tempo, essa realização da arte proposta não deixa rastros, ou seja, não há o cuidado com a conservação dos registros ao longo do tempo, nem de eternizar a obra através da representação, o que dificulta sua classificação e consumo pelo *‘sistema da arte’*. Por se tratar de ações efêmeras, de *“um instante imediato a ser vivido no momento presente”*, não se pode consumir a deriva, apenas experimentá-la.

Todos os questionamentos trazidos pelas vanguardas fizeram com que os procedimentos e operações artísticas também fossem alterados; a arte atual, segundo Bourriaud (2009) *“assume e retoma plenamente a herança das vanguardas do século XX, mas recusando seu dogmatismo e sua teologia”*. Tendo aparentemente superado as separações e oposições subsequentes, forma como as vanguardas insistiam em enaltecer uma possibilidade de futuro em detrimento do passado, a arte atual mantém vínculos e preocupa-se em contextualizar a vida presente sem ignorar as circunstâncias herdadas do passado. A arte propõe modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, ou seja, hoje a arte contemporânea manifesta *‘modelos de universos possíveis’* (BOURRIAUD, 2009). O objetivo de fabricar realidades ou realizar utopias inatingíveis foi posto de lado, em favor da tentativa de ocupar melhor o mundo.

Para Bourriaud (2009), o sentido da obra está na interação entre o artista e o espectador, o que confere à arte a função de despertar as pessoas da vida automatizada através da sua relação com a obra e o entorno em que ela se encontra. Bourriaud dialoga com Certeau (em *“A invenção do Cotidiano”*, 1990) quando destaca que o artista cada vez mais se concentra nas relações que o seu trabalho irá criar no público que o encontra e por sua vez na *‘invenção de modelos de socialidade’* propostos pela obra. Segundo o autor *‘todos os modos de contato e de invenção de relações’* podem ser interpretados como objetos estéticos: *‘reuniões, encontros, manifestações, e*

diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, como jogos, festas e locais de convívio'. O que também contempla o projeto situacionista de atuação estética no mundo, que defendia o conceito de construção de situações e práticas lúdicas como jogos e festas, para a recondução da arte à vida cotidiana.

Bourriaud, em 'Estética relacional' (2009), afirma que as formas mais executadas da arte contemporânea são as que envolvem interação, convívio e relações; daí o nomeá-la de arte relacional.

Os objetos e as instituições, o emprego do tempo e as obras são, ao mesmo tempo, resultado das relações humanas – pois concretizam modos de socialidade e regulam os encontros humanos. A arte de hoje nos leva a enxergar as relações entre o espaço e o tempo de uma outra maneira: aliás, sua principal originalidade deriva essencialmente do tratamento que ela dá a essa questão. (BOURRIAUD, 2009, p.66)

Em 'Estética relacional' (2009), Bourriaud enfatiza que justamente por *“ser feita da mesma matéria”* que os contatos sociais, a arte sempre reivindica mais que sua *“mera presença no espaço”*, pois inicia uma comunicação com o público que a aprecia. O autor eleva a importância do papel da arte contemporânea na abordagem das relações humanas, ao afirmar que quando a arte *“se empenha em investir e problematizar a esfera das relações”* está desenvolvendo um projeto político. Uma intervenção urbana evidencia os conflitos do lugar onde acontece, ao mesmo tempo que provoca transformações na ordem da proposta do lugar. O autor ainda cita que para Marx, o valor da arte está na prática do artista enquanto autor, pois define a relação que o público irá estabelecer com sua obra, assim: *“o que ele produz, em primeiro lugar, são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio dos objetos estéticos”*. O autor enfatiza que *“(...) a arte relacional não é o revival de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo”*, e que ao propor *“a esfera das relações humanas como lugar da obra da arte”* é na realidade uma nova visão diante das inquietações do futuro da atividade artística ainda não experimentada na história da arte. O *‘desafio da modernidade’* colocado por Bourriaud (2009) era exatamente *‘extrair o eterno do transitório’*, e de adequar as práticas às tecnologias e aos modos de produção disponíveis.

Bourriaud (2009) fala sobre o conceito de interstício:

O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das 'zonas de comunicação' que nos são impostas. (BOURRIAUD, 2009, p.22-23)

A existência do interstício, esse espaço de relações humanas e de trocas com o espaço, confere ao campo da arte uma liberdade de estabelecer uma relação de troca com o espaço público e consequentemente com o público que o utiliza. As operações no espaço urbano requerem espaços disponíveis, até mesmo indefinidos, abertos para interpretação. As obras relacionais elaboram espaços-tempos e experiências ativadoras que instigam a crítica ao modo de vida e exploram modelos de convívio alternativos; essas novas 'possibilidades de vida' apresentadas são possíveis como um interstício social (BOURRIAUD, 2009).

Para Francesco Careri (2013), esse 'terreno vazio' é "o vazio é a ausência, mas também é a esperança, o espaço do possível". Para Peixoto (2003), seria preciso incorporar espaços vazios (praças, parques ou outra forma de respiro urbano) para amenizar a saturação de objetos e informações presentes na vida da cidade contemporânea, lugares onde fosse possível *"encontrar o repouso que requer a reflexão"*. O autor ainda coloca que esses 'terrenos vazios' são *"hiatos na narrativa urbana"*, esses espaços interrompem a paisagem, mas não são passivos nem sem uso; eles estimulam novas conexões no desenho urbano.

Figura 12 - 'Detector de Ausências' (1994) de Rubens Mano, em São Paulo (SP)



Fonte: Acervo projeto Arte-Cidade

Na intervenção artística 'Detector de ausências' (1994) de Rubens Mano realizada no Viaduto do Chá, em São Paulo, foram instalados dois holofotes, um de cada lado do viaduto, as luzes projetadas dos holofotes chegava até a área destinada aos pedestres, deixando claro sua ausência no espaço. A intervenção artística fez parte do projeto Arte-Cidade II em 1994, com a obra o artista propõe um diálogo com o espaço urbano e as pessoas que o utilizam. Para Nelson Brissac Peixoto (2003), a obra o 'Detector de ausências' (1994), valoriza o que não tem lugar, o que está faltando na paisagem.

A atividade artística se desenvolve em concordância com o período histórico e os contextos sociais, suas formas, modalidades e funções são adaptáveis. Segundo Peixoto (2003), os projetos artísticos, cada vez mais, privilegiam o convívio, promovem ambiências festivas e participativas, enfim utilizam as possibilidades da relação com o outro na construção da obra. Além

de favorecer as trocas complexas que formam o cotidiano nas cidades, a arte contemporânea acontece em um momento determinado, pode-se tomar como exemplo a performance, que uma vez realizada não pode ser repetida (sob as mesmas circunstâncias), restando apenas sua documentação fotográfica e narrativa.

As práticas artísticas contemporâneas estão cada vez mais próximas às ações do cotidiano urbano, ou seja, os artistas se utilizam de “estratégias miméticas” ao se apropriar das práticas urbanas nas suas obras, cuja pauta é a realidade ou uma possibilidade de realidade urbana. É comum existir certa dificuldade em classificar uma obra como escultura, instalação, performance e/ou ativismo social, porque ela pode ser tudo isso ao mesmo tempo. A arte contemporânea permite desde operações artísticas que promovem um contato específico com o observador, que vai desde estandes que oferecem serviços, ou até mesmo propostas de modelos alternativos de sociedade (BOURRIAUD, 2009). O festival ‘Citizen Art Days’, que acontece na Alemanha, é um projeto sem fins lucrativos idealizado por 3 artistas que trabalham com foco em: relações interpessoais no espaço público (María Linares), economia (Stefan Krüskemper), e sustentabilidade (Kertin Polzin). O festival apresenta intervenções urbanas que se utilizam de estratégias artísticas colaborativas e participação cívica. São propostas atividades que encorajam a participação ativa do público na formação da cidade, através de estratégias provocadas por artistas em espaços públicos. O festival promove workshops, palestras, debates, excursões pela cidade como maneira de desenvolver projetos que atendam as demandas cotidianas dos cidadãos comuns. O festival é influenciado pelas ideias do artista do Fluxus, Joseph Beuys. O artista alemão introduziu o conceito de ‘escultural social’, no qual sugere que as ideias são ‘materiais visíveis’ que podem e devem ser usados por todos. Segundo ele, todas as pessoas podem ser artistas e as práticas artística e ativista devem ser praticadas em conjunto (MESQUITA, 2011).

(...), a atividade artística é também vivenciadas e transferida para as mãos de ‘não artistas’ que se transformam em produtores estéticos, destruindo o domínio de antigas especializações que insistem em separar artistas e não artistas, indivíduos criativos e não criativos, profissionais e não profissionais. (MESQUITA, 2011, p.18)

Figura 13 - Hans Heim organiza visita a lugares que se podem plantar na cidade (2015)



Fonte: Acervo 'Citizen Art Days'

Figura 14 - Workshop de costura de lonas, por Joanna Karolini e Eimear Quiery (2013)



Fonte: Acervo 'Citizen Art Days'

Esses exemplos de procedimentos artísticos se apropriam de gestos urbanos e estimulam os encontros casuais e a criação de pontos de encontro, seja através do cultivo de uma horta urbana ou através de um workshop para a promoção de habilidades que tornem as pessoas mais independentes do mercado de consumo. É possível observar que nessas intervenções, o campo artístico concebe sua própria temporalidade e constitui sua dimensão relacional (BOURRIAUD, 2009).

Os procedimentos ‘relacionais’ propõem o que Bourriaud chama de ‘momentos de socialidade’ ou ‘objetos produtores de socialidade’, seja através de convites, distribuição de papéis, encontros casuais, criação de espaços de convívio ou pontos de encontro. São procedimentos do repertório relacional, e por meio dessas ações os artistas desenvolvem perspectivas inesperadas sob as relações com o mundo (BOURRIAUD, 2009). O autor diz que: “(...) a arte relacional inspira-se mais em processos maleáveis que regam a vida comum”, e nesse momento estabelece um diálogo com Certeau (1990) quando teoriza sobre os praticantes da cidade, são a operações do cotidiano da cidade que passam a ser reproduzidas pelos artistas como uma poética da existência. As formas, os conteúdos e os processos utilizados nesses procedimentos relacionais nem sempre coincidem, o que os configura como arte relacional é o fato deles operarem na “esfera das relações humanas”; ou seja, o espectador é colocado dentro da proposta estética.

A criação de propostas de arte relacional, através de instalações ‘ativadas’ pelo uso, oferece um território de experiência imediata, onde aplicação crítica e subversiva da arte contemporânea se faz com a participação do espectador. A ‘participação’ do espectador tornou-se uma constante na prática artística, que proporciona experiências estéticas e propõe conceitos que ampliam a forma do espectador apreender o espaço urbano. As problematizações das relações do corpo e ambiente sob a perspectiva dos fenômenos urbanos, o que contribui para a criação de espaços onde os gestos cotidianos de seus praticantes tenham voz ativa na formação desse espaço. A arte proporciona novas formas de engajamento das pessoas com a cidade.

Em 'Pós produção' (2009 (2)), Bourriaud se questiona: "(..) como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem o nosso cotidiano?" Como resposta a essa pergunta, o autor busca na figura do DJ para entender melhor a prática artística atual; segundo o autor, "os artistas atuais não compõem, mas programam formas", ou seja, reorganizam informações, processos e objetos disponíveis no cotidiano ao invés de transformar uma matéria prima bruta.

Num movimento cíclico, a arte se apropria da cultura e é apropriada por ela; de modo a numa representar um final do processo criativo, a arte acaba funcionando como um 'portal', um local onde se colocam propostas de ações. De acordo com Bourriaud (2009(2)): "o que une todas a figuras da prática artística do mundo é essa dissolução das fronteiras entre consumo e produção." Segundo o autor, não se trata de produzir imagens repetitivas, ou de se queixar que não existe possibilidade de produzir obras originais, mas sim de por em uso "os modos de representação e as estruturas formais existentes"; o que significa colocar em funcionamento as formas de vida cotidiana e os preceitos culturais atuais. Segundo o autor: "o que se costuma chamar 'realidade' é uma montagem"; e o que ele chama atenção é que não é a única montagem possível a partir das formas disponíveis do cotidiano. A arte contemporânea reorganiza as formas sociais a fim de criar narrativas singulares.

Bourriaud (2009 (2)) aponta a exposição como o lugar que favorece o surgimento de "coletividades instantâneas", com a participação do expectador é possível criar as trocas que irão compor os modelos de socialidade propostos ou representados pela obra. Não se trata de rejeitar a galeria de arte, como o lugar da arte 'separada', nem de cultuar o espaço público como único espaço legítimo; a galeria seria um lugar assim como os outros lugares possíveis para a arte (BOURRIAUD, 2009 (2)). Seja na galeria ou no espaço público, o expectador exerce um papel importante na arte contemporânea, sua interação com a obra é prevista (e esperada) desde a concepção da exposição (ou instalação). O expectador tem disponível dispositivos que o responsabilizam

por decisões e muitas vezes até pela própria destruição da obra. A criação coletiva de novos espaços de convívio e novos tipos de trocas baseados no desejo de viver novos modos de vida desperta o expectador da chamada '*sociedade do espetáculo*'; ele conquista a oportunidade de atuar na construção da vida cotidiana, e deixar de ser apenas um figurante.

Sobre a subversão de ações do cotidiano e sua aplicação nos procedimentos de arte, Francesco Careri (2013) fala que muitas desses gestos urbanos apropriados por procedimentos artísticos podem se revelar bastante úteis como instrumento estético a fim de explorar e transformar a cidade contemporânea. O procedimento da caminhada é o que o autor se concentra; ele coloca o caminhar como ação mais transformadora tanto do espaço quando de quem caminha, porque foi com a caminhada que o homem "começou a construir a paisagem natural que o circundava"; e é a partir dessa ação que a relação do homem com o território evoluiu.

Hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem, entendendo-se como o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além da física, do espaço antrópico. (CARERI, 2013, p.28)

Quanto à intervenção do caminhar no espaço, Careri (2013) comenta que mesmo que a presença do caminhante nem sempre deixe sinais visíveis na paisagem, através da sua percepção do espaço e a forma com que o atravessa, ele altera seu significado, o que acarreta na transformação do próprio espaço.

O procedimento do flâneur é a caminhada sem paradeiro certo na cidade, seu tempo livre permite que mantenha um olhar contemplativo ao observar o panorama da cidade (FREIRE, 1997). O flâneur é um novo observador, que caminha a passos lentos e sem direção, como quem faz "um inventário das coisas" que encontra pelo caminho, a rua é, para o flâneur, um "dispositivo do olhar" (PEIXOTO, 2003). A diferença entre deriva e flâneur, apontada por Cristina Freire, é:

Aquele que deriva não considera as coisas espontaneamente visíveis, objetos de contemplação como o flâneur, mas entende que

os quarteirões por onde anda são construções sociais e, portanto, ele é capaz de ‘reconstruí-los’, rompendo-os, fragmentando-os com seu caminhar. É o espetáculo social, em suas falsas montagens, que deve ser arrebatado desde dentro. (FREIRE, 1997, p. 68)

A rua é o símbolo máximo da vida pública na cidade. A utilização do ‘espaço de estar’ funciona como meio de se reconhecer, uma forma de identificação com o lugar habitado além de favorecer a apropriação do espaço público. O ‘espaço de ir’ não precisa se opor ao ‘espaço de estar’. Os percursos pela cidade podem tornar os espaços sedentários em espaço de encontro, o caminhar funciona como instrumento na descoberta de novas maneiras de intervir no espaço público (CARERI, 2013). O caminhar incita à pesquisa e à investigação, além de dar visibilidade aos espaços.

A relação que se estabelece com cidades amigáveis para o pedestre é bem diferente da estabelecida com cidades que tem muitos obstáculos à mobilidade urbana, cidades onde os itinerários urbanos podem ser realizados caminhando criam um sentimento de acolhimento e inclusão, porque é possível acessar a cidade da forma mais democrática possível. Caminhar é uma forma de requerer o espaço público, é uma forma de sair da inércia e ao mesmo tempo se manter presente integrado ao ambiente.

Francesco Careri (2013) defende o ato da caminhada como instrumento estético com potencial transformador dos espaços, mas que também instrumentaliza a percepção e as narrativas da cidade. Segundo o autor, a caminhada favorece que o espaço seja devidamente compreendido antes do projeto, e que sejam criados significados do lugar antes de preenchê-lo de artefatos.

(...) Assim, o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo. (CARERI, 2013, p.32-33)

Como instrumento crítico, o caminhar faz com que se possa olhar a paisagem tanto de um ponto de vista trivial e corriqueiro de um gesto urbano realizado com frequência, como de forma de procedimento artístico. Ao defender o “caminhar como forma de intervenção urbana”, Careri (2013) sugere o desvio da prática do caminhar de forma de locomoção, para uma ação investigativa e de intervenção no meio urbano. O autor fala da história do

caminhar desde as caminhadas dos povos nômades, até as obras da land art, que representaram um retorno aos espaços no entorno das cidades.

Certeau (1990) sugere e demonstra um paralelismo entre a análise linguística e a operação do pedestre; sendo o uso da língua a apropriação desta e o ato de caminhar, uma apropriação do espaço urbano. Ele ainda dá o nome de retórica da caminhada a forma como o caminhante (ou pedestre) escolhe interagir com a cidade, se volta nos mesmos lugares, ou evita outros, se subverte algum uso sugerido da rua e a forma como ele interfere no espaço com sua simples presença (CERTEAU, 1990).

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o speech act) está para a língua ou para os enunciados proferidos. (...), é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, 'contratos' pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é 'alocução', 'coloca o outro em face' do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação. (CERTEAU, 1990, p.177)

Essa retórica da caminhada é colocada pelo autor como a arte de moldar percursos, e ele se refere tanto à forma como o espaço de certa forma 'responde' aos estímulos do caminhante, quanto à forma como o caminhante responde ao espaço de maneira recíproca (CERTEAU, 1990). Não importa a modalidade da caminhada, ou a trajetória selecionada, nem mesmo a intensidade que varia de acordo com o caminhante, todas constituem um diálogo único, o que torna impossível descrevê-las apenas com um traçado gráfico. O autor ainda compara 'espaço geométrico dos urbanistas e dos arquitetos' com a gramática dos linguistas, sabendo que o uso tanto das ruas, assim como da linguagem descrita na gramática vão ser modificados com o uso. Não é só a linguagem que é alterada com a prática da língua, os espaços também são modificados pelas práticas.

De acordo com Certeau (1990) os discursos sobre a cidade são compostos de três '*dispositivos simbólicos*', o que é '*crível, memorável e primitivo*'; há um simbolismo histórico cujo significado vai além do indivíduo, mas os indivíduos também estão ligados ao esse lugar pelas lembranças e

pelos sonhos, de caráter mais particular. Segundo o autor: *“Os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos ou detritos de mundo.”*

Certeau (1990) fala de trajetória como a evocação de um movimento temporal no espaço, a sucessão evolutiva de passos trilhados; e não o desenho gráfico formado por esses passos; o que interessa para o autor e para essa pesquisa é a operação, e não o mapeamento gráfico. As trajetórias têm personalidade, elas afirmam, arriscam, transgridem e respeitam o espaço em que são realizadas.

Não apenas os artistas das performances, happenings urbanos e derivas, como também os escultores, fizeram uso das pesquisas exploratórias através de caminhadas e se voltaram para o espaço da arquitetura e da paisagem. Com a land art, já na metade do século XX (anos 1960-1970), a caminhada é utilizada como forma de arte para intervir na natureza, existe aí uma evasão do ambiente urbano, mas o procedimento continua sendo utilizado. Ao operar nos arredores da cidade através da caminhada, os artistas da land art revisitavam as origens da relação entre paisagismo, arte e arquitetura, e com seus objetos e procedimentos escultóricos voltaram a ocupar o espaço (CARERI, 2013).

A obra de Robert Smithson, “A tour of the Monuments of Passaic” (1967), na qual ele realiza uma caminhada documentada por fotos e narrativas no estado norte-americano de Nova Jersey, a escultura é concebida através dos rastros do artista, e possivelmente não será vista por ninguém da mesma forma, porque a paisagem continua em eterna transformação depois da ação do artista. Na verdade, o que a obra oferece é uma experiência, o que Careri chama de “atravessamento como experiência”, ele descreve todo o caminho percorrido, incluindo transporte utilizado, informações sobre os lugares por onde passou e suas impressões e sentimentos.

Smithson lança-se entre os resíduos dos subúrbios do mundo à busca de uma nova natureza, de um território desprovido de representação, de espaços e tempos em contínua transformação. A periferia urbana é uma metáfora da periferia da mente, dos resíduos do pensamento e da cultura. É nesses lugares, e não na falsa natureza arcaica dos desertos, que é possível formular novas perguntas e elaborar hipóteses de novas respostas. (CARERI, 2013, p.143)

Figura 15 - Trecho da publicação que relatou a obra 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey' (1967) de Robert Smithson em Nova Jersey (EUA)

The Bridge Monument Showing Wooden Side-walks. (Photo: Robert Smithson)



Monument with Pontoons: The Pumping Derrick. (Photo: Robert Smithson)



Fonte: Robert Smithson

Ao migrar para as paisagens com grande escala e dimensão, os artistas da land art tentavam buscar “a experiência do espaço vivido”; o movimento de saída dos museus e galerias que ocorreu de forma inesperada era um novo direcionamento de olhar e não uma declaração de fim da arte (CARERI, 2013). Outros artistas do Land art também atentaram para o valor do ato de caminhar como uma forma de transformação simbólica do território. Entre eles pode-se citar Richard Long com a obra “A Line Made by Walking” (1967), que é apontada por muitos como um grande marco fundamental da arte contemporânea.

Figura 16 - ‘A line made by walking’ (1967), Richard Long



Fonte: richardlong.org

Com a obra o artista atravessa o terreno transformando fisicamente (mesmo que temporariamente) o território; o artista desenha uma linha produzida apenas com os rastros da ação do seu corpo ao caminhar de sua casa em Bristol até St. Martin (ambos na Inglaterra). Segundo Careri (2013), *“a imagem da grama pisoteada contém em si a presença da ausência: ausência da ação, ausência do corpo, ausência do objeto”*; mas está evidente que a mudança no espaço foi causado pela ação de um corpo, mas não há clareza na classificação do objeto resultante como uma escultura, uma performance ou a arquitetura da paisagem, ele acaba transitando entre essas categorias.

Richard Long fazia arte ao caminhar, para o artista a arte consiste na experiência do ato de caminhar, o que celebra a ausência do objeto; percorrer o território de maneira errante é um forma de proceder comum às artes visuais (CARERI, 2013). Richard Long utiliza o corpo como ferramenta para medir o espaço e o tempo, e também como ferramenta de desenho. As percepções captadas pelo corpo do artista ao caminhar pelo local escolhido são documentadas através de fotografias e narrativas do próprio artista, o que não reproduz com exatidão a obra, mas é o rastro possível diante da natureza da operação; uma das dificuldades da caminhada como procedimento artístico é a transmissão da experiência esteticamente.

Essas operações escultóricas impõem nova relação com o espaço, elas tomam posse do território e demandam uma reação do espectador diante da intervenção, não importa se são constituídas de algum material ou não. A sua presença no espaço se faz notar, provoca uma experiência espacial que cria uma necessidade de resposta de quem entra em contato com a obra.

A land art já não tendia à modelação de objetos grandes ou pequenos no espaço aberto, mas à transformação física do território, à utilização de meios e técnicas da arquitetura para construir uma nova natureza e para criar grandes paisagens artificiais. (CARERI, 2013, p.122)

A land art utiliza-se não só da caminhada, mas também de procedimentos de natureza mais rudimentar, tais como enfileiramento de pedras e outros elementos encontrados na natureza, desenhos feitos de forma orgânica no solo, ou até grandes monumentos de materiais diversos dispostos

em lugares distantes que requerem um deslocamento longo para apreciação; essa manipulação do espaço é feita como forma de apropriação do próprio espaço (CARERI, 2013).

Outro artista que utiliza a caminhada como procedimento estético é o britânico Hamish Fulton, mas a forma como o artista resolve a representação da experiência é a elaboração de uma “*poesia geográfica*”, como coloca Carreri (2013). Essa poesia geográfica consiste em um agrupado de textos gráficos, imagens e elementos que tenham sido encontrados ao longo do percursos; porém o artista nunca perdeu de vista as limitações desse tipo de representação. Um ponto que difere um pouco de outros artistas do land art que utilizavam a caminhada como principal operação é que Fulton realizava as obras em ambientes mais urbanizados, apesar de muitas de suas obras terem um conteúdo ligado à consciência ambiental. Na obra ‘Walk 2’(2012), 200 pessoas fizeram um caminho pré determinado por Fulton, mantendo uma distância de 1 (um) metro entre cada participante, na Marina de Margate na Inglaterra.

Figura 17 - ‘Walk 2’(2012) de Hamish Fulton, na Marina de Margate na Inglaterra



Fonte: Dan Bass

O desvio é um procedimento artístico que implica na reprogramação de objetos (lugares, gestos, etc), esse procedimento é bastante utilizado em práticas artísticas que envolvem o espaço urbano, as chamadas intervenções urbanas. Através do desvio, como forma de reprogramar os lugares já existentes, os artistas utilizam a cultura como uma repertório de formas, e estruturam as obras com os elementos já disponíveis na sociedade. O desvio da atividade de caminhar, proposta por muitos movimentos artísticos nas excursões, deambulações e derivas, é uma forma consciente de construção coletiva do espaço.

Em ‘Pós-produção’ (2009 (2)), Bourriaud compara o papel do artista com o papel do programador e do DJ, que consistem em “*selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos*”; o autor compara a produção desses dois profissionais com o conceito do ‘readymade’ da arte. No readymade, o artista confere outra função a objetos já existentes, há desvio no ato de deslocá-lo ou reprogramar o seu uso; o que se repete na atividade do DJ, que faz uso de trechos de músicas ou sons pré-existentes para criar outra música. Nessa obra Bourriaud continua tratando das obras que ele classificou como relacionais em ‘Estética relacional’ (2009), porém com foco nos métodos e procedimentos com os quais os artistas realizam as obras a partir das “*obras ou estruturas formais preexistentes*”.

Bourriaud descrevia o desvio artístico como o “uso político do ready-made”, com o reaproveitamento de elementos já disponíveis do meio artístico em um outro contexto, e apontava o desvio como uma prática capaz de realizar a superação da arte como atividade especializada, que era a proposta pelos situacionistas. De acordo com os situacionistas, o desvio seria essencial para as construções de situações que viriam a reconduzir o desejo à vida cotidiana. As construções de situações de acordo com Bourriaud seriam:

Essas situações a ser construídas são as obras vividas, efêmeras e imateriais, uma ‘arte da fuga do tempo’ rebelde a qualquer fixação. A tarefa dos situacionistas consiste em erradicar, com ferramentas tomadas ao léxico moderno, a mediocridade de uma vida cotidiana alienada, perante a qual a obra de arte funciona como tela ou prêmio de consolação, pois não apresenta nada além da materialização de uma falta. (BOURRIAUD, 2009 (2), p.37)

Em texto apresentado na conferência de fundação da Internacional Situacionista de Cosio d'Arroscia em julho de 1957, Debord afirma que *“criar não é arrumar objetos e formas, mais é inventar novas leis a respeito desse arranjo”*. Não interessava aos situacionistas apenas dispor objetos de outra maneira, e sim formular novos métodos e procedimentos que reorganizassem a vida cotidiana. Com o desvio e a construção de situações os situacionistas pretendiam modificar não somente o *‘cenário material da vida’*, como também os comportamentos vividos nesse *‘cenário’* (JACQUES, 2003). Para os situacionistas a arte tinha sido reduzida à compensação por uma tarefa realizada de forma automatizada; e a intervenção ordenada no espaço urbano era ferramenta para transformar momentos automatizados da vida em momentos ativos em que a arte e vida estariam integrados.

Bourriaud (2009(2)) observa que não pode haver uma ‘arte situacionista’, e sim o que ele chama de “uso situacionista da arte”, ou seja, o desvio como procedimento de arte, desde que comprometida com a construção de um outro modo de vida. Alguns desses procedimentos já utilizados pelos situacionistas, o autor classifica como ‘pós-produção’, mas não é incomum que alguns artistas façam uso desses procedimentos sem ter como objetivo a abolição da arte como atividade separada da vida, ou seja, sem o comprometimento característico dos situacionistas, sem *“corromper o valor da obra desviada”*. Ao utilizar a pós-produção, os artistas produzem espaços narrativos únicos a partir manipulação das formas encontradas no mundo; é esse *“uso do mundo”* que permite essa criação, que se opõe à contemplação passiva característica da sociedade do espetáculo¹⁷.

A intervenção urbana ‘SOFÁRAKÊ!’ (2015), do coletivo carioca Opavivará!, apresenta ao público uma nova experiência da cidade, para a intervenção eles desenvolvem artefato híbrido, um sofá modificado para acomodar um equipamento de karaokê, que não apenas sirva para as pessoas sentarem, mas que promovem a interação entre o público onde é posicionado. Através do desvio do objeto sofá o coletivo encontra uma forma lúdica de envolver o público e o convidar a pensar novas maneiras de praticar a rua. O

¹⁷ Termo introduzido por Guy Debord em sua obra de mesmo nome, publicada em 1967.

coletivo é conhecido por suas intervenções, tanto em espaço público quanto em galerias que utilizam dispositivos para proporcionar experiências coletivas, o público sempre é parte das obras e constrói as vivências junto com os artistas.

Figura 18 - 'SOFÁRAOKÊ!' (2015) do coletivo Opavivará!, no Rio de Janeiro-RJ



Fonte: Coletivo Opavivará!

Um artista cujo trabalho consiste frequentemente na reprogramação atividades cotidianas com o procedimento do desvio é Rirkrit Tiravanija, cuja obra incentiva a interação social através da reprodução de gestos do cotidiano de forma coletiva. Em sua obra “Untitled-One revolution per minute” 1996), o artista reproduz uma cozinha e serve comida ao público, que tem instruções claras de como agir e participar da obra, porque afinal de contas dividir uma refeição é um gesto comum da vida cotidiana. Não existe demarcação clara entre obra e gesto cotidiano, ou como coloca Bourriaud (2009(2)), “*onde termina a cozinha e onde começa a arte?*”. Essa obra, assim como outras do mesmo artista, revela a motivação por reprogramar atividades humanas com o objetivo de aproximá-las à atividades artísticas, o artista constrói uma narrativa artística com estruturas (ou formas) do cotidiano.

Figura 19 - 'Untitled - One revolution per minute'(2014-16), Rirkrit Tiravanija



Fonte: MoMA (Nova York)

Para Bourriaud (2009 (2)) a maior virtude do ready-made era tornar equivalentes o ato de consumir (escolher) e produzir (fabricar); a demanda do consumo, a 'curadoria' do consumidor que impulsiona a produção. A seleção de um objeto manufaturado como obra tem o poder de mudar o foco da discussão artística da habilidade manual do artista, para o olhar do artista diante do objeto; ao atribuir um novo uso, uma nova ideia a um objeto específico constitui o procedimento da pós-produção. O autor faz um paralelismo do ready-made com o consumo de objetos na vida cotidiana:

Usar um objeto é, interpretá-lo. Utilizar um produto é, às vezes, trair o seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção. (BOURRIAUD, 2009 (2), p.121)

As visões de Bourriaud e de Michel de Certeau sobre a produção são equivalentes, Certeau enxergava a produção como um recurso dos consumidores, que se tornavam '*locatários da cultura*' através de operações cotidianas. Certeau (1990) enfatizava a importância do que era feito com os elementos disponibilizados pela cultura, ele compara o uso desses elementos com o uso dos elementos da linguagem na comunicação; usuários da língua aparentemente passivos, a modificam através do uso da linguagem. Os '*locatários da cultura*' modificam a própria cultura por intermédio das práticas de pós-produção (BOURRIAUD, 2009 (2)). Para Bourriaud, o consumo de

música, livros, espaços urbanos e outros elementos da cultura, produz 'novas matérias' culturais. É recorrente o uso do mercados (comércio e bazares, etc) nas operações artísticas de reprogramação de operações da vida cotidiana. Esses lugares (ou o conceito deles) abrigam uma coletividade desorganizada, mas que sempre se reinventa; são formados por contribuições plurais, e que criam incentivos aos fluxos e às relações humanas. Segundo Bourriaud (2009 (2)): *"o comércio é, antes de mais nada, uma forma de relação humana, ou melhor, um pretexto para uma relação"*. O autor credita esse uso frequente de atividades relativas a comércio em procedimentos artísticos de pós-produção ao desejo de sensibilizar as relações humanas modificadas pela economia; a obra servira como dispositivo gerador de relações ou ativador de significados esquecidos anteriormente contidos nessas relações.

Ainda em 'Pós produção' (2009(2)), Bourriaud compara a cultura mundial com uma caixa de ferramentas, e propõe que os artistas utilizem essa 'caixa de ferramentas' na realização dos procedimentos artísticos, para criar suas narrativas artísticas. A pós-produção estaria exatamente no desvio das formas já existentes na cultura para reprogramar o modo de vida vigente; assim como os DJ e os programadores, constantemente trazidos como exemplo no texto de Bourriaud, eles utilizam elementos já existentes na cultura, mas modificam sua lógica para produzir algo novo.

Segundo a visão situacionista, o desenvolvimento espacial urbano não se resume à inclusão de ambiências artísticas como intervenção no espaço público, as ambiências (ou construções de situações) possibilitam que se estabeleça uma relação dialética entre os vivenciadores e os espaços em que as situações acontecem, e que promova um impacto positivo na qualidade de vida cotidiana. E esse desenvolvimento espacial, não pode ignorar as realidades afetivas determinadas pela forma como a cidade é experimentada (JACQUES, 2003).

A crise do urbanismo se agrava. A construção de bairros, antigos e modernos, está em evidente desacordo com os modos de vida que buscamos. O resultado é a ambiência morna e estéril que nos cerca. Nos bairros antigos, as ruas transformaram-se em auto-estradas, os lazeres são comercializados e deturpados pelo turismo. O relacionamento social torna-se impossível. Os bairros recém-construídos apresentam dois temas dominantes: trânsito de carros e o conforto residencial. São a minguada expressão da felicidade

burguesa, esvaziada de qualquer preocupação lúdica. (CONTANT in: JACQUES, 2003, p.114) IS n.3, dezembro de 1959.

Bourriaud (2009 (2)) traça um paralelo entre a figura do Dj e do programador e a arte contemporânea, quando compara seus os procedimentos e os apresenta como forma de lidar com o que o autor chama de “proliferação caótica de produção”. Essa superprodução que inicialmente levou a produção artística a desmaterialização da obra de arte como objeto, se torna repertório das estratégias da pós-produção. Para o autor, “a superprodução não é mais vivida como um problema, e sim como um ecossistema cultural”. Assim a pós-produção apresentada por Bourriaud é a cultura do uso das formas, e têm tanto o artista, quanto o vivenciador da obra (expectador, consumidor), como usuários que desviam as formas, objetos e lugares. Segundo o autor: “visto que as pessoas escrevem lendo, e produzem obras de arte enquanto observadoras, o receptor torna-se a figura central da cultura – em detrimento do culto ao autor”; o que eleva o expectador a vivenciador, cuja participação complementa a obra com os vários sentidos possíveis para a obra.

Figura 20 - 'Tilted Arc' (1981) de Richard Serra, na Federal Plaza em Manhattan (NY)



Fonte: Frank Martin/BIPs/Getty Images

A intervenção muitas vezes deixa mais evidente a disputa pelos espaços públicos da cidade, podendo provocar esse sentimento inclusive através da rejeição da obra. Um arco de metal inclinado atravessa a Federal Plaza de uma ponta a outra, lugar de grande circulação de pessoas. A escultura minimalista de *site-specific* consistia de um arco de metal de 3.66 metros de altura e 36.58 metros de comprimento que atravessava a Federal Plaza, situada na frente de um prédio federal de grande circulação em Manhattan, na cidade de Nova York. O objeto oferece inicialmente uma série de questionamentos e indagações, também condiciona a movimentação dos praticantes daquele espaço, que são forçados a desviar seus caminhos ou ajustar suas trajetórias diárias. A obra muda de acordo com o ponto de vista de quem o observa, causa estranhamento, chega até a incomodar quem usa o espaço diariamente, exige uma mudança de comportamento das pessoas no espaço. Segundo Nelson Brissac Peixoto (2003), 'O olhar se faz nas duas direções, cada objeto é espelho de todos os demais. A visão é localizada, uma relação entre objetos situados no mundo.' O autor ainda aponta que o público observador está sempre em movimento, o que também exerce influência na recepção da obra.

A escultura foi comissionada pelo governo norte-americano, mas foi desmontada e retirada do local em março de 1989, oito (8) anos após ser instalada, por conta de uma disputa judicial. A obra acendeu o debate sobre a quem pertence o espaço público, e a arte posicionada no espaço público, foi possível ver o engajamento do público ao rejeitar a presença da obra naquele espaço. O que tinha a intenção de ativar o expectador e de comunicar-se com ele, acabou por provocar reprovação; e gerar uma área de conflitos típicos da democracia (REGATÃO, 2007).

Bourriaud (2009 (2)) observa que essas e outras obras compartilham a habilidade em reprogramar os espaços a partir de objetos e formas sociais pré-existentes, tirando essas formas da inércia e habilitando os expectadores a reprogramarem também os espaços e seu modo de vida.

3.3 Arte e ativismo no contexto urbano

O rápido crescimento das cidades favorece a construção de espaços que delimitam as ações da população, o que consequentemente provoca mudanças na forma que as pessoas operam a cidade. A mudança na escala e perda de referências afeta diretamente a experiência do sujeito individual no meio urbano, o que causa uma ruptura da experiência cotidiana das cidades e consequentemente gera falta legibilidade das cidades (PEIXOTO, 2003). As intervenções artísticas que tem como objetivo provocar não somente o reordenamento do espaço urbano, como também da percepção desse espaço por parte do público.

A relação muitas vezes antagônica entre cidade e seus habitantes, culmina na reivindicação do espaço urbano, cada vez mais escasso. O discurso da arte nos espaços públicos fortalece as iniciativas de resistência e ativismo que tem base na relação territorial dos habitantes com a cidade, ou seja, as intervenções urbanas podem dar voz e até mesmo criar incentivos para a apropriação dos espaços urbanos por parte dos habitantes da cidade. Algumas estratégias artísticas podem despertar ou estimular o sentimento de pertencimento dos habitantes de modo a empoderá-los a serem conscientemente ativos na composição urbana; essas estratégias provocam o desejo de maior qualidade de vida.

Em “Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva” (2011), André Mesquita faz um levantamento das ações dos coletivos de artistas no Brasil e no mundo que tenham o engajamento político e social como foco de sua atuação artística; ele analisa as linguagens estéticas experimentadas e como elas se integram às pautas políticas abordadas nos trabalhos a partir da segunda metade do século XX. O autor chama atenção para a importância e até mesmo necessidade de debater novas formas de exercício político, que associem a ação coletiva artística com engajamento cívico, ele aponta para a urgência na integração de aspectos éticos e estéticos no campo da arte. Segundo Mesquita (2011): *“Entende-se por ativismo uma atividade ou*

manifestação que visa mudanças sociais e/ou políticas”; e ao longo do livro ele reflete sobre “os conceitos e objetivos de uma arte coletiva e engajada socialmente, considerando seus modos de experimentação estética e expressão artística”.

O engajamento social é bastante frequente em trabalhos artísticos a partir da segunda metade do século XX, época na qual a discussão sobre a separação da arte e vida tomam força com a disseminação das vanguardas artísticas que se opõem aos efeitos do capitalismo. Sobretudo na América Latina, que experimentou regimes políticos ditatoriais, o empoderamento social permeou os temas das obras de arte contemporâneas produzidas (MESQUITA, 2011). O alinhamento da atividade artística com o ativismo é capaz de fomentar o empoderamento urbano e a participação dos indivíduos nas discussões que envolvem a cidade. Com algumas ressalvas, Mesquita (2011) relaciona o ato do protesto à performance artística, e identifica-os como gestos de expressão que utilizam a projeção do corpo no espaço.

Ação direta em forma de festa de rua, eventos artísticos com um espírito ativista. Como um elemento vital que conjuga singularidades, identidade política e solidariedade, a interseção entre práticas artísticas coletivas e ações de protesto prepara o terreno para a introdução de um pensamento crítico e a imaginação de novas realidades. Imagens, corpos e declarações não representam apenas ‘alguma coisa’, mas criam mundos possíveis, geram a transformação de subjetividades e de seus modos de sensibilidade. (MESQUITA, 2011, p.36)

Mesquita (2011) afirma que o artista acaba por assumir um papel de catalisador, porque acelera o processo de busca por novas formas de engajamento político. Os trabalhos que abarcam questões ou táticas ativistas despertam nos indivíduos a vontade de apropriar-se politicamente da cidade não somente através da experiência artística, mas também no uso cotidiano. Ele afirma que essas ações são mais comuns em trabalhos realizados por coletivos de arte, que em trabalhos realizados por artistas individuais, e que geralmente se utilizam de táticas e procedimentos que intervêm e questionam normas, regras e poderes (MESQUITA, 2011).

A permeabilidade entre arte e vida é bastante evidente na arte ativista, porque as reivindicações da vida são manifestadas de forma poética no

trabalho artístico, segundo o autor “os papéis de artista e de ativista existem como uma entidade única” (MESQUITA, 2011). Apesar de produzirem experiências distintas, os campos da arte e do ativismo podem ter processos comuns de atuação, e sua proximidade é positiva no enfrentamento das questões cotidianas que atuam ‘sobre os nossos corpos e subjetividades’. Ainda segundo Mesquita (2011), essa associação pode fazer com que as qualidades mais potentes da arte e do ativismo se agrupem, o que promove a criação de experiências coletivas que funcionam como ‘formas micropolíticas de resistência’.

Após a segunda guerra, as ações artísticas que se propunham transformar o espaço urbano através de táticas de experimentação e intervenção, como derivas, vivências, protestos poéticos e ações lúdico-construtivas, tiveram seu papel na politização desse espaço urbano e consequentemente na ativação dos espaços e públicos, ou como Mesquita (2011) coloca na ‘*modificação da passividade*’ diante das questões políticas.

Tanto a arte quanto o ativismo, é possível ‘*reafirmar o valor do uso do espaço físico e social da cidade*’. A tentativa de realizar o projeto situacionista através da construção dos momentos da vida não consiste em inserir objetos de arte na cidade, e sim reconsiderar as ações cotidianas e suas apropriações (MESQUITA, 2011). O autor ainda relaciona os situacionistas com Michel de Certeau, que chama os habitantes da cidade de ‘*praticantes ordinários*’ a quem credita a criação das situações ordinárias da vida urbana, portanto os criadores (ou praticantes) dos gestos a serem utilizados pelo procedimento situacionista do desvio. O desvio, que se fundamenta na apropriação e ressignificação de elementos estéticos preexistentes, também é utilizado no ativismo. Mesquita (2011) se baseia no texto situacionista para deixar evidente que o desvio é recomendado como uma ferramenta cultural a serviço da luta social, o que faz com que seja apropriada em atos ativistas.

Embora fizessem uma crítica à representação e à estetização do mundo, os situacionistas acreditavam que a melhor forma de contrariar a sociedade do espetáculo seria usar a sua própria lógica interna para uma maior conscientização do problema. Nas imagens e textos da cultura de massa, como a publicidade e as histórias em quadrinhos, os situacionistas encontravam material visual para a

desvalorização de seus significados e sua revalorização para fins crítico e subversivos. (MESQUITA, 2011, p.68)

Mesquita (2011) cita o exemplo da intervenção Nike Ground (2003), realizada pelo coletivo 0100101110101101.org, nessa intervenção os artistas posicionam containers na praça Karlsplatz (Viena), no qual podem ser encontradas informações e simulação gráfica da instalação de um monumento em grandes dimensões com a reprodução do símbolo da marca de vestuário esportivo Nike. A praça também teria seu nome modificado para “Nikeplatz”. Essa intervenção ganha atenção da imprensa, que provoca discussões e até mesmo ameaça de processo por parte da empresa Nike. Os artistas utilizam o aparato da imprensa e a publicidade, que são grandes instrumentos da lógica capitalista e as desviam na realização da obra.

Na era do capitalismo semiótico, ações como Nike Ground indicam como as representações da realidade pelas marcas são parciais e motivadas, e que intervenções artísticas contra a configuração capitalista do território urbano não são apenas legítimas como também imprescindíveis. (MESQUITA, 2011, p.201)

Figura 21 - ‘Nikeplatz’(2003), em Viena



Fonte: Cortesia de Eva e Franco Mattes do coletivo 0100101110101101.org

Figura 22 - Simulação gráfica do monumento 'Nikeplatz'(2003), em Viena



Fonte: Cortesia de Eva e Franco Mattes do coletivo 0100101110101101.org

Pela perspectiva econômica, a cidade promove um 'espaço de relações produtivas', como coloca Lúcia Leitão Santos em 'Os movimentos desejantes da cidade' (1998), e é nesse espaço onde acontecem as trocas comerciais (inicialmente o excesso de produção agrícola). No entanto, a cidade não é apenas o espaço físico onde o mercado funciona e possibilita relações de troca, é também o lugar onde a diversidade proporcionada pela existência desse mercado possibilita que aconteçam também as trocas culturais que conferem identidade aos habitantes locais. A cidade possibilita que seus habitantes experimentem a cultura, seja através dos seus lugares históricos ou das ações que tomam forma nesses locais.

Do ponto de vista da produção e apropriação coletiva do espaço construído, a cidade de cada um é referência espacial fundamental para o indivíduo. É na cidade que a vida acontece. É nesse espaço privilegiado que cada ser humano se relaciona, interage e se expressa como sujeito. Nesse sentido, a cidade é expressão física das relações humanas que uma dada sociedade estabelece." (SANTOS, 1998, p.13-14)

A cidade não é apenas uma construção física, é principalmente o lugar onde são criadas oportunidades para uma vida coletiva, onde a heterogeneidade proporciona encontros com o outro e interações que geram significado. A troca entre a cidade e as pessoas, e os gestos e tradições derivados dessa troca é o que confere à cidade uma identidade própria, e aos seus habitantes a consciência de si a partir do encontro com o outro (SANTOS,

1998). A cidade também é o espaço de negociações (MESQUITA, 2011), onde práticas artísticas coletivas, ativismo político e movimentos sociais atuam com objetivos convergentes.

A manifestação do discurso ativista na arte não precisa ser literal ou ‘panfletária’, com sutileza é possível abordar as poéticas de modos de vida no contexto urbano. Os processos artísticos que propõem novas formas de vida e novas formas de interação com o espaço público, que enxergam a cidade como campo de investigações estéticas (CARERI 2013), cujas operações produzem obras impregnadas de sentido simbólico e propósito.

Mesmo com certa resistência a novas práticas artísticas menos convencionais, de acordo com Bourriaud (2009), a arte atual se concentra no encontro fortuito, e na relação da proposta artística com o contexto e formas pré-existentes. As novas práticas artísticas são meios através dos quais os artistas iniciam um diálogo com o público, que interfere nas relações entre as pessoas; cada obra apresenta uma abundância de relações com o mundo, e de possibilidades de habitar nele. Enquanto que anteriormente havia um elitismo que desdenhava o espaço público e a experimentação estética compartilhada nesse espaço; hoje a arte se volta para o cotidiano, e não valoriza o escape da vida real para uma realidade fantástica. Ao invés de transcender a realidade cotidiana, as obras contemporâneas relacionais expõem a realidade ou uma proposta de realidade (BOURRIAUD, 2009). O ‘encontro’ entre o observador e a obra propõe uma elaboração coletiva do sentido, desperta empatia e cria vínculos.

No espaço público, as intervenções artísticas aproximam os expectadores do espaço e uns dos outros, o que faz com que esses expectadores passem de meros ‘consumidores do espaço público’ a praticantes com voz ativa desses espaços. Se “toda obra é modelo de um mundo viável”, como diz o Bourriaud (2009), as intervenções artísticas no ambiente urbano são a realização da arte na vida cotidiana; a obra é, ao mesmo tempo, instrumento crítico e proposta para a mudança na vida cotidiana.

Os procedimentos artísticos de intervenção ativista e as táticas utilizadas por movimentos sociais também podem se misturar, quando as agendas de luta convergem (MESQUITA, 2011). Dentro da complexidade do território urbano, a relação entre intervenção simbólica (arte) e ação direta (ativismo) precisa ser sempre contextualizada de forma crítica. No entanto, os gestos subversivos trazem uma carga poética quando contam com o elemento da simplicidade para desequilibrar e questionar questões sociais. Segundo Mesquita (2011): *“A inserção do poético na vida mostra que uma transformação social só é revolucionária se manifesta a capacidade criativa de seus efeitos no cotidiano, na linguagem e no espaço”*.

A arte tem o poder de questionar as propostas de convívio que a cidade proporciona aos habitantes, essas propostas, muitas vezes condicionadas à relações comerciais e ao consumo, não contemplam os desejos dos habitantes da cidade. Esse direcionamento para as relações comerciais oferece limitações não só espaciais, como também diminui o potencial de encontros e trocas culturais entre os habitantes no ambiente urbano.

Assim, o sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição do tempo e do espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer. Em breve, as relações humanas não conseguirão se manter fora desses espaços mercantis: somos intimados a conversar em volta de uma bebida e seus respectivos impostos, forma simbólica do convívio contemporâneo.” (BOURRIAUD, 2009, p.11-12)

A previsão pessimista de Bourriaud (2009) a respeito da forma de convívio ligada à relações comerciais, seria reduzir a relação humana a mercadorias; e a única forma prevista pelo autor para não cair nesse destino era por meio de ações “extremas e clandestinas” que evitassem que os vínculos sociais se tornassem produtos padronizados. É possível observar na intervenção urbana ‘Faixas de anti-sinalização’ (2009), esse questionamento dos comportamentos comuns da vida contemporânea. A intervenção foi realizada pela dupla de artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada que formam o coletivo Poro, juntos desde 2002 eles realizam intervenções urbanas e ações efêmeras que chamam atenção para questões urbanas de maneira crítica e poética, além de defenderem a cidade como espaço para a arte. Na

intervenção os artistas instalam faixas de tecido com frases inesperadas em um bairro de Belo Horizonte-MG. Algumas das frases contidas na intervenção são: 'enterre sua tv', 'perca tempo', 'veja através', 'desenho é risco', 'atravesse as aparências', e 'assista sua máquina de lavar como se fosse um vídeo'. Essa anti-sinalização desvia o uso da sinalização urbana, que costuma ter um caráter utilitário e informativo, e provoca uma reação no público que caminha pelo bairro.

Figura 23 - 'Faixas de anti-sinalização'(2009), em Belo Horizonte-MG



Fonte: Coletivo Poro

Figura 24 - 'Faixas de anti-sinalização'(2009), em Belo Horizonte-MG



Fonte: Coletivo Poro

De acordo com Bourriaud (2009), a característica comum dos objetos classificados como '*obras de arte*' é a capacidade de produzir sentido para a existência humana, ou seja, a capacidade de apontar realidades possíveis no meio a realidade caótica. E o fato da arte ser imaterial, ou seja, não ser apresentada ao público em forma de objeto físico, como no caso de algumas intervenções urbanas, não impede que tenha a mesma característica de produzir significado. Ainda segundo o autor, essa imaterialidade da arte contemporânea não é uma rejeição à criação de objetos, e sim uma indicação que esses artistas priorizam o tempo em detrimento do espaço, ou seja, a obra deixa de ser a conclusão do trabalho, e passa a ser um acontecimento.

Em '*Pós produção*' (2009(2)), Bourriaud diz que "*a arte representa um contrapoder*"; e que apesar da denúncia, militância ou reivindicação não serem incumbência dos artistas, estão presentes nas obras de alguma forma. O autor não confere à arte a finalidade de exercer política, mas reconhecia que toda forma de arte era comprometida com um discurso específico, que por sua vez tinha alguma visão de como o mundo poderia ser. O poder exercido pela arte é sutil, mas também é inegável.

Em nossa vida cotidiana, convivemos com ficções, representações e formas que alimentam um imaginário coletivo cujos conteúdos são ditados pelo poder. A arte apresenta-nos contra-imagens. Diante dessa abstração econômica que resrealiza a vida cotidiana, arma absoluta do poder tecnomercantil, os artistas reativam as formas, habitando-as, pirateando as propriedades privadas e os copyrights, as marcas e os produtos, as formas museificadas e as assinaturas de autor. (BOURRIAUD, 2009 (2), p.110)

Ao longo desse capítulo, foi possível observar a forma como a cidade é moldada pelos gestos urbanos dos habitantes, e também como a arte se utiliza desses gestos não só como forma de expressão, mas também como forma de vivenciar a cidade de outra forma, e propor novas dinâmicas urbanas. O desenho urbano e o empoderamento conferido aos habitantes através da manutenção dos laços afetivos com o espaço são observados por artistas, que apresentam novas possibilidades de existir no meio urbano. As marcas deixadas por gestos urbanos, seja o rastro do caminho alternativo marcado na grama, ou palavras de protesto em pichações nos muros da cidade, são formas de expressar essa necessidade de reconhecimento do espaço como esse

espaço de vivência coletiva. Por esse ponto de vista, a desobediência civil pode ser considerada como forma de desvio e intervenção no espaço público, portanto é também um tipo de procedimento artístico.

Os vivenciadores (expectadores) das intervenções de arte urbana são os consumidores do espaço público, que ativados pela obra, assumem seu papel na reprogramação dos espaços. Ao desviar o uso do espaço, com o objetivo de adequá-lo às aspirações, os vivenciadores empoderados modificam o modo de vida urbana. Assim, as intervenções no espaço urbano podem provocar mudanças no modo de vida das pessoas.

4 Intervenções urbanas em Pernambuco

O desejo de ocupar as ruas por meio da arte é bastante evidente desde os anos 1960 e 1970, e continua sendo bastante praticado na arte contemporânea. Inserida nesse contexto mundial e em resposta ao golpe militar de 1964, a vanguarda artística brasileira, declara seu posicionamento contestador e revolucionário (MESQUITA, 2011). As circunstâncias políticas demandaram um posicionamento crítico por parte de artistas (escritores, músicos, e artistas plásticos), jornalistas e intelectuais, que foram submetidos à perseguições, prisões, e censura.

Entre os artistas brasileiros que começam a desenvolver intervenções artísticas no espaço público, pode-se citar o exemplo de Hélio Oiticica, com seus 'Parangolés'. A intervenção foi realizada como uma manifestação coletiva na frente do MAM/RJ, pelo artista e alguns integrantes da escola de samba Mangueira, que foram impedidos de entrar para a abertura da mostra Opinião 65, a manifestação leva à sua expulsão do Museu. Os Parangolés são capas, estandartes e bandeiras vestidos pelos participantes da performance. Feitos com tecidos coloridos e por vezes contendo frases ou palavras de protesto e até imagens, são manipulados pelos participantes de forma a revelar seus detalhes com o movimento. Além do elemento da cor, a música e a dança também estão presentes, e a obra só é realizada através da vivência dos participantes.

Figura 25 - Hélio Oiticica realizando a performance com 'Parangolé' (1964)



Fonte: *frame* retirado do filme de Ivan Cardoso (1979)

O artista chamou as intervenções artísticas que realizou em espaços públicos de 'Manifestações Ambientais'. Carioca, artista performático, pintor e escultor, Hélio Oiticica realizou em 1968 a manifestação coletiva chamada Apocalipopótese, no Aterro do Flamengo, onde a obra 'Parangolés' foi reproduzida. Além de ser responsável por nomear o movimento artístico nacional chamado 'Tropicália', por conta da manifestação ambiental de mesmo nome, que fez parte da mostra 'Nova Objetividade Brasileira' em 1967.

As intervenções artísticas no espaço público urbano não são incomuns no contexto da arte contemporânea pernambucana. Em 1978, o artista Paulo Bruscky realiza a intervenção urbana 'O que é arte? Pra que ela serve?'; na qual o artista exerce atividades cotidianas da cidade como caminhar pelas ruas, frequentar galerias e cafés com uma placa pendurada no pescoço, em que se lê: 'O que é arte? Pra que ela serve?'. O artista chega até mesmo a se colocar dentro de uma vitrine, como um manequim carregando a mesma placa no pescoço. Com a intervenção, o artista desvia o espaço da cidade e o espaço comercial da vitrine como forma de questionar a necessidade do objeto de arte, assim como de sua comercialização e fetiche. O artista também faz duas edições (1981 e 1982) da exposição coletiva ArtDoor

em Recife, com a intenção de desarticular o mercado e reivindicar a cidade como espaço para a arte (MESQUITA, 2011).

Figura 26 - Performance 'O que é arte? Para que serve?' (1978), em Recife (PE)



Fonte: Angelo José

Essas ações no espaço público tinham objetivo de negar o status de mercadoria que era conferido à arte agenciada por instituições tradicionais de arte, e valorizar o processo de criação em detrimento do próprio objeto de arte. A característica mais comum das intervenções no espaço público é sua efemeridade, o que enfatiza a dificuldade de registro e análise das obras. A experiência da intervenção, da investigação estética da cidade é maior que qualquer registro que tenha sido produzido no momento da sua realização. As intervenções urbanas ocorrem no espaço público (tridimensional), e mesmo existindo a possibilidade de registrá-las por meio de fotografias bidimensionais, os chamados 'horizontes urbanos' (PEIXOTO, 2003), a experiência sempre vai ser mais rica que a fotografia ou a descrição da operação artística.

Ainda assim, para a realização dessa pesquisa optou-se por estudar três (3) intervenções urbanas e verificar o impacto dessas obras no público participante e em como esse público vivencia a cidade. Foi importante entender como o processo de criação artística foi influenciado pelos espaços urbanos onde as obras foram realizadas. Os estudos de caso se fazem necessários para a dissertação, porque possibilitam uma análise mais detalhada de

procedimentos artísticos que se apropriam de procedimentos dos gestos urbanos presentes na vida cotidiana das cidades. Além do processo, o contexto em que ele ocorre, ou seja, a dinâmica da própria cidade, assim como a forma como o público é engajado na intervenção são questões importantes para a realização da análise. Como o objetivo dessa pesquisa é verificar o papel das intervenções urbanas na reativação dos espaços públicos e no empoderamento do público diante dos espaços urbanos, as escolhas relacionadas ao universo da pesquisa e outros aspectos metodológicos que guiaram os estudos de caso são detalhados em seguida.

4.1 Análise de obras selecionadas

4.1.1 Aspectos metodológicos

Os aspectos metodológicos da pesquisa são descritos nessa seção, que antecede a análise de cada estudo de caso em particular e as considerações finais sobre os três (3) casos como exemplos representativos do universo de pesquisa. A pesquisa teve como objeto de estudo as intervenções urbanas na arte contemporânea em Pernambuco, e a forma como essas intervenções questionam o espaço público, e ativam o público que a vivencia. O ponto central da pesquisa são as intervenções urbanas como forma de ocupação do espaço público e também como ferramenta de empoderamento urbano. Nos estudos de casos são contemplados os atores envolvidos na intervenção, não somente o artista responsável pela ação artística, assim como as instituições envolvidas, o público participante, e possíveis colaboradores da ação. Também foram abordados os processos, ou seja, o conjunto de procedimentos artísticos, os objetos e gestos utilizados pelos artistas; além dos contextos nos quais as intervenções aconteceram, que espaços elas aconteceram e qual o uso cotidiano desses espaços.

Quanto aos objetivos, a pesquisa foi exploratória e explicativa. Exploratória porque, ao buscar informações sobre as intervenções urbanas como forma de questionamento do uso do espaço público na cidade do Recife,

foram mapeadas as condições que as tornaram possíveis, e identifica-las, de fato, como objeto de estudo. A pesquisa exploratória serviu de preparação para a pesquisa explicativa, na qual além das condições e características das intervenções, foi possível identificar as motivações e diálogos que elas estabeleceram com a cidade (SEVERINO, 2007).

Para dar início à pesquisa, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, na qual foi possível levantar o conhecimento produzido sobre os temas centrais através da consulta de pesquisas anteriores em documentos impressos (livros, artigos, teses etc). A partir desse levantamento de dados, foram eleitos os conceitos utilizados como base para o diálogo estabelecido entre pesquisador e objeto, assim como os termos que seriam utilizados para essa mediação (SEVERINO, 2007). Esses conceitos e termos foram amplamente discutidos nos capítulos 1 e 2.

A partir da compreensão desses conceitos, foi iniciada a pesquisa de campo, e assim como nos dois primeiros capítulos da dissertação, foram realizadas as pesquisas bibliográfica (livros, artigos, teses, etc) e documental (jornais, sites na internet, acervos de museu, etc). Posteriormente foram feitas entrevistas do tipo não-diretivas (SEVERINO, 2007), apesar de ter sido elaborado um formulário guia com perguntas que abordavam temas sensíveis para a pesquisa, ou seja, que eram muito importantes para não serem abordados. As informações que constam nas entrevistas foram obtidas através de conversas descontraídas, e a partir do discurso livre dos entrevistados, com poucas intervenções do entrevistador. As entrevistas foram devidamente documentadas em arquivo de áudio para futura transcrição e análise, as transcrições podem ser encontradas no anexo B,C e E dessa dissertação.

Com o objetivo de aprofundar e validar a pesquisa, foram selecionadas três (3) intervenções urbanas como estudos de caso, que são analisados nesse capítulo com base nas definições e análises abordadas nos dois capítulos anteriores. A opção por três (3) casos foi devido à compatibilidade de tempo disponível para a realização da pesquisa documental, entrevista, processamento e análise das informações coletadas, com o tempo de duração do mestrado. Os casos selecionados para estudo de

caso são representativos para o universo de pesquisa, e a partir deles pode-se 'fundamentar uma generalização para situações análogas' (SEVERINO, 2007). Foram coletados dados através de uma pesquisa bibliográfica, documental e também através de entrevistas com os artistas que realizaram as obras selecionadas.

Para a seleção das obras para análise, foram feitos alguns recortes; o primeiro recorte foi espacial, ou seja, foram selecionadas obras que aconteceram na cidade do Recife. As operações artísticas realizadas na cidade motivaram os artistas entrevistados a responderem de forma poética a uma (ou mais) provocação(ções) da cidade. Assim como esses artistas, a pesquisadora, ao longo de sua relação com a cidade, observou algumas provocações espaciais que a motivaram a investigar as intervenções urbanas como forma de questionamento do uso do espaço urbano.

O segundo recorte foi atrelado à realização do SPA das Artes, evento de arte que aconteceu na cidade do Recife e com o apoio da prefeitura da cidade e realizado pelo MAMAM (Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães), no período de 2002 a 2013. Duas das intervenções aconteceram e foram apoiadas pelo SPA das Artes, uma em 2004 e a outra em 2008; e a terceira intervenção, apesar de não ter feito parte do evento, aconteceu em um Recife que já havia experimentado esse tipo de ação por 11 anos consecutivos. O evento contribuiu amplamente não somente para a formação do público de arte do Recife, assim como para o despertar do interesse pela atividade e pesquisa artística em muitos dos artistas que iniciaram seus trabalhos durante, ou até mesmo após a extinção do evento. Até 2013 a cidade efervescia com as ações do SPA, o que sem dúvida influenciou as ações ocorridas após esse período, as ações de intervenção urbana ganharam mais visibilidade uma vez que a cidade já estava mais familiarizada com esse tipo de manifestação artística. Após a interrupção da realização do evento a ocorrência de mudanças na própria cidade continuaram existindo, mudanças que motivam (e até mesmo

provocam) a luta pelo espaço urbano¹⁸; as ações artísticas não poderiam ficar ausentes nas reivindicações e questionamentos do espaço público.

Como critério final de seleção para análise, a intervenção urbana teria que questionar o uso do espaço urbano de forma poética; ou seja, o artista ou coletivo como agente questionador dos espaços públicos através da intervenção urbana, e a obra de arte como artefato mediador no espaço urbano. O próprio conceito de intervenção urbana exige que a ação aconteça no espaço público, porém algumas das intervenções que acontecem no espaço público contestam outras questões que não o uso e a apropriação do espaço.

Foi estabelecido contato com o MAMAM, Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães, que detém o acervo do SPA das Artes, evento realizado com apoio da prefeitura do Recife no período de 2002 a 2013. Duas das intervenções selecionada para análise fizeram parte do SPA das Artes, o contato se mostrou importante pelo acervo documental com fotografias, vídeos e textos (institucionais e da imprensa local) que a instituição conserva. Foram realizadas visitas duas (2) à biblioteca física do MAMAM, na primeira foram levantadas as obras que faziam parte do universo da pesquisa, e foram feitas anotações e fotografias a partir dos documentos disponíveis, já que não é permitida a saída do acervo da biblioteca. Após essa primeira visita, as intervenções foi avaliado que intervenções poderiam vir a ser bons estudos de caso, os critérios foram: o fato de se encaixarem na temática discutida (contestação do espaço urbano), terem informações textuais e imagéticas de relativo fácil acesso, a disponibilidade dos artistas responsáveis para conceder uma entrevista. Na segunda visita, foram obtidos registros mais precisos e detalhados das intervenções detalhadas, assim como o contato dos artistas, disponibilizados pela instituição.

Os contatos com os artistas e coletivo foram de extrema importância para a estruturação e validação da pesquisa, visto que além das informações documentais e registros fotográficos e de audiovisual; o contato com artistas

¹⁸ Um exemplo de luta urbana que contou (e ainda conta) com a participação dos artistas é o movimento Ocupe Estelita, que se opõe à construção de 12 torres no Cais José Estelita, projeto que descaracterizaria completamente a identidade do bairro, podendo iniciar um processo de expulsão dos moradores e comércio tradicional.

que propuseram e vivenciaram as intervenções abordadas pelo estudo de caso revela as motivações, o interesse e a experiência desses artistas no questionamento do espaço urbano.

A primeira obra selecionada foi realizada na edição de 2004 do SPA das Artes, o artista Marcos Costa realizou a intervenção urbana chamada 'Vende-se este rio' (2004); obra com a qual ele questiona o uso real e simbólico do Rio Capibaribe para os habitantes do Recife. O artista planejou e dirigiu a performance que foi executada na Ponte Duarte Coelho por Gerson Lobo, artista performer que faz algumas parcerias com Marcos Costa. A intervenção foi registrada pelo próprio artista e teve esses registros transformados em vídeo posteriormente.

Em seguida, foi selecionada para análise duas intervenções que fazem parte da série de intervenções intituladas: 'Movimentos de atravessar a multidão', da artista Maíra Vaz Valente. As intervenções já tinham sido realizadas em São Paulo, e foram realizadas novamente em Recife como parte da programação do SPA das Artes de 2008. Ao utilizar a rua, mais especificamente a faixa de pedestres nesses procedimentos, a artista questiona o espaço do afeto e dos encontros num contexto urbano conturbado atual.

A terceira obra selecionada foi 'Praias do Capibaribe', realizada pelo coletivo de mesmo nome. As intervenções artísticas do coletivo 'Praias do Capibaribe' vem acontecendo desde o surgimento do coletivo em 2011, e o estudo de toda sua trajetória ofereceu boas informações para essa pesquisa. Entretanto para realizar uma análise mais detalhada, foi selecionada a ação conjunta que o coletivo realizou com o coletivo paulista 'A Batata precisa de você' (que hoje se chama 'A cidade precisa de você') em 2015, na Vila Santa Luzia, no bairro da Torre.

Além do levantamento documental no acervo do MAMAM (para as duas primeiras obras) e em outros acervos, foram realizadas entrevistas com os artistas idealizadores das obras. Foram elaboradas perguntas guia para a entrevista de acordo com os objetivos da pesquisa, ou seja, de acordo com o que se pretendia descobrir das intervenções. Mesmo com o uso das perguntas

guia, as entrevistas foram conduzidas de maneira bastante fluida, e algumas perguntas foram respondidas mesmo antes de serem colocadas para os entrevistados, outras surgiram sem ser antecipadas anteriormente. Os dados obtidos (transcrições das entrevistas) estão disponibilizados integralmente no anexo 'A' desta dissertação. Posteriormente foi realizada a análise dos dados obtidos a partir de diferentes linguagens (escritos, orais, imagens, gestos), a fim de compreender com profundidade o raciocínio manifestado nesses dados. Por fim apresenta-se nesse capítulo as descrições, análises e conclusões obtidas com a pesquisa.

4.1.2 *Vende-se este rio (2004) | Marcos Costa*

A primeira obra selecionada para análise é a intervenção artística 'Vende-se este rio' (2004) de Marcos Costa, que fez parte do SPA das artes de 2004. Nessa obra o artista questiona o uso que se faz do Rio Capibaribe, rio que cruza o estado de Pernambuco, que não apenas compõe a paisagem do centro do Recife, como também faz parte da construção da identidade dos habitantes da cidade.

O artista (informação verbal)¹⁹ descreve o processo criativo como um processo muito singular, de acúmulo de conhecimento e referências, a partir de estudos e experiências cotidianas. Esse conhecimento apreendido quando associado com alguma provocação externa gera um questionamento, que por sua vez inspira a criação artística. Ele também acredita que o inconsciente exerce um papel na criação artística, pois de certa forma através do inconsciente essas informações acumuladas surgem no desenrolar do processo criativo. Para ele, o ato criativo seria um segundo momento, quando essas referências do inconsciente são acessadas e traduzidas em ações ou objetos de arte; a construção de um processo estético começa bem antes e

¹⁹ Entrevista concedida por:

COSTA, Marcos. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

está ligada aos sentidos que são despertados pelos questionamentos feitos pelo artista diante do mundo.

O trabalho do artista é bastante influenciado pela poesia, especificamente pelo poeta Manoel de Barros, cujo trabalho também contempla os detalhes e a atenção às coisas aparentemente esquecidas, que por vezes passam despercebidas. Para a intervenção 'Vende-se este rio' (2004), e também para a intervenção que a antecedeu chamada 'Vende-se esta cidade' (2004), o artista dialoga muito com a 'Terceira margem do rio' de Guimarães Rosa, outra grande referência para ele (informação verbal)²⁰.

No caso do 'Vende-se este rio' (2004) especificamente, a questão da água é o ponto central e assume uma série de significados. Tanto da questão da água diante da vida, da fluência e transparência; como também pela relação metonímica da água como parte do corpo humano e como esse mesmo corpo humano trata de maneira ingrata esse recurso da natureza que está presente dentro dele. Marcos Costa também faz uso do elemento da ironia e do humor, presentes em outras obras do mesmo autor, e através do procedimento do desvio, faz de objetos do cotidiano parte da intervenção.

O artista idealizou e dirigiu a intervenção, que foi executada por Gerson Lobo²¹, a obra consistiu na montagem de uma banca de vendedor ambulante, na Ponte Duarte Coelho²², onde o artista convidado a realizar a performance põe a água do rio em pequenos sacos de plástico e tenta vender como mercadoria ao público. Ao propor a venda do rio através de pequenas porções ofertadas em sacos plásticos, o artista utiliza a figura da metonímia²³ e chama atenção para o descaso com o qual a cidade trata seu rio urbano e símbolo. A 'ação como metáfora' é uma estratégia bastante utilizada em intervenções urbanas, de acordo com André Mesquita (2011):

²⁰ Ibid.

²¹ Artista que trabalha frequentemente com Marcos Costa.

²² Ponte localizada no centro da cidade, liga duas de suas principais avenidas: A Avenida Conde da Boa Vista e a Avenida Guararapes, e os bairros da Boa Vista e Santo Antônio.

²³ Metonímia é a figura de linguagem que consiste no uso da palavra fora do seu contexto, mas ainda assim estabelecendo uma ligação com o significado pretendido, de forma indireta. No caso da intervenção em questão, o artista utiliza a metonímia quando estabelece a ligação da 'parte pelo todo', na qual o 'todo' é o rio Capibaribe, e a parte é a água do rio em sacos pequenos de plástico.

A essência poética da metáfora, quando deriva seu efeito de descrição das coisas ou de acontecimentos em termos de vida e movimento, (...) abre caminho para a personificação e sua necessidade de comunicar a outras pessoas determinadas percepções. (MESQUITA, 2011, p.228)

Figura 27 - Performance 'Vende-se este rio', na Ponte Duarte Coelho



Fonte: Marcos Costa

Figura 28 - Performance 'Vende-se este rio', na Ponte Duarte Coelho



Fonte: Marcos Costa

A escolha do local foi muito significativa para a intervenção, pois a paisagem urbana parte constitutiva da intervenção (PEIXOTO, 2002). Além de ser a ponte com a maior circulação de pessoas das pontes do Recife, a ponte Duarte Coelho foi a ponte mais presente na vida do artista durante sua vivência na cidade, é um lugar de muita importância afetiva. Devido à grande circulação de pessoas pela ponte Duarte Coelho e por se tratar de um espaço público muito acessado pela população, isso fez com que a intervenção fosse bastante vista também, o que foi importante para que o questionamento pudesse ser colocado para um maior número de pessoas. Além de garantir que a intervenção fosse acessível à população, a existência de espaços abertos ao redor da ponte facilitou o trabalho de captação de imagens para a posterior produção do vídeo.

A escolha foi nesse sentido de intervenção mesmo, porque eu acredito que a intervenção urbana ela cria potência quando ela realmente atravessa a cidade no seu estômago. A ponte Duarte Coelho é como se tivesse no estômago do centro do Recife, então a gente queria que fosse um trabalho visto. Marcos Costa (informação verbal)²⁴

A intervenção foi realizada durante toda a semana do SPA das artes, e possibilitou encontros e reações das mais diversas. Segundo o artista, houve muita interação do público com a obra, o público saiu do papel de expectador ao participar e interagir com a performance. Não apenas o público do festival, sobretudo os curiosos, os desatentos, os desavisados que foram provocados pela obra. A intervenção 'Vende-se este rio' (2004), além do momento performático realizado no SPA das artes, deu origem a um vídeo de mesmo nome, concluído em 2005 com as imagens capturadas durante a intervenção.

²⁴ Ibid.

Figura 29 - Performance 'Vende-se este rio', na Ponte Duarte Coelho



Fonte: Marcos Costa

O autor utiliza muito da figura de linguagem da ironia, pois segundo ele, com a ironia é possível criticar, esnobar, e ao mesmo tempo reconhecer, valorizar uma questão. Ele afirma ser uma figura de linguagem muito utilizada em trabalhos de arte em que o artista deixa claro seu posicionamento político. No caso das intervenções urbanas essa característica é ainda mais evidente, porque a postura do artista diante da provocação da cidade é que dá origem ao processo criativo; enquanto artista a intervenção urbana é uma forma dele responder à própria cidade.

Como era intenção do artista, a obra foi bastante vista e provocou muitas interações interessantes, ao perceber a ironia, algumas pessoas até compraram os 'sacoletes' com água do rio. Durante a performance, o artista se posicionou de fora da ação, registrou através de fotografia e vídeo; e por esse ângulo ele pode observar a forma como a obra foi recebida pelo público e de que forma esse público resolveu se relacionar com a performance. O artista observa que mesmo a obra abordando um tema que ainda é latente na cidade do Recife, a cidade passou por muitas mudanças que afetaram a forma como as pessoas operam a cidade. Apenas a ação de 2004 ter sido bastante interativa e não ter causado nenhuma inconveniência no funcionamento da

cidade, ele não exclui a possibilidade de que a obra gerasse mais conflitos, caso fosse feita em 2017, porque ele acredita que as pessoas estão mais desconfiadas em geral, não apenas no uso do espaço público. Ele classifica a semana em que aconteceu a performance como muito rica, cheia de experiências interessantes, e que o fez se sentir mais parte da cidade após a experiência da intervenção. O artista afirmou sentir-se feliz com os resultados e a forma como a intervenção gerou discussões que de certa forma reverberam até hoje; ele entende a experiência como bem gratificante o sentimento de ter contribuído pra o debate da questão do espaço público.

Figura 30 - Performance 'Vende-se este rio', na Ponte Duarte Coelho



Fonte: Marcos Costa

A obra 'Vende-se este rio' (2004) dialoga com uma obra feita anteriormente pelo artista, chamada 'Vende-se esta cidade' (2004). A obra também é uma intervenção artística com questionamentos urbanos, nela o artista utiliza um outdoor na Avenida Conde da Boa Vista com a frase: vende-se esta cidade. E assim como em 'Vende-se este rio' (2004), o artista propõe uma provocação através do anúncio de venda de um espaço público. Ele chamou atenção para esses questionamentos feitos em 2004 ainda serem pertinentes em 2017, ano de realização dessa pesquisa. Não é incomum que o espaço público, que deveria ser partilhado, seja constantemente usurpado pela iniciativa privada, ou até mesmo mal administrado pela iniciativa pública em

detrimento da coletividade; portanto o direito ao espaço público é uma questão bastante discutida e continua provocando reações dos praticantes do espaço público. O artista aponta para essa perda de territórios urbanos gera um prejuízo simbólico devastador; porque a partir do momento que é negado às pessoas o direito aos espaços públicos, as trocas simbólicas que só acontecem nesses lugares são sacrificadas.

As pessoas transitam menos, e se as pessoas transitam menos, as pessoas se comunicam menos, as pessoas se relacionam menos. Então o que que acontece, você coloca numa mira de extinção, não quero ser tão negativo, mas já bem na direção da extinção do afeto mesmo. Marcos Costa (informação verbal)²⁵

A hostilidade encontrada nos espaços urbanos faz com que seu uso seja inibido, e o esvaziamento desses espaços faz com que eles se tornem mais inóspitos e desertos, o que fecha um ciclo destrutivo urbano. O artista chama atenção para a necessidade de se sentir “inquieto com a presença do outro”, e que isso é parte da vida urbana.

A intervenção de Marcos Costa pode ser classificada como arte pública efêmera (REGATÃO, 2007), porque tem um período de duração limitado, além de acontecer em um espaço público sem o intermédio de uma instituição (apesar de fazer parte de um evento realizado por uma instituição de arte). A obra proporciona uma experiência única, que é mais abangente que os registros feitos a partir dela. E mesmo que a intervenção seja realizada novamente, os contextos e atores envolvidos não gerariam os mesmos resultados e/ou questionamentos.

Na intervenção de Marcos Costa, pode-se observar o procedimento da pós-produção descrito por Bourriaud (2009 (2)), como a reprogramação de formas e objetos já disponíveis direcionados para a criação artística. O artista utiliza elementos do cotidiano das grandes cidades, e através da atividade performática cria uma situação que provoca questionamento do público, que ativa a percepção do espaço público. Ele rearranja informações e processos disponíveis que permitem transmitir ao público uma resposta à provocação urbana que deu origem à intervenção.

²⁵ Ibid.

O artista utiliza a metáfora associada ao procedimento do desvio na intervenção. Ele cria uma situação a partir de elementos conhecidos, como a banca utilizadas por de vendedores ambulante, a bacia de metal e os sacos de plásticos que continham água retirada do rio. Mas o uso que ele faz desses objetos resignificam e fazem com que o público questione sua própria relação com o rio. O artista simula uma comercialização do Rio Capibaribe, que se entende como patrimônio público, 'de todos', mas que ao mesmo tempo muitas vezes é tratado como 'de ninguém'. Esse questionamento fica claro na performance e gera interesse no público que vivencia a situação. O desvio como procedimento artístico está na criação de uma situação familiar ao contexto urbano (um vendedor ambulante em um local público), mas que comercializa um bem público, que não poderia ser vendido como mercadoria no comércio local. A questão da informalidade (e muitas vezes, ilegalidade) do comércio ambulante também pode ser interpretado como uma abordagem sutil da forma como a água é consumida, sem maiores questionamentos ou reflexão.

4.1.3 Movimentos para atravessar a multidão (2008) | Maíra Vaz Valente

A intervenção urbana "Movimentos de atravessar a multidão" (2008) da artista Maíra Vaz Valente, fez parte das obras do SPA das artes de 2008. A artista trouxe essa intervenção que originalmente foi realizada na cidade de São Paulo, mas especificamente na faixa de pedestres do cruzamento entre a Avenida Paulista e a Rua Augusta. A obra "Movimentos de atravessar a multidão" é na realidade uma série de 4 intervenções urbanas que aconteceram entre 2006 e 2009.

A ideia da intervenção veio de uma provocação enquanto a artista ainda estava cursando artes plásticas na Universidade, foi proposto um exercício no qual os alunos deveriam preparar um seminário a partir de uma

obra teórica (informação verbal)²⁶. A artista que estava lendo o livro de semiótica do autor Julio Plaza chamado ‘Tradução Intersemiotica’, fala de como uma obra é traduzida em outra, mais especificamente poesias, e como a tradução de uma obra em uma língua pode dar origem a outra obra. Com a referência do poema ‘A uma passante’ (em Flores do Mal) de Charles Baudelaire, a artista resolveu responder à provocação (do exercício proposto na Universidade) com a exibição de um vídeo com uma ação de intervenção urbana chamada ‘Paulistanos’ (2006). No poema, Baudelaire questiona os valores da cidade moderna ao descrever um encontro com alguém por quem ele se encantou, e também ao se perguntar sobre se voltaria a vê-la novamente. Para ele a Paris do século XIX, para a artista São Paulo do século XXI; levando em consideração o distanciamento de tempo, Maíra refletiu sobre as questões propostas no poema e respondeu com a série de intervenções urbanas. Em entrevista, a artista comenta:

E aí a gente está falando desse fenômeno que é o fenômeno urbano, a zona temporária de segurança que é a faixa de pedestre, a gente está falando desses encontros fugazes, em que a velocidade da modernidade também modifica os encontros e as possibilidades de encontros afetivos. Ele também é uma denúncia pra solidão do meio urbano (...) Maíra Vaz Valente (informação verbal)²⁷

Passado um século, as reflexões de Baudelaire ainda são pertinentes, os desencontros da modernidade ainda acontecem e afetam as relações entre as pessoas; essa reflexão da artista diante de sua inquietação poética resultou na realização da série de intervenções. Em ‘Paulistanos’ (2006), a artista chamou alguns casais amigos para atravessar a rua de uma forma poética, utilizando a faixa de pedestre como espaço de encontro. As pessoas foram posicionadas nos dois lados da faixa de pedestres e no momento que o semáforo abria, eles começavam a travessia, mas antes de chegar ao outro lado da rua eles se encontravam em um abraço. Essa intervenção se tornou a primeira intervenção da série de intervenções que compõem ‘Movimentos de atravessar a multidão’. Nessa intervenção, a artista

²⁶ Entrevista concedida por: VALENTE, Maíra Vaz. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

²⁷ Ibid.

viu muito da sua própria vida se misturar ao seu trabalho artístico, pois muitas pessoas com as quais ela tinha relacionamentos (namorado, amigos, conhecidos) passaram a fazer parte da ação, e começaram a colaborar com a inquietação (informação verbal)²⁸. Ao final da realização do vídeo, a artista concluiu que apesar do registro em vídeo, a experiência estava na operação, na travessia da rua; o que fez com que ela se sentisse motivada a propor outras ações dentro dessa série de experimentos na cidade.

Figura 31 - 'Paulistanos' (2006), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta



Fonte: Giovanni Barros

O lugar escolhido para a intervenção foi a faixa de pedestres do cruzamento entre a Avenida Paulista e a Rua Augusta, lugar onde a vida urbana é muito visível, onde muitas coisas acontecem, existe muita movimentação de pessoas, além de ser um verdadeiro símbolo da cidade de São Paulo. Numa perspectiva mais pessoal, esse cruzamento era um lugar que a artista passava com frequência, e ao longo do desenvolver da obra até passou a morar próximo; era um lugar que a fazia lembrar com maior intensidade do poema 'A uma passante', de Charles Baudelaire. A próxima ação proposta se chamou 'Espaços de contemplação', na qual a artista alugou cadeiras dobráveis e propôs que os participantes usassem para contemplar o espaço de travessia, novamente durante o sinal de pedestre. Na ação, os

²⁸ Ibid.

participantes iniciavam sua travessia pela faixa de pedestre e antes de terminá-la posicionavam as cadeiras, em grupos ou separadas, para que pudessem sentar e observar a movimentação da cidade nesse pequeno espaço de tempo. As ações aconteceram com pouco menos de um ano de intervalo, não foram logo em seguida da anterior; a artista convidou pessoas conhecidas e pessoas que se interessaram pela intervenção depois de assistir ao vídeo de 'Paulistanos' (2006).

Figura 32 - 'Espaços de contemplação' (2007), entre a Av. Paulista e a Rua Augusta



Fonte: Carolina Mikoszewski

A terceira intervenção foi chamada de Guarda (2007), ação em que a artista disponibiliza guarda-chuvas na cor vermelha²⁹, para que os participantes atravessassem a rua com esse elemento da cor e de contraste com a cidade. Essa ação foi realizada em São Paulo e posteriormente em Recife, a artista fala que o que inspirou o uso do guarda-chuvas na ação foi também o fato dela ter proposto que a intervenção fosse levada para o Recife. O guarda-chuvas entrou como elemento de 'pintura na paisagem' e também como alegoria de uma relação de proteção; ela pensou em referências que poderiam dialogar com a nova proposta de investigação urbana, visto que ela tinha relações diferentes com os dois espaços. Em São Paulo os guarda-

²⁹ Os guarda chuvas na cor vermelha faziam referencia às xilogravuras de Oswaldo Goeldi.

chuvas estão presentes por conta das constantes chuvas e em Recife porque lembra o elemento da sombrinha do frevo, símbolo da cultura Pernambucana. Em São Paulo a ação foi um pouco abafada pelo clima, apesar da artista relatar que a semana da realização ter sido sem chuvas, no dia da intervenção ela foi surpreendida com chuva, o que inclusive dificultou a participação de algumas pessoas (que não conseguiam chegar no local a tempo) e também dissolveu a ação, pois haviam outras pessoas com o mesmo artefato, ficando só a cor como elemento diferenciador.

Figura 33 - 'Guarda' (2008), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta



Fonte: Sylvia Sanchez

Depois das três primeiras intervenções, e de participar com elas em dois festivais, incluindo o SPA das artes no Recife, a artista volta para São Paulo para propor a última ação intitulada 'Baile' (2009) e encerrando as ações que compõem 'Movimentos de atravessar a multidão'. A ação, assim como as outras aconteceu na faixa de pedestre, mas dessa vez no momento que o semáforo abria para a travessia dos pedestres, uma banda começava a tocar música e os participantes utilizavam o espaço da faixa para dançar ao som dessa música. A ação foi proposta numa sexta-feira no final da tarde, momento que a artista observou que as pessoas ficam mais receptivas e menos apressadas, o que facilita o engajamento do público, o que possibilita que o

público consiga experimentar a cidade da forma proposta pela intervenção. Dessa forma, a 'multidão' tem a oportunidade de se encontrar com o outro, a intervenção produziu encontros inesperados entre o público participante que já tinha conhecimento da ação, com quem estava apenas de passagem.

Figura 34 - 'Baile' (2009), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta



Fonte: Sylvia Sanchez

As intervenções trazidas para o Recife foram a 'Espaços de contemplação' e a 'Guarda', e as duas foram realizadas durante a semana do SPA das artes de 2008, através do edital de residência artística para o qual Maíra Vaz se inscreveu e foi selecionada, o que conferiu à artista essa possibilidade de realizar a ação em uma cidade que não lhe era familiar, com a qual ela mantinha uma relação de visitante. Essa mudança do ponto de vista fez com que a artista se questionasse se fazia sentido realizar a intervenção em outra cidade, e também de que forma os elementos utilizados na intervenção seriam resignificados pelos participantes da intervenção no Recife (informação verbal)³⁰. A intervenção 'Guarda' mesmo tendo sido realizada primeiramente em São Paulo, teve o elemento do guarda-chuva inspirado pela sombrinha do frevo pernambucano. Além disso, a artista revisitou obras de autores que falavam de Recife, como João Cabral de Melo Neto, como base

³⁰ Entrevista concedida por:

VALENTE, Maíra Vaz. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

para a obra. Ela sentiu como se já conhecesse a paisagem recifense através da obra do poeta, o que também reverberou em outros trabalhos realizados posteriormente pela artista (informação verbal)³¹.

Figura 35 - 'Movimentos de atravessar a multidão' | 'Espaços de contemplação' (2008), no cruzamento entre a Av. Guararapes e a Rua do Sol



Fonte: Beto Figueiroa

As intervenções ocorreram em dois dias seguidos, no primeiro dia foi reproduzida a ação 'Espaços de contemplação', com a utilização das cadeiras dobráveis. A ação aconteceu no cruzamento da Rua do Sol com a Avenida Guararapes, próximo a Rua da Aurora tão falada por João Cabral de Melo Neto³² e ícone de Recife pra moradores e visitantes; um lugar não só de grande tráfego de pessoas e movimentação intensa, como também um lugar que carrega um valor simbólico e importância histórica para a cidade. Novamente durante o sinal de pedestres, foram disponibilizadas cadeiras dobráveis para que as pessoas contemplassem a paisagem na faixa de pedestre; e dessa vez a artista observou que as pessoas utilizaram a intervenção como momento de encontro mesmo, se envolvendo e fazendo da rua vezes de 'sala de estar'. Houve participação tanto de pessoas que

³¹ Ibid.

³² Renomado poeta pernambucano, e frequentemente abordava a cidade do Recife na sua obra. Era membro da Academia Pernambucana de Letras e da Academia Brasileira de Letras, e ao longo da sua carreira, ganhou o Prêmio Neustadt e o Prêmio Camões.

participavam do SPA, como de pessoas que desavisadas, foram ativadas pela ação e resolveram participar. Maíra Vaz descreve a ação em Recife como ‘extremamente potente’, porque ampliou a escala de investigações urbanas, ao levar a ação pra outra cidade.

Figura 36 - ‘Movimentos de atravessar a multidão’ | ‘Guarda’ (2008), no cruzamento entre a Av. Guararapes e a Rua do Sol



Fonte: Beto Figueiroa

No dia seguinte, foi realizada a intervenção ‘Guarda’ com o elemento do guarda-chuva vermelho. Mas dessa vez a ausência da chuva acabou dando maior destaque visual à ação, era a intenção da artista utilizar o artefato guarda-chuva como uma ‘pintura da paisagem’. A ação também teve uma boa adesão de participantes, assim como no dia anterior. A autora chamou atenção para a reação de um vendedor ambulante que estava presente no dia da primeira intervenção e que no dia seguinte, achando que ela seria repetida, ofereceu a cadeira usada por ele no seu trabalho como forma de contribuir com a ação.

Tanto o ‘Espaço de contemplação’ quanto o ‘Guarda’, causaram reações muito positivas do público, inclusive com a participação de muito mais pessoas que em São Paulo. A artista associou essa diferença de reação à receptividade das pessoas da cidade e especulou que as pessoas no Recife poderiam estar menos expostas à intervenções urbanas, quando comparadas

aos participantes de São Paulo, lugar onde esse tipo de iniciativa acontecia com maior frequência (pelo menos na época da intervenção). Nas conversas e relatos dos participantes da ação, a artista pode perceber essa necessidade de olhar mais para os espaços urbanos, e observar que ações são permitidas ou não naqueles espaços; além de como isso acaba moldando os comportamentos das pessoas que o utilizam. Do ponto de vista da artista, que costumava operar em outra cidade, ela passou a enxergar o novo campo de experimentos de forma diferente de quem utilizava aquele espaço diariamente, porque não estava como ela coloca 'amortizada' pela vivência cotidiana daquele lugar.

Maíra Vaz relata que foram essas experiências urbanas no início da sua trajetória como artista, que de fato a tornaram artista, foi através de 'Movimentos para atravessar a multidão' que ela iniciou um diálogo com a cidade através da intervenção urbana. E a sua abordagem com os participantes não era pra participar de um projeto de arte, mas sim como o que a artista chama de 'dimensão da vida', foi um convite para viver uma experiência juntos, experimentar o que era estar naquele espaço da cidade, ela tinha a intenção de trabalhar com as sutilezas e fazer com que a intervenção provocasse questionamentos nas pessoas. A vinda da artista para Recife para o período de residência artística no SPA das artes foi muito representativo para ela, pois alguns questionamentos provocados pela cidade a inspiraram a realizar outros trabalhos, provocados tanto pela vivência da cidade e do encontro com o rio Capibaribe, como por ter revisitado a obra de João Cabral de Melo Neto.

A artista atua no campo da performance, não apenas no espaço público; ela coloca seu trabalho no campo das relações e do encontro, que podem acontecer no espaço público ou não, segundo a artista o trabalho define onde ele precisa acontecer. E quando a ação precisa de um maior engajamento do público, o trabalho acaba indo pra o espaço público, porque há uma necessidade de ser completado pelo público. A artista é bastante influenciada pelas publicações do movimento Internacional Situacionista, e pela forma como eles propunham que a cidade fosse operada, a criação de

situações como forma de intervir na cidade. Além de ser bastante inspirada pela sua atuação como ativista com o grupo Greenpeace³³, no qual atuou durante 6 anos. De acordo com a artista, foi no ativismo e na ação direta na rua que ela aprendeu muito sobre performance e estratégias de ação, até mais que na faculdade onde cursou artes plásticas. Ela observa que há uma dinâmica nessa construção de percepção da cidade, e as operações na cidade contribuem para seu amadurecimento enquanto indivíduo e da sua relação com a cidade.

A investigação urbana através da repetição de algumas intervenções favorece essa percepção de mudança de contexto urbano, em alguns momentos a repetição (e comparação entre intervenções) é enriquecedora, e em outros perde o sentido. A repetição pode gerar mais questionamentos e tornar mais fértil a experiência do artista, que é um agente social e se posiciona diante do mundo. Maíra Vaz observa que depois que o trabalho 'está no mundo', já não é mais dela; as ações podem ser repetidas ou apropriadas pelas pessoas e até por outros artistas como ponto de partida para outras obras, assim como foi feito no caso dos poemas que inspiraram as intervenções que compuseram o 'Movimentos para atravessar a multidão'.

As intervenções podem ser identificadas como arte pública efêmera, de acordo com a nomenclatura proposta por Regatão (2007), porque foi programada para acontecer em um período de tempo limitado. Para a realização da intervenção a artista propõe o uso de objetos como as cadeiras dobráveis e os guarda-chuvas, mas esses objetos não se tornam objeto de arte, eles são desviados dos seus usos convencionais e redirecionados para o momento de experimentação. As intervenções de Maíra Vaz Valente fazem do espaço público da rua um laboratório, envolvem a participação do público quando o convida a interagir com a cidade de uma forma diferente.

A artista se utiliza do procedimento do desvio, o que deixa evidente sua influência situacionista, quando desvia o ato de atravessar a rua, e o

³³ Organização ativista que atua de forma global e independente para defender o meio ambiente e promover a paz. Suas ações costumam ganhar visibilidade nos meios de comunicação, estratégia utilizada pela organização para sensibilizar o público para as causas defendidas.

transforma em uma forma de experimentar a cidade. A artista propõe que a situação seja construída juntamente com o público através do desvio de um gesto cotidiano. O desvio também está na utilização de objetos deslocados do seu propósito original, como as cadeiras ou o guarda-chuva (sem a necessidade da proteção da chuva), e na integração desses objetos com a intervenção urbana. A pós produção (BOURRIAUD, 2009(2)) também pode ser constatada, pois a artista utiliza a cultura urbana como uma 'caixa de ferramentas' na proposta de intervenção urbana. Ou seja, a narrativa artística é criada a partir de elementos existentes, a artista modifica a lógica da faixa de pedestre. Um lugar de passagem, por onde as pessoas passam sem reflexão, mais preocupadas em chegar ao destino, que necessariamente em aproveitar o caminho, com a intervenção esse espaço é reprogramado em espaço de contemplação, interação, e até mesmo, de festa.

4.1.4 Praias do Capibaribe (2015) | Coletivo Praias do Capibaribe

O coletivo 'Praias do Capibaribe' atua desde 2011, e já realizou a intervenção em mais de uma cidade do Brasil. No entanto, o foco desse estudo de caso é a intervenção realizada pelo coletivo de artistas em 2015 na Vila Santa Luzia, bairro da Torre. A intervenção contou com a colaboração do coletivo 'A Batata precisa de você' (que hoje se chama 'A cidade precisa de você') de São Paulo, e foi financiado pelo 11o edital de Artes Visuais da Funarte. O coletivo 'Praias do Capibaribe' atua na cidade do Recife desde seu surgimento em 2011, e passou a atuar nas margens de outros rios urbanos e até outros espaços públicos ao longo de sua trajetória. A intervenção analisada aconteceu em 2015, e foi selecionada porque representou um momento de amadurecimento do coletivo em sua pesquisa e atuação no espaço público.

O coletivo é formado por pessoas de variadas formações e habilidades (artistas, arquitetos, fotógrafos, designers, entre outros), mas o que é comum entre eles é o interesse em fazer uso da cidade e do rio de forma livre e responsável, além de inspirar e incentivar outras pessoas a fazerem o

mesmo. Esse interesse em comum foi identificado pela arte-educadora Bruna Pedrosa (membro fundadora que concedeu a entrevista em nome do coletivo) e outro integrante do grupo, o Julien Ineichen. Ele e Alice Chitunda (que também faz parte do coletivo) haviam concluído um projeto chamado 'Cápsulas verdes' no qual tinham gravado depoimentos de cidadãos recifenses que da sua maneira específica, contribuíam para a preservação do meio ambiente (em especial o Rio Capibaribe) nas ações cotidianas; Bruna, por sua vez tinha acabado de voltar de São Paulo para assumir a direção do Museu Murillo La Greca, no Recife. Eles (informação verbal)³⁴ tiveram a ideia de fazer o lançamento do projeto 'Cápsulas verdes' no jardim da frente do Museu, já que se encontra nas margens do Capibaribe. Esse evento foi a primeira 'praia do Capibaribe', realizada em 2011 no jardim do Murillo La Greca, além da exibição dos vídeos 'Cápsulas verdes' e a presença de alguns dos participantes dos vídeos, o evento disponibilizava cadeiras de praia, guarda-sol, música, passeio de barco, tudo para que o espaço fosse experimentado como uma praia.

O sucesso do primeiro evento fez com que eles passassem a fazer eventos mensais no Museu Murillo La Greca, com participação de artistas diferentes a cada edição, o grupo veio se reconhecer como coletivo de arte apenas em 2012. As ações aconteciam com a participação da comunidade Vila do Vintém que se encontra no entorno da instituição. Esse inclusive sempre foi um dos critérios para atuação do grupo em todas as edições (informação verbal)³⁵, as intervenções sempre são integradas com a comunidade local, seja em eventos regulares como os realizados no jardim do La Greca, como os que são ações mais pontuais como a intervenção selecionada para análise. O coletivo procura abordar a comunidade e convidar a construir a intervenção junto, procurando não assumir um papel de 'colonizador' como colocado por Bruna Pedrosa, a colaboração é um pré-requisito para a realização da intervenção. O desejo por experiências urbanas e abordar o uso do espaço permaneceu por muitas ações e foi mantida pelo coletivo diante de mudanças

³⁴ Entrevista concedida por:

PEDROSA, Bruna. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

³⁵ Ibid.

de circunstâncias. A praia do La Greca foi mantida apesar da saída de Bruna da direção, com a mudança de gestão da prefeitura, porém acabaram mingando devido à imprevistos que surgiram por parte da instituição.

Através de recursos de crowdfunding, o coletivo chegou a adquirir uma bolha que possibilita ao público 'andar' sob as águas, essa bolha de plástico transparente e incolor permite contato com o rio sem o mergulho na água, o que seria bastante desaconselhado por conta da poluição. Esse artefato lúdico não é disponibilizado em todos os eventos do 'Praias do Capibaribe', porque existe dificuldade em encontrar áreas da margem sem galhos de mangue e restos de lixo que possam danificar o artefato, por isso o coletivo só lança a bolha em locais onde tem píer, ou de embarcações já posicionadas um pouco distante das margens. As 'Praias' foram realizadas em vários locais de Recife, e cada edição acabava levando o nome do local, então nessa linha eles produziram: a Praia da Aurora na Rua da Aurora; Praia do Estelita, junto com o movimento 'Ocupe Estelita'; a Praia do Coque, na comunidade do Coque, entre outras.

Figura 37 - Bolha na Praia do Derby em fevereiro de 2014



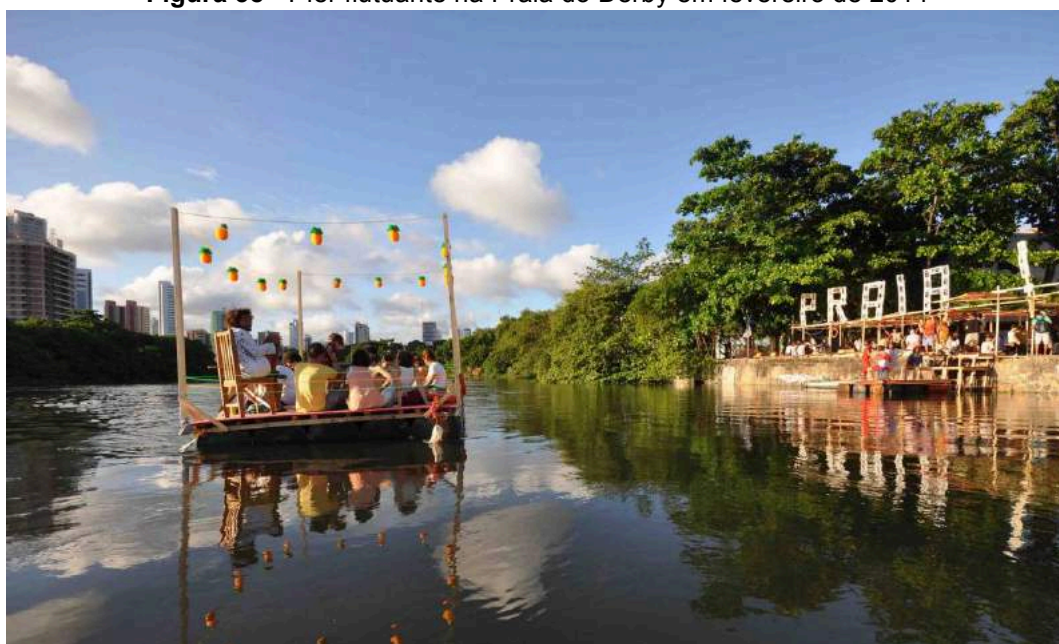
Fonte: Acervo Fundaj

Em 2014, quando a arte-educadora era coordenadora de Artes visuais da Fundação Joaquim Nabuco, ela abordou a instituição para realizar

uma edição do 'Praias do Capibaribe' com apoio da fundação, tanto por ser coerente com a atuação dela na instituição, como pela proximidade física com a margem do rio (informação verbal)³⁶. Na época, Julien Ineichen (que também é membro fundador do grupo) era colaborador do 'Parque do Capibaribe', projeto da prefeitura que funcionava em um prédio próximo à Fundação Joaquim Nabuco (no Derby). O coletivo juntou as forças com a Fundação, o IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil) e o Parque do Capibaribe para conseguir realizar a intervenção que ficou conhecida como Praia do Derby. Foram convidados outros artistas e coletivos com trabalhos que dialogavam com a proposta do 'Praias do Capibaribe' para integrarem a equipe realizadora da ação, incluindo coletivos internacionais. Vieram da Suíça, os três (3) arquitetos: Léopold Banchini, Manon Fantini e Pierre Cauderay; da França: o arquiteto Louis Mejean e Jeremy Schuh; e do Recife os arquitetos Juliana Rabello e André Almeida. A fundação entrou com o apoio financeiro para conseguir trazer os colaboradores que não atuavam em Recife, e custear as despesas das atividades; e durante duas semana essa equipe (coletivo e colaboradores externos) realizaram discussões, palestras e ministraram workshop de prototipagem urbana, incluindo conceito, desenho, projeto e construção do mobiliário utilizado na intervenção. Foram oferecidas 50 vagas nos workshops, e os participantes discutiram, projetaram e construíram a intervenção juntamente com a equipe do coletivo. A conclusão do projeto foi bastante festejada por todos no dia 2 de fevereiro de 2014, e contou com a presença e interação de mais de mil pessoas. Nessas duas semanas foram realizadas 3 palestras e debates abordando o que estava sendo construído durante aqueles 15 dias, e foram construídos: dois píeres, sendo um flutuante de onde a bolha era lançada; uma piscina de 9 metros do lado de fora do rio; um palco pras apresentações e estrutura com sombra com redário para o público; uma piscina flutuante; além de áreas para sentar.

³⁶ Ibid.

Figura 38 - Píer flutuante na Praia do Derby em fevereiro de 2014



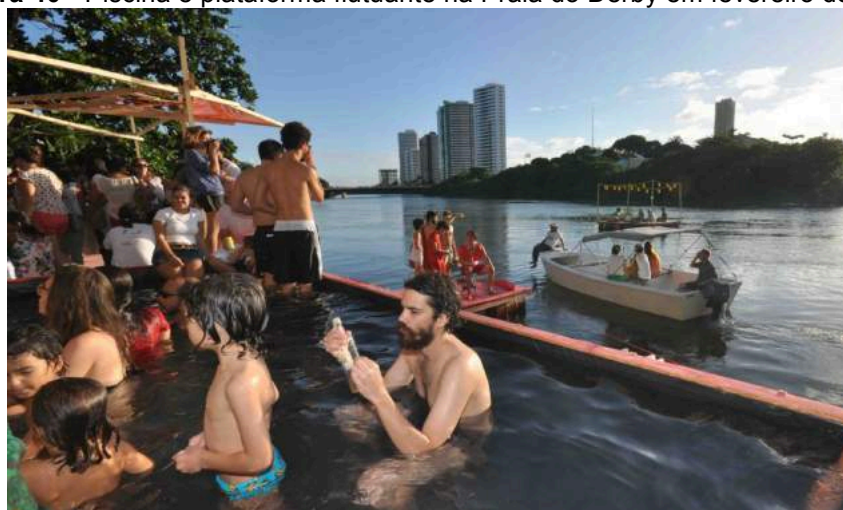
Fonte: Acervo Fundaj

Figura 39 - Área construída de mobiliário na Praia do Derby em fevereiro de 2014



Fonte: Praias do Capibaribe

Figura 40 - Piscina e plataforma flutuante na Praia do Derby em fevereiro de 2014



Fonte: Acervo Fundaj

Com essa intervenção do Derby, o coletivo ganhou bastante notoriedade na mídia local, o que fez com que o número de pessoas que comparecessem ao evento passasse de uma média de trezentos (300) para mil (1000) pessoas na ação do Derby. Os workshops de formação que antecederam o dia da conclusão da intervenção fez com que alguns participantes se aproximassem do coletivo passando a integrá-lo (informação verbal)³⁷. O coletivo sempre foi formado por um número flutuante de pessoas de formações diversas, de acordo com o momento e intensidade atuação do coletivo. Bruna chama de 'núcleo duro', o grupo de pessoas que se mantém mais presente atualmente (esse grupo também variou ao longo do tempo) e que acabam assumindo mais responsabilidades dentro do coletivo e participam das reuniões frequentes; no entanto eles sempre contam com a colaboração de mais pessoas durante a organização de cada ação. Após a realização do 'Praias do Derby', o grupo cresceu e ganhou força para pleitear novos editais de incentivo, que foi o caso do edital da Funarte, que possibilitou a realização da intervenção de 2015.

Depois de definido como coletivo artístico com atuação no meio urbano através de ações de intervenção no espaço público, o coletivo também participou de outros eventos e festivais em outras cidades, abordando outros rios urbanos, como foi o caso da intervenção no Rio Potengi em Natal, no Rio

³⁷ Ibid.

Grande do Norte, pelo edital do Arte-praia da Casa da Ribeira com apoio do Itaú Cultural.

Figura 41 - 'Praias do Estelita' (2014) no Cais José Estelita



Fonte: Coletivo Praias do Capibaribe

Figura 42 - 'Praias do Coque' (2014) na comunidade do Coque



Fonte: Coletivo Praias do Capibaribe

O edital da Funarte foi respondido pelo coletivo juntamente com o coletivo 'a batata precisa de você', nessa proposta sete (7) membros do 'Praias do Capibaribe' seriam recebidos pelo coletivo paulista durante uma semana e coletivamente realizariam uma intervenção no Largo do Batata, e posteriormente sete (7) membros do coletivo paulista viriam a Recife pelo mesmo período de tempo e juntos realizariam a intervenção no Vila Santa Luzia. A proposta foi aprovada pelo edital e foi posta em prática em abril e maio

de 2015. Através do contato de Laura Sobral que é membro do coletivo ‘a batata precisa de você’ que até então só atuava no largo da batata (SP), e posteriormente passou a chamar ‘a cidade precisa de você’, pois o grupo passou a atuar em outras áreas da cidade e em outras cidades. Do coletivo ‘Praias do Capibaribe’ participaram os seguintes membros: André Almeida, Bernardo Teshima, Bruna Pedrosa, Carol Corrêa, Luciana Carvalho, Mariana Longman e Rômulo Nascimento; e do coletivo paulista participaram: Barão Di Sarno, Conrado De Biasi, Katia Mine, Heloísa Sobral, Laura Sobral, Nano Gontarski, Raphael Franco e Reni Lima. Durante sua estada em São Paulo, os membros do ‘Praias do Capibaribe’ interagiram não apenas com o coletivo que os recebia, mas com outros coletivos que trabalhavam com ocupação urbana através de intervenções artísticas; eles também visitaram diversos lugares que inspiravam essas intervenções; fizeram uso da bolha na represa de Billings, na ilha de Bororé, bairro localizado no extremo sul da cidade de São Paulo. No último dia foi realizada uma intervenção no Largo do Batata, lugar que inspirou e onde acontecem a maioria das ações do coletivo ‘a batata precisa de você’; a intervenção aconteceu da forma como o coletivo costumava operar na área: ocupação do espaço com atividades lúdicas. Porém nessa edição foram utilizados alguns elementos e atividades praticadas pelo ‘Praias do Capibaribe’, como: cadeiras de praia, guarda-sol, piscinas infláveis, oficinas de pintura de camisa, apresentação musical, palestra e bate-papo entre os dois coletivos.

Figura 43 - ‘Praias do Capibaribe’ (2015) no Largo do Batata (SP)



Fonte: Bernardo Teshima

No término dessa semana, os membros do coletivo 'Praias do Capibaribe' retornaram e 7 membros do coletivo paulista vieram a Recife, onde conheceram a cidade e os coletivos e artistas que atuam na cidade, tais como: os coletivos e artistas que atuam no Edf. Pernambuco, a Mau-mau, entre outros. Fizeram o trajeto de barco no rio Capibaribe, desde a Ponte do Limoeiro até o Capibar, nesse passeio foi discutido o coletivo 'Praias do Capibaribe' e as intervenções já realizadas na cidade. Para a intervenção final, foi realizado um contato prévio com a comunidade de Santa Luzia, no bairro da Torre, que fica próxima de uma das margens do rio. Através de um primeiro contato com um morador, eles foram conhecendo outros até chegar nas pessoas que exerciam alguma liderança no local, e que poderiam mobilizar os membros da comunidade a participarem da intervenção. Após identificados os atores da comunidade, muitos se disponibilizaram a ajudar na preparação da intervenção e a participar no dia da conclusão. A ação também contou com a participação de alguns estudantes de arquitetura da Universidade Católica, que se engajaram após uma palestra feita pelos dois coletivos na universidade. Coletivamente foi pensado o espaço que atendesse às necessidades dos moradores do local; foi realizada uma limpeza da margem do rio, projeto e construção de mobiliário urbano, brinquedos para as crianças, bancos para socialização durante o evento, etc.

Figura 44 - Processo de construção da intervenção na comunidade de Santa Luzia



Fonte: Bernardo Teshima

Como forma de sinalizar a intervenção, foram posicionadas algumas bandeiras ao longo da Ponte Santana, uma ponte para pedestres que liga a comunidade da Vila Santa Luzia à comunidade de Santana no bairro de Casa Forte; essas bandeiras continham palavras e gírias do léxico recifense e paulista, resultado da convivência e brincadeiras entres os grupos (informação verbal)³⁸.

Figura 45 - Ponte de acesso ao 'Praias do Capibaribe' (2015)
na comunidade de Santa Luzia, na Torre



Fonte: Bernardo Teshima

No dia final da conclusão das atividades, além dos participantes da concepção e construção, compareceram muitos moradores da comunidade, além de algumas pessoas de outros lugares que souberam da ação através da informativos do coletivo (informação verbal)³⁹. O espaço foi bastante festejado e contou com apresentação do Boi marinho⁴⁰, o grupo de cultura popular e os membros da comunidade fizeram juntos a brincadeira. Também foram reproduzidas na 'rádio-praia' as entrevistas realizadas com alguns membros da comunidade ao longo da semana de construção. Além de muito aprendizado conjunto, os dois coletivos produziram uma publicação estilo fanzine com os

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Boi marinho é uma brincadeira da cultura popular de Pernambuco, mistura elementos do boi de carnaval e do Cavalo Marinho, ambas manifestações tradicionais da cultura do estado.

resultados da experiência, documentando desde o planejamento até a culminância do evento na Vila de Santa Luzia.

Figura 46 - 'Praias do Capibaribe' (2015) na comunidade de Santa Luzia, na Torre



Fonte: Bernardo Teshima

Figura 47 - 'Praias do Capibaribe' (2015) na comunidade de Santa Luzia, na Torre



Fonte: Bernardo Teshima

Uns dos princípios do coletivo é sempre estabelecer uma relação com a comunidade, essa prática foi iniciada nas primeiras atividades do grupo na comunidade Vila do Vintém (próximo ao Museu Murillo La Greca) até as

atividades mais recentes. O coletivo opera dessa forma para não ter uma postura invasiva diante da comunidade que faz uso do rio diariamente. Na época que as ações aconteciam na frente do Museu Murillo La Greca, o educativo do Museu oferecia atividades para as crianças da comunidade, como forma de integrar; nas intervenções mais recentes, também há essa integração, mesmo que de forma mais pontual. Outro motivo apontado pela artista é que há chances do mobiliário ser conservado por mais tempo, quando a comunidade está mais engajada com a intervenção, porque eles conseguem enxergar a transformação que aqueles objetos podem provocar no local. Apesar de existirem comunidades mais resistentes ao contato do coletivo, eles nunca deixaram de realizar nenhuma ação, mesmo com menos apoio; mas a efetividade e mudança de mentalidade ficam evidentes quando há uma maior interação da comunidade com a intervenção.

Intervenções coletivas podem responder a mudanças políticas e a situações diversas na cidade, estabelecendo contatos com pessoas que podem ou não considerar tais ações como 'ARTE'. Isto não importa, especialmente quando algumas destas iniciativas incorporam um determinado público reinventando suas relações cotidianas, através de diálogos informais, trocas concretas ou intersubjetivas, (...). (MESQUITA, 2011, p.230)

Em seis anos de atuação (de 2011 a 2017, ano dessa pesquisa), em vários locais diferentes, até outras cidades e rios, o coletivo acumulou muito aprendizado não só de intervenção em meio público e junto à comunidades localizadas próximas aos rios; como também viram de perto que o problema inicialmente observado em Recife era comum à todos os rios urbanos. De espaço de convivência e contemplação tão abordado por poetas, as margens dos rios foram reduzidas à local de descarte de detritos. A industrialização e urbanização acelerada e sem critérios tornaram os rios lugares menos utilizados, e as comunidades que fazem uso direto do rio no seu cotidiano ainda mais marginalizadas. A artista cita Manuel Bandeira, poeta que tanto exaltou a beleza do Rio Capibaribe entre outros que inspiraram esse resgate proposto pelo coletivo com as intervenções. Ver na prática como cada cidade e comunidade enxerga o rio e lida com as questões do rio foi muito rico para o coletivo. Bruna Pedrosa ainda comenta que as intervenções do coletivo sempre

acabam criando laços de amizade com alguns moradores da comunidade, e que através desse contato eles têm notícias das mudanças provocadas pelas ações do coletivo no local (informação verbal)⁴¹. Frequentemente as intervenções inspiram os moradores a questionarem os problemas e reivindicarem melhorias para o local junto às instituições responsáveis (governo do estado e prefeituras). O coletivo também procura voltar nos locais das 'Praias' com as fotos e outros registros produzidos no momento da intervenção, como forma de dar respaldo ao apoio recebido.

A atuação do coletivo já foi amplamente noticiada na imprensa local com grande reconhecimento do público; eles também já tiveram suas intervenções mencionadas em exposições internacionais, como a 'Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities', no Museu de arte moderna de Nova York (MoMA), entre 22 de novembro de 2014 e 10 de maio do ano seguinte; essa exposição foi acompanhada de publicação homônima. O coletivo tem planos de realizar mais intervenções com foco no interior do estado, já que o Rio Capibaribe cruza Pernambuco desde o interior até o Recife. Eles consideram extremamente importante esse trabalho de conscientização ambiental, e principalmente de mudança da relação das pessoas com o rio e com a cidade. Para Bruna Pedrosa, num nível mais pessoal, ela coloca que a relação dela com a cidade mudou, que apesar da crescente violência ela faz mais uso dos espaços públicos e dos equipamentos urbanos disponíveis na cidade. Essa mudança de comportamento fez com que ela se desse oportunidade de conhecer mais lugares dentro da cidade, assim como conhecer formas diferentes de viver a cidade. Ela salienta que o espaço só é de fato público quando é utilizado pelo público:

Porque não é o nome 'espaço público' que vai fazer que ele de fato seja público, é o uso que eu faço dele e aí eu faço esse uso e passei a usar muito mais todos os espaços públicos, não só aqueles que o 'Praias' interage, mas por conta da relação que eu criei através do 'Praias', que me levou pros outros movimentos também, como o Ocupe Estelita e outras iniciativas. Que fizeram com que eu criasse relações com tantos lugares dentro da cidade e que hoje eu vou com

⁴¹ Entrevista concedida por:

PEDROSA, Bruna. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

meu filho e que desde que ele nasceu ele vivencia o espaço público de outra forma. Bruna Pedrosa (informação verbal)⁴²

A autoestima e empoderamento que as intervenções tem provocado nessas comunidades, a consciência de que as ações individuais importam e contribuem para a preservação do rio e o bem estar da cidade. Para os participantes que não fazem parte da comunidade, a atuação do coletivo os convida a conhecer e experimentar lugares que não fazem parte do seu cotidiano na cidade, e também de participar de atividades com potencial de mudar a relação desse participante com a cidade e a forma como ele opera a mesma.

As intervenções do coletivo 'Praias do Capibaribe' podem ser identificadas como arte pública de intervenção comunitária, de acordo com a classificação proposta por José Regatão (2007). Ela também acontece de forma efêmera, assim como as duas intervenções analisadas anteriormente. Mas nessa categoria de intervenção há diálogo e colaboração entre o artista (nesse caso o coletivo) e a comunidade, eles atuam no espaço público conjuntamente, de forma a produzir novos significados e resgatar os laços com o espaço urbano. Como evidenciado por Regatão (2007), a arte pública de intervenção comunitária não tem a pretensão de suprir o poder público na resolução dos problemas da comunidade, mas sim de provocar o público a questionar e buscar as realidades possíveis para o espaço em questão, nesse caso, as margens dos rios. O coletivo 'praias do Capibaribe' apresenta e controla junto com o público formas de viver o espaço, a atuação do coletivo se torna um 'catalizador da mudança' (REGATÃO, 2007).

O coletivo também utiliza do procedimento do desvio nas suas ações, não apenas ao propor a ocupação de um espaço preterido pelo público através da utilização de objetos relacionados a espaços de lazer como cadeiras de praia, guarda-sol, jogos e atividades lúdicas. Na realidade, o coletivo propõe o resgate, ou até mesmo a re-apropriação desse espaço que um dia já foi utilizado como espaço público de lazer, como descrito nas obras de literaturas que tanto inspiram os participantes. A proposta é voltar a praticar o espaço

⁴² Ibid.

público do rio (e suas margens) para que os significados sejam reestabelecidos e que se crie a possibilidade de novos usos desse espaço urbano.

A pós produção de Bourriaud (2009(2)) também se faz presente nas intervenções do coletivo 'praias do Capibaribe, os artistas fazem uma montagem possível da realidade a partir das formas disponíveis no cotidiano. Nas intervenções do coletivo são apresentadas novas possibilidades de realidade, com elementos pré-existent e disponíveis à todos. O desejo de nadar no Capibaribe e utilizar suas margens como espaço público lúdico motiva os artistas, que convidam o público a experimentar outras realidades através das intervenções.

4.2 Discussão e Conclusões

Através da descrição e análise dos estudos de caso é possível perceber o impacto que elas causaram no cotidiano da cidade e na população que vivenciou e foi ativada pelas intervenções artísticas. As ações, mesmo que efêmeras, propuseram questionamentos para o público quanto ao uso dos espaços públicos. Os artistas respondem às provocações urbanas através da intervenção, que é uma forma do artista responder à cidade, e ao mesmo tempo provocar o público ao chamar atenção para as mesmas provocações.

Para os três (3) artistas entrevistados a intervenção foi uma forma de responder à desejos e questionamentos urbanos, de ativar a percepção e acordar o público para novas perspectivas do espaço urbano; manifestar uma nova possibilidade de vivenciar a cidade, um outro ponto de vista. A intervenção pode despertar o olhar do público que pratica aquele espaço diariamente, mas que talvez não tenha racionalizado a forma como opera a cidade e o impacto que essas operações podem causar na cotidiano urbano. É possível identificar, nas três intervenções urbanas analisadas, o caráter contestatório do espaço público, não somente por a obra acontecer no espaço público, mas principalmente pelos questionamentos levantados. De forma

poética, cada uma das três intervenções reivindica o espaço público adotando uma maneira singular de atuação; seja através do humor e ironia, de propor procedimentos inusitados nas ruas, ou até mesmo fazer uso do espaço construindo com uma estrutura própria de ocupação.

De acordo com a classificação de José Luiz Regatão (2007); tanto a obra 'Vende-se este rio' (2004), quanto a obra 'Movimentos de atravessar a multidão' (2008) podem ser identificados como arte pública efêmera. A primeira foi realizada por meio de performance durante uma semana, no SPA das Artes de 2007, e não envolveu a produção de nenhum objeto de arte. A segunda, também foi uma performance realizada em dois (2) dias e que não produziu nenhum objeto de arte. A banca de madeira, o sacos de plástico e a bacia, utilizados por Marcos Costa e as cadeiras dobráveis e os guarda-chuvas utilizados por Maíra Vaz Valente não eram objetos de arte, são objetos manipulados pelos artistas na realização das performances. Esses objetos, na realidade, auxiliaram os artistas a desviarem o uso do espaço urbano. As ações foram pontuais (mesmo que tenham sido realizadas mais de uma vez) e os registros fotográficos e audiovisuais não substituem a experiência da vivência da obra.

Para as intervenções do coletivo 'Praias do Capibaribe', pode-se atribuir a classificação de arte pública efêmera pelos mesmos motivos das outras duas obras, acontecer de forma única (mesmo que realizada mais de uma vez), ter uma duração efêmera e não produzir objetos de arte. No entanto, a essa intervenção cabe também a classificação de arte pública de intervenção comunitária (REGATÃO, 2007), porque procura sensibilizar e engajar o público através de uma ação artística para uma questão de interesse comunitário. Esse caráter pedagógico não anula nem diminuiu o caráter artístico da intervenção, mas deixa claro seus desejos e intenções.

O processo de criação dessas intervenções favorece a identificação das questões urbanas por parte do público, esse público ativado pela obra passa a questionar o meio urbano de uma forma mais crítica e repensar sua atuação como praticante da cidade. É possível observar que as intervenções sugerem novas formas de apropriação da cidade, e podem despertar um

desejo de ocupar a cidade no público que a vivencia. Com a performance ‘Vende-se este rio’ (2004), Marcos Costa teve a intenção que a obra estivesse permanentemente disponível para o público e também para outros artistas (informação verbal)⁴³. Ele acredita que a obra é aberta para que se apropriarem da operação, da mesma forma que a própria performance faz alusão a outras obras, como ‘A terceira margem do rio’, de Guimarães Rosa.

Na entrevista com Maíra Vaz Valente (informação verbal)⁴⁴, de ‘Movimentos de atravessar a cidade’ (2008), a artista comenta que ela acredita que uma intervenção possa ser repetida em outro local sem perda de significado, mas no caso das intervenções realizadas pela artista em São Paulo, já não faz mais sentido serem repetidas, por que o contexto da cidade já foi modificado. Porém Maíra destaca que o procedimento já não é mais dela, na medida que ela realiza a performance no espaço público e que convida as pessoas a vivenciarem a intervenção, o procedimento pode ser apropriado e utilizado para outras experiências estéticas urbanas.

Eu falo que o trabalho quando ele tá no mundo, a gente tem um ponto de partida, a gente artista acaba pondo um ponto de partida, mas como esse trabalho vai ressoar no mundo a gente tem que dá essa liberdade. Foge do controle, eu só espero que nunca um fascista pegue esse trabalho pra ele. Maíra Vaz Valente (informação verbal)⁴⁵

Nas intervenções do coletivo ‘Praias do Capibaribe’ isso também é observado, as ações incluídas nas ‘Praias’ são sugestões possíveis de se vivenciar o espaço público, e completamente passíveis de apropriação por parte do público; como diz Bourriaud em ‘Estética relacional’ (2009), sobre a arte hoje “apresenta modelos de universos possíveis”.

A relação que se estabelece com o público a partir das intervenções urbanas contribui para a construção da relação entre esse público e o espaço contestado. Com a experiência do coletivo ‘Praias do Capibaribe’ foi possível constatar através do envolvimento do público e da forma como as ações foram

⁴³ Entrevista concedida por: COSTA, Marcos. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

⁴⁴ Entrevista concedida por: VALENTE, Maíra Vaz. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

⁴⁵ Ibid.

construídas de acordo com o local de cada edição, que as intervenções trazem novas possibilidades de vivenciar o espaço e a cidade. A forma como a comunidade próxima ao local da intervenção se compromete com ela também evidencia a forma como a intervenção causou impacto nesse público e consequentemente no seu entorno. Pela própria natureza das ações do coletivo, que tem esse caráter pedagógico das intervenções em comunidades, as ações são ainda mais possíveis de serem incorporadas pelos praticantes do espaço. Há relatos do impacto da intervenção nas comunidades envolvidas, e de como a intervenção gerou um sentimento de empoderamento, quando público se torna hábil na contestação do espaço e busca de melhorias para a cidade que pratica. Isso é evidente quando há uma manutenção do mobiliário efêmero por um tempo prolongado para usufruto da comunidade, ou por exemplo quando o público vivenciador se organiza para requerer iluminação ou outro serviço público no espaço.

A relação da arte com a política foi abordada por todos os entrevistados de forma espontânea, em todas as ações analisadas houve intencionalmente uma intenção de se posicionar politicamente diante de uma questão urbana. Além de todos os entrevistados opinarem positivamente a respeito da arte ser uma forma de posicionamento político. Marcos Costa de uma forma sutil, mas bem enfática quando afirma que até mesmo a forma de atravessar a cidade é um ato político; o que dialoga diretamente com a obra de Maíra Vaz valente, que é uma proposta de atravessar a cidade de maneira lúdica. Maíra também se coloca sobre a questão, e afirma que ela aprendeu muito sobre o próprio trabalho da performance artística em sua atuação como ativista ambiental. As ações do coletivo 'Praias do Capibaribe' sempre tiveram suas ações pautadas nos posicionamentos políticos dos membros do grupo, isso também é característico desse tipo de intervenção que Regatão (2007) classifica como arte pública de intervenção comunitária.

Arte e política andam juntos, a gente faz arte pra fazer política, a gente interage com o espaço urbano exatamente, que é uma forma política de interagir com a cidade, de pressionar o governo pras coisas que precisam ser feitas, não fazia nenhum sentido a gente tá

alí se tolhendo dos nossos propósitos (...). Bruna Pedrosa (informação verbal)⁴⁶

Tanto Marcos Costa quanto Máira Vaz Valente, mesmo com obras tão diferentes e com um espaçamento temporal de quatro (4) anos entre uma obra e outra; têm uma visão parecida em relação à obras de intervenção urbana. Os dois artistas acreditam que a obra de certa forma ‘pede’ para ir às ruas; o desejo de realizar a intervenção urbana vem na realidade da temática da obra, que a definição do lugar surge com o processo artístico de formulação do discurso da obra.

A cidade ela é um índice, ela é um fenômeno da modernidade em que dentro do meu trabalho o encontro, é talvez esse resgate de uma possibilidade coletiva, num lugar que ele cada vez mais se direciona uma individualidade, então outros trabalhos, assim, quando eles precisam, eles vão pra rua. (...) eu acho que quando eu preciso desse engajamento incondicional do outro, acho que o trabalho vai pra cidade. Máira Vaz Valente (informação verbal)⁴⁷

A motivação pessoal dos artistas entrevistados em realizar procedimentos de investigação artística no espaço público é o sentimento de poder contribuir para a discussão das questões urbanas. Marcos Costa (informação verbal)⁴⁸ afirma que a experiência de vivenciar a cidade durante a intervenção e interagir com as pessoas é uma experiência única, e que não há registro fotográfico ou audiovisual que supere essa experiência. Assim como a facilitação do diálogo, que também é um elemento que motiva o artista. Para Máira Vaz Valente a motivação está presente na possibilidade investigativa da intervenção, de racionalizar os espaços; como a artista tem seu trabalho focado nas relações e nos encontros, e o fato do espaço público ser esse lugar que possibilita o encontro e a vida coletiva.

⁴⁶ Entrevista concedida por:

PEDROSA, Bruna. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

⁴⁷ Entrevista concedida por:

VALENTE, Máira Vaz. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

⁴⁸ Entrevista concedida por:

COSTA, Marcos. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Para Bruna Pedrosa (informação verbal)⁴⁹ do coletivo ‘Praias do Capibaribe’, a forma como ela pratica a cidade foi profundamente modificada, ela passou a se sentir mais parte da cidade e portanto a fazer uso dos espaços públicos com mais confiança e com sentimento de legitimidade, de pertencimento. Ela conta que sua autoestima enquanto cidadã, que participa da luta pela melhoria da cidade, foi reestabelecida por conta do seu trabalho com o coletivo. E além da motivação pessoal da relação individual da artista com a cidade, a contribuição do coletivo é um grande fator. Ela percebe isso claramente no contato com algumas pessoas que frequentaram mais de uma edições do ‘Praias do Capibaribe’ ao longo dos anos de atuação do coletivo. Principalmente as crianças que respondem através de outras linguagens (como desenhos e pinturas) e demonstram a forma como as intervenções fomentaram a formação delas.

Conforme disposto nos aspectos metodológicos prévio às análises das obras, procurou-se analisar os processos, o contexto e os atores que compõem as intervenções urbanas. Em “Vende-se este rio”(2004), Marcos Costa faz uso do procedimento artístico do desvio ao utilizar elementos presentes na cultura urbana para levantar a questão do uso do Rio Capibaribe. A intervenção urbana faz uso de “estratégias miméticas” (BOURRIAUD, 2009) para tornar evidente uma situação proposta, essa proximidade das práticas artísticas contemporâneas das ações do cotidiano urbano produz uma certa dificuldade de identificação da obra como arte, mas essa dúvida também aproxima o público que é ativado pela curiosidade e informalidade da intervenção. O humor e a ironia fazem parte do discurso da obra, o que desarma o público e o convida a participar da intervenção (MESQUITA, 2011). Essa abordagem não ameaçadora reduz a barreira de resistência que poderia se formar a partir de uma provocação que propõe questionamentos éticos complexos, como o uso dos recursos de um rio.

Já em “Movimentos para atravessar a multidão” (2008), Maíra Vaz Valente se apropria (e incentiva apropriação) do espaço público da rua como

⁴⁹ Entrevista concedida por:

PEDROSA, Bruna. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

um espaço de encontro, e coloca o sentido na obra na interação entre a artista, os expectadores (que nesse caso são participantes) e a própria cidade onde a intervenção acontece. Essa interação com o entorno propõe ‘modelos de socialidade’ (BOURRIAUD, 2009), no qual a artista estimula o público a criar suas próprias relações com a obra e com a cidade. Ao abordar as relações humanas no espaço da faixa de pedestres, a intervenção dá início uma comunicação com o público, que responde transformando sua relação com a proposta do lugar.

Em “Praia do Capibaribe” (2015), o coletivo responsável pela realização da intervenção cria uma situação que proporciona o resgate de trocas urbanas intrínsecas ao cotidiano urbano, mas que haviam sido esquecidas ou minimizadas pela automação da vida nas cidades (PEIXOTO, 2003). O privilégio do convívio, através de ambiências festivas em que há interação, é o que faz da intervenção um objeto estético capaz de criar novas realidades possíveis. Esses espaços de convívio proporcionados pela intervenção criam o que Bourriaud (2009) chama de ‘momentos de socialidade’, nos quais é possível explorar as relações que as pessoas desenvolvem com o espaço público. O processo colaborativo realizado com a comunidade visa empoderar o público e valorizar as relações criadas a partir do espaço de convivência criado com a intervenção (MESQUITA, 2011). A proximidade dessas manifestações artísticas de intervenção comunitária com o ativismo faz que seja questionado seu próprio mérito artístico, o que não a invalida como obra, que cumpre o objetivo de descondicional o público de ações automatizadas no espaço urbano. O engajamento social faz com que o público experimente outras sociabilidades, e estabeleça diálogos e reflexões provocados pela intervenção.

As três (3) intervenções analisadas dialogam com o projeto situacionista de atuação estética no mundo, porque produzem situações através de práticas lúdicas (festas e jogos) com o propósito de despertar os expectadores de uma vida automatizada, ao integrar a arte e a vida cotidiana e transforma-los em vivenciadores das situações. No entanto, é possível notar que as intervenções situacionistas provocavam maior incômodo e

constrangimento, o público confrontado com as intervenções reconhecia tolerar e até mesmo permitir a existência de um sistema social excludente (MESQUITA, 2011). Nas intervenções contemporâneas há uma atitude menos combativa, mas que gera um efeito empoderador que instrumentaliza o público a transformar sua atuação no ambiente urbano.

Com as análises dos estudos de caso escolhidos foi possível chegar no problema específico da pesquisa, que é se de fato as intervenções artísticas nos espaços urbanos provocam questionamentos no público que as vivencia, e se esses questionamentos reverberam e são capazes de gerar, nesse público, um sentimento de empoderamento urbano. A consciência das ações praticadas no espaço público, faz com que o público faça uso do espaço urbano efetivamente, ou seja, a prática dos espaços urbanos de forma legítima, com confiança de que não é apenas um usuário do espaço, mas também agente capaz de produzir o espaço público. É possível ver que a subversão dos gestos urbanos do cotidiano e seu emprego em procedimentos artísticos funcionam como instrumento de experimentação estética e transformação das cidades contemporâneas, como aponta Careri (2013).

5 Considerações Finais

As cidades contemporâneas são ao mesmo tempo palco e protagonistas na produção do modo de vida urbano. As crescentes demandas urbanas provocam inquietações não apenas nos habitantes, como também nos artistas, que respondem às provocações intervindo no meio urbano. As ações inerentes ao cotidiano urbano são desviadas e reprogramadas em ações artísticas, o que gera interesse e questionamentos por parte do público, que tem oportunidade de refletir sob suas práticas urbanas, e participar mais ativamente da produção do espaço público. Investigar os processos artísticos que se utilizam da cidade como suporte e elemento narrativo é importante para entender o impacto que a arte exerce no espaço público, tanto na criação de laços emocionais entre a cidade e seus habitantes, quanto na apropriação desses espaços pelo público.

A apropriação dos espaços públicos por meio da arte com as intervenções urbanas e ações efêmeras criam narrativas, tem o objetivo de ativar o público para modificar a sua relação com o ambiente urbano. O envolvimento do público na intervenção, aumenta a possibilidade desse público despertar para a forma que os espaços são consumidos e praticados no cotidiano urbano. Essa nova relação estabelecida gera repertório para que as pessoas possam transformar a forma como utilizam a cidade, fica clara a importância dos gestos urbanos praticados na cidade.

As intervenções artísticas realizadas no ambiente urbano foram analisadas não apenas como forma de expressão artística, mas também como forma de requerer o uso do espaço, nesse sentido, foram buscados referenciais teóricos necessários à compreensão de sua natureza. O primeiro capítulo foi dedicado à presença da arte em suas diversas linguagens no espaço urbano, o que incluiu um breve histórico sobre arte pública e suas classificações, com ênfase nas intervenções urbanas. A identificação e obtenção de informações sobre a classificação das intervenções urbanas auxiliou na construção do referencial teórico no qual a pesquisa é baseada,

mas também foi importante para o entendimento das intervenções no contexto da arte contemporânea.

A arte vai para as ruas por influência das vanguardas, mas também pelo desejo de ocupar as ruas, manifestado através da arte. Esse deslocamento da obra torna mais fácil a integração do público, que passa de observador a participante ou vivenciador do trabalho artístico. As intervenções questionam a própria natureza intrínseca da obra de arte, já que não produzem um objeto de arte e sim registros da ação. Elas subvertem o sistema de arte e a própria prática artística tradicional, e ainda podem provocar mudanças sociais e políticas (MESQUITA, 2011).

Uma dificuldade na conceituação da arte pública e das intervenções artísticas no espaço público está no fato dessas manifestações artísticas serem realizadas através de várias formas de expressão. As intervenções podem ser performáticas, também podem estar na manipulação de algum artefato no espaço público, na apropriação e desvio de estruturas e práticas já existentes, em instruções ou proposições que podem ser individuais ou coletivas. A opção pela transitoriedade, ou seja, a efemeridade do trabalho artístico também traz complexidade para classificação.

No segundo capítulo as intervenções foram contextualizadas não apenas quanto ao ambiente urbano nas quais foram realizadas, mas também em relação aos processos utilizados na sua prática. Inicialmente com foco na própria cidade e nas operações cotidianas realizadas por seus praticantes (CERTEAU, 1990), além das relações sociais proporcionadas pelo ambiente urbano. A cidade é formada pela ação humana e reflete quem a ocupa, e por trás de cada artefato urbano existe uma lógica, um conceito, um desejo. Para abordar a cidade é preciso falar de quem a constrói e quem interage com ela, pois é a presença humana e as operações orgânicas cotidianas que conferem identidade e significado aos espaços públicos (SANTOS, 1998). Na cidade, há interação humana permanente que modifica constantemente os espaços com ações cotidianas, os usos do espaço público estão impregnados dos desejos e das necessidades dos praticantes da cidade.

O espaço urbano é afetado tanto por questões políticas, sociais, econômicas e tecnológicas, como também pelos gestos urbanos, ou seja, pelas ações vividas e reproduzidas na cidade. Os gestos urbanos, ou o que Certeau (1990) chama de práticas cotidianas, são as formas através das quais os habitantes (praticantes do espaço urbano) se apropriam da cidade, esses gestos ocupam o meio urbano e representam os desejos dos seus habitantes. A relação que o habitante estabelece com a cidade ultrapassa as funções do espaço urbano, ao se apropriar do espaço, o habitante exerce influência sobre o meio urbano da mesma forma que é influenciado por ele.

A estrutura das cidades é composta por uma combinação de usos que mantém a cidade contemporânea interessante e acessível a todos, essa estrutura influencia as ações dos praticantes (JACOBS, 2011). Recusar a cidade é promover a exclusão como método de controle, o que só aprofunda a desigualdade social e gera espaços públicos cada vez menos utilizados, são oportunidades desperdiçadas. O esvaziamento do lugar praticado é a ausência das práticas que constituem simbolicamente esse lugar. É preciso nutrir as condições que geram a diversidade para que a vida urbana possa proporcionar interações ricas e variadas.

Os usos dos espaços públicos pelos praticantes da cidade, criam (e recriam) os significados desses espaços (CERTEAU, 1990). Mesmo que se considere a dimensão das ruas e calçadas, possíveis rotas a percorrer, a presença de iluminação adequada e a inserção de artefatos urbanos como bancos e abrigos; os espaços só são legitimados com a presença dos praticantes, pois ele é produzido pela prática do lugar. Observa-se como os lugares são geralmente descritos como operações, instruções de como se chegar em um lugar, ou 'como navegar o lugar' (CERTEAU, 1990). A descrição do percurso ou relato de viagem é a descrição espacial que contextualiza o corpo no ambiente, as orientações espaciais são indicadores do corpo no discurso. São as práticas organizadoras de espaço, as táticas cotidianas, que se materializam nos mapas.

Um dos gestos urbanos mais comuns, o ato da caminhada, permite não apenas a apreensão do ambiente, como consegue quebrar a forma

automatizada com a qual se utiliza a cidade. Através dela é possível entender melhor os estímulos afetivos que a cidade produz no caminante. A caminhada é uma prática urbana que instrumentaliza os praticantes na percepção e na criação das narrativas da cidade, como instrumento estético e crítico, o caminhar tem o potencial de transformar os espaços urbanos (CARERI, 2013).

Em seguida, ainda no segundo capítulo, discorreu-se sobre a apropriação dos gestos urbanos praticados no cotidiano das cidades pelos procedimentos artísticos e intervenções urbanas. A cidade é o território ideal das experiências artísticas de movimentos diversos na tentativa de realizar o projeto revolucionário da superação da arte. As caminhadas como procedimento artístico, seja nas excursões, na deambulação ou na deriva, se inscrevem diretamente no espaço urbano sem se utilizar de suportes materiais.

O desvio da prática do caminhar de forma de locomoção, para uma ação de intervenção artística no meio urbano tem sido praticada desde as vanguardas do século XX, com destaque para os situacionistas, que defendiam a deriva como forma de investigação urbana, e com o objetivo de transformar os espaços de vida coletiva. A deriva situacionista revelava a cidade por meio do jogo; nela presume-se um reconhecimento dos efeitos da cidade nos indivíduos (psicogeografia) através de um comportamento lúdico-construtivo (CARERI, 2013). A proposta de reprogramar os gestos urbanos é apresentada tanto no procedimento do desvio, como também na pós-produção, defendida por Bourriaud (2009(2)). Converter em procedimentos estéticos as ações cotidianas aproxima a obra do público, e o instrumentaliza no processo de apropriação da cidade e de descobertas de novos modos de vida urbana.

Na proposta da arte relacional, a cultura e a arte são capazes de facilitar a conexão entre as pessoas, com o objetivo de implementar novas formas de vida contemporâneas, pois a arte é uma atividade que produz relações com o mundo (BOURRIAUD, 2009 (2)). As obras constroem narrativas baseadas em um repertório comum e disponível a todos, para revelar formas possíveis de vida e usos dos espaços urbanos. A arte põe em evidência os gestos urbanos, invisibilizados por conta da automação do cotidiano e transformados em produtos de consumo. Essa rematerialização dos

processos humanos não os transforma em objetos, a arte devolve os gestos do cotidiano ao mundo como suportes de experiências a serem vividas (BOURRIAUD, 2009 (2)).

Tanto os gestos do cotidiano, quanto como as intervenções artísticas que desviam esses gestos, são práticas espaciais que participam do processo de produção do espaço urbano. Um pela força da coletividade com a qual se inscreve no ambiente, e a segunda por proporcionar uma oportunidade de reflexão sobre as ações cotidianas. Com a reprogramação dos espaços através dos gestos, é possível experimentar novas formas de existir. A arte pode revelar características anteriormente não evidentes na paisagem urbana, novos fluxos urbanos, novas experiências a serem vividas; mas o que é proposto aqui é que a arte no contexto urbano também tem a capacidade de criar significados e de motivar o público a experimentar a cidade de outras formas, ainda não previstas ou inventadas (PEIXOTO, 2003).

As intervenções urbanas são obras que requerem a participação do público, a presença e/ou interação do público completa a obra, ele se torna parte integrante da atividade artística (BOURRIAUD, 2009). Nesse caso o termo expectador já não se aplica, o público passa a ser vivenciador ou participante da obra, pois inserido na estrutura da intervenção ele se sente apto a atuar na manipulação das ambiências que o cerca. Não se trata apenas de interpretar a obra como observador, o encontro da intervenção urbana com o público produz conteúdo e conduz o vivenciador a participar também da construção do espaço público.

Ao final do segundo capítulo foi visto como a arte se mistura ao ativismo no contexto da cidade, e que a ativação do expectador pela experiência do espaço vivido gera um sentimento de empoderamento (MESQUITA, 2011). O caráter engajado das intervenções urbanas pode promover discussões sobre o uso do espaço público e consequentemente influenciar na configuração da paisagem urbana.

Nas intervenções urbanas que contestam o uso do espaço urbano é observada uma convergência de motivações entre público e artista. As aspirações que o público têm para a cidade estão associadas aos desejos, às

relações sociais e ao estilo de vida buscado por esse público (HARVEY, 2014). O que faz do ativismo urbano mais do que uma forma de lutar pelo direito à cidade, mas principalmente a luta pelo direito de produzir a própria cidade. Os desejos de transformação urbanos esbarram nos limites impostos pela cidade, diante desses limites, o ativismo artístico consegue reimaginar o espaço social (MESQUITA, 2011). As intervenções são manifestações de inquietação que reivindicam o espaço público, o que acaba por estreitar a fronteira entre arte e ativismo urbano.

O terceiro capítulo aprofundou a pesquisa com os estudos de caso, as três (3) intervenções artísticas urbanas selecionadas questionaram o uso do espaço público de maneiras diferentes. Foram observados os atores, processos, e procedimentos artísticos que fizeram parte das intervenções, assim como se essas intervenções provocaram mudanças na forma como os espaços são utilizados. Mostrou-se necessário também investigar a relação estabelecida entre as intervenções urbanas e o público que a vivencia, além da contribuição dessa relação para o uso dos espaços públicos. Nas intervenções realizadas em comunidades, as mudanças espaciais são mais visíveis, já nas intervenções mais pontuais, se perde o contato com os vivenciadores, o que deixa o impacto da ação mais difícil de rastrear.

A identificação com a cidade, apesar de suas diversidades sociais e culturais, empodera o habitante, ou praticante do espaço, para que ele tenha maior consciência da influência que exerce sob o espaço, e assim possa apropriar-se dele em função dos seus desejos e motivações. Tanto o espaço físico da cidade, quanto suas tradições sociais e culturais são construídos coletivamente pelos que a praticam, o que faz com que o resultado dessa construção seja coletiva, mas também única e individual. As identidades, formadas pelas diversas experiências e práticas sociais, habilitam os praticantes da cidade a continuar atuando no espaço público de maneira legítima e efetiva.

Os espaços onde as intervenções acontecem não são aleatórios, eles são ricos de significados que dialogam com o que o artista pretende contestar e com o público que se pretende engajar com a ação. O espaço

urbano faz parte da narrativa da obra, e é um elemento que contribui para que a intervenção aconteça. O processo de troca entre o espaço, a ação artística e o público é que constitui a intervenção urbana, o espaço construído da cidade se transforma também em espaço de convívio e trocas urbanas.

As entrevistas conduzidas com os artistas das intervenções analisadas nos estudos de caso foram muito ricas para a pesquisa, e através do processamento das informações obtidas nas entrevistas, juntamente com os conceitos vistos nos capítulos anteriores e a pesquisa documental acerca das intervenções ficou evidente que as pessoas são elementos integrantes da obra. O público é encorajado a vivenciar a obra ao circular ou manusear os objetos dispostos na intervenção, se tornando assim parte integrante da obra que só se realiza (só é ativada) com a presença das pessoas. O público vivenciador da obra se vê ativo na sua construção de sentido, o que lhe confere uma autonomia e o convida a pensar os espaços públicos de um ponto de vista mais empoderado.

Os espaços públicos provocam reações e sentimentos nos seus praticantes que estão além da função do espaço, são reações e sentimentos relacionados à experiência vivida no espaço, que pode ser ativada pelas intervenções urbanas. A intervenção poética vivenciada tem muitas camadas de percepção e nem todas são documentáveis; o processo de investigação estética é amplo o suficiente para não caber em fotos ou palavras. Essa dificuldade de registro é real e pode ser experimentada ao longo do processo da pesquisa, o que demonstrou que a experiência da intervenção é mais valiosa que qualquer objeto que possa produzir.

O apoio de instituições tradicionais de arte às intervenções urbanas não as desqualifica como intervenção, desde que sejam reconhecidas as limitações desse apoio e que seja estabelecido um diálogo crítico, mantendo a integridade da ação artística. O que antes ia de encontro com as pretensões vanguardistas, já não representa um grande impedimento à ação artística, nem tampouco neutraliza o caráter contestador da intervenção. Não se trata de realizar a intervenção em um formato institucional, mas sim da instituição

apoiar a ação urbana porque reconhece sua qualidade artística e a importância do debate que a intervenção estabelece com o espaço e o público.

A produção da vida material e imaterial⁵⁰ é uma prática espacial; assim, a arte no ambiente urbano produz um diálogo entre o espaço e seus praticantes, o que influencia diretamente a produção do espaço cotidiano e cria condições para a integração da arte à vida. As experiências individuais dão sentido ao espaço, quando essas experiências são permeadas por intervenções urbanas os praticantes tomam consciência da potência de suas ações.

Através do estudo das intervenções artísticas urbanas foi possível entender melhor as dinâmicas dos espaços públicos, a forma como os praticantes os utilizam diariamente. Observou-se que o estudo do processo de construção das intervenções facilitou a identificação de questões urbanas, porque elas são expostas na ação artística de forma enfática e incisiva, o que pode dar origem a novas formas de apropriação da cidade pelos seus habitantes.

O antagonismo entre o público e os espaços urbanos mostra-se nocivo à cidade, pois é através do uso que o espaço é concebido simbolicamente. O espaço público funciona como mediador das relações que só ocorrem no meio urbano, ele favorece as trocas urbanas e o sentimento de pertencimento. Esta pesquisa buscou tornar visível a ligação entre as intervenções urbanas com o sentimento de pertencimento urbano provocado no público que vivenciou essas ações, característica observada em intervenções urbanas de caráter efêmero e que contestam o uso dos espaços públicos. As intervenções urbanas podem influenciar os gestos urbanos e as práticas do espaço que são responsáveis pela produção do espaço vivido. Observa-se assim, a real possibilidade de produção do espaço e consequentemente da produção de novos modos de vida através das insurgências poéticas no espaço público.

⁵⁰ incluindo a arte e produção cultural

Referências

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009. Denise Bottman. (trad) (Coleção Todas as Artes)

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009(2). Denise Bottman. (trad) (Coleção Todas as Artes)

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

COSTA, Marcos. Marcos Costa: entrevista qualitativa [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. Entrevista concedida à Mariana Melo para dissertação de mestrado no departamento de Design da UFPE.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DEL RIO, Vicente; DUARTE, Cristiane Rose; RHEINGANTZ, Paulo Afonso. (ORG) **Projeto de lugar**: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / PROARQ, 2002.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 29 de Abr. 2017. ISBN: 978-85-7979-060-7

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC, 1997.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014. CAMARGO, Jeferson (trad.)

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. (Coleção cidades)

LAKATOS, Eva M. & MARCONI, Marina A. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 7a ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaço público na experiência urbana. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

PEDROSA, Bruna. Bruna Pedrosa: entrevista qualitativa [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. Entrevista concedida à Mariana Melo para dissertação de mestrado no departamento de Design da UFPE.

PEIXOTO, Nelson Brissac. (ORG) **Intervenções urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2003. 4 ed.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil nos anos 60**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

REGATÃO, José Pedro. **Arte pública**: e os novos desafios das intervenções no espaço urbano. Lisboa: Bond, 2007. 2.ed.

SANTOS, Lúcia Leitão. **Os movimentos desejantes da cidade**: uma investigação sobre processos inconscientes na arquitetura da cidade. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1998.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. (Coleção cidades)

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez Editora, 2011. 6.ed.

VALENTE, Máira Vaz. Máira Vaz Valente: entrevista qualitativa [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. Entrevista concedida à Mariana Melo para dissertação de mestrado no departamento de Design da UFPE.

Apêndice A – Formulário guia para a entrevista

Artista:

Obra / ano:

Formação / origem / trajetória artística:

1. Qual a sua visão da arte pernambucana dos anos 1900 aos anos 2000? Mais especificamente sobre as intervenções urbanas nesse período? Que fatos/eventos foram importantes/significativos?
2. Fale um pouco de seus outros trabalhos e da conexão com a intervenção escolhida pra análise. Qual a ligação da intervenção com a sua vida e/ou outros trabalhos?
3. Você poderia descrever a intervenção e como surgiu a ideia de sua realização? Como foi a escolha do local no qual a intervenção foi realizada? O local está ligado com o tema ou poderia ser realizado em outro local, sem perda de significado?
4. Ela já tinha sido realizada em outro local ou foi realizada posteriormente em outro local? Se sim, quais as diferenças observadas de um pra outro? A Intervenção poderia ser reproduzida em um lugar como um museu ou uma galeria?
5. Qual a recepção do público no momento em que a obra foi realizada? Que reações lhe chamaram atenção? Existe algum registro das reações desse público (fotografias, depoimentos, possíveis contatos)?
6. Foi observado alguma mudança no local (após a realização da intervenção) que possa ser relacionada com a vivência proporcionada pela obra?

Apêndice B – Transcrição da entrevista de Marcio Costa

Artista: Marcio Costa

Obra / ano: Vende-se este rio (2004)

Formação / origem / trajetória artística:

2015 Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE

2003 Graduação em Artes Visuais, com láurea universitária, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE

1995 Curso Técnico em Radialismo, Escola Técnica Federal de Pernambuco, Recife-PE

Fale um pouco de seus outros trabalhos e da conexão com a intervenção escolhida pra análise. Qual a ligação da intervenção com a sua vida e/ou outros trabalhos?

O processo criativo é uma coisa muito singular. É tipo assim, ele chega. Eu acredito muito nesse acúmulo de informações que inconscientemente a gente vai garimpando a vida toda, e de uma forma mesmo inconsciente, assim a gente vai coletando informações sem necessariamente destinar essas informações a um determinado campo, ou arquivar dentro de determinado grupo, a gente vai coletando. Algumas pessoas, tem uma facilidade maior de apreender determinadas informações que outras e eu acredito que comigo é assim que acontece o processo criativo, eu sou uma pessoa muito atenta, eu sou na realidade um observador, no fundo eu acho que eu tenho exatamente essa vontade de fotógrafo mesmo, o que pra mim é o que me define. A fotografia não define o fotógrafo, pra mim. O ser fotógrafo, o ser fotógrafo está exatamente nesse olhar, nessa edição que se faz do mundo com o olhar mesmo, entendeu. Então, assim, eu sou uma pessoa que observa muito, então tudo me interessa, tudo me chama atenção. Claro que o que vai me deixar mais concentrado ou mais atento a um determinado fenômeno é alguma peculiaridade daquele fenômeno, mas assim, eu estou sempre exposto e interessado em tudo, entendeu. Eu sou digamos, eu devoto de Manoel de Barros de estar atento aos detalhes às coisas aparentemente inúteis, aparentemente esquecidas. Eu fico muito atento a tudo, pra mim tudo tem uma potência, algumas coisas tem uma potência que represa muito mais, essa parede do represamento é muito espessa pra umas coisas e mais fina pra outras. Mas tudo tem uma potência, entendeu. E é assim que acontece o processo criativo comigo, em determinado momento, informações que foram coletadas durante toda a vida, em algum momento essas informações são provocadas por uma sinapse de informações, e é aí onde acontecem o fenômeno da criação mesmo. O ato criativo eu acredito que ele é um segundo momento, primeiro essas coisas se arranjam de alguma forma dentro de inconsciente da gente e através de uma determinada relação dialógica, do atrito, isso vai gerar o que muita gente chama de ato criativo. Que aí é quando isso vem ao consciente, vem toda essa formação do que seja a construção de um processo estético. Então assim, me chega a ideia, e na realidade eu diria que minha atenção está entre a visão e a escuta, e muitas vezes a visão e a escuta não estão necessariamente ligadas aos sentidos. É uma coisa de estar atento, por estar atento é o objeto que reclama como ele quer se manifestar,

em que linguagem ele quer se vestir melhor, se é na fotografia, se é na intervenção. Então assim, eu posso te responder é que eu sou uma pessoa que questiono muito. E no caso do 'Vende-se este rio' especificamente, essa questão da água é uma questão muito forte pra mim, por uma série de signos que envolvem a água. Em frente a questão da vida, a fluência, a transparência, a esse espaço que a gente tem mais no corpo que o próprio planeta tem, somos muito mais líquidos do que sólidos. Então a água mexe muito comigo, e aí esse descaso que o homem. Eu acho que o homem é um instância muito ingrata com a natureza, a gente tá sempre de alguma forma, infelizmente, meio que sabotando a natureza numa relação muito de extração e muito menos de convivência de harmonia. Então talvez não seja nem uma relação, talvez seja uma questão de repelência mesmo, porque não é uma questão de enlaçar, é uma questão mesmo de repelência. Se a gente for entrar por aí, muita coisa se explica psicanaliticamente, eu sou muito entusiasta da psicanálise e ela tem me dado respostas pra muita coisa na vida. Então assim, me veio essa ideia de alguma forma, eu gosto muito da figura da ironia, eu acho que a figura da ironia é um estagio de uma determinada equação que a gente montou. E que ela ao mesmo tempo critica, esnoba, mas ela reconhece, ela valoriza e ela não deixa de estar presente num corpo crítico. Eu gosto muito da figura da ironia, muito, muito. É uma figura muito dissimulada, mas ao mesmo tempo ela também se situa. Eu acho que o 'Vende-se este rio' é um trabalho que tem humor, que tem ironia, inclusive são dois elementos que eu trabalhei na minha dissertação de mestrado: a ironia e o humor no meu trabalho. E eu sempre gostei muito disso e durante muito tempo não tinha percebido de como o meu percurso de artista contemplava esses dois elementos, a ironia e o humor. E depois que eu descobri isso eu fiquei muito feliz, é como se meio que descobrisse um pouco mais de mim mesmo. E aí onde que isso vai desembocar num trabalho político que eu acho que é uma postura que o ser humano, que faz com que ele pontue bem a cidade, a polis, através do ato político. As coisas se agarram em alguns momentos também se desgarram em outros, mas eu acho que assim, o ato político é um ato de endereçamento, de introdução à polis. Claro que tem artistas que acham que: não o artista tem que fazer arte, não precisa se preocupar com porra nenhuma, assim. A minha não é essa, a minha é que de alguma maneira, por fazer parte, por circular, por transitar, por atravessar a cidade de alguma forma, em algum momento, por mais até cavernoso que seja, por mais inóspito, por mais no perímetro que você viva, mas você em algum momento vai atravessar a cidade. E é muito importante, é muito grandioso pra você enquanto ser humano você participar de atos políticos, não tô dizendo ser político, propor ato político, de você responder à cidade, a alguma evocação da própria cidade. Então o 'Vende-se este rio' ele tenta se presentificar dessa forma. E assim o mais interessante desse trabalho é que essa intervenção foi uma ação performática também, uma coisa que fica meio híbrida nesse sentido. Talvez até mestiça, talvez não híbrida, mas mestiça. Mas ele se desdobrou num vídeo, que é homônimo à intervenção, e nesse vídeo, aí foi concluído em 2005, eu fiz com que esse trabalho, as imagens que eu tinha capturado desse trabalho, dialogassem com a 'terceira margem do rio', de Guimarães Rosa. É isso que eu digo a você, o trabalho, eu acredito disso, pelo menos comigo, eu acredito que sempre meus trabalhos são obras abertas. E

em alguns momentos eles dialogam com outros trabalhos, de outros autores, e nesse caso eu acredito que esse trabalho tem fragmentos da 'terceira margem do rio', de Guimarães, que eu gosto muito. E eu acho que é um trabalho que diz muito e que contribui muito pro 'vende-se este rio'. E o 'vende-se este rio' ele também dialoga com outra intervenção que eu fiz, eu não sei se você chegou a ver a 'vende-se esta cidade'.

[como esta obra dialoga com outras obras do seu trabalho?]

Tem o 'vende-se esta cidade', que foi um outdoor que eu coloquei em 2004, eu acredito que foi anterior ao SPA, não eu acho que foi posterior, os dois foram 2004, que foi na Galeria Vicente Rego Monteiro, o projeto da Fundação, mas assim trajetórias 2004. Mas eu coloquei um outdoor, na Conde da Boa Vista, no antigo Colégio Marista, e eu coloquei um outdoor 'vende-se esta cidade', que é uma ironia ao que tá acontecendo hoje. Então assim, são obras que, quais são os recados que você pode se perguntar, são tarefas: vender uma cidade ou vender um rio através de sacoletes, que se tem aí uma ação que brinda o interminável, o infindável. Claro que o vendedor, começar a vender o rio em sacoletes não vai conseguir vender o rio durante a vida toda, mas a questão não é essa, a questão é um ato político, porque o rio está dentro de cada sacolete daquele. Então é um trabalho que, o sacolete é uma equivalência metonímica mesmo do todo, do grandioso rio, dessa dantesca tarefa. Mas a partir do momento que ele vendeu o rio através de um sacolete, ele já tá vendendo o rio todo, porque ele já tá anunciando que isso vai acontecer, não por ele, não é ele que tá vendendo, mas que isso tá acontecendo. E no caso do 'vende-se esta cidade' também, a partir do momento que eu usurpar do cidadão o direito, a voz de, na cidade que ele vive, partilhar os espaço públicos, e dar permissão para que alguns espaços públicos se tornem privados, porque isso tem que partir da permissão do coletivo. Se não for assim, a gente tá vivendo uma instância tirânica, que tá em ação, que tá em evidencia, que tá em ocorrência. O espaço público ele é partilhado, é o espaço das partilhas, então assim, não se pode chegar ninguém, sem o consenso do coletivo e usurpar esse espaço e chancela-lo como espaço privado sem o crivo do coletivo, que é isso que tá acontecendo na cidade. O digníssimo prefeito, seja esse ou sejam os passados que já vem vendendo a cidade, de uma forma ou de outra, sem uma consulta coletiva. Então o espaço público ele tá se transformando, ele está sendo consumido pelas incorporações privadas e isso gera um prejuízo simbólico, econômico, social devastador. Porque a partir do momento que você tem menos espaços públicos as trocas simbólicas são sacrificadas, a partir do momento que você tem menos espaços públicos as relações ficam travadas. As pessoas transitam menos, e se as pessoas transitam menos, as pessoas se comunicam menos, as pessoas se relacionam menos. Então o que que acontece, você coloca numa mira de extinção, não quero ser tão negativo, mas já bem na direção da extinção do afeto mesmo. E isso é muito sério, porque até o ser humano mais árido, em algum momento ele precisa inspirar o afeto nas relações, então o afeto ele é uma moeda importantíssima nas relações humanas. A gente precisa dos espaços públicos, não é só pro lazer não, a gente precisa dos espaços públicos pra tudo. E isso são discussões que não acontecem, porque a gente tá muito carente de discussões simbólicas, não digo nem de discussões sem

ser concretas, mas assim de perceber como essas coisas são importantes pra gente. As pessoas estão pensando menos, estão com preguiça de pensar, exacerbam no reclamar, mas não se esforçam, não contribuem, só trazem queixas, não trazem soluções. E isso tudo é muito triste porque sacrifica acidade, perde a cidade, perde o transeunte, que deixa de ser transeunte, porque a partir do momento que você não tem espaço público, não existe transeunte, ele se perde. As pessoas se encubam e não se relacionam. Nada contra, até porque eu acho que são provações que serão antepassar esses ambientes virtuais, nada contra, nada contra a internet. Mas eu acho que também o 'face to face', a pele a pele, isso não pode se perder, o cheiro do suor do outro precisa ser sentido. A pupila, quando vê o outro precisa dilatar e precisa contrair. A gente precisa ficar inquieto com a presença do outro, é bom isso, isso é vida. É tudo uma questão muito triste, então eu acho que os meus trabalhos eles tem uma, sempre a principal matéria prima dos meus trabalhos é a poesia. Isso eu não abduco, e nem deste meio de gerenciar essa musa que eu chamo de beleza, eu sou um artista de coisas bonitas. Ai se questiona, mas é o belo clássico, não tô falando desse belo clássico, esse ideal. Eu tô falando dessa musa que ela existe, existe o trabalho bonito, o bonito vinculado ao poético. Não é o bonito vinculado a padrões, mas isso existe, quando você vê um filme bonito, você escuta uma música bonita, lê um texto lindo você fica emocionado, porque é lindo. Eu não sou um artista que faz apologia ao grotesco, eu não quero conversa com o grotesco.

Você poderia descrever a intervenção e como surgiu a ideia de sua realização? Como foi a escolha do local no qual a intervenção foi realizada? O local está ligado com o tema ou poderia ser realizado em outro local, sem perda de significado?

Foi assim, a performance ela foi executada por um artista 'meu', eu já sou louco. Ele que executa a performance, eu idealizei e dirigi, mas quem executou foi ele, porque eu não sou muito de executar performance, eu não sou um artista performático. Eu acho que a gente tem que respeitar os nossos limites, e eu gosto muito de tá nessa instancia da direção, de longe, então tem coisas que eu não me intrometo. Então eu convidei ele, ele topou, claro, é um amigo meu. E assim, Recife é uma cidade, talvez a única capital do Brasil cortada, linkada por tantas pontes. Então o signo da ponte em si já é uma coisa muito forte e o signo da ponte tem milhares parênteses a outras significâncias e outras significações. Então assim, escolher a ponte Duarte Coelho é uma ponte do Recife que durante a minha vida foi a ponte que eu mais atravessei, principalmente na época de fundamental e segundo grau, que hoje é fundamental e ensino médio. É uma ponte onde circulam muitos pedestres, porque você tem outras pontes, mas as pontes Duarte Coelho e a ponte da Boa Vista eu acho que são as pontes que mais pedestres recebem. Então a gente queria que o trabalho fosse visto mesmo, e é do ponto de vista logístico e operacional, do ponto de vista de captura de imagem também a gente tem um vão bastante aberto pra gente poder trabalhar bem essa questão das imagens. E que também foi essa ponte que eu usei na minha segunda performance no ano seguinte que foi o 'manta de rio'. Eu usei a ponte Duarte Coelho, é um trabalho com o rio também. A escolha foi nesse sentido de intervenção mesmo,

porque eu acredito que a intervenção urbana ela cria potencia quando ela realmente atravessa a cidade no seu estomago. A ponte Duarte Coelho é como se tivesse no estomago do centro do Recife, então a gente queria que fosse um trabalho visto. Não visto do ponto de vista do assistir, mas de participar e muita gente participou. Os curiosos, os desatentos, os desavisados, foi uma experiência muito rica, porque a gente passou ali uma semana vendendo o rio, não foi só um dia. Foi a semana do SPA. Então a escolha foi nesse sentido.

Qual a recepção do público no momento em que a obra foi realizada? Que reações lhe chamaram atenção? Existe algum registro das reações desse público (fotografias, depoimentos, possíveis contatos)?

As recepções das pessoas foram das mais diversas possíveis. Gente perguntando o que é, gente sem acreditar, gente até acreditando, chegou todo tipo de entre aspas de “louco”, porque um louco fazendo um trabalho e outros loucos também chegando lá pra participar da loucura do outro. Então assim, loucura no bom sentido, sempre. Reações diversas de chegar gente pra contar historias de disco voador, o próprio caráter surreal da intervenção ele desperta outros vínculos surreais, outras experiências surreais. (...) Imagina uma pessoa que não só acreditam em disco voador, e conversam com extraterrestre, se passam a ver essa uma situação dessa, ele acha, me identifico. É outro louco como eu, cara tá vendendo o rio, vou conversar com ele e contar das minhas experiências extraterrestres. E vem gente também, claro tirar onda, vem gente comprar pra participar da brincadeira, porque não deixa de ser também uma ação lúdica. Foi uma semana muito rica, o mais interessante nesse loco do fenômeno, assim que você se sente parte da cidade mesmo, você entra na cidade. Porque não só você está ali instalado num ponto bastante circulante da cidade, mas você tá interagindo com as pessoas através daquele ato, é um momento muito mágico. É gratificante, uma coisa que eu sempre digo, por isso que é tão bom ser artista, porque por mais que os livros, os vídeos, os textos, as fotos registrem o trabalho artístico, não vai ser tão prazeroso que como você tá ali, mexendo na coisa, tá atuando ali, isso é mágico. Foi muito rico, e eu fico muito feliz quando eu vejo pessoas que se interessam por um trabalho que aconteceu há 14, 13 anos atrás, eu acho: que bom, ficou alguma coisa. A minha intenção é essa, eu sou um artista que fica muito feliz quando o meu trabalho ganha o mundo, eu sou péssimo pra vender os meus trabalhos, eu sou um péssimo vendedor dos meus trabalhos, eu fico muito feliz quando eu vejo um trabalho meu pendurado na casa de um amigo ou é comentado por um amigo ou por pessoas que eu nunca vi. Que bom que eu contribui de alguma forma pra inquietação das pessoas, para que as pessoas fiquem mais atentas ao que tá por perto delas, porque de certa forma nos somos afetados, por mais estático, imóvel e desatento que você seja você vai ser afetado, então é bom que você seja afetado atentamente. Que tenha um relação, que conheça um pouco mais o que tá por perto de você. Eu acho que eu fico muito feliz quando eu vejo que o trabalho ficou, que vai ficar e que eu vou me embora um dia e que ele vai ficar, isso é maravilhoso.

[teve mais alguma reação do público que te chamou atenção?]

Veja só, eu ficava por perto, ninguém sabia que eu tava ali dirigindo a ação, ou que eu era o argumentista da ação, que eu tinha criado a ação, que eu tinha

idealizado, eu tava só observando, eu era mais um. Foi uma ação muito interativa, as pessoas participaram. Foi muito receptível, não teve nenhuma inconveniência, nenhuma.

Porque eu confesso a você, que aquela cidade de 2004, não é mais a cidade de 2017. Ai você me fala, você tá sendo Heráclito, não se banha duas vezes no mesmo rio. Não é essa diferença que eu tô falando. Eu tô falando de, a gente tem hoje um público mais assustado, desconfiado, um publico paranoico. Que eu não sei como seria, porque as pessoas hoje estão trilhões de vezes mais desconfiadas do que há 13 anos atrás.

(...)

A performance foi repetida durante a semana do SPA e depois não foi mais realizada novamente. Nunca mais. Só o vídeo que rodou o Brasil todo e também fora do Brasil, mas a performance não.

(...)

É um trabalho que de vez por outra alguém fala e eu fico muito feliz, por isso, muito feliz mesmo, de coração, de contribuir pra cidade de alguma forma. A gente tem um rio tão lindo, a gente tem uma cidade costurada por rios, isso é um privilégio que as pessoas não tem noção desse privilégio de ter aqui esse rio, eu não sou recifense eu sou paulistano. E o problema de Recife são os inquilinos, as pessoas sabotam muito a cidade, essa cidade é muito bonita, mas as pessoas maltratam muito a cidade. Uma cidade dessa, na Europa, uma cidade cortada por um rio, o rio seria explorado de uma forma muito positiva lá, a gente sabe disso. E aqui não, aqui só se faz maltratar, o rio aqui é um grande lixeiro líquido. Eu fico feliz em ter deixado esse recado simples, porque também eu procuro sempre nos meus trabalhos buscar a simplicidade, a redução, deixar o bastante. (...) Eu sempre procuro reduzir e deixar o bastante.

Apêndice C – Transcrição da entrevista de Maíra Vaz Valente

Artista: Maíra Vaz

Obra / ano: Movimentos de atravessar a multidão (2008)

Qual a sua visão da arte pernambucana dos anos 1900 aos anos 2000? Mais especificamente sobre as intervenções urbanas nesse período? Que fatos/eventos foram importantes/significativos?

A primeira referencia que me vem, que eu acho bastante importante de Recife, que está na minha linha de pesquisa dentro das artes, que é a década de 60 e 70. Então eu já, assim, conheço pessoalmente o Paulo Bruscky, ele tem algumas ações que eu posso considerar intervenção que foi primeiro aquela intervenção 'o que é arte?', que ele vai para uma livraria com uma placa escrito: o que é arte?. Eu também conheço uma intervenção que não foi como uma performance, mas como visual, que eu não me lembro o nome do evento, se chama 'artedoor', porque ele se replicou em São Paulo, o MAC replicou a experiência que o próprio Paulo Bruscky tinha oferecido, tinha provocado na cidade de Recife. E a outra coisa em relação às produções, eu conheço algumas pessoas de Recife, conheci óbvio muita gente que ficou envolvida com o SPA das Artes, pra mim, principalmente o evento (o SPA) ele foi muito importante, não só pra mim como pra muitos artistas, na discussão do espaço urbano, pra discussão da performance. Ali nos meados de 2007 até 2012, a gente teve uma série de eventos que pra nós artistas dessa geração que hoje tá na performance, que a gente já está sendo um pouquinho mais conhecidinho, não no sentido mercado, mas no boca a boca as pessoas acabam conhecendo nosso trabalho. Foi um lugar também de muita formação, muito encontro. Por exemplo eu conheço o Aslan Cabral, que é uma pessoa que tem umas experiências que eu acho muito doidas, gosto muito. Eu vejo essa relação dos anos 2000 que aconteceu em Recife, foi um respiro, foi um momento de encontro muito positivo no campo da arte performática. Recife pra mim que tô em São Paulo é um lugar muito especial, é um lugar deslocado do eixo, mas ele historicamente é um eixo importante, político, cultural, muito mais até que Salvador, que foi capital. (...) Eu acho que os anos 2000 teve uma retomada do desejo de ocupar a cidade e isso não foi só em Recife, aconteceu em São Paulo, aconteceu em Salvador, aconteceu em Porto Alegre. Então, eu sou ainda uma segunda geração que começou lá nos anos 2000 de ocupações primeiro ligadas à movimentos sociais, que tem muita nas ocupações dos anos 2000, e vários outros trabalhos começaram a acontecer e festivais começaram a acontecer. Eu acho que teve uma geração, o pessoal da Tatuí, foi um momento importante, a Clarissa Diniz, que depois veio a sair, toda uma geração acabou saindo de Recife pra fazer mestrado, doutorado, tudo mais. Mas foi um momento importante porque eu acho que foi um momento que se apropriou desse debate, eu acho que começa em 2006, 2005, não sei os primeiros SPAs, (...) que migrou de uma semana de arte pra virar uma ocupação mesmo do espaço público, de arte no sentido tradicional, de obras no espaço museológico. E a gente tinha acontecendo, se a gente for lá pensar o eixo deslocado do nordeste, a gente tinha o Salão da Bahia, que era muito importante pros artistas plásticos. Mas a gente tinha movimentos contestatórios

de ocupação, em Salvador, o que pra gente chegava, então tinha um desejo de ir pra esses lugares.

Fale um pouco de seus outros trabalhos e da conexão com a intervenção escolhida pra análise. Qual a ligação da intervenção com a sua vida e/ou outros trabalhos?

Vou te contar um pouco então a historia do trabalho, a historia do trabalho é bem curioso porque eu anda era estudante de arte na época, e eu conheci, eu acho que nos meus primeiros tempos de estudante eu conheci o poema de Charles Boudelaire, 'Alma passante', que ai você deve ter visto, o vídeo paulistano, aquilo foi, hoje eu considero como obra, mas pra mim foi um grande, eu falo que foi o que tornou artista ainda no período da faculdade. Porque foi a hora que eu, a gente tava falando sobre tradição no campo da semiótica, a gente tinha que escolher uma obra teórica pra ler e propor um seminário, um debate e eu resolvi ler o livro do Julio Plaza, 'Tradução Intersemiotica', que é um livro difícil, chato e ai eu comecei a pensar ao mesmo tempo que eu tava lendo eu tava pensando muito nessa poesia do Charles Boudelaire, e um dia eu tive um 'insight' assim, aquele lugar do 'paulistanos' é um lugar que é muito frequentado por a gente do campo da arte, né. A avenida paulista é um lugar que acontecem muitas coisas e próximo tem a rua augusta que ela tem cinemas, bares, vamos dizer que é um lugar que pra mim começou a ser um lugar naquele momento de muita frequência. Eu morava longe do centro e em 2007 eu mudei pro centro, perto do centro da cidade, só que eu comecei a pensar, eu acho que foi em 2006 que eu fiz o paulistanos, era um lugar que eu ia muito, aquela passarela era a passagem de pedestres era um lugar que eu ia muito, e determinado momento que eu ia lá de repente eu comecei a pensar no poema justamente naquela cidade. Eu fiquei pensando: atualiza-se um século, passa um século, o que o Charles Boudelaire fala da grande metrópole a gente vivencia; a Paris do século XIX a gente tá numa São Paulo do século XX, e os desencontros acontecem e o que nos separa é só uma questão de tempo porque a modernidade ainda nos aflige nesse lugar. E eu comecei a pensar possibilidades de responder ao Boudelaire de alguma maneira e ai quando veio o desafio dessa disciplina e eu li o livro do Julio Plaza, acho que foi como uma luva porque eu já tava numa inquietação poética, independente do exercício de faculdade, me foi pedido, ai eu resolvi não apresentar um seminário, mas apresentar um vídeo, ai o que que eu fiz? Na época eu namorava, ai eu tinha uma coisa também da descoberta dos relacionamentos, um relacionamento longo, que eu tava tendo e de pensar esse lugar como uma zona de encontro, um lugar que não é pra se encontrar, que é a travessia da rua. E eu comecei a convidar esses casais, logo outros amigos quiseram participar, então assim muito da minha vida entrou nesse trabalho porque entraram as minhas relações de afeto, minhas relações de amigos que começaram a colaborar com essa ação, com essa inquietação, aceitavam meu convite e eu fiz. Ai quando eu realizei Paulistanos, e eu terminei o vídeo, eu falei assim, caramba. Mas a experiência não tá no vídeo, a experiência tava alí no fazer, no realizar, na ação na rua, no enfrentamento

com aquela multidão, e eu comecei a propor outras ações. (...) Eu comecei a propor outras ações e fiz uma segunda ação. Então paulistanos virou a do abraço, cada ação do 'Movimentos para atravessar a multidão' ganhou um nome. Então a primeira virou Paulistanos, a segunda eu aluguei as cadeirinhas e fui pra faixa de pedestre e fiz por fazer, por vontade de experimentar, convidei pessoas, as pessoas já estavam assim super, porque não era uma coisa programada, sabe: uma vai acontecer um mês, a outra vai acontecer; tipo, a distância de uma pra outra foi quase um ano. Então da hora que eu apresentei o vídeo, o departamento e os meus colegas começaram a ver, todo mundo falou: ai, e você fizer de novo me chama, ai eu: ah, chamo. E não tinha facebook na época, eu fazia convite impresso, sabe. E eu começava a convidar, em uma conversa eu convidava as pessoas, então eu acho que isso tem um dimensão da vida que eu não tinha uma pretensão de ser um exemplo de arte, mas uma experiência junto, vamos junto experimentar o que é estar nesse lugar. E foi tão louco porque as pessoas foram se engajando e aconteceu essa, o espaço de contemplação e ai eu me lembro que justamente quando eu terminei de fazer o espaço de contemplação abriu o edital do SPA das artes e eu falei caramba, como que seria deslocar essa ação para um outro espaço, para um outro contexto, será que ela faz sentido? E ai o que eu fiz, eu resolvi inscrever essa, só que como era em caráter de bolsa de residência eu pensei: puxa, eu podia pensar um elemento local de Recife, de Pernambuco, pra pensar uma ação especifica pra ali. E ai eu fiquei com aquilo na cabeça, Recife é uma cidade que pra mim eu tenho um afeto muito gratuito, sabe. É uma cidade, inclusive tem outros trabalhos que surgiram por causa da minha ida a Recife, que são também no campo da intervenção. Eu sou assim muito apaixonada pelo João Cabral de Melo Neto, e eu já tinha ido num carnaval, mas eu lembro que exatamente quando eu cheguei na cidade de Recife e quando eu fui fazer minha ação, eu lembro de quando eu olhei o Capibaribe todo, assim naquela rua da Aurora, eu tava na rua do Sol, a outra margem, eu fiz na ruado sol, eu fiz em frente ao correio, na Guararapes com a rua do sol. Eu lembro que pra mim foi um espanto quando eu cheguei no lugar, porque era pra mim como se aquele lugar fosse muito familiar pra mim, e ai eu falei assim: gente o João Cabral descreveu tão bem essa paisagem, que ela existe na minha cabeça, é um dado. Isso é um dado que eu acho que ele é importante até no sentido de vida, assim, há uma poesia que me toca, me fala muito de uma condição humana, porque depois, não sei se você viu, mas o rio entrou muito na minha pesquisa, e muito por causa do Capibaribe, muito por causa do João Cabral. Mas nesse momento, 'Movimentos para atravessar a multidão' ainda não tinha esse nome, era uma serie indefinida de ações que eu ia realizar na rua. (...) Só tinha o espaços de contemplação e a outra. Já em São Paulo eu comecei a pensar que tipo de elementos eu poderia levar pra Recife, que fosse de Recife mas alguém que é de São Paulo levando pra Recife, e eu pensei no frevo. (...) Eu resolvi arriscar de fazer uma coisa bem, recortei o elemento guarda-chuva, pequei o elemento guarda-chuva, não usei o guarda-chuva do frevo, resolvi trazer, porque também a gente aqui em São Paulo usa muito o guarda-chuva., e eu falei, eu vou levar, como elemento de pintura na paisagem de uma relação de proteção e ai eu fiz a guarda. (...) Foi na hora que eu increvi no SPA das artes eu resolvi dar um nome, sabe quando não tem

uma sequencia, mas na hora que você tem que inscrever o trabalho, você dá um nome. Eu acho que na hora que eu fui fazer a inscrição e falei assim, “nossa, eu tô fazendo um movimento de atravessar a multidão, não é a rua que eu tô atravessando é a multidão”. Então teve aquela coisa, eu decidi o título e obvio, não é que agente decide o título sem pensar, a gente vai pensando porque obvio está no edital, você tem que ser coerente a pesquisa que você tá propondo, aquilo que você tá propondo e veio o título e ai eu tinha proposto a ação espaço de contemplação, mas uma ação que se relacionasse com a cidade. A relação que eu fiz foi a relação da pintura, tem varias imagens que obvio, não é que elas, elas vão construir uma narrativa diferente, mas que é uma colagem, eu lembrei da imagem do Goeldi, que tem aquele guarda-chuva vermelho, lembrei do frevo, lembrei da relação de São Paulo com a questão das chuvas, então eu fiz um mix disso e cheguei nesse guarda-chuva, fiz o guarda-chuva vermelho por uma relação de contraste com a cidade, e propus pro SPA e vivenciei ali e foi extremamente potente, né. Porque, por exemplo, ‘espaço de contemplação’ diferente do que aconteceu em São Paulo, em Recife as pessoas tornaram uma sala de estar, foi maravilhoso.

Você poderia descrever a intervenção e como surgiu a ideia de sua realização? Como foi a escolha do local no qual a intervenção foi realizada? O local está ligado com o tema ou poderia ser realizado em outro local, sem perda de significado?

Em Recife as ações foram realizadas em dias diferentes, uma depois do outro: primeiro foi as cadeiras e no dia seguinte foi o dos guarda-chuvas. Foi até como eu te falei, quando a gente voltou o ambulante ofereceu a cadeira dele, ele achou que ia se repetir, ele reconheceu algumas das pessoas que tavam.

Ela já tinha sido realizada em outro local ou foi realizada posteriormente em outro local? Se sim, quais as diferenças observadas de um pra outro? A Intervenção poderia ser reproduzida em um lugar como um museu ou uma galeria?

Então, a das cadeiras, do ‘espaço de contemplação’, eu achei tão interessante porque aquilo mexeu demais com as pessoas, no sentido, não sei se porque na paulista as pessoas estão acostumadas a existirem ações artísticas, ali, naquele lugar as pessoas ficaram bastante curiosas, elas não ficaram agressivas e quem veio, veio no sentido de participar sim, de fazer uma sala de estar, então teve gente que acendeu um cigarro, levou duas cadeiras consigo e mexeu tanto com as pessoas que ficaram no entorno, principalmente os ambulantes, que no dia seguinte que eu voltei com os guarda-chuvas, o moço (ambulante) pegou a cadeira dele e ai falou: ‘Ai, vocês voltaram, tá aqui a minha cadeira se você precisar emprestada!’. Ai eu conversei muito com ele, ele achou muito legal, uma coisa de olhar a cidade porque espaço de contemplação é exatamente isso, usar esse tempo que a gente tem mínimo, pra ficar num lugar onde a gente não é permitido ficar pra olhar aquele fluxo que passa, é um ponto de vista que a gente não se coloca a ver. Eu não sei o que isso ressoou pra quem é de Recife, porque pra mim, olhar aquilo que a gente tá o tempo todo acostumado, em São Paulo, ela vira um espanto, porque a gente muda o ponto de vista, a gente sai da zona de conforto, mas pra mim lá

Recife era novo, tanto aquele ponto de vista, quanto o outro ponto de vista da calçada, sabe, era muito novo, era muita informação, eu não tava com a minha percepção em relação a Recife amortecida no sentido de alguém que mora e passa todos os dias ali. Porque a gente começa a entrar no automático, isso é normal quando você habita um lugar por muito tempo, seja um mês, dois meses, três meses, um ano, dez anos. A gente vai perdendo os encantamentos, essa relação, e foi engraçado porque em Recife quando eu fiz a Guarda né, que é a do guarda-chuva, era um fim de tarde, não tinha chuva, era um elemento mesmo de observar embaixo daquele guarda-chuva a cidade. Então as pessoas tinha as reações mais engraçadas possíveis, porque o guarda-chuva ele tava deslocado né, ele não tava camuflado, porque ninguém tava usando guarda-chuva. E em São Paulo aconteceu um fenômeno engraçadíssimo, porque não estava chovendo a semana inteira e no dia da ação choveu, e foram muitas poucas pessoas que foram na ação em São Paulo. O melhor do festival é porque condensa, todo mundo do festival, os amigos, os artistas colegas, que querem conhecer o trabalho um do outro, quando é participativo se joga e vem, né. Então vamos dizer, o corpo foi muito maior em Recife, de participação, em São Paulo foram algumas pessoas da faculdade exatamente porque era dia de chuva, então atrapalhou o deslocamento, só que ao mesmo tempo a ação se camuflou completamente só quem tava fazendo sabia que era uma ação artística, porque tava um ir e vir de guarda-chuvas e o que era mais engraçado era porque eu comprei um guarda-chuva, tinha comprado em São Paulo, na (rua) 25 de março, levei pra lá. Era aquela coisa, você leva pra residência um elemento, tinha comprado eu acho que 25 guarda-chuvas, e levei pra residência, se não desse certo, eu fiquei uns dias antes olhando os elementos da cidade e se eu tivesse que abandonar aqueles guarda-chuvas, no sentido de não usar, eu mudaria, porque a ação estava por acontecer; no projeto eu falei: 'vou realizar uma ação pensando no contexto da cidade'. Então assim, eu tinha eles guardados na mala, mas não que eu fosse com a ideia pronta que eu ia colocar ali, só que fez sentido quando eu visitei o lugar, eu tava alguns dias em Recife, eu falei: 'eu vou apostar nisso, nessa ideia'. Visitei outros espaços e ainda assim a ideia do guarda-chuva fazia sentido, também por causa do sol, enfim, uma série de coisas. E quando foi a São Paulo foi engraçado porque foi completamente camuflado pela chuva, então quando você vê o vídeo, você vê que é uma situação de olhar a cidade e as pessoas não entendiam porque a gente parava, porque ninguém para num momento de chuva, quer atravessar a rua logo, não quer parar, não quer ficar. Então pra elas não era nem um elemento estranho, era só uma atitude estranha, mas também que passava rápido. Elas não conseguiam identificar aquilo, eu não me lembro das pessoas que não participavam da ação virem dialogar, virem perguntar qualquer coisas, na das cadeiras não, porque era um elemento completamente esquisito pra aquele espaço, né. Então assim, mudou nesse sentido, teve um engajamento. Eu lembro uma pergunta muito engraçada que aconteceu em Recife, que eu não sei da onde, teve um cara que parou quando eu tava com o guarda-chuva vermelho e falou: 'Aqui é o comitê do PT?'; eu olhei pra ele e falei assim: 'Gente, da onde que você tirou que isso aqui é um comitê político?'. Era só o vermelho, sabe?! E isso porque a gente tava num momento em que a presença

o PT tava sendo bem aceita, né. Acho que hoje eu ia ser chamada de comunista e tudo mais. Eu acho que houve assim diferenças, mas na intervenção é uma diferença que a gente cria um ruído que ele é sutil, eu acho que o que é mais interessante na intervenção é que ele não seja bombástico, espetacular, mas que ele seja sutil e que cria perguntas na cabeça das pessoas, que aquilo não se resolva. Cada pessoa ali teve uma experiência e até o menino que registrou teve uma experiência, dele olhar, dele ser um fotógrafo local e olhar aquilo. O ambulante, quem participou, e quem atravessou e só viu aquilo acontecer. Mas é isso, eu acho que as diferenças foram essas, aí o clima em São Paulo ajudou, eu falei assim: 'Acertei, né?'. E eu não olhava assim na internet se ia chover ou não, era muito assim, eu marcava o dia que, eu comecei a perceber estratégias de horários que davam certo, no final da tarde, saída de trabalho é um momento que eu achei mais propício pras ações porque as pessoas já estão mais relaxadas, elas já estão mais disponíveis pra ação parece, sabe. E eu usei essa estratégia em Recife também, eu usei o final do dia, por duas razões, uma que era setembro, tava muito quente, eu lembro que tava muito frio em São Paulo e eu fui pra Recife, todo mundo reclamava do calor e eu assim: 'Gente, eu tô esquentando os ossos'. Eu tava dando graças a deus, mas o sol tava a pino, tava queimando, era judiar das pessoas querer colocar elas num sol do meio dia a uma da tarde. Mas em São Paulo eu percebi que as pessoas ficam agressivas nesse horário, porque elas tem uma pressa, elas tem uma hora marcada, uma hora só pra almoçar, então eu queria, como que eu vou observar a paisagem se eu provooco um bloqueio nesse fluxo, eu não queria bloquear o fluxo, queria entrar num tempo diferente nesse fluxo.

(...)

Então, a paulistanos, teve em Vitória do Espírito Santo. (...) São dez minutinhos que passa: primeiro os abraços, e aí aparece as imagens em Vitória, que eu até modifiquei o título dessa ação, chama 'transposições poéticas pro território Capixaba', ou transposições poéticas paulistanas para território Capixaba, que eu fiz no Espírito Santo. Esse eu acho que não foi pra vídeo poesia, eu acho que foi o primeiro festival que eu participei, com essa transposição. Aí o segundo festival que eu participei foi com as cadeiras e com o guarda-chuva e aí ganhou o título de 'movimentos para atravessar a multidão', e aí eu volto pra São Paulo e aí eu proponho um que chama 'Baile', que aí eu concluo essas quatro ações. O 'baile' é tipo uma festa na sexta-feira à noite, no final de tarde e que eu ponho uma banda no meio da paulista e a música só toca na hora que a faixa de pedestre abre pros pedestres.

(...) **[Se a intervenção poderia ser feita em outro local sem perda de significado?]**

Então, você pergunta se faz sentido, foi muito engraçado porque essa pergunta me foi feita quando eu fui pra Nova York, e aí as pessoas viram esse vídeo e elas ficaram muito encantadas, 'ai, porque você não faz aqui?'. E assim, hoje no meu tempo de deslocamento da obra, de tempo, ela pode até acontecer de novo, mas eu acho que ela não precisa mais. Porque ela já é uma sugestão que a gente imagina nos espaços que a gente passa, sabe. E eu te falo que nem mais em São Paulo dá pra repetir essa ação, porque o tempo do farol mudou, agora existe uma ciclovia, então o tempo e os espaços, ela se

modificaria completamente. Assim, vai virar outra coisa, e eu não sei se agora nesse meu momento dessa minha produção isso não fica como uma sugestão de ocupar a cidade. Então assim, qualquer pessoa pode se apropriar desse tipo de movimento de se jogar diante da multidão e criar um outro espaço. Eu fico pensando muito nos situacionistas, né? Que eles tinham um programa de ação na cidade, mas quando você repete é sempre uma outra coisa, ou quando você faz num outro contexto é uma outra coisa, e aí eu fico pensando talvez eu não queira mais esse controle da obra. Eu acho que eu quero deixar isso como algo que eu fiz, porque isso também foi uma questão dentro do meu trabalho poético. Muita gente me conheceu por causa desse vídeo, depois que eu lancei em 2009, fiz pra encerrar meu TCC, teve uma discursão da faculdade, lá na USP tem um projeto chamado 'projeto nascente', e aí eu coloquei o vídeo. Então aí foi muito maluco, porque eu acho que, sabe quando você fala: conclui um ciclo. E aí muita gente conheceu o meu trabalho por "movimentos de atravessar a multidão" e eu fiquei assim presa no trabalho. Sabe quando você fala, nunca mais vou poder sair da faixa de pedestre, e foi um esforço mesmo, porque as vezes o artista ganha uma obra ícone, na carreira dele. Aí falei assim: 'uma obra ícone na minha época de faculdade, nunca mais vou ser artista depois disso'. E eu falei, não isso é um problema, vira uma coisa interessante, você fala, nossa, um trabalho que fez sentido pras pessoas. Mas pra eu começar ou continuar, depois que eu sai em 2009, eu falei, gente, eu preciso superar isso, preciso continuar minha pesquisa. E aí eu passei a compreender que meu trabalho ele vai ter uma dimensão do encontro, que pode acontecer no espaço aberto, público da cidade, como pode acontecer em espaços fechados. Então eu entendo hoje que o encontro é aquilo que eu sublinho na ação, esse espaço de encontro. Foi a resposta que eu dei a Boudelaire pra eu poder me encontrar com esse outro, com essa pessoa pela qual ele se encantou, na 'Alma Passante'. (...) O livro do Julio passante ele vai dizer como que você traduz uma obra em outra obra, então ele vai trazer exemplos de poesias que são traduzidas em outras poesias, então que, a tradução de uma obra numa língua pode virar uma outra obra. Isso foi muito alteração do Haroldo de Campos, então que o artista quando ele faz uma tradução, ele vai fazer não uma tradução de idioma, mas ele vai fazer uma tradução em operação poética. Então se eu tenho o 'paulistanos', até o vídeo que eu falei, vídeo-poesia, que eu falo encontrei um áudio. Eu não sei francês, eu lia em português, mas eu peguei meu ex-namorado que sabia francês e agente recortou a poesia porque a gente encontrou um site. Tanto que ele é bloqueado internacionalmente, esse (vídeo) 'paulistanos', o áudio dele, porque eu peguei num site, sem autorização nenhuma, quando eu pego essa fala num site que a gente encontrou, era um site que a gente encontrou, como que o Boudelaire gostava que as poesias dele fossem declamadas em francês. E aí a gente pegou exatamente "alma passante", tava sendo declamada, e ela não tá inteira, então tem partes da poesia falada, mas tem partes que eu jogo a imagem como diálogo, tanto é que tem uma hora que ele pergunta: 'mas será que eu não te encontrarei senão na eternidade?'; porque o Boudelaire se apaixona por uma mulher que está atravessando a rua, e ele questiona se um dia ele há de encontrar essa mulher por quem ele se apaixonou, e aí ele faz essa poesia nesse sentido. E aí a gente tá falando

desse fenômeno que é o fenômeno urbano, a zona temporária de segurança que é a faixa de pedestre, a gente tá falando desses encontros fugazes, em que a velocidade da modernidade também modifica os encontros e as possibilidades de encontros afetivos. Ele também é uma denúncia pra solidão do meio urbano, então tem uma série de coisas, entra até numa obra chamada 'flores do mal', que mal é esse, né? Eu entendo a modernidade dele tá indo numa crítica feroz a quem é, o que que provoca a modernidade nessa subjetividade urbana, essa urbanidade, o mal é a urbanidade/modernidade. E aí nessa tradução, então como é que você faz a operação, você tem que na obra e aí você modifica. Só que você talvez até perca o referencial, talvez eu nem precisasse ter posto o poema do Boudelaire, mas eu ponho em fala, em francês, então pouco importa se você sabe francês ou não, aquelas palavras vão criar algo com aquela imagem que aquelas imagens elas vão te sugerindo, né. Talvez ele esteja comentando essas imagens, talvez seja um texto completamente outro. E enfim, ele é um texto interessante de ler. (...)

Eu falo que é um ponto de partida porque foi uma provocação pra uma coisa que já tava aí. Eu falo que o trabalho quando ele tá no mundo, a gente tem um ponto de partida, a gente artista acaba pondo um ponto de partida, mas como esse trabalho vai ressoar no mundo a gente tem que dá essa liberdade. Foge do controle, eu só espero que nunca um fascista pegue esse trabalho pra ele. A gente pode se posicionar e falar: eu não concordo, mas a gente também não consegue controlar mais.

(...) [Continua sendo uma questão que te provoca, essa questão da urbanidade, do espaço público?]

Eu acho que uma das coisas que me provoca é a condição da nossa vida nesse lugar, tem uma coisa que pra mim é muito raro é pensar nos espaços. (...) Tem uma coisa que eu sempre me deparo, assim, eu gosto muito da Hannah Arendt, dela falar do sentido político dos encontros. Então, a cidade ela é um índice, ela é um fenômeno da modernidade em que dentro do meu trabalho o encontro é talvez esse resgate de uma possibilidade coletiva, num lugar que ele cada vez mais se direciona uma individualidade, então outros trabalhos, assim, quando eles precisam eles vão pra rua. Então é uma coisa que eu sempre falo, meu trabalho ele não é só de intervenção, eu acho que ele tá no lugar do performático, ele tá muito no que eu podia dizer da performance. E que a intervenção, pra mim o interesse fundamental ela não tá descolada dessa vida que foi completamente industrializada, automatizada, individualizada. Então como que é você cria esse tecido nesse último horizonte, aquilo que sustenta a nossa possibilidade de construção política é o tecido social, é o que pra mim é o sentido de amizade, e o sentido de amizade está no sentido de trama social, aquilo que sustenta uma ideia de estar junto. Então teve outros trabalhos, aí começaram a ter atravessamentos muito ainda que eu tô tentando encontrar as lógicas, né? Teve um trabalho chamado 'um pra um', que é um tecido amarelo que eu uso chamado conector, ele também foi apresentado num contexto de festival de intervenção urbana. Eu fui pra paisagem, eu pensei muito que uma paisagem pode ser uma paisagem urbana ou rural, mas da relação que isso provoca, com certeza quem tá a volta, né. (...) Teve outro que, na verdade essa visita a Recife me provocou um novo

trabalho que é da ordem da intervenção só que a partir da vivência com o rio, e ano passado só que eu consegui realizar esse projeto, e não foi em Recife, foi em Belo Horizonte, num parque municipal. Chama 'o cão de plumas', que faz referencia direta ao 'Cão sem plumas' do João Cabral, pra pensar essa condição nossa em relação a essa vida, a essa sobrevivência, a essa condição humana com esse espaço do rio, e do rio urbano. Tem uma relação desse rio que já não é a possibilidade da nossa vida, né. Ai eu até propus pro Capibaribe, o projeto original é pra lá, só que as minhas amigas de lá falaram assim: 'você não vai escrever isso, ninguém vai deixar você fazer esse trabalho por causa da poluição no rio'. Porque eu coloco um barco na água, eu tô dentro e eu vou colocando com uma canequinha a água pra dentro do barco, até ele afundar, quer dizer, ele afunda até um espelho d'água, não é pra afundar completamente. E a ideia seria de eu da ponte olhar essa imagem distante dessa pessoa afundando nesse rio. (...) E ai eu consegui isso foi um projeto de 2010 que eu só fui realizar em 2016 e um outro que era correlato, foi irmão, tanto esse quanto a 'outra margem' que é também, que eu penso a partir da poesia de João Cabral, que as vezes não é só uma, as vezes tem outras que vão entrando. (...) A 'outra margem' era eu fazer isso, numa era um movimento de afundamento e no outro um movimento de suspensão com uns balões dourados, como estratégia de pensar as oposições, elas acabam te levando pra mesma condição de pensamento. Traz muito essa imagem, do homem, do cachorro e do rio, desse embate da sobrevivência, então teve esse outra margem, que veio. Tem um que eu uso palavras, ai isso não tem a ver mais com Recife, mas tem a ver com a relação de perguntas com a cidade, que chama 'a imagem do jogo', que foi uma intervenção que eu faço e as vezes eu uso como estratégia dentro dos meus workshops, que me foi provocado muito nesse debate político. A 'imagem do jogo' e eu tenho o cartaz de uma imagem e eu vou meio que sublinhando a paisagem com essa palavra/imagem como se fosse uma fotografia então se completa, muitas vezes, eu acho que o trabalho, ele acontece em duas instâncias, o ao vivo e quando alguém tira foto e coloca numa rede (social) e ele entra no jogo de criar imagem daquela imagem. E tava numa provocação do debate político de como que a imagem tava provocando todas as nossas situações, isso foi muito depois de 2013, das jornadas de junho. Então, é muito engraçado, porque depende muito do trabalho, ele depende de encontrar as pessoas fora, 'outdoor' e as vezes o trabalho tá comentando alguma coisa dentro. Ai por exemplo das águas, o João Cabral me apresentou o rio, no fim das contas, (...). Tem um que aconteceu que eu trazia a água de uma fonte pra outra fonte, ai em São Carlos eu trouxe de uma parte do rio andava pela superfície onde ele tava coberto pela cidade, com um balde e jogava do outro lado do mesmo rio. Então assim, tem coisas que o engajamento, isso que é muito louco, eu acho que quando eu preciso desse engajamento incondicional do outro, acho que o trabalho vai pra cidade. (...) Porque quando a gente fala público de performance, audiência, a gente pensa uma coisa muito passiva, quando a gente fala de participador a gente dá uma necessidade dele completar, meter a mão na massa. Mas tem uma outra coisa que eu gosto muito, que eu acho que isso encontra com a internacional situacionista e com a minha história, que esse momento eu estou começando a abrir pras pessoas, eu fui ativista do greenpeace por 6 anos. Foi onde eu na

verdade aprendi muito de todas as minhas estratégias de ação, não foi na faculdade de artes, eu não tive aula de performance, a gente não discutiu isso, eu que fundei um grupo, eu ajudei a fazer a disciplina, eu não tive isso diretamente. Foi muito do aprendizado do ativismo político, da ação direta na rua. Então quando você faz uma ação direta na rua, ela tem um sentido de criar uma situação, e quem vê aquela intervenção, ela se torna um testemunho de um crime, de uma situação. Hoje eu penso, uma manifestação na rua, ela usa da mídia pra tornar a sociedade testemunha de uma situação política, de uma situação de injustiça, de inquietação, de denuncia. E aí cabe a esse que recebe essa informação tomar uma posição, ele não vai ficar neutro, ele não vai ficar isento, ou ele se posicionar contra ou a favor, ele não tem um meio termo, ele ou se cala e é conivente com o crime, ou ele faz algo pra transformar, as vezes até integrando a própria manifestação na próxima. (...)

Enfim, é um vai-e-vem, dentro do meu trabalho eu não respeito uma coisa assim: 'não, agora eu só trabalho com isso'. Não, o trabalho pede o lugar que ele precisa acontecer. Porque se eu fechar, principalmente quem é da ordem da performance, eu acho que tem umas pessoas que conseguem fechar. Por exemplo você pega pessoas que fazem ações que elas apresentam uma questão, e aí o público tá ali como um expectador, uma audiência para assistir aquele trabalho, que tudo bem, isso foi uma escolha dos tipos de trabalho. Mas no meu caso, a minha escolha foi, o trabalho vai me dizer que espaço ele precisa acontecer, eu não faço essa conformação a priori, porque quando se lida com relação, se lida com aquilo que você não sabe se de fato, hoje é uma coisa e tá numa dinâmica de uma construção de percepção, do meu amadurecimento enquanto indivíduo e da minha relação com os tempos sociais. Porque você fala assim, daria pra repetir o 'movimentos para atravessar a multidão'? Eu falo não dá, porque a paulista mudou, o contexto mudou, eu não consigo repetir aquilo como foi, vai ter que mudar. (...) Eu acho que vale a pena repetir exatamente porque ela pode ser outra. Tô indo semana que vem fazer, participar do festival lá em Vitória, do 'performe-se', e eu vou levar uma ação que eu já fiz duas vezes, chama 'encontro marcado'. Uma eu fiz em Rio Claro, num contexto de um pequeno festival, em que era uma ação de 15 minutos. Na verdade ela nasceu com a provocação do convite pra esse festival, em que as pessoas todas se conhecem, aí eu fui convidada pra outro festival com pessoas que eu mal sabia quem eram que ia, numa sala gigantesca e como que aquilo se dava, e tava no momento do impeachment, e o que que acontecia: eu jogava dados que as pessoas ou iam pra esquerda ou pra direita. As pessoas começaram a se revoltar quando caia pra direita, só que eu não tava, óbvio que se tava falando também, mas o trabalho em si, ele só tinha uma instrução: jogue o dado. Eu dividia, fazia um "T" assim na sala, tinha quem tava fora da ação, e um outro quadrado dividia em dois, esquerda e direita. Eu falei assim, jogue o dado quando cair ímpar vai pra esquerda e quando cair par vai pra direita, posicione-se na sala. Era isso, foi tão louco como o contexto contaminou as pessoas de um jeito tão bonito, primeiro que as pessoas que iam pra esquerda comemoravam, e quando ia pra direita elas se revoltavam e falavam: 'eu não posso jogar de novo?' E eu só olhava pra elas tipo: 'você se posicionou, tá aí'. Então, é isso também eu pensava encontro marcado, é isso também quantas vezes a gente tem tão pouco tempo pra

conseguir se posicionar, e na primeira vez o dado se viciou pra esquerda, na segunda vez ele se viciou pra direita e eu termino a ação. Eu saio, eu simplesmente coloco o encontro marcado pra mim é colocar quem vai ver uma ação em contato com quem vai ver a ação, o artista sai e essas pessoas que vão ver o artista na verdade elas foram se ver, se encontrar. (...) A partir do momento que eu saio daí, a ação não é mais minha o encontro não é mais meu, aquelas pessoas podem fazer o que ela bem entenderem naquele espaço. E aí eu fiquei de fora, tentando ouvir eu não contei. E aí elas começaram um debate político, de pessoas que não se conheciam, foram ver um festival de arte e acharam que o fato de se posicionarem à esquerda ou à direita tinha a ver com isso. (...) Passou um ano praticamente, eu tô indo pra Vitória, eu não sei, eu quero ver o que vai acontecer. (...) A gente sabe que existe um campo de forças em jogo e o trabalho de intervenção, ele historicamente vem pra provocar mais perguntas nesse campo de força. Se é no contexto da arte que você falou de Recife, com o Paulo Bruscky naquele momento falando o que é arte num contexto de Recife, o que que é arte nesse contexto, porque vai ser diferente em São Paulo, no Rio, e vai ser diferente no Espírito Santo, o sentido de arte. Eu sempre falo, eu não tenho nenhum problema de fazer de novo, porque eu sei que o de novo é só acrescentar mais e mais questões, e a pensar tanto o trabalho quanto a experiência do próprio artista, do que ele tá buscando. Porque ele é um agente social, ele tá fazendo perguntas pro mundo, claro que numa escala micro. (...)

Sobre 'Cão de plumas':

Porque ele nasce a partir da minha ida pra Recife, ele não aconteceu. Eu acho que isso é até uma discursão, porque as vezes o teu trabalho não acontece no lugar, em determinados lugares, ou determinados lugares provocam outros trabalhos, é esse o sentido da gente deslocar pra festival, não pra ficar só mostrando o trabalho, o deslocamento nos faz encontrar outras coisas. Eu mergulhei nesse rio, depois de 2010 meu trabalho virou de um jeito por conta do meu encontro com o Capibaribe. Mas tá tudo nesse lugar do encontro e tudo mais.

Apêndice D – Transcrição da entrevista de Bruna Pedrosa

Artista: Coletivo Praias do Capibaribe | Bruna Pedrosa

Obra / ano: Praia do Capibaribe (2015)

Formação / origem / trajetória artística:

As ações do coletivo começaram em 2011. Eu (Bruna Pedrosa) tinha morado 5 anos em São Paulo e tinha recém voltado a morar em Recife, há alguns dias mesmo, não tinha nem uma semana. Eu conheci Julien Ineichen, e Julien estava usando uma camisa escrito: 'eu quero nadar no Capibaribe, e você?'. E eu disse: eu também quero, como é que faz? E aí a gente conversou e aí ele me contou sobre o que era o 'eu quero nadar no capibaribe', que era um projeto audiovisual que gravava pequenos vídeos chamados 'capsulas verdes', com atores reais da cidade. Eles faziam essa pesquisa na cidade de pessoas que tinham atitudes proativas em relação ao meio ambiente pra publicizar a atitude dessas pessoas pra incentivar que mais pessoas agissem como elas, desde uma senhora que vendia coxinha, na comunidade dos coelhos, e que todo óleo que ela usava pra fritar a coxinha, ela guardava e ligava pra empresa de sabão, pra a empresa ir lá recolher o óleo, pra ela não descartar esse óleo na pia, porque um dia ela viu uma reportagem na tv que dizia que uma gota de óleo polui 1000 litros de água. E aí ela criou essa consciência e passou a ter essa atitude. Um atitude trivial, do seu dia a dia, que se todo mundo tivesse, e ninguém derramasse óleo, ainda mais no caso de Recife, o problema de saneamento que tudo vai direto pro rio, o quanto que essa atitude ajudaria a não poluir ou poluir menos, né. Uma pessoa que leva sua caneca pro trabalho, e não usa copo descartável o dia inteiro, toma água sempre com a caneca, esse tipo de coisa. E aí esse projeto, ele tinha sido aprovado pelo funcultura, e tava na sua segunda edição, eles tinham acabado de filmar a segunda temporada das capsulas verdes, totalizavam eu acho que 26 capsulas, 26 vídeos falando sobre isso. E aí precisavam fazer o lançamento dessas capsulas, e eu tinha voltado pra Recife pra assumir a direção do Museu Murilo La Grieca, que fica em frente ao rio Capibaribe, com um jardim voltado pro rio, e que tinha no jardim do museu um grande outdoor em branco que eu já tinha pensado no uso dele pra fazer cinema ao ar livre no jardim do museu. Aí eu falei: 'Aí, que massa, que legal o projeto, vamo fazer lá? Vamo fazer o lançamento no museu? A gente projeta nesse outdoor no jardim do museu e faz um evento pra divulgação desses vídeos'. E aí esse evento a gente pensou junto e elaborou, eu, Julien, Alice que é esposa de Julien, e que também é da mesma empresa, eles tem uma empresa de audiovisual que é a Tilovita Produções, que é quem tinha filmado as capsulas verdes. E a gente se juntou e pensando nessa ideia de um dia poder nadar no Capibaribe e pensando no uso que o rio tinha até pouco tempo atrás, até século XX, geração dos nossos avós, ele era usado mesmo como praia, pra encontros no final de semana e piquenique na margem, e tomar banho de rio e andar de barco, de retomar essa ideia ocupando a margem que tava em frente ao museu. E aí esse evento a gente chamou de praia do La Grieca, esse primeiro evento do lançamento das capsulas verdes, que se encerraria nisso, um evento de um dia imitando uma praia na margem do rio. Alugou-se cadeiras de praia e guarda-sol,

chamou algumas dessas pessoas, como essa senhora mesmo foi lá vender as coxinhas dela, porque inclusive ela tava em um dos vídeos, e aí a gente fez um dia inteiro, com a projeção no fim da tarde, mas durante o dia teve apresentação de música, a gente fez o que a gente chamou de rádio praia que ficava botando música e que entrevistava algumas pessoas, e vendendo comes e bebes, passeio de barco com Seu Mita, chamou seu Mita pra ficar fazendo esse trajeto, indo até aquele ponto da margem. Enfim, e aí acabou que mobilizou muitas coisas, juntou muitas pessoas e foi um sucesso, e a gente ficou muito empolgado com o resultado e 'vamo fazer de novo?', mesmo que independente, que não é mais lançamento de capsula nenhuma, vamo fazer de novo. Chamar outras pessoas, outros artistas, outros músicos, outros agentes, fazer oficina de conscientização, de educação ambiental e outras coisas assim. Aí começou a pensar nos amigos, 'fulano faz circo e pode fazer uma oficina de tecido aproveitando as árvores que estão na margem', 'ah fulano pode fazer uma oficina de plantação de mudas', e aí era muita gente pra dar em mais um, aí vamos fazer mais dois, mais três, e acabou que a gente começou a fazer mensalmente. Então o primeiro domingo de cada mês tinha praia do La Grieca. E assim foi o ano de 2011, seguiu pro ano de 2012, e aí tinha uma relação muito forte com a comunidade vizinha, que é a comunidade 'Vila do Vintém', que são os moradores que tão ali entre o shopping plaza e o museu, que mais usufruem no dia a dia daquele trecho da margem, que lavam cavalos lá, tem os carroceiros, tem toda uma vida em torno daquela margem. E aí agente foi na associação de moradores da comunidade, conversar com eles, e ver quantas crianças tinham na comunidade, o museu, o nosso educativo fazia um trabalho com essas crianças, aí começou a voltar uma parte do trabalho pra eles produzirem coisas pras edições das praias, tanto eles produziam produtos que eles vendiam nessas edições, como eles produziam números que eles apresentavam de dança e de outras coisas nas edições. E aí a gente viu como era importante esse envolvimento da comunidade que era o público principal de todo dia, porque no evento você atrai um público geral da cidade, que ficou sabendo, 'não tenho nada pra fazer esse final de semana, tá tendo isso aqui, vou lá ver qual é', que vem de todos os bairros da cidade, e que vem muito das proximidades de onde a ação tá acontecendo, mas é um público mais pontual, que não tá usufruindo daquela margem todo o tempo, mas a gente queria fazer algumas coisas mais permanentes na margem, de mobiliário urbano, de criar banco e deixar lá, de botar balanço na árvore e deixar lá, de fazer meio que um paisagismo, uma jardinagem e de manter fazendo essa limpeza constante daquele trecho da margem. E isso só é possível com o envolvimento de uma comunidade local pra fazer essa manutenção. E aí foi quando a gente começou a atuar em outros pontos da margem, se envolvendo com outras pessoas, e a receber convites de outros eventos pra se unir, se agregar, como a Aurora eco fashion, 'vamo fazer a praia da Aurora'. E a praia sempre ganhou o nome do lugar onde ela acontecia, então teve a praia da Aurora, praia do Derby, praia do Estelita, praia do Coque, várias edições em vários pontos diferentes das margem. E esse grupo de pessoa envolvidas foi crescendo, entrou Márcio Erlich que também é arquiteto, depois entrou Zaca que é designer, entrou Bernardo que é fotógrafo e artista, e aí a coisa foi tomando outro formato até que a gente se reunia constantemente, semanalmente sempre que possível,

pra discutir as próximas ações que já não eram mais vinculadas a exibição dos vídeos. E que já tinha um formato próprio, mas que também era mutante, não era fechado de ter que ter aquelas coisas sempre e da nossa participação pessoal, de cada um colocar o seu conhecimento a favor daquilo ali e querer interagir, querer dar uma oficina, querer palestrar sobre alguma coisa ou querer fazer alguma coisa ali dentro. Ai foi quando a gente sentou, conversou e decidiu se assumir como coletivo, que ganhava uma outra dimensão. Isso foi em 2012, mais ou menos. De não ser mais um evento, mas de se assumir como coletivo entendendo que a gente fazia um trabalho de intervenção no espaço público que cabia dentro do conceito de intervenção urbano do ponto de vista das artes visuais, e de uma liberdade maior de fazer outras coisas em outros lugares. Se a gente era só um evento, e a gente era do Capibaribe não fazia sentido agir em outro lugar que não fosse o Capibaribe e nem fazer nenhum outro tipo de ação que não intervisse diretamente no rio. E a gente queria ganhar essa liberdade. Ai se assumiu assim e esse coletivo, ele até hoje tem 6 anos, ele continua sendo flutuante, sempre tem um núcleo duro, que a gente chama de núcleo duro, de pessoas que estão ali dentro dos grupos do facebook, do whatsapp, que são administradores das páginas, que estão aptos a responder a qualquer pessoa que entre em contato, que conhecem bem a história do coletivo, qual é a missão, como funciona, o que é que a gente pretende. E tem o corpo flutuante de pessoas que cada vez que a gente pensa numa ação, ou faz um projeto num edital, se agregam e são praias naquele momento, mas no mês seguinte já não são mais. E mesmo o núcleo duro, ele passa por mudanças, não que dizer que, hoje eu sou e amanhã eu serei, amanhã eu posso estar num momento de vida que eu não tenha essa disponibilidade de tempo, porque a regra é que pra você ser núcleo duro você tem que ter uma disponibilidade igual aos demais integrantes desse núcleo duro, então se você, por algum motivo, tá num momento de vida que não vai ter essa disponibilidade de se reunir, mesmo que seja virtualmente e semanalmente e dar respostas e se envolver, se engajar no que o grupo tiver se propondo naquele momento, não faz sentido você só usufruir dos ganhos que aquilo proporciona. Porque quando a gente se inscreve num edital como o da FUNARTE, que a gente executou em 2015, que é o ano do seu recorte, junto com 'a cidade precisa de você', o coletivo de São Paulo, 7 pessoas iriam viajar para São Paulo e 7 pessoas de lá viriam pra cá, e ai nesse momento todo mundo quer ser núcleo duro. Mas quem foi que sentou a bunda pra escrever o projeto pra mandar pra FUNARTE, pra levantar documentação, pra fazer todo o corre da produção, pesquisar passagem, depois comprar as passagens, etc. É um trabalho, é uma demanda e a gente não tem fins lucrativos, a maioria das ações saíram no nosso bolso, todos esses anos. Com exceção de algumas coisas que a gente já fez através de catarse, a gente já fez dois catarses, nesse tempo. Foi através do catarse que a gente conseguiu adquirir a bolha e alguns outros materiais. Daí que a gente começou a ter esse direcionamento de sempre que a gente for fazer em alguma margem procurar ir antes, conhecer o lugar, interagir com as pessoas que vivem no entorno, saber se elas querem que a gente esteja ali, independente se a gente foi convidado por outro grupo pra gente não ter essa característica colonizadora de: 'cheguei e vou fazer a minha ação aqui e tô nem ai se vocês que já vivem aqui estão

achando isso legal ou não'. A gente só vai se a gente tiver essa aceitação prévia pela comunidade e se a comunidade topa construir aquilo junto com a gente. Tem isso que é uma característica, e aí a gente começou a participar de editais, e outras coisas aí a gente já fez no rio Potengi, em Natal em 2013. (...) Fez em São Paulo, na ilha do Bororé, na represa Billings, rio Pinheiros, no largo do Batata. E em Recife esses diversos pontos da margem e continuamos escrevendo e pleiteando pra fazer em outros lugares, faz um tempo que a gente funcultura, mas o governo do estado não quer que o praias aconteça, porque não tem justificativa da gente não conseguir aprovar projeto no funcultura. É um super currículo que o coletivo já tem e currículos individuais muito fortes também dos integrantes da equipe, e um aceitação da população, mil primeiras capas dos jornais locais, e no mundo inteiro, a gente já participou em exposição no MoMA, um respaldo de curador internacional, revistas de design e coisas internacionais citando a gente e aí o governo do estado acha que não, não devemos fazer. A gente tá tentando de novo nessa edição pra levar pro interior, porque já que o rio percorre tantos municípios, ele vem lá de poção e vem de lá até aqui, se poluindo até chegar aqui. Esse trabalho de conscientização e de mudança da relação das pessoas com o rio precisa ser feito nele inteiro. A gente quer muito conseguir chegarem outras cidades onde o rio passa. (...) Foi assim que o coletivo nasceu, em 2011 por esse encontro, um coletivo filho de outro projeto já pré-existente que era o 'eu quero nadar no capibaribe'. (...) Por muito tempo era confuso até pra gente, porque a gente ainda não tinha uma identidade visual, a gente ainda não tinha se colocado dessa forma, como coletivo, então a gente não tinha um site do coletivo, uma fanpage do coletivo, então toda a comunicação era feita através do site capibaribe.info que é do 'eu quero nadar no capibaribe', e toda a divulgação, de todas as ações. (...) E aí ele ficou independente e a gente criou a identidade visual do praias e as redes sociais do praias, mas houve esse momento de transição.

(...)

[Como foi o planejamento da ação de 2014, do lado da fundação?]

Sempre a gente usa nossos trabalhos paralelos para alavancar nossos trabalhos pessoais, o coletivo é um projeto pessoal, mas que sempre teve como apoio, como base, meus trabalhos profissionais. Então enquanto eu fui diretora do La Grieca rolou praia do La Grieca, no momento em que eu deixei de ser diretora do La Grieca, e passei a ser coordenadora de artes visuais da Fundação Joaquim Nabuco. A gente até tentou manter as praias do La Grieca, porque independia da minha gestão, já era um coletivo, já tinha essa independência, e a gente podia muito bem ir lá e executar. Já tinha a relação criada com a comunidade, mas a então gestão, que mudou prefeitura, mudou partido, mudou tudo, então a então gestão foi colocando novos empecilhos a cada edição. (...) Em paralelo ainda tinha os outros movimentos, tinha o ocupe estelita, teve o boom do ocupe estelita, da ocupação mesmo, dos 100 dias, de toda a briga. Aí todos nós que éramos do praias também éramos do ocupe estelita, vocês não podem fazer uma praia aqui citando o ocupe estelita no evento, dizendo que vocês apoiam, porque a prefeitura não apoia. Aí começou a ficar impraticável, porque a gente não ia poder ir de encontro aos nossos

ideais políticos. Porque arte e política andam juntos, a gente faz arte pra fazer política, a gente interage com o espaço urbano exatamente, que é uma forma política de interagir com a cidade, de pressionar o governo pras coisas que precisam ser feitas, não fazia nenhum sentido a gente tá ali se tolhendo dos nosso propósitos e coisas, aí a gente deixou de fazer por isso, por esse embates. E aí eu tava na fundação Joaquim Nabuco, que não tinha esse problema, porque era o governo federal, e levei pra minha chefe a proposta. A gente tem um projeto na minha coordenação chamado política da arte, e a gente tá na margem do rio, e o coletivo já trabalha com isso e aí a gente tem outros amigos de outros coletivos fora na França, na Suíça, na Espanha, que a gente podia trazer que tem trabalhos incríveis que podiam agregar. E aí nessa mesma época a prefeitura também lançou o projeto do Parque Capibaribe, e o Parque Capibaribe foi até a fundação pedir apoio de estrutura física pra abrigar eles, a gente não teve como, mas eles se abrigaram no memorial da medicina que era do lado e aí a interação ficou mais fácil e maior. E aí a gente juntou de novo, então Julien, nessa época tava no parque, foi chamado pra trabalhar pro parque e eu tava na fundação Joaquim Nabuco e ambos éramos do praias, juntou tudo, então foi uma edição que a gente conseguiu apoio do parque e da fundação pra bancar os custos de fazer uma edição naquela proporção. Porque as grandes edições foram com apoio de empresa, porque não tem como fazer uma edição nessa proporção do próprio bolso, então a fundação pagou a vinda desses artistas, desses coletivos externos. A gente propôs um workshop de 2 semanas com 50 vagas, e aí o mobiliário foi pensado por todo mundo, e construído por todo mundo e festejado por todo mundo no dia 2 de fevereiro, dia de Iemanjá de 2014. Nessa festa que a gente conseguiu construir um píer, uma piscina de 9 metros do lado de fora, um palco pras apresentações, uma estrutura de sombra e de poder colocar rede de descanso, uma piscina flutuante, uma caixa d'água também, toneis dando suporte presos com cinta nos pallets, um píer flutuante também, pra poder ter o lançamento da bolha dentro do rio. Uma das principais coisas de não ter bolha em todas as edições é isso, as margens não permitem, elas são cheias de raízes de mangue, de vidro, de pedra de tudo que rasga a bolha e a bolha precisa rolar pra água, então só dá pra ter bolha quando a gente consegue construir um píer e botar a plataforma flutuante pra poder ir direto pra água, numa profundidade de água que ela não seja atingida por essas coisas todas. Aí foi maravilhoso, porque além do workshop mão na massa de 15 dias, com todos esses facilitadores, eu acho que eram 5 ou 6, e com tantas vagas abertas pra participarem com tudo pago pela fundação e pelo parque (Parque Capibaribe), a gente fez 3 palestras, debates em cima do que a gente tava construindo naqueles 15 dias. E aí foi uma edição que bombou, o nosso público até então, 2011, 2012, 2013 era uma média de 300 pessoas por edição, nessa edição teve pouco mais de mil aproximadamente. E aí o praias ficou bem mais conhecido depois dessa edição e recebeu mais convites de outros grupos de outros eventos pra se juntar e pra fazer outras edições e foi isso. E também fez currículo pra conseguir aprovar no edital da FUNARTE, no edital do Arte-praia que é da Casa da Ribeira, em Natal (RN), com apoio do Itaú Cultural, então essa edição foi bem especial por isso. E foi a partir dessa edição que a maioria das pessoas que

hoje são núcleo duro, entraram, eles foram alunos do workshop. (...) O praias cresceu e teve mais folego pra fazer outras coisas e foi isso.

[E sobre a ação do 2015, da vila santa luzia?]

Nisso, depois dessa edição no Derby e desse crescimento do coletivo, foi quando teve o edital da fonarte, nesse mesmo ano de 2014, ai tava todo mundo, o coletivo tava bombando, super gás, uma galera nova. Que ai dá aquela injeção de animo sempre que chega gente nova, querendo botar pra moer, e fazer as coisas. E ai a gente inscreveu no Arte-praia que foi em Natal e aprovou e viajamos juntos pra Natal e fizemos lá e trocamos com outros artistas, outros coletivos que também tinham sido selecionados pelo mesmo edital. E ai foi massa e quando a gente voltou do Arte-praia, quando é o próximo edital que tem, vamo fazer porque é muito bom poder levar pros outros lugares quando a gente levou pro rio Potengi a gente viu na prática por mais que a gente já soubesse na teoria, mas é diferente quando a prática é muito diferente e melhor que a teoria, de que a nossa discussão ela não é nossa, ela não é localizada, ela não é um problema da cidade do Recife e do rio Capibaribe, ela é um problema de todos os rios urbanos do planeta e de todas as cidades que tem um rio atravessando ela. Que esse é o problema da poluição dos rios dentro da cidade todas as cidades voltaram as costas pro rio depois da revolução industrial, de como o rio era falado pelos poetas, Manuel Bandeira, e daqui a pouco que ninguém se relaciona ais com o rio, e que o rio virou o fundo do quintal e o lugar só dos dejetos. Isso aconteceu em todas as cidades e é muito enriquecedor trocar com esses outros grupos e essas outras pessoas e ver como eles lidam com o problema na cidade deles. E ai a gente lembrou que conhecia uma pessoa da 'batata precisa de você' que ainda não chamava 'a cidade precisa de você', chamava 'a batata', que eles só atuavam até então no largo da batata, não tinha ampliado pro resto da cidade, que é quando eles mudaram de nome e passaram a ser 'a cidade precisa de você', que virou um instituto, hoje eles são um instituto. E ai a gente conhecia Laura e ai começou, 'Laura, e ai, o que tu acha da gente propor um intercambio pra FUNARTE, porque cabia na linha do edital da FUNARTE, essa questão do intercambio, e a gente ir praí ver, acompanhar o trabalho do coletivo de vocês durante uma semana e produzir uma ação conjunta com os dois coletivos ai e depois o coletivo de vocês vir pra cá e fazer a mesma coisa. A gente escreveu e aprovou, e ai 2015 saiu a grana e a gente pode executar, a gente executou do fim de abril a inicio de maio de 2015. Então primeiro a gente foi pra lá, e foi um experiência muito rica, a gente foi e fez um roteiro, um zine, com todo um roteiro do que a gente fez lá, dos coletivos que a gente trocou lá conheceu, visitou e o que a gente produziu lá e a mesma coisa que agente fez aqui. E ai a gente foi pra lá e foi isso, trocou com vários coletivos, visitou vários lugares, não só com a galera que tava recebendo a gente, da batata, e no fim da semana a gente conseguir fazer uma ação lá na represa de Billings, na ilha de Bororé, que ainda é São Paulo capital, mas é mais distante do que onde a gente tava no dia a dia que era alí em Pinheiros. E no último dia a gente fez uma ação na batata mesmo, da forma como eles já agiam na bata com elementos que a gente fazia do praias. Então uma piscininha lá no batata, umas cadeiras de praia, uns guarda-sol, oficina pintura de camisa, apresentação musical, bate-papo, palestra, bate-papo entre os dois coletivos. E

depois eles vieram pra cá com a gente e também a gente tentou interagir com o máximo de pessoas, elevou para o Edf. Pernambuco, Mau-mau, outros grupos que atuam na cidade, pra eles também conhecerem. Fez uma coisa que a gente já vinha fazendo, a gente deu algumas aulas fazendo o trajeto de barco no Capibaribe, da Ponte do Limoeiro até o Capibar, já tinha recebido grupo de universidade, da Getúlio Vargas de São Paulo, de outros lugares, pra falar do coletivo, da cidade dessas ações fazendo esse roteiro de barco, a gente fez isso com eles também. E pra ação final daqui a gente elegeu a comunidade de Santa Luzia, que era uma comunidade que a gente ainda não tinha interagido, mas que antes deles virem, a gente tinha ido lá, tinha conversado, aquela coisa que eu expliquei.

[Como foi essa abordagem da comunidade?]

A gente chegou lá, e foi através de uma criança, na verdade, uma menina de uns 9 anos. Que levou a gente na casa de uma outra pessoa, que a gente explicou o que era o projeto e essa pessoa disse: 'vamos falar com não sei quem'. E aí a gente foi indo, visitou algumas casas e conheceu alguns moradores e pra cada um foi explicando até eles se comprometerem de conversar com os outros e da gente voltar outro dia pra saber como tinha sido com os outros, e eles fazerem uma visita guiada na comunidade, sair apresentando a gente pras pessoas, e a gente saber quem eram os atores daquela comunidade. Porque como a ideia é fazer junto, aí eles já vão levantando o que já tem lá, né: 'no dia fulano pode vir vender açaí?', fulaninho bota parque inflável, a gente pode falar pra botar?, não sei quem tem um som'. (...) E aí a gente foi na Universidade Católica, deu uma palestra eu e Laura, cada uma falando do seu coletivo e falando da ação específica que o coletivo ia fazer aqui, era um feriado, primeiro de maio e aí com ajuda do professor de incentivar os alunos a participarem com a mão-de-obra, pra tá lá na construção, na limpeza da margem, na construção do mobiliário, estudantes de arquitetura. E aí foi isso, quando a gente chegou com eles de São Paulo, porque eles voltaram junto com a gente, no mesmo voo, a gente foi e já veio com eles embaixo do braço, isso já tava tudo esquematizado aí a gente ficou uma semana lá na comunidade, indo todo dia e construindo as coisas aos poucos, até ter o dia da culminância, que é aquele dia de festa. A gente fez intervenção na ponta, com bandeiras, com palavras, porque uma das coisas engraçadas de interagir com outros grupos, porque eles por exemplo sendo paulistas, a linguagem é completamente diferente da nossa, então muita coisa que a gente falava eles não entendiam, das nossas gírias e a gente tinha que traduzir e vice e versa, aí surgiram ideias de intervenções em cima dessas interações. Então por exemplo na ponte, a gente fez várias bandeiras enormes com essas palavras: fuderoso, etc. Com o vocabulário deles e com o vocabulário nosso. Aí teve entrevistas com várias pessoas da comunidade e no dia a gente botou pra rodar na rádio praia, pra eles se ouvirem e tal. Aí teve apresentação do boi marinho, e aí a gente também chamou eles pra brincarem o boi, quem quisesse era aberto, era livre, não era só grupo do boi, qualquer pessoa da comunidade podia dançar o boi naquele e tocar junto, fazer tudo junto. Muitas coisas.

Ela já tinha sido realizada em outro local ou foi realizada posteriormente em outro local? Se sim, quais as diferenças observadas de um pra outro? A Intervenção poderia ser reproduzida em um lugar como um museu ou uma galeria?

Tem comunidades que são mais resistentes à interação, e isso difere muito de uma pra outra, da sorte mesmo da empatia, de você dá de cara com um morador, do seu primeiro contato ser com alguém que tenha uma empatia pelo projeto, e que ai ele já vai chegar pra os demais junto com você apoiando, é completamente diferente a aceitação do que quando o primeiro é um pessoa que: 'eu não tô a fim que vocês, classe média, venham se meter na nossa vida'. E são pessoas mais fechadas e menos abertas a esse tipo de interação, e ai quando a primeira pessoa é assim, a dificuldade pra chegar nos outros é bem maior, nenhuma vez a gente desistiu, mesmo quando foi difícil. Mas é obvio que você se sente muito melhor quando você chega e já é abraçado com aquilo alí. Mas em todas, apesar desse embate inicial poder ter existido ou não, depois desse embate o fim foi sempre bom, sempre de todos participarem e tal. Mas outra coisa de dificuldade é que por mais que aparentemente esteja havendo aquela conscientização da parte deles em relação ao cuidado com aquele espaço, ser mantido depois, a gente observa que depois que a gente sai não existe essa continuidade, e quando existe ela é por um tempo muito curto que ou a gente continua indo, ou realmente vira uma coisa pontual. E que também a necessidade deles, básica, do básico é tão grande que você não tem nem como ficar chateado ou recriminar a atitude deles, porque por exemplo: quando a gente terminou a da Santa Luzia, no dia seguinte de manhã a gente voltou pra fotografar, porque não tinha fotografado tudo pronto; de manhã já não existia mais nada, o píer já tinha sido destruído, o banco, tudo porque eles tem casa de palafita, eles precisam daquela madeira, eles precisam do banner pra botar no telhado da casa que tá fazendo o tobogã. Então assim a necessidade deles ai você fica assim, é muito frustrante porque você passou muitos dias trabalhando pra uma coisa durar umas horas, pra não durar nem um dia, nem dois dias, nem nada, mas ai paciência, você sabe que faz parte, e que de todo jeito era um mobiliário efêmero e por mais que ele durasse ele não ia durar pra sempre nem é o papel nosso, nem da intervenção. Mas é uma coisa que quando, a chegada é mais empática, a probabilidade daquilo ser mantido por um tempo a mais é maior. (...) A maioria dos participantes é da comunidade, quem vem de fora vem exatamente pelo selo do coletivo, assim se o coletivo vai estar lá então isso está garantindo a nossa segurança naquele lugar, porque já houve tantas edições do praias e não há relatos de nenhuma ato de violência, nada durante as edições do praias, em nenhuma comunidade onde o praias passou, então se o praias vai estar lá encabeçando essa ação é uma garantia, embora a gente não tenha como oferecer essa garantia, de forma alguma.

Qual a recepção do público no momento em que a obra foi realizada? Que reações lhe chamaram atenção? Existe algum registro das reações desse público (fotografias, depoimentos, possíveis contatos)?

A gente cria laços de amizade, com todas elas, ai adicionam a gente no facebook, as vezes adicionam no whatsapp e falam com a gente. Essa semana mesmo eu tive uma surpresa ótima que tava devendo de ir entregar umas recompensas dos catarse, do último catarse, e essa semana eu fui entregar, e ai pelo endereço eu não sabia, onde era. E tava de carro, botei no waze, fui bater na comunidade Santa Luzia, pra entregar uma camisa do praia, alguém da comunidade que você sabe o sacrifício que é, mas que fosse a contribuição mínima de \$10 reais de \$20 reais, mas a pessoa entrou ai através do facebook ela viu que tava tendo o crowdfunding e ela participou e ela ajudou, sabe. Eu fiquei assim: 'poxa, que incrível'. (...) A gente sempre volta pra levar fotos, eles sempre pedem pra tirar foto, que é uma coisa que eles não tem muito e a gente já não tem muito o hábito de revelar, eles menos ainda, tem foto revelada. Mas como muitos não tem computador nem nada, só tem celular e é uma coisa muito cíclica, que se perde e quebra e depois não tem mais, a gente sempre revela e leva as fotos reveladas pra eles, as vezes a gente marca evento só pra eles pra poder projetar os vídeos, as fotos, o que foi produzido durante o dia da ação, depois que acontece pra eles se assistirem, que eles ficam sempre muito felizes com esse tipo de feedback. Assim que a gente acha bem importante dar e manter, porque nunca a ideia é que morra naquela edição. Claro que demorar muito pra voltar, Coque a gente já fez mais de uma edição, mas os espaçamentos podem ser de anos até a gente voltar ali, menos a comunidade da Vila do Vintém porque era do lado do museu e acontecia todo mês então a gente tinha uma continuidade que foi quebrada, mas no geral eles já sabem que a gente não vai voltar com essa frequência, mas que a qualquer momento a gente pode voltar, então é importante manter isso e pra gente é muito gratificante, quando rola esse envolvimento mesmo, pessoal, emocional, afetivo com a galera.

[Vocês percebem alguma mudança no local?]

Eles relatam, nessas voltas eles sempre contam várias histórias pra gente e ai relatam do que mudou, as vezes que eles mantiveram ou que conseguiram que depois a prefeitura viesse e melhorasse a iluminação. (...) Os balanços é uma coisa que eles não destroem, os balanços sempre ficam, as coisas que são mais voltadas pras crianças, a gente percebe que são mais duráveis, ai os pais, adultos responsáveis, avós e etc, conservam mais e acho que entram mais nesse entendimento com os outros moradores de manter aquele espaço, aquilo ali pra usufruto dos filhos.

[Qual a tua motivação pessoal?]

Pra mim mudou a minha relação com a cidade e isso já era suficiente pra eu poder continuar, porque eu estou sempre descobrindo lugares novos na cidade, comunidades que eu não chegaria sozinha, que não fazia sentido, nem teria como. Isso das relações é muito motivador a querer continuar e conhecer a realidade dessas pessoas e a forma delas de viver a cidade, que é diferente da nossa e como elas interagem com o espaço público do entorno delas. Mudou muito minha relação com a cidade não só nesses lugares onde a gente interage, mas como um todo, de medo. Porque eu sempre fui, 'alerta ligado', 'alerta Recife', porque a gente está sempre entre as cidades mais violentas do

país, nos rankings. Mas hoje, desde o início do praias eu ando com muito mais tranquilidade porque eu me sinto isso, eu me sinto mais em casa. Minha relação de medo com a cidade mudou muito, eu me sinto mais a vontade de andar na rua, me sinto segura, me sinto mais participante. E aí tem a coisa da autoestima, melhora sua autoestima de você achar assim, eu sou cidadão de fato do lugar, eu faço alguma coisa pra mudar a realidade que me incomoda, eu tento publicizar os espaços públicos. Porque não é o nome 'espaço público' que vai fazer que ele de fato seja público, é o uso que eu faço dele e aí eu faço esse uso e passei a usar muito mais todos os espaços públicos, não só aqueles que o praias interage, mas por conta da relação que eu criei através do praias, que me levou pros outros movimentos também, como o ocupe estelita e outras iniciativas. Que fizeram que eu criasse relações com tantos lugares dentro da cidade e que hoje eu vou com meu filho e que desde que ele nasceu ele vivencia o espaço público de outra forma. E saber que isso vai se perpetuar e que vai ser passado pra outras gerações, ver crianças crescerem dentro das edições do praias, isso é a coisa mais incrível. Eu vi gente bebê que agora tem 5 anos é uma criança que fala que dá opiniões, que diz o que tá achando de estar ali. A gente faz oficina de mapas afetivos, é incrível a respostas das crianças por outras linguagens. E aí tem um trabalho de educação não formal que como educadora, arte-educadora que é a minha formação, eu vejo. Pra olhar desse ponto de vista, do ponto de vista da educação não formal dentro do conceito de cidades educadoras. Como praias contribui pra que Recife ser uma cidade educadora? De que forma o público que frequentou todas as ações do praias até hoje acha que a gente desempenha ou não um papel na formação desse cidadão, da relação dessa pessoa com a cidade. Então tudo isso me motiva a continuar, mesmo quando a gente fica um espaço de tempo muito grande, entre uma ação e outra porque tá todo mundo com mil e outras ocupações, mesmo assim eu acho que isso não se perde, a gente tá sempre se falando e tem sempre gente falando com a gente sobre isso, então a coisa nunca morre. E aí eu acho que a gente ganhou muito esse papel também, de ser o agregador de outros grupos ou de outras ações. A gente é sempre chamado por alguém, e essa galera que chamou a gente pra aquela ação, a gente faz essa costura delas com vários outros agentes que a gente conhece.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

MARIANA SOUZA MELO

**INTERVENÇÕES URBANAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA EM
PERNAMBUCO: questões de uso do espaço público**

Recife
2018

MARIANA SOUZA MELO

**INTERVENÇÕES URBANAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA EM
PERNAMBUCO: questões de uso do espaço público**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Design da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre
em Design.

Área de concentração:
Planejamento e Contextualização de
Artefatos.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Porto Filho.

Recife

2018

(ficha catalográfica)

MARIANA SOUZA MELO

**INTERVENÇÕES URBANAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA EM
PERNAMBUCO: questões de uso do espaço público**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Design da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre
em Design.

Aprovada em: 31/01/2018.

BANCA EXAMINADORA

Profº. Dr. Gentil Porto Filho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Drª. Oriana Duarte de Araújo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Drª. Renata Wilner (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico essa pesquisa aos meus pais, Orlando e Margarida, os grandes amores da minha vida. Por todo incentivo e torcida incondicional, por acreditar em mim até quando eu duvido.

AGRADECIMENTOS

À todos os meus professores, desde o início da minha vida escolar até os da graduação e pós graduação, que me inspiraram e me fizeram ver a beleza e generosidade dessa profissão. A admiração que nutri por muitos deles iluminaram algumas das minhas decisões profissionais, e cada um da sua forma, contribuiu para minha caminhada para além do conteúdo programático da disciplina.

Ao meu orientador Gentil Porto Filho, e que mesmo sem me conhecer inicialmente, confiou na pesquisa e me aceitou como orientanda. A troca de conhecimento e companheirismo dos membros do Laboratório de Inteligência Artística - i!, que foi substancial para a pesquisa.

À Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e ao departamento de Design, pelo apoio institucional que possibilitou o desenvolvimento da pesquisa. Aos colegas de mestrado, com os quais tive o prazer de conviver e trocar experiências.

Às professoras Virgínia Cavalcanti e Ana Andrade, pelo aprendizado e incentivo à pesquisa. Aos demais membros do Laboratório Imaginário, pela convivência e confiança.

À minha família e amigos que entenderam minhas ausências e se mantiveram ao meu lado durante toda a caminhada. Agradeço especialmente aos meus pais pela paciência e disponibilidade em me acompanhar em todas as fases dessa jornada. Ao meu irmão Orlando Júnior, pelo afeto e confiança. Aos meus amigos, pelo entusiasmo e companheirismo.

Às obras e artistas que me inspiraram a explorar o universo da arte no espaço público. À todos que fazem das cidades uma fonte singular de inspiração, e às cidades que estimulam investigações e ações criativas.

RESUMO

Intervenções urbanas são manifestações artísticas que acontecem nos espaços públicos e interferem no uso e até mesmo na configuração do espaço urbano. A expressão artística no meio urbano demonstra a inquietação do artista, e a participação do público é uma das características mais evidentes e significativa da intervenção artística no espaço público. Nesse sentido, o objetivo desse estudo foi investigar as intervenções urbanas que manifestaram inquietação e contestaram o uso do espaço público, e não apenas que tenham acontecido no espaço público, em resposta a outros questionamentos. Assim como o efeito dessas intervenções no sentimento de empoderamento urbano nos habitantes da cidade. Para esse fim, foram analisadas três (3) intervenções urbanas realizadas na cidade do Recife, as quais apresentavam esse caráter contestatório e apresentavam formas de ocupação e apropriação do espaço público da cidade. A partir dessas análises foi possível entender melhor a relação estabelecida entre as intervenções urbanas e o público que a vivência, além da possível contribuição dessa relação para a forma como os espaços são praticados. As intervenções exploram as possíveis relações dos gestos urbanos do cotidiano com as operações de arte contemporânea. Conclui-se que as intervenções artísticas urbanas realizadas como forma de reivindicar o espaço público não apenas são relevantes do ponto de vista da expressão artística contemporânea, mas sobretudo contribuem para a ativação do público local. As intervenções podem gerar um sentimento de pertencimento e de empoderamento urbano, capaz de provocar mudanças culturais na forma como as pessoas operam e reivindicam o uso dos espaços urbanos. E que a arte interage com a produção cotidiana da cidade porque oferece um olhar consciente e reflexivo sob o espaço público, a arte proporciona uma nova perspectiva em vivência urbana.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Intervenções urbanas. Espaço público. Empoderamento urbano.

ABSTRACT

Urban interventions are artistic manifestations that take place in public spaces, and interfere in the urban space's use and even in its configuration. The artistic expression in urban areas demonstrates the artist's uneasiness, and the audience's participation is one of the most evident and significant features of artistic interventions in public space. In this sense, this study's aim was to research urban interventions that have manifested uneasiness and have contested public space's use, not only that had taken place in public space, in response to other questions. As well as the outcome of this interventions in the city dwellers' sense of urban empowerment. For this purpose, three (3) urban interventions that took place in Recife were analysed, they have a contestatory character and have brought forward new ways to occupy and to take ownership of the city's public space. From those analyzes it was possible to better understand the established relationship between the urban interventions and the public that experiences it, further on this relations' possible contributions to the how spaces are practiced. The interventions explore the possible relations between everyday life's urban gestures and contemporary art operations. It was concluded that the artistic interventions conducted as a way of claiming public space are not only relevant from the contemporary artistic expression viewpoint, but they especially contribute to the local public's activation. The interventions may generate a sense of belonging and urban empowerment, that can cause cultural changes in how people operate and claim use of urban spaces. And that art interacts with the city's everyday creation because it offers a conscious and reflective look on public space, art provides a new perspective on city living.

Keywords: Contemporary art. Urban interventions. Public space. Urban empowerment.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Performance de Gordon Matta-Clark, Splitting (1974).....	36
Figura 2 - 'Wandering rocks (2/5)' (1967) do artista Tony Smith, localizado no Lynden Sculpture Garden próximo a Milwaukee, Wisconsin (EUA).....	37
Figura 3 - 'The Lightning Field' (1977), do artista Walter De Maria.....	40
Figura 4 - Happening de Allan Kaprow, a obra 'Fluids' (1967).....	45
Figura 5 - Grafites de estilos variados no Beco do Batmam, em São Paulo-SP.....	46
Figura 6 - Lambe-lambe do Coletivo Tranverso no SESC Santana....	46
Figura 7 - 'The Floating Piers'(2014-16) dos artistas Christo and Jeanne-Claude.....	50
Figura 8 - 'The Floating Piers'(2014-16) dos artistas Christo and Jeanne-Claude.....	51
Figura 9 - Intervenção: inauguração da Batatoteca (biblioteca da Batata), em 2015.....	56
Figura 10 - Mesa de ping-pong prototipada por moradores do Largo do Batata.....	56
Figura 11 - Imigrantes coreanos jogando Go de tabuleiro na esquina da Avenida Carabobo com a Avenida del Trabajo, em Buenos Aires (ARG).....	64
Figura 12 - 'Detector de Ausências' (1994) de Rubens Mano, em São Paulo (SP).....	85
Figura 13 - Hans Heim organiza visita a lugares que se podem plantar na cidade (2015).....	87
Figura 14 - Workshop de costura de lonas, por Joanna Karolini e Eimear Quiery (2013).....	87
Figura 15 - Trecho da publicação que relatou a obra 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey' (1967) de Robert Smithson em Nova Jersey (EUA).....	94
Figura 16 - 'A line made by walking' (1967), Richard Long.....	94

Figura 17 - ‘Walk 2’(2012) de Hamish Fulton, na Marina de Margate na Inglaterra.....	96
Figura 18 - ‘SOFÁRAOKÊ!’(2015) do coletivo Opavivará!, no Rio de Janeiro-RJ.....	99
Figura 19 - ‘Untitled - One revolution per minute’(2014-16), Rirkrit Tiravanija.....	100
Figura 20 - ‘Tilted Arc’ (1981) de Richard Serra, na Federal Plaza em Manhattan (NY).....	102
Figura 21 - ‘Nikeplatz’(2003), em Viena.....	107
Figura 22 Simulação gráfica do monumento ‘Nikeplatz’(2003), em Viena.....	108
Figura 23 - ‘Faixas de anti-sinalização’(2009), em Belo Horizonte-MG.....	111
Figura 24 - ‘Faixas de anti-sinalização’(2009), em Belo Horizonte-MG.....	111
Figura 25 - Hélio Oiticica realizando a performance com ‘Parangolé’ (1964).....	115
Figura 26 - Performance ‘O que é arte? Para que serve?’(1978), em Recife (PE).....	116
Figura 27 - Performance ‘Vende-se este rio’, na Ponte Duarte Coelho.....	124
Figura 28 - Performance ‘Vende-se este rio’, na Ponte Duarte Coelho.....	124
Figura 29 - Performance ‘Vende-se este rio’, na Ponte Duarte Coelho.....	126
Figura 30 - Performance ‘Vende-se este rio’, na Ponte Duarte Coelho.....	127
Figura 31 - ‘Paulistanos’ (2006), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta.....	131
Figura 32 - ‘Espaços de contemplação’ (2007), entre a Av. Paulista e a Rua Augusta.....	132

Figura 33 - ‘Guarda’ (2008), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta.....	133
Figura 34 - ‘Baile’ (2009), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta.....	134
Figura 35 - ‘Movimentos de atravessar a multidão’ ‘Espaços de contemplação’ (2008), no cruzamento entre a Av. Guararapes e a Rua do Sol.....	135
Figura 36 - ‘Movimentos de atravessar a multidão’ ‘Guarda’ (2008), no cruzamento entre a Av. Guararapes e a Rua do Sol.....	136
Figura 37 - Bolha na Praia do Derby em fevereiro de 2014.....	141
Figura 38 - Píer flutuante na Praia do Derby em fevereiro de 2014....	143
Figura 39 - Área construída de mobiliário na Praia do Derby em fevereiro de 2014.....	143
Figura 40 - Piscina e plataforma flutuante na Praia do Derby em fevereiro de 2014.....	144
Figura 41 - ‘Praias do Estelita’ (2014) no Cais José Estelita.....	145
Figura 42 - ‘Praias do Coque’ (2014) na comunidade do Coque.....	145
Figura 43 - ‘Praias do Capibaribe’ (2015) no Largo do Batata (SP)....	146
Figura 44 - Processo de construção da intervenção na comunidade de Santa Luzia.....	147
Figura 45 - Ponte de acesso ao ‘Praias do Capibaribe’ (2015) na comunidade de Santa Luzia, na Torre.....	148
Figura 46 - ‘Praias do Capibaribe’ (2015) na comunidade de Santa Luzia, na Torre.....	149
Figura 47 - ‘Praias do Capibaribe’ (2015) na comunidade de Santa Luzia, na Torre.....	149

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro reproduzido de Peter Bürger (2012).....	24
Quadro 2 - Continuação da tabela anterior adaptada de Bürger (2012)...	25

SUMÁRIO

1 Introdução.....	13
2 A arte no espaço público.....	17
2.1 História e linguagens da arte pública.....	22
2.2 Intervenções Urbanas.....	47
3 Usos da cidade e Intervenções urbanas.....	53
3.1 Cidades, relações sociais e gestos urbanos.....	53
3.2 Processos artísticos.....	76
3.3 Arte e ativismo no contexto urbano.....	104
4 Intervenções urbanas em Pernambuco.....	114
4.1 Análise de obras selecionadas.....	117
4.1.1 Aspectos metodológicos.....	117
4.1.2 <i>Vende-se este rio (2004) Marcos Costa</i>	122
4.1.3 <i>Movimentos para atravessar a multidão (2008) Máira Vaz Valente</i>	129
4.1.4 <i>Praias do Capibaribe (2015) Coletivo Praias do Capibaribe</i>	139
4.2 Discussão e Conclusões.....	153
5 Considerações Finais.....	161
Referências.....	169
Apêndice A – Formulário guia para a entrevista.....	172
Apêndice B – Transcrição da entrevista de Marcio Costa.....	173
Apêndice C – Transcrição da entrevista de Máira Vaz Valente.....	179
Apêndice D – Transcrição da entrevista de Bruna Pedrosa.....	190

1 Introdução

As intervenções artísticas urbanas são manifestações artísticas individuais ou coletivas, que não só se utilizam da cidade como suporte; como também demonstram a importância da intervenção como forma de manifestação de inquietação e contestação do uso do espaço coletivo urbano. A intervenção urbana é uma ação artística que consiste em uma interferência efêmera em um espaço público (REGATÃO, 2007), com essas ações, a forma como esses espaços são utilizados é subvertida (desviada). As intervenções não produzem necessariamente objetos de arte, e podem incluir diversas linguagens e materiais, o que representa um desafio para classificação, além de provocar questionamentos até sobre a própria definição de arte. André Mesquita (2011) coloca que as intervenções são investigações urbanas que ao questionar comportamentos e transgredir as convenções urbanas estabelecem um diálogo com a cidade. As intervenções apresentam novos gestos (ou desviam gestos comuns) e contam com a espontaneidade e a participação do público para quebrar protocolos da arte convencional.

Seja através de esculturas integradas ao espaço cotidiano, ou obras mais engajadas com o debate político, a arte em espaços públicos têm a característica de estar disponível para apreciação e vivência do público, sem a mediação da instituição de arte. A intervenção urbana é a forma de arte contemporânea que se volta para o ambiente urbano, que transcende a galeria e o museu com a intenção de integrar a arte à vida cotidiana. O que se pretende discutir nessa pesquisa é que as intervenções artísticas em espaços públicos são não apenas fisicamente acessíveis ao público, como também modificam os espaços, mesmo que de forma temporária. O que conseqüentemente exerce influência sob as relações que o público estabelece com os espaços urbanos e como esses espaços são utilizados (SANTOS, 1998).

Uma das motivações em estudar as intervenções artísticas urbanas está no entendimento do espaço público e da forma como ele é utilizado. As

intervenções podem ser analisadas não apenas como sintomáticas, por apontarem questões e problemas dos espaços nos quais acontecem; elas também podem apontar novos usos possíveis para esses espaços. No contexto urbano, os espaços públicos podem interferir nas relações sociais, e até mesmo afetar o sentimento de pertencimento do público; eles permitem ou restringem a criação da memória e de laços entre as pessoas e a cidade (JACOBS, 2011). A pesquisa visa produzir resultados que possam contribuir para o conhecimento da área da arte contemporânea em espaços urbanos, mais especificamente a importância das intervenções urbanas no papel de reivindicar ou questionar o uso do espaço urbano. Além de investigar o impacto das intervenções urbanas na relação construída entre o público e os espaço público.

O objetivo geral dessa pesquisa é investigar as intervenções urbanas que manifestam inquietação e contestam o uso do espaço público, ou seja, as intervenções artísticas urbanas como ferramenta reivindicatória dos espaços coletivos urbanos, levando em consideração o elemento transgressor e como forma de manifestação de inquietação e contestação do uso do espaço coletivo urbano. Para esse fim foram estabelecidos alguns objetivos específicos que contribuem para a construção do raciocínio necessário para atingir o objetivo da pesquisa.

A estrutura da pesquisa pode ser dividida em três (3) etapas principais. Inicialmente, foram identificados os conceitos que precisaram ser pesquisados para compor o referencial teórico da pesquisa. Foi realizada uma pesquisa documental exploratória, em publicações especializadas em arte contemporânea, arte pública e uso dos espaços públicos, a fim de compreender os conceitos que contribuíram para o entendimento do objeto. Num segundo momento, foram identificados três (3) intervenções urbanas realizadas na cidade do Recife que tinham esse caráter questionador do uso do espaço público. Posteriormente, foi feito o estudo de caso dessas três (3) intervenções urbanas, utilizando os conceitos e critérios de análise estabelecidos a partir da pesquisa documental exploratória.

Esse conteúdo foi disposto em três (3) capítulos: no primeiro procurou-se conceituar o objeto de pesquisa a partir de autores que discorrem sobre as intervenções artísticas em espaços públicos. Também foi feito um levantamento sobre as vanguardas de arte dos anos 1960 e 1970, no qual buscou-se aprofundar sobre o impacto das ideias vanguardistas na arte contemporânea e na relação estabelecida entre intervenção e o público.

Posteriormente no segundo capítulo, foram abordadas as práticas urbanas cotidianas e os procedimentos artísticos realizados nos espaços públicos urbanos; com ênfase na apropriação dessas práticas (ou gestos) urbanos em procedimentos artísticos. As associações entre os dois tipos de procedimentos formaram a base para a compreensão da arte no espaço público como uma proposta possível de realidade, assim como da utilização da arte em ações ativistas no espaço urbano. Os conceitos discutidos no segundo capítulo, juntamente com os conceitos vistos no primeiro, definiram as diretrizes para a análise das intervenções urbanas selecionadas como estudos de caso do terceiro capítulo.

O capítulo seguinte contou com a identificação de três (3) intervenções urbanas para estudo de caso, através dos quais foi possível constatar os aspectos das intervenções estudados nos capítulos anteriores, além de observar as características particulares de cada obra a partir da análise dos estudos de caso. Inicialmente, foi realizado um levantamento e seleção das obras, através da pesquisa bibliográfica no arquivo público do MAMAM, Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães, que detém o acervo do SPA das Artes¹, realizado com apoio da prefeitura do Recife no período de 2002 a 2013. A escolha desse acervo delimitou o recorte espacial, pois todas as intervenções urbanas selecionadas pelo SPA das artes aconteceram em Recife; e também o recorte temporal, porque a duração do SPA determinou parte do intervalo de tempo a que se refere a pesquisa. Também foram observadas obras de intervenção urbana que tenham tomado corpo no período posterior ao evento, e que possivelmente tenham tido influência conceitual e

¹ O SPA das Artes foi um dos eventos de arte mais significativos do país

instrumental do evento, que marcou um período de fomento à atividade artística na cidade.

Depois de identificadas e selecionadas as intervenções urbanas dos estudos de caso, foi realizada uma sondagem da trajetória dos artistas e ou coletivos responsáveis pela elaboração das intervenções. Através da pesquisa documental, da condução de entrevistas qualitativas, e da análise dos dados coletados foi possível entender os procedimentos utilizados e discutir as intervenções, incluindo seu conceito, metodologia, dispositivos e a experiência que resultou da ação. Foi observado o impacto causado pelas obras nos ambientes nos quais aconteceram, além dos suportes e procedimentos utilizados, e as formas de interação com o público que as vivenciaram. O terceiro capítulo da dissertação foi consolidado com os resultados obtidos através das entrevistas qualitativas conduzidas com os artistas, partindo de um panorama geral traçado nos dois (2) capítulos anteriores para uma análise específica de um recorte do objeto.

Com o conjunto de métodos empregados na pesquisa foi possível compreender o artista como agente questionador dos espaços públicos, além de identificar as intervenções artísticas como artefato mediador no espaço urbano. Foi possível aprender também que essas manifestações artísticas se alimentam dos gestos praticados pelos habitantes da cidade, e desviam esses gestos como forma de questionar o uso dos espaços urbanos. As intervenções urbanas não apenas interferem temporariamente na produção do espaço urbano, elas podem provocar o público a questionar os espaços, o que acaba por influenciar de maneira mais permanente na forma como o espaço é utilizado.

2 A arte no espaço público

A presença da arte no ambiente urbano não é recente, tanto no seu formato institucionalizado através de obras comissionadas e monumentos que simbolizam acontecimentos históricos com valor significativo. Quanto nas manifestações artísticas de caráter efêmero, como as caminhadas dadaístas dos anos 1920, que estabeleciam um movimento argumentativo com a cidade, muitas vezes desmistificando o significado real da arte disposta através de monumentos.

Quando em monumentos, as obras são inseridas em caráter mais permanente e integrado ao projeto arquitetônico do espaço, além de serem comissionados por uma unidade da administração pública. Quando a arte se encontra em um formato mais efêmero, os artistas utilizam a cidade como suporte para se expressar mas sem vínculos permanentes com o lugar escolhido, mesmo que a obra seja financiada por instituições de arte ou realizada de forma espontânea sem esse apoio. A primeira tende a ser realizada em materiais que resistem à intempéries do tempo; para a segunda, a permanência física já não é tão importante, porque além de ter um caráter efêmero e obedecer a menos restrições estéticas, o foco é concentrado na mudança de percepção daqueles que fruem a cidade e a arte que a utiliza como suporte. Seja qual for o formato, a arte pública é uma intervenção artística, que pode ser permanente ou efêmera, realizada em um espaço público, estabelecendo assim uma nova relação com o espaço e com o público que o frequenta.

Em *Arte Pública* (2007), José Pedro Regatão discute amplamente o conceito de arte no meio urbano, surgido nos anos 60. Porém o autor reconhece que o conceito é bastante *'controverso e de difícil definição'*, por se tratar de um território amplo e que pode abarcar inúmeras abordagens artísticas. Mas também chama atenção por se tratar de um conceito em *'constante transformação'*, que sofre modificações pela possibilidade de incorporar novos materiais e tecnologias; e também pelos diversos pontos de vista que podem ser abordados por diferentes artistas.

(...) o conceito de arte pública abrange vários tipos de intervenção artística, desde os murais ou as esculturas mais decorativas até os painéis eletrônicos, cartazes ou performances. Na realidade, este conceito está em constante transformação, podendo incluir também “programas de arte comunitária” e até mesmo a internet. (REGATÃO, 2007, p.62)

Para contribuir com a construção do conceito de arte pública, Archer (2001) também aponta a deficiência do sistema comercial de galerias, que reproduz o mercado capitalista. E também deixa evidente o conflito da arte que apesar das provocações ao sistema econômico e as instituições ‘legitimadoras’ da arte; também dependia, de certa forma, desse sistema para ser exibida e comercializada. Sobre arte pública o autor acrescenta:

A arte pública desenvolveu-se, em parte, como resultado de um desejo de controlar esse dilema. Usando locais alternativos como lojas, hospitais, bibliotecas e a própria rua como espaço para exposição e os meios de comunicação – televisão, rádio e publicidade – como caminho mais direto para um público mais amplo e igualitário, a arte pública deu as costas para as galerias. (ARCHER, 2001, p. 144)

A arte pública não só constrói inúmeras relações com o espaço físico e histórico, como modifica a experiência espacial que o público tem com o lugar. Em ‘Além dos mapas’ (1997), Cristina Freire observa que se pensar a relação dos habitantes com os monumentos, ou seja, com sua arte pública de caráter mais permanente, é enxergar a cidade para além do funcionalismo, e privilegiar sua memória construída, carregada de sentido simbólico e que faz parte de narrativas individuais e coletivas dos habitantes da cidade.

As categorias enumeradas pelo autor José Regatão em ‘Arte Pública’ (2007), estão: arte pública de provocação e ruptura com a concepção de monumento; arte pública de caráter utilitário; arte pública integrada à arquitetura; arte pública efêmera; e arte pública de intervenção comunitária. Todas as categorias ou vertentes, como o autor costuma classificar, intervêm em algum nível na relação entre o público e o espaço urbano, estabelecem novas dinâmicas que podem inclusive modificar o espaço físico e/ou seu significado.

A arte pública de provocação e ruptura com a concepção de monumento é a vertente que utiliza o monumento para criticá-lo; também

chamada 'anti-monumento', ela utiliza a negação ou rejeição à figuras heroicas tão contempladas pelos monumentos tradicionais para provocar reflexão no público. Ainda sobre a rejeição aos monumentos, José Regatão (2007) afirma: *'ao mostrar as contradições da sociedade, os artistas renunciam ao falso equilíbrio demonstrado por grande parte dos monumentos públicos'*. A arte pública de caráter utilitário tem um forte componente funcional, o que significa que são concebidas com o objetivo de desempenhar funções sociais específicas, como por exemplo espaços lúdicos e de lazer. Está integrada à outras áreas de conhecimento, como o design de equipamentos urbanos, e essa criação de convergências exerce um impacto na forma como as pessoas utilizam os espaços públicos. Segundo o autor: *'ao contrário do que possamos pensar, a arte pública de caráter utilitário não visa alcançar o consenso público, mas criar um novo espaço de intervenção multidisciplinar, centrado na experiência humana'*. A arte pública integrada à arquitetura é uma intervenção que nasce em conjunto com uma obra arquitetônica, mas que não pode ser confundida com os monumentos, que funcionam como 'ornamentos' em espaços urbanos mais tradicionais. De acordo com o autor, a arte pública integrada à arquitetura *'cria um campo particular de interação com o espaço público'*, que surge a partir da relação íntima que a arte estabelece com a arquitetura.

A arte pública efêmera consiste em uma prática artística projetada para existir durante um período curto de tempo, de uma maneira mais experimental. Pode incluir o uso de algum objeto ou não, mas esse objeto não se torna o objeto de arte, pois a efemeridade da obra não produz um objeto, talvez apenas registros da experiência artística. Segundo José Regatão (2007), as características da arte efêmera são: não precisa ser feita de materiais duráveis, o que lhe confere maior liberdade de ação; tem um caráter experimental, que permite utilizar o espaço público como um 'laboratório'; é também informal e espontânea, pode acontecer independentemente das instituições de arte; e pode envolver participação do público e colaboração entre artistas e coletivos.

A última vertente apontada por José Regatão (2007) é a arte pública de intervenção comunitária, que consiste na prática artística com base no diálogo e colaboração entre artistas e comunidades, para a realização de intervenções no espaço público de forma conjunta. Essa articulação entre artista e comunidade produz novos significados tanto para a arte pública, quanto para o espaço em que é realizada. O autor não defende a pretensão que a arte pública de intervenção comunitária seria capaz de resolver efetivamente as questões sociais, ele coloca os artistas como *'catalizadores da mudança'*, ou seja, ele assume o poder provocador de mudança que o envolvimento da comunidade pode ter nas intervenções urbanas.

No caso da arte pública efêmera, uma das características mais marcantes é que ela impõe uma nova dinâmica ao expectador, ao contrariar a relação obra-receptor anteriormente estabelecida. Aqui muito bem colocado por Cristina Freire (1997):

De maneiras diferentes, esses projetos trabalham num esforço de resgate da sensibilidade e das percepções individuais amortecidas. Realizadas em espaços abertos, essas propostas invalidam qualquer definição a priori de 'público de arte'. Dirigem-se para quem estiver ali, naquele momento. A disposição estética torna-se um atributo secundário, pois o encontro com a arte é absolutamente casual. (FREIRE, 1997, p. 66)

Enquanto que nos museus e galerias o papel do público era passivo e claramente estabelecido pelo conjunto de regras implícitas na formalidade do lugar; no espaço público, o público é convidado a vivenciar a obra, e muitas vezes até faz parte de sua criação. Para José Regatão (2007) a arte pública não é pública apenas por estar no ambiente a que todos tem acesso, ela também é pública porque nela o público se torna um dos elementos principais na concepção e produção. Segundo o autor, a verdadeira arte pública não depende da modernidade da linguagem ou da sua instalação no espaço exterior, mas está intimamente ligada a uma nova concepção que envolve o público. As intervenções artísticas estabelecem relações com o contexto social e com as características do lugar. Para o autor:

Um dos pontos de interesse desta área artística reside justamente na interação com o grande público, nomeadamente com as pessoas que, de forma espontânea ou acidental, cruzam ou interagem com a

arte pública. Ao invés dos espaços convencionais da arte, como os museus e galerias, que são normalmente frequentados por pessoas com alguma cultura artística, a esfera pública permite a descoberta da arte por um público mais diversificado e abrangente. Por esse motivo, e pela complexidade de fatores que intervêm na arte pública, não podemos entender este tema como um simples prolongamento da arte exposta no museu. (REGATÃO, 2007, p.64)

O papel do público na conformação da arte também é abordado por Archer (2001), o autor diz que o ato de observar a arte de fato não pode ser um ato passivo, observar a arte é ‘tornar-se parte do mundo ao qual pertence essa arte’. Ele rejeita essa passividade porque afirma que o encontro do público com a arte faz com que *‘as coisas não permaneçam imutáveis’*.

Entende-se assim que as obras estabelecem uma nova relação com o público, que passa de mero receptor para ser um dos fatores a serem considerados na concepção da obra. Segundo José Regatão (2007), as obras passam a ser criadas *“em função do público e baseadas na sua percepção sensorial, gerando uma nova dinâmica na posição do espectador.”*

Como está implícito no nome, a arte pública efêmera, não é pensada para durar para sempre, nem permanecer protegida em espaços fechados e climatizados. O caráter não repetitivo das obras é característica marcante. Regatão (2007) afirma que ela proporciona uma *“experiência única, que não se vai repetir, cria uma aura muito especial em torno da obra”*. Para Nelson Brissac Peixoto (2002):

Trata-se de operações que primeiro problematizam o estatuto da obra de arte e da arquitetura, na medida em que questionam sua autonomia e postulam todo o espaço circundante, a paisagem urbana, como parte constitutiva das intervenções. Junturas entre as diferentes produções individuais, que exigem dos participantes um deslocamento dos suportes convencionais para enfrentar um espaço inusitado e uma convivência pouco habitual. (PEIXOTO, 2002, p. 12)

Segundo o autor (PEIXOTO, 2002), as intervenções efêmeras manifestam os debates e conflitos locais, dão visibilidade à espaços simbólicos, e até mesmo contestam circunstâncias sociais típicas do meio urbano. Elas interferem na percepção e no mapeamento afetivo dos espaços da cidade.

2.1 História e linguagens da arte pública

Mesmo que não seja objetivo dessa dissertação traçar a trajetória histórica da arte em espaços públicos, faz-se necessário chamar atenção para algumas passagens da história da arte que dialogam diretamente com a arte pública.

Apesar das colagens cubistas, das performances do futurismo e eventos dadaístas já anunciarem uma ruptura com a tradição ainda na primeira metade do século XV; as artes plásticas até os anos 1960 poderia ser centrada na pintura e na escultura (ARCHER, 2001). Tanto a pintura quanto a escultura, ainda fazem grande parte da atividade artística contemporânea, mas foram modificadas sob a influência das vanguardas; o que, não somente ampliou as possibilidades da pintura e da escultura como expressões artísticas, como também aproximou de outras linguagens artísticas fazendo com que não fossem mais tão hegemônicas.

Segundo Bourriaud (2011), a ideologia de racionalização do trabalho, e o decorrente processo de mecanização da sociedade e acumulação de capital, foram responsáveis pela tentativa da separação entre arte e vida. Assim, a respeito da influência da revolução industrial e do estabelecimento de uma nova ordem econômica e social no campo da arte, ele discorre:

Essa evolução das relações de produção instaurou novas práticas artísticas, assim como novos valores estéticos: a divisão do trabalho, que fundamenta nosso emprego do tempo, também determinou de modo profundo a lógica da arte moderna. (BOURRIAUD, 2011, p.12)

As vanguardas que surgiram a partir dos anos 60 combateram amplamente essa nova lógica, Reis (2006) concorda quando coloca que as vanguardas artísticas, apesar de não ter necessariamente uma unidade de proposições estéticas, voltavam seu olhar para *‘o fazer artístico e para a própria sociedade’*. Nesse sentido, a arte da vanguarda surgiu para se posicionar contra a industrialização acelerada e a sociedade de classes. Bourriaud (2011) posteriormente aponta as vanguardas (o autor chama de arte moderna) como movimentos questionadores de como as novas relações de produção capitalistas influenciaram no campo da arte:

(...) a arte moderna se dá pelo objetivo de construir um espaço dentro do qual o indivíduo possa finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial, a qual reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis numa linha de montagem controlada por um cronômetro. (BOURRIAUD, 2011, p.13)

O autor considera a negação da vida separada da arte como a principal virtude da arte moderna, ou seja, ele responsabiliza as vanguardas pelo resgate (ou pelo menos tentativa) da vivência da arte e vida integrados (BOURRIAUD, 2011). As propostas de grupos de vanguardas diferentes, e por vezes antagônicas, convergiam para o discurso político de integração da arte e vida cotidiana (REIS, 2006); o que permitia que as novas linguagens e procedimentos artísticos fossem integrados ao engajamento do artista e sua obra.

Peter Bürger (2012) descreve os movimentos de vanguarda como opositores da arte burguesa, que ele conceitua como a arte autônoma que passa pelo crivo e legitimação de uma instituição (galeria ou museu). É importante que fique claro que a oposição não era a um estilo ou manifestação de arte anterior, mas sim uma não aceitação da obrigatoriedade da arte precisar ser decodificada ou mediada por uma *‘instituição descolada da práxis vital das pessoas’*. E sobre a integração da arte e vida, ele afirma:

Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a essa práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital. (BÜRGER, 2012, p.97)

Em Teoria das Vanguardas (2012), Peter Bürger aponta que na arte da sociedade burguesa a ideia é que a instituição liberta a arte porque a torna autônoma, ou seja, a torna livre das *‘pretensões sociais de uso’*. Ele aponta que a arte autônoma se constitui com o surgimento da sociedade burguesa, que separa os sistemas econômicos e políticos de seu aspecto cultural; quando os artesãos passam a não ter mais o controle sobre os meios de produção, e os operários os substituem, mas com um conhecimento parcial e limitado do processo de manufatura. Essa mudança nos sistemas, estabeleceu a crença numa ideologia de base da troca justa, que libertou a prática artística do que o autor chama de *‘contexto de uso ritual’*.

Bürger (2012) associa o surgimento histórico da instituição de arte à luta burguesa pela emancipação; o que acaba por representar a dissociação entre a arte e a práxis vital. A tese apresentada pelo autor de que apenas depois das vanguardas e da legitimação de determinadas categorias de arte é que pode acontecer a crítica à arte na sociedade burguesa, e não o contrário. Contribuindo assim para a ideia de que não houve uma evolução linear, e sim uma ruptura. O autor apresenta um quadro no qual esquematiza três (3) esferas de comparação, são elas: finalidade de uso, produção e recepção; e a partir desses parâmetros compara a arte sacra, a arte cortesã e a arte burguesa. É possível observar no quadro acima que a linha vertical grossa indica uma ruptura no desenvolvimento e que as linhas pontilhadas denotam menor ruptura.

Quadro 1 - Quadro reproduzido de Peter Bürger (2012)

	arte sacra	arte cortesã	arte burguesa
Finalidade de aplicação	objeto de culto	objeto de representação	representação da autocompreensão burguesa
Produção	artesanal coletiva	individual	individual
Recepção	coletiva (sacra)	coletiva (sociável)	individual

Fonte: Teoria das Vanguardas (2012), Peter Bürger, página 94

Esse mesmo pensamento sobre a ruptura da arte do período é compartilhada por Mario de Micheli (2004) que afirma que a arte moderna não surgiu da evolução da arte do séc. XIX; e sim da ruptura dos valores daquele século. Ele afirma ainda que não foi uma ruptura estética, de negação ou 'correção' de aspectos estéticos do período anterior. Através de uma análise de uma série de questões históricas e ideológicas, o autor aponta como causa dessa ruptura, a oposição à unidade espiritual e cultural que permeava o século XIX e que não foi uma constante no século seguinte. Segundo Mario de Micheli (2004):

(...) é essa 'unidade' histórica, política e cultural das forças burguesas-populares por volta de 1848 que nos interessa sobretudo destacar neste momento, pois é exatamente a partir da 'crise' dessa

unidade, e portanto, da 'ruptura' desta unidade, que nasce, como dissemos, a arte de vanguarda e grande parte do pensamento contemporâneo. (DE MICHELI, 2004, p.14)

Ligia Canongia (2005) colabora com o pensamento que não houve uma alternância de valores estéticos e hegemônicos, e sim uma modificação brusca que quebrava a dicotomia presente na tradição do pensamento ocidental. Antes da ruptura, era comum justificar o pensamento vigente e cunhar sua identidade no posicionamento antagônico a um período anterior, o que levava à repetição de papéis fixos e em uma '*busca de certezas*' na escolha desses papéis.

Bürger (2012) segue analisando essas três esferas sob o ponto de vista das vanguardas:

Tanto quanto nega a categoria da produção individual, a vanguarda nega também a categoria da recepção individual. As reações do público de uma manifestação dadá, irritado pela provocação, que vão da gritaria à agressão física, são decididamente de natureza coletiva. Mas não deixam de ser reações, respostas a uma provocação anterior. Produtor e receptor permanecem claramente divorciados, por mais que a plateia possa se tornar ativa. (BÜRGER, 2012, p.101)

E continua dizendo que a superação dessa relação entre quem produz e quem é o receptor da obra está baseada na lógica por trás da intenção de superação da arte separada da vida, principal ideia a ser defendida pelos movimentos de vanguarda (BÜRGER, 2012). A partir destas questões pode-se propor uma nova esfera de categorização da tabela apresentada por Bürger, referente à arte das vanguardas:

Quadro 2 - Continuação da tabela anterior adaptada de Bürger (2012)

	arte sacra	arte cortesã	arte burguesa	arte das vanguardas
Finalidade de aplicação	objeto de culto	objeto de representação	representação da autocompreensão burguesa	fim da separação entre a arte e a práxis vital
Produção	artesanal coletiva	individual	individual	individual ou coletiva
Recepção	coletiva (sacra)	coletiva (sociável)	individual	coletiva e/ou participativa

Fonte: Adaptação da autora

Sobre a última das três esferas analisadas por Bürger (2012), a recepção, ou seja como o público recebe a obra, mas dessa vez trazendo para a arte pública (intervenção artística de caráter urbano), Regatão (2007) diz: “(...) *a arte pública deve ser uma intervenção plástica anti-individualista, que estabeleça uma relação efetiva com o espaço envolvente e seus utilizadores.*”

Sem a pretensão de traçar uma linha cronológica ao longo da história dos movimentos artísticos de vanguarda, é importante destacar características comuns entre as vanguardas que favoreceram e impulsionaram o uso do espaço público pelos artistas de diversas linguagens. A separação da arte da práxis vital, e a forma como isso modificou ambas, foi um dos grandes questionamentos que permearam a pauta de vários grupos de vanguarda.

O papel e os métodos tradicionais atribuídos ao artista após instaurado o sistema capitalista são questionados por Bourriaud (2011), que observa a mudança nas relações sociais quando o sistema organiza os indivíduos ‘*numa cadeia de tarefas imutáveis*’, transformando-os em força de trabalho cadenciada pelo ritmo da máquina e não por ações conscientes e humanas.

(...) o artista moderno mostra que criar não significa para ele fabricar objetos, e sim fazer avançar uma obra, mesclar produção e produto num dispositivo de existência. Unindo práxis e poiésis, ele visa a uma totalização da experiência, totalidade de que o homem foi desapossado pela civilização industrial. (BOURRIAUD, 2011, p.68)

A industrialização e o sistema capitalista exerceram um impacto bastante significativo na organização não só do tempo, o que provocou uma reorganização do ritmo de vida em geral. No campo da arte, como colocam todos os autores citados até agora, o maior impacto foi a separação da arte e vida, a tentativa de submeter a arte a um ritmo mecânico que ‘*fortalecesse*’ o novo modo de vida proposto. As ‘*formas congeladas da arte*’ seriam ineficazes para combater a alienação social, e afirma que essas formas serviam, na verdade para fortalecer o sistema e os papéis designados por ele (BOURRIAUD, 2011).

Segundo Bürger (2012), ao separar a arte em mais um subsistema, que fazia parte da racionalização do trabalho característico da sociedade burguesa, o sistema acabava por extrair ‘qualquer função social’ da arte,

separando-a portanto da práxis vital. O autor afirma que esse descolamento de práticas resulta em uma ‘atrofia da experiência’, que pode proporcionar uma experiência estética, mas isso ocorre em detrimento da função social do artista:

(...) se definirmos a experiência como um feixe elaborado de percepções e reflexes, que novamente podem ser revertidas para a práxis vital, podemos qualificar o efeito da cristalização dos subsistemas sobre o sujeito, condicionada pela progressiva divisão do trabalho, como atrofia da experiência. (...) a experiência estética é o lado positivo desse processo de cristalização do subsistema social da arte, cujo lado negativo é a perda de função social do artista. (BÜRGER, 2012, p.71)

Com o propósito de aproximação entre arte e vida, a visão das vanguardas, e das práticas artísticas que vieram depois, influenciou as temáticas trabalhadas pela arte. Sobre a vida cotidiana como temática da arte, Bourriaud (2011) equipara a importância de alguns *‘gestos, relatos e modos de existência’* a quadros ou esculturas. Segundo o autor, na medida que o artista decide o curso de sua vida, ele está moldando a vida cotidiana assim como moldaria a matéria prima utilizada em uma escultura. Bourriaud (2011) continua a discorrer sobre a vida cotidiana inserida na temática da arte:

Ao investir na realidade cotidiana, o artista produz circuitos, itinerários, deslocamentos. Inscrevendo-se originalmente dentro de uma economia geral do signo, a arte se voltou para uma economia do cotidiano vivido. Em oposição ao sistema que tende a nos transformar em meros consumidores, a arte instaura um comércio infinito entre receptores ativos e uma quantidade pequena de produtores. (BOURRIAUD, 2011, p.157)

A vivência da arte no cotidiano do artista, ou seja, a forma com que o artista vivia sua vida e produzia arte passou a ser considerada a grande obra dos artistas. Bourriaud (2011) comenta uma passagem na qual o dadaísta² Marcel Duchamp, quando entrevistado por um jornalista, indagado sobre com qual obra ele estaria mais satisfeito, ele responde: *‘o emprego do meu tempo’*. Para Duchamp, o artista define o que é arte, e por fazer arte como a conformação de um modo de vida, ele dizia que sua maneira de respirar

² Movimento artístico e de crítica cultural criado em Zurique em 1916, com a criação do Cabaré Voltaire. Os procedimentos típicos dessa vanguarda consistia em ações desordenadas realizadas em grupos com o objetivo de causar choque e escândalo na sociedade. O dadaísmo não tinha um estilo específico, nem regras muito rígidas as quais os artistas precisassem se enquadrar.

deveria ser considerada um *‘quadro vivo’*. Duchamp sempre demonstrou que a persona do artista já era em si, uma forma de criar, intensificando a noção de que o artista é quem define algo como arte.

Já as práticas dos surrealistas³, promovem a construção da obra e da vida em conjunto, ou seja, o surrealismo pede que a estética da existência seja um espaço de criação. Os surrealistas trazem a intenção de harmonizar o comportamento individual com o poético (BOURRIAUD, 2011). Promovendo o cotidiano ao nível da obra, os surrealistas pregam a vivência da arte diariamente.

As excursões retumbantes, os anátemas, as violentas disputas fratricidas que marcam a história do surrealismo parecem incompreensíveis se negligenciarmos este axioma fundamental: a obra se mede com a vida, e os mínimos detalhes de uma podem ser usados contra a outra. A arte se verifica no cotidiano, ou não é arte. (BOURRIAUD, 2011, p.75)

Os procedimentos inventados pelos surrealistas visam produzir subjetividade *‘sem qualquer preocupação literária’* (BOURRIAUD, 2011). As técnicas chamadas de *‘autoprodução do indivíduo’*⁴ propostas pelos surrealistas, tem o objetivo de trazer para a vida cotidiana a forma como o cérebro funciona durante o sonho. Com o automatismo, as colagens, as derivas (caminhadas sem rumo na cidade) e outros procedimentos, os surrealistas não sugerem que a vida seja transformada em um sonho, mas que estejam disponíveis no cotidiano as ferramentas de criação que estão disponíveis enquanto se sonha.

A tentativa do movimento internacional situacionista⁵ de integrar arte e a práxis vital também precisa ser mencionada, eles propuseram algumas

³ O surrealismo foi um movimento fundado em Paris em 1924, quando foi lançado o Manifesto Surrealista, tem a figura de André Breton como seu principal líder. Com grande influência das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939), os artistas do surrealismo elevam o papel do inconsciente na produção da arte. Sonhos, ausência de lógica e a criação de uma realidade fantástica formam as bases temáticas e estéticas das obras surrealistas.

⁴ Termo que dialoga com o termo *‘técnicas de si’* usado por Michel Foucault.

⁵ Movimento iniciado em julho de 1957, tinha Guy Debord e Raul Vaneigem como seus representantes mais atuantes. Os situacionistas defendiam a recondução da arte à vida cotidiana, através da criação de situações e jogos, principalmente a deriva. Os situacionistas introduziram conceito de urbanismo unitário que sugeria a utilização do espaço urbano como terreno de experimentações e jogos. E defendiam a psicogeografia como o estudo das relações comportamentais e emocionais de um indivíduo com os espaços urbanos que ele frequenta.

práticas que envolviam a construção de situações que induzissem o questionamento da vivência separada da arte e vida cotidiana. A construção de situações e ambiências, novamente que levem ao questionamento do modo de vida, e com a intenção de revolucionar o cotidiano das pessoas e que acabasse com a banalidade do dia a dia; segundo os situacionistas, o cotidiano condicionado seria a origem da alienação. Um dos procedimentos e/ou técnicas que instrumentalizavam os situacionistas era a deriva, que consistia em apreender o espaço urbano de uma forma nova e inusitada. Baseada em passeios dadaísticos, a deriva é traduzida num andar sem rumo, descondicionado pela cidade.

Assim como as outras vanguardas, a Internacional Situacionista também questionou a necessidade do objeto de arte que era um dos parâmetros da arte estabelecidos pela sociedade burguesa. Na análise de Bourriaud (2011), a obra de arte era fruto da divisão do trabalho, mas o que realmente importava era a ‘situação’, de acordo com os escritos situacionistas. Essa ‘situação’ foi descrita por Debord⁶ como ‘um momento da vida concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva e de um ambiente unitário e de jogo de acontecimentos’; assim ele reposiciona a arte, que não está mais contida no objeto (de arte), e sim inserida na vida cotidiana com jogos, desvios⁷ e construções de situações.

Já no cenário pós guerra mundial, Joseph Beuys, artista alemão que foi membro do Fluxus⁸, sempre aparecia em público usando chapéu e jaqueta de aviador, assim como numa figura de um Dandi, ele se expressava até na forma como se vestia e se apresentava em público:

Esse trabalho sobre sua própria identidade é o prelúdio de um ‘conceito ampliado da arte’ para o qual ‘falar é esculpir’, e pensar é agir. Esse conceito ampliado da arte deve resultar na liberação do potencial criativo do ser humano, porque ‘todo homem é um ser

⁶ Principal teórico do movimento situacionista, que alertava sobre as consequências nocivas da sociedade do espetáculo em seus textos.

⁷ O desvio ou *détournement* também é um procedimento utilizado pelos situacionistas, através da criação de situações, o grupo buscava o desvio de situações.

⁸ O Fluxus foi um movimento de vanguarda (décadas de 1960 e 1970) que se opunha aos valores da burguesia, à arte restrita aos espaços de galerias museus. Criado em 1961, em Wiesbaden, na Alemanha, sob a liderança de George Maciunas; o Fluxus valorizava a criação coletiva em diversas linguagens (música, cinema e dança, performances, happenings, instalações).

criativo', e a atividade escultórica começa no momento em que 'se imprime um ato na matéria'. (BOURRIAUD, 2011, p.82-83)

A vivência da arte integrada à vida cotidiana está presente também na arte pública, que foi manifestada com intensidade pelas vanguardas, e que continua fazendo parte das práticas artísticas contemporâneas. Segundo Regatão (2007), a propensão por abordar assuntos do cotidiano demonstra que a 'arte pública contemporânea é um território livre para abordar os problemas humanos'; reforçando o impacto que as ideias das vanguardas ainda exercem na arte contemporânea.

Os projetos das vanguardas tendiam à desmaterialização da arte enquanto atividade separada da vida. Dentro do suprematismo russo⁹, Malevitch foi um artista que de fato viveu o *'fim da arte'*, ele afirmava que na realidade *'abandonar a arte era continuar sendo artista sem negar a si mesmo'*. Rimbaud¹⁰, por sua vez, aos vinte anos acreditava que já tinha feito tudo que podia pela arte. Marcel Duchamp retirou suas telas do Salão dos Independentes de 1912, e de acordo com Bourriaud (2011), o artista alegava a necessidade de *'romper com a comédia da arte e encontrar outros meios de subsistência'*.

O fim lógico da atividade artística era, na realidade, um dos pontos congruentes entre as vanguardas, Bourriaud (2011) aponta que a fundamentação da arte do século XX está na tentativa de aproximação entre arte e vida, *'porém, não se trata de abolir a fronteira que separa uma da outra, mas de suspendê-la, ao mesmo tempo que a mantém intacta'*. As vanguardas supõem que a abolição da arte enquanto atividade especializada é o caminho natural a ser percorrido.

Para a vanguarda, essa emergência de uma estética unitária é inseparável da noção de *'fim da arte'*, ou seja, de seu desaparecimento enquanto atividade especializada. Para que essa noção de estética do comportamento e a de uma arte unitária possam

⁹ O Suprematismo russo surgiu por volta de 1915, e pode ser considerado como precursor da pintura abstrata modernista. A característica marcante das obras era a utilização de formas geométricas elementares nas composições, especialmente o quadrado e o círculo.

¹⁰ Poeta francês nascido em 1854 que compôs suas obras mais famosas muito jovem e posteriormente se ocupou de viagens e outras atividades não relacionadas diretamente com arte. Influenciou diversos autores, entre eles Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald e Jack Kerouac.

adquirir uma real consistência, é preciso que, primeiro, se desenvolvam diferentes relatos do fim da arte, e que sua 'superação' seja teorizada. A isso iriam se dedicar o futurismo, o dadaísmo, o suprematismo, o surrealismo e muitos outros movimentos. (BOURRIAUD, 2011, p.66)

Esse abandono da arte, por vezes assumia uma '*poética da evasão*', quando tendia pra fuga da civilização em busca de ambientes tidos como '*primitivos*' ou '*selvagens*' (DE MICHELI, 2004). Essa '*alma revolucionária da vanguarda*' buscava fora das instituições e até mesmo da sociedade burguesa, uma forma mais honesta de viver a arte e integrá-la novamente à vida cotidiana.

A Internacional Situacionista (1958-1972), movimento de vanguarda liderado por Guy Debord e Raoul Vaneigem que juntamente com os outros membros do grupo, preconizavam o fim da arte como forma radical de se opor à separação entre arte e vida. Para os situacionistas o fim da arte é, na verdade '*não recusar a arte, não a abolir, realizá-la*' (BOURRIAUD, 2011). Realizar a arte, para os situacionistas, seria construir em todos os níveis da vida o que só havia sido sonhado ou imaginado mas não posto em prática (HOME, 2004).

Bourriaud (2011) esclarece que a crítica situacionista da arte, que prevê o fim da atividade artística, diz respeito à função atribuída à arte de '*espetáculo*'; ou seja, não se trata apenas da extinção de todas as formas da arte nem de adequar a vida à arte, e sim de construir uma '*arte de viver*' que permita a experiência da arte no cotidiano. Os situacionistas propunham a organização do momento vivido, em oposição à arte separada da vida. Apesar de não terem executado com totalidade a mudança que pretendiam, assim como todas as vanguardas, influenciam na arte contemporânea de uma forma muito visível. De acordo com Bourriaud (2011), os situacionistas criticavam o objeto de arte como '*mercadoria vedete*', podendo ser comparado paralelamente à crítica tecida por Marx do fetiche da mercadoria¹¹; e

¹¹ Conceito colocado por Karl Marx em sua obra "O Capital", trata-se da abstração de valor econômico em função do valor intrínseco, ou seja, da percepção de valor sob uma mercadoria ser diferente do valor real. À mercadoria não era atribuído o seu real valor de venda (quantidade de trabalho empregado na produção), mas sim o valor atribuído a ela através da lógica do mercado, o que acabava por dissociar o objeto da atividade de produção humana.

propunham que essa valorização fosse superada com a integração da arte (e dos objetos produzidos pela arte) na vida cotidiana.

O questionamento das vanguardas ao sistema instaurado pela burguesia incluía a oposição às instituições de artes, cuja função mediadora por vezes definia o significado que o público deveria atribuir às obras. Segundo Bürger (2012) o protesto vanguardista tinha o objetivo de *‘reconduzir a arte à praxis vital’*, e através da negação a instituições, tentava eliminar o poder de indução de significado e influência que as instituições de arte tem sob o efeito da obra. Sobre as instituições de arte, o autor desenvolve:

Somente os movimentos históricos de vanguarda tornaram claro o significado da instituição arte para o efeito da obra individual. Com isso, provocaram um protelamento da colocação do problema. Tornou-se claro que o efeito social de uma obra não pode ser simplesmente medido nela própria; que o efeito é decisivamente co-determinado pela instituição dentro da qual a obra ‘funciona’. (BÜRGER, 2012, p.160)

O poder legitimador da arte conferido às instituições foi descrito por Bourriaud (2011) como uma película, nesse sentido, o autor ressalta que Duchamp considerava as instituições como ‘um modo de registro’, e com o ready-made intencionalmente demonstrou que qualquer objeto exposto em um museu pode ser lido como obra de arte. Segundo Archer (2001), não somente Duchamp, como todos os artistas dadaístas iniciaram um novo comportamento, e uma linguagem própria, capaz não só de questionar as bases da industrialização e da divisão do trabalho, como também de estruturar poeticamente a espontaneidade, com a afirmação de que *‘a espontaneidade é alçada a arte de viver: já que o indivíduo só é realmente livre dentro da loucura do momento’*. Bürger (2012), define o dadaísmo como *‘o mais radical movimento da vanguarda europeia’*; e com essa afirmação ele não sugere que o dadaísmo reprovava as técnicas artísticas anteriores, e sim se opunha à arte mediada através de instituições e a função, ou ausência de função, designada à arte pela sociedade burguesa.

Já para os surrealistas, o questionamento dos locais convencionais de arte vem quando a cidade passa a ser usada como campo de investigação estética, com o objetivo de descobrir outras formas de viver a cidade diferentes

das conhecidas anteriormente (FREIRE, 1997). A dinâmica das cidades modernas provoca as pessoas e faz com que tenham atitudes diferentes, que se adaptem às novas circunstâncias que se apresentam no cotidiano. Com os surrealistas se entende a necessidade de rearranjar fragmentos pouco relevantes e ressignificá-los em novas composições.

Os dadaístas, com os seus passeios; e os surrealistas, com suas caminhadas, foram os primeiros a realizar manifestações artísticas utilizando da cidade, o que deu início a um tipo de investigação urbana da cidade enquanto prática estética (CARERI, 2013). No entanto, Bürger (2012) observa que no dadaísmo a recepção da obra pelo público apesar de coletiva, ainda há uma clara separação entre o produtor e o receptor, afastando-se da intenção vanguardista da superação da arte. De acordo com Bourriaud (2011), os situacionistas *'sistemizam o passeio surrealista'*, com as derivas que através da técnica de passagem apressada em *'ambientes variados'*, buscando o *'acaso objetivo'*.

A deriva é um dos procedimentos situacionistas mais conhecidos, e faz parte do conceito de Psicogeografia, termo definido por Guy Debord para designar o impacto emocional e comportamental que o ambiente geográfico exerce nos indivíduos. Através da deriva é possível investigar os efeitos psicológicos e emocionais que o ambiente urbano opera nas pessoas que a praticam. Ao caminhar partindo de um lugar pré-determinado, mas seguindo uma rota que se forma ao acaso, a partir dos estímulos recebidos do ambiente e as motivações individuais e momentâneas do praticante da deriva. Já o urbanismo unitário é o conceito situacionista que sugere o emprego de novas formas e o desvio de formas já existentes da arquitetura e do urbanismo com a intenção de modificar a composição do ambiente e recondicionar o meio urbano. Segundo os situacionistas, apenas com o urbanismo unitário é possível que a arte integral aconteça.

Dos situacionistas foi possível aprender sobre os mapas e o traçado psicogeográfico das cidades, assim como sobre a espontaneidade e aceitação do acaso na vida cotidiana, heranças do dadaísmo. É contemporânea à época em que surgiram as vanguardas também a aceitação de novas linguagens

visuais, o surgimento de movimentos como o Pop Art¹² e o Minimalismo¹³ que apesar de serem movimentos diferentes, tinham muitos pontos em comum, ambos contribuíram para essa aceitação.

A Pop Art despontou na década de 60 nos EUA e foi identificada como movimento com linguagem e temáticas coesas. (ARCHER, 2001,) Notadamente, existia uma sensibilidade comum entre os artistas que faziam parte do movimento; todos trabalhavam a banalidade urbana dos Estados Unidos como temática de suas obras. Os artistas que fizeram parte do movimento que se convencionou chamar de Pop Art vivenciavam a arte de forma integrada à vida, e consideravam o objeto de arte como um objeto de consumo como um produto que poderia ser comprar em supermercados e vendidos através da publicidade, nesse caso a forma de negar a arte era tratá-la como mais um objeto do cotidiano. A arte produzida por Andy Warhol¹⁴, era materializada através de processos de produção industriais, e assim como todos os produtos industriais destinados para uma economia capitalista de mercado, *‘era apenas uma mercadoria e nada mais’*. (ARCHER, 2001)

O minimalismo, assim como o Pop Art, surgiu durante os anos 60, nos Estados Unidos, e foi um movimento que propôs a redução do objeto artístico a formas geométricas elementares, com fabricação industrial na qual o artista apenas planeja o objeto, mas não precisa estar necessariamente envolvido na sua materialização.

Os minimalistas questionavam o conceito de objeto de arte e na tentativa de não etiquetar o objeto, acabavam por denominar por *‘objetos específicos’*; que como diz Archer (2001), não eram nem pintura, nem escultura; muitas vezes também eram apresentados ao público sem título. Isso ocorria porque os minimalistas tinham a intenção de não limitar a experiência e

¹² Movimento artístico que se utilizava do repertório popular e da propaganda para criticar o modo de vida promovido pela sociedade capitalista. Iniciado na década de 1950 na Inglaterra, chegou ao ápice na década de 1960 nos EUA.

¹³ Movimento artístico do século XX que utilizava o mínimo de elementos possível para elaboração das obras; seu objetivo era fazer com que o público não se concentrasse apenas na obra, mas que refletisse sobre o que havia em torno dela.

¹⁴ Artista americano que se destacou no movimento do Pop Art da década de 1960, seus trabalhos exploravam a relação da publicidade e da cultura das celebridades com a expressão artística. Ele produziu obras de diversas linguagens: pintura, escultura, serigrafia, fotografia, vídeo.

a fruição da arte (ARCHER, 2001). A escolha de um título poderia direcionar o que o observador deveria ver na obra, então os artistas faziam a opção por deixar que a liberdade da ausência do título contribuísse para a compreensão da obra. Outra característica marcante no minimalismo, principalmente em objetos escultóricos era a renúncia de uso de pedestal (REGATÃO, 2007), que era considerado mais uma ferramenta de distanciamento entre a obra e o público. Archer (2001) também fala sobre a rejeição ao pedestal, o autor compara o pedestal à moldura de uma pintura, e afirma que ele isola o objeto. Os minimalistas tinham a intenção que a obra não fosse vista como uma ‘coisa separada’ e sim como pertencentes ao mesmo espaço físico em que o observador se encontrava.

A ideia do questionamento das instituições e da criação de arte integrada à vivência cotidiana do artista também é colocada por Nelson Brissac Peixoto em Paisagens Urbanas (2003). O autor diz que a obra de arte existe para *‘testemunhar o indeterminado, o inexprimível’*, e ele elege o ateliê do artista como *‘uma das catedrais do nosso tempo’*, um lugar onde a arte é possível, em oposição ao museu, onde não existe criação.

Esse questionamento das instituições que garantem um chancela à obra de arte foi intensificada com as inovações propostas pelas vanguardas, e foi um dos fatores que motivam ainda mais o uso dos espaços públicos para as práticas artísticas. É possível notar que a exposição de obras no ambiente público não impõe o mesmo ritmo de ‘consumo’ das obras como o ritmo imposto pelos museus e galerias. Foi muito bem observado por Cristina Freire, em *‘Além dos mapas’* (1997), que o museu se caracteriza pela permanência, e tem a intenção de prolongar o período de apreciação da obra por quem a observa; enquanto que na cidade os ritmos se misturam, a obra convive com a instabilidade e tem uma duração mais precária e menos controlada. A percepção da obra é totalmente alterada quando fora de museus e galerias, porque esta se encontra em meio a um conjunto de fatores que interagem com a obra, o que segundo José Regatão (2007) se mostra determinante para a identidade da obra. O lugar onde a obra ocorre geralmente também conta parte da narrativa que o artista pretende dividir com o público.

O abandono das instituições proposto pelas vanguardas fez com que os espaços públicos fossem, cada vez mais, vistos não apenas como 'palco', mas também como tema de arte pública e intervenções urbanas. A partir dos anos 60, os artistas não somente encontraram no espaço público (REGATÃO, 2007) 'um conjunto de características mais estimulantes para a criação artística'; como também encontravam mais liberdade de expressão em novas linguagens que não se encaixavam no formato de 'objeto artístico' exigido pelos espaços tradicionais de arte.

O espaço público, ao contrário do museu, oferecia uma aproximação ao mundo real, estabelecendo um maior contato com o público e permitindo a introdução da obra de arte em contextos mais diversificados. (REGATÃO, 2007, p.68)

A década seguinte (anos 1970), também segundo Regatão (2007) foi caracterizada por uma oposição declarada aos museus e galerias tradicionais e uma procura por espaços sem tradição artística e alternativos. Segundo Cauquelin (2005) *"é a 'exposição' que carrega a significação: 'isso é arte', e não as obras"*; e é através do intermédio da instituição que a obra é 'consumida'.

Figura 1 - Performance de Gordon Matta-Clark, Splitting (1974)



Fonte: Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Em 1974 uma casa localizada em um subúrbio de Nova Jersey (EUA), os proprietários tinham planos de demoli-la por estarem mais

interessados no terreno que na própria construção, por isso concedem permissão para que Gordon Matta-Clark, cortasse a construção ao meio como parte de seu processo artístico e performance. Em 'Splitting' (1974), o artista expõe a anatomia da uma casa, ao cortá-la com uma motosserra até a fundação da casa (deixando as partes unidas pela base). A performance foi documentada em filme e fotografias, e com ela o artista procurou entender e chamar atenção para o poder que os edifícios tinham sobre as pessoas. Sobre a obra de Gordon Matta-clark, Splitting, 1974:

A casa cortada ao meio aponta para as camadas de referências passadas inscritas nas edificações e, ao mesmo tempo, para as disjunções no funcionamento da cidade e da sociedade. Esses cortes evidenciam o poder do ausente, do vazio e da eliminação.” (PEIXOTO, 2003, p.402)

Regatão (2007) aponta dois (2) aspectos das obras e do próprio movimento minimalista, a primeira é que estabeleceu uma nova relação com o espectador, que antes era apenas receptor passivo das obras e que agora é depositado na figura do espectador muito do significado da obra. Outro aspecto importante foi a noção de que 'o espaço envolvente é determinante para a leitura do trabalho'. O que contribui para a noção de que a arte que é manipulada ou que acontece em um espaço público dialoga com o espaço que se torna um dos elementos constitutivos da obra.

Figura 2 - 'Wandering rocks (2/5)' (1967) do artista Tony Smith, localizado no Lynden Sculpture Garden próximo a Milwaukee, Wisconsin (EUA)



Fonte: Gabrielle DuCharme

Com os readymades, Duchamp já exigia que o observador refletisse sobre o significado da obra de arte num contexto múltiplo, entre outros objetos não considerados artísticos. Esses questionamentos foram intensificados com as obras minimalistas, que indagavam sobre o tema da obra estar na própria obra de arte ou nas atividades do artista e no ambiente ao redor do objeto. Segundo Archer (2001), essa escolha por expor em lugares não convencionais reitera a ideia da vivência da arte integrada à vida: *“Não apenas a arte deveria assemelhar-se a coisas comuns, mas também o modo como o espectador a observa devia ser baseado numa experiência cotidiana.”*

As obras de Land Art¹⁵, por sua vez, também utilizam o ambiente como parte da construção do significado da obra. A obra consiste na intervenção artística em um ambiente natural, geralmente afastado de concentrações urbanas, que oferecem uma experiência estética única. Surgida no final da década de 1960, o Land Art levanta questionamentos relativos à ecologia, e uma notável rejeição à tecnologia e à cultura industrial, ao contrário do minimalismo.

A paisagem e a natureza tornaram-se territórios muito apelativos para a criação artística, não só pelas suas características inerentes, mas também pela afastamento do peso ideológico das instituições. Os artistas procuraram tirar partido de um conjunto de valores transmitidos pela Natureza, como o primitivismo e a espiritualidade da paisagem. Foi dentro deste espírito que um grupo de artistas começou a projetar intervenções em grande escala, apropriando-se diretamente dos materiais fornecidos pela Natureza. (REGATÃO, 2007, p.70)

Devido às suas características, não é possível expor as obras de Land Art em museus ou galerias, o que leva a serem representadas por meio de fotografias. O que influencia na questão de percepção do espectador. No local onde acontece a obra é possível experimentá-la de forma completa e ainda sim particular a cada indivíduo; mas para o grande público, a obra só chega por meio de fotografias, que por sua vez foram vistas através de lentes de um fotógrafo. O caráter efêmero dos materiais utilizados também exerce

¹⁵ A Land Art surgiu no final da década de 1960, e é um movimento que integra a arte ao terreno natural, geralmente numa localização mais distante do meio urbano. São produzidos objetos a partir de elementos dispostos no local ou a partir de outros materiais trazidos pelo artista de outro ambiente. Há também a possibilidade da operação ser registrada apenas através de relatos e fotografias, ou seja, a obra não altera o meio físico.

influência sobre a forma do público experimentar e compreender a obra. Segundo Regatão (2007), a influência da forma de se realizar o Land Art foi decisiva para que outros artistas se voltassem para o espaço público como um local possível para desenvolver seus projetos artísticos.

No Land Art assim como na arte conceitual há muitas dificuldades de materialização das obras, por vezes devido à sua grandiosidade, ou por estarem submissas às intempéries do local no qual é realizada; essas obras muitas vezes ficam no campo das ideias. Mas uma das grandes contribuições é a forma como os artistas pensam a arte no espaço público. Os artistas passam a contar com um novo território para realizar suas intervenções plásticas, o que veio a incentivar o desenvolvimento da arte pública (REGATÃO, 2007).

A experiência espacial estabeleceu uma nova dinâmica que disponibiliza ao expectador mais do que a obra em si, além de ir de encontro a relação obra-receptor estabelecida anteriormente. Nesse contexto, aparecem as obras consideradas 'site-specific', que são obras realizadas especificamente para um lugar, tendo sido levado em consideração todo o ambiente no entorno da obra, inclusive a presença do observador, que é cada vez mais parte da obra. De acordo com José Regatão, em 'Arte pública'(2007): 'o significado da obra não está patente apenas no objeto, mas no contexto onde esta se inere', com isso o autor salienta que o trabalho concebido exclusivamente para um local, acaba por atrelar a obra à características específicas do ambiente, ou seja, o lugar é parte indispensável da narrativa da obra. O autor ainda destaca o surgimento do conceito de site-specific foi muito importante para a arte pública, porque deixou evidente que o lugar onde está a obra não é um elemento secundário para sua concepção.

Figura 3 - 'The Lightning Field' (1977), do artista Walter De Maria



Fonte: Dia Art Foundation

A obra 'The Lightning Field' (1977) do artista Walter De Maria é um exemplo de site-specific. A escultura é composta por 400 barras de aço, que medem aproximadamente 6 metros de altura com uma distância de 67 metros entre um e outro, ocupando uma área de 1 milha (1,61 quilômetros) por 1 quilômetro. A natureza metálica da escultura faz com que sejam atraídos raios, formando uma espécie de 'plantação de raios' como descrito pelo nome da obra. Ela permanece instalada em Quemado, no estado do Novo Mexico (EUA) desde sua instalação em 1977, e pode ser observada e até mesmo experimentada através de caminhadas por toda a área da obra.

É possível observar que a obra constrói diversas relações com o espaço físico e sua história, e que o entorno é utilizado não somente como suporte, mas também como parte integrante da obra. Segundo José Regatão (2007), *'a paisagem deixou de ser entendida apenas como um cenário de fundo das intervenções plásticas, para se transformar na própria gênese da obra'*. Ele ainda aponta uma problemática criada por obras que se tornam

'objetos móveis' podendo ser recriados pelos artistas em diferentes locais. Segundo o autor essa *'prática nômade'* modifica o conceito da obra e conduz o *site-specific* à fragilidade, que resulta em sua banalização.

Os movimentos de vanguarda contribuíram com a desconstrução dos meios artísticos como linguagens totalmente separadas (BÜRGER, 2012). As novas formas de fazer arte se integraram à pintura e à escultura, que prevaleciam até os anos 60, aumentando o repertório de ferramentas através das quais o artista poderia escolher se expressar e interferir no mundo. (BOURRIAUD, 2011) As linguagens ou vertentes da arte agora tinham sido ampliadas e era permitido a interação entre elas:

Os termos 'pintura', 'escultura' e instalação são categorias que servem para gerir e repartir as obras de arte em classes de objetos. Antigamente, essas diferentes disciplinas artísticas permaneciam em universos autônomos e paralelos: hoje se apresentam como ferramentas servindo para operações pontuais. (BOURRIAUD, 2011, p.130)

As vanguardas fundamentaram sua crítica política através da instituição de novas linguagens, propondo seu programa de transformação da sociedade e sua utopia artística (REIS, 2006). Sob o ponto de vista estético, a arte de vanguarda não só representou um marco no estágio avançado das artes, assim como representou a 'decadência formal e ética', por conta do projeto de 'fuga' da realidade proposta pelas vanguardas. Ao se libertar das restrições disciplinares anteriores, os novos procedimentos da arte permitiram a abertura a um mundo múltiplo e rico de significados, criando novas formas de agir dentro da arte. Nelson Brissac Peixoto (2003) complementa: 'é próprio da modernidade se instalar entre duas artes, entre pintura e escultura, entre escultura e arquitetura. Este *'encaixe de molduras'* constitui as *'passagens'*. Aqui o autor fala não só sobre a interseção entre as linguagens artísticas, como também a forma como ela interfere na paisagem urbana.

Ligia Canongia, em 'O legado dos anos 60 e 70' (2005), diz que as categorias mais comuns da arte (como pintura, escultura e desenho) não eram mais suficientes para proporcionar as novas experiências. O que motivou a quebra das fronteiras disciplinares e a abertura de formas que passou a aceitar novas 'escalas, lugares de ação e suportes técnicos'. De acordo com a altura, a

arte foi sendo modificada com a classificação dos meios (linguagens) em o que a autora chama de 'compartimentos autônomos', que tinham características tão engessadas que acabou por se afastar da realidade, que tem uma construção 'caótica e não-sistemática'.

De acordo com Bürger (2012), as vanguardas vieram quebrar o paradigma ao permitir que sejam estreitadas as fronteiras entre as linguagens e reconhecidos as novas formas de criação artística. Archer (2001) pactua quando afirma que, na metade dos anos 60 a meados dos anos 70, a arte assumiu muitas '*formas e nomes diferentes*', o que resultou no afrouxamento das categorias e no desaparecimento dos limites interdisciplinares da arte. E ainda, a respeito da possibilidade das linguagens artísticas dialogarem entre si, o autor afirma que as fronteiras entre as formas da arte desapareceram ou se tornaram '*totalmente penetráveis*'.

O novo conceito de obra de arte que foi aceito a partir das vanguardas, estabelece que não só existem mais formas artísticas que a pintura e a escultura, como também é possível realizar e vivenciar a arte sem que haja um objeto físico para ser exibido ou comercializado. Segundo Bourriaud (2011), o objeto de arte se diferencia de outros objetos por '*não ser determinada por um contexto profissional normativo*'. Dentre esses novos conceitos de se realizar arte, pode-se dar o exemplo de Richard Long, que produzia arte ao realizar caminhadas. Realizadas com um método deliberado pelo artista, as caminhadas não podiam ser experimentadas pelo público de forma direta, mas apenas através de anotações, fotografias, rotas traçadas pelo artista e compartilhadas com o público posteriormente (ARCHER, 2001). E mesmo quando acontece numa galeria, a forma como um artista consegue prolongar a existência da performance é através de fotografias, vídeos ou descrições escritas, a não ser para o público presente no momento da obra.

Essas formas de registros, que funcionam mais como rastros da performance (ou outra forma de expressão artística efêmera), são de certa forma uma tentativa de produzir um objeto de arte quando na verdade não há mais essa necessidade desse objeto. Sobre a ausência do objeto de arte, possibilitada pela quebra de paradigma das vanguardas, e em particular a obra

de Richard Long, Archer (2001) comenta: “A ausência de um objeto da galeria claramente identificável como ‘obra de arte’ incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo artístico”.

Segundo Ligia Canongia (2005), o esforço de Duchamp e do movimento Dadá em desobrigar o uso de ‘técnicas e programas disciplinares precedentes’, libera a arte e quebra restrições impostas ao objeto artístico e o integra à vida, o que o deixa vulnerável às ‘instâncias imediatas do vivido’. A autora acredita que o *readymade* é ‘a matriz das intervenções contemporâneas’, porque cumpre a promessa de libertar a arte de ‘regras, normas e procedimentos sistêmicos e prefixados’; para ela, quando o artista transfere o objeto para outro meio físico ele ressignifica esse objeto. Duchamp rompe com pintura e se declara ‘*antiartista*’; mas com os *readymades*, ele deixa claro que a obra pode ser qualquer coisa, ‘*numa hora determinada*’ (CAUQUELIN, 2005). E ainda que o valor da obra mude com o lugar que é colocada, esse valor não se encontra mais no objeto, e sim na relação dele com o lugar e o tempo.

As exposições coletivas que marcaram a história das vanguardas, segundo Bourriaud (2011), ‘*instituíram um novo modo de leitura das obras*’. Elas deram início a um processo evolutivo das formas de exposição e consequentemente da experiência da arte proporcionada ao público; objeto enquanto forma já não era tão importante quanto o impacto que causava.

De acordo com Bürger (2012) essa forma de registro e mediação da obra vanguardista para que fosse possível sua exibição nas instituições, foi contraproducente para a concretização da ideia de que a arte deveria ser integrada à práxis vital. As obras que tinham sido pensadas para ocupar espaços fora das instituições, demonstravam a oposição que as vanguardas tinham em relação às instituições; ou seja, ao trazer as modalidades de obras vanguardistas para a os espaços reconhecidos de arte, os artistas acabaram por institucionalizar a vanguarda como arte e negar o projeto original dos vanguardistas.

A retomada das intenções vanguardistas com os meios do vanguardismo não pode mais, num contexto modificado, sequer

alcançar o efeito limitado das vanguardas históricas. Dado que, com o tempo, os meios com os quais os vanguardistas esperavam produzir a superação da arte tenham adquirido o status de obra de arte – sua utilização não pode mais, de modo legítimo, ser associada à pretensão de uma renovação da práxis vital. (BÜRGER, 2012, p.109)

As transformações trazidas pelas vanguardas são de inegável importância para a arte contemporânea, e seus procedimentos que quebraram paradigmas e se opunham à separação da arte e vida, foram classificados como obra de arte. Para Bürger, a elevação dos procedimentos vanguardistas à categoria de obra de arte pode até ter representado um fracasso no desejo de integrar a arte e a práxis vital; porém ele afirma que a arte foi, na verdade, ampliada; mas que esse reconhecimento fez com que os procedimentos vanguardistas perdessem o *‘caráter antiartístico’*. Mesmo com o *‘fracasso’* da recondução da arte à práxis vital, a obra de arte estabelece uma nova relação com a realidade. Esse fracasso é apontado por autores como Peter Bürger (2012) e Paulo Reis (2006), esse último afirma que mesmo com o novo *‘objeto de arte’*, que não obedecia normas e procedimentos predeterminados, esse objeto passou por um processo de *‘assimilação pelo mundo do capital’*, o que levou o autor à conclusão que a recondução da arte à práxis vital foi um fracasso.

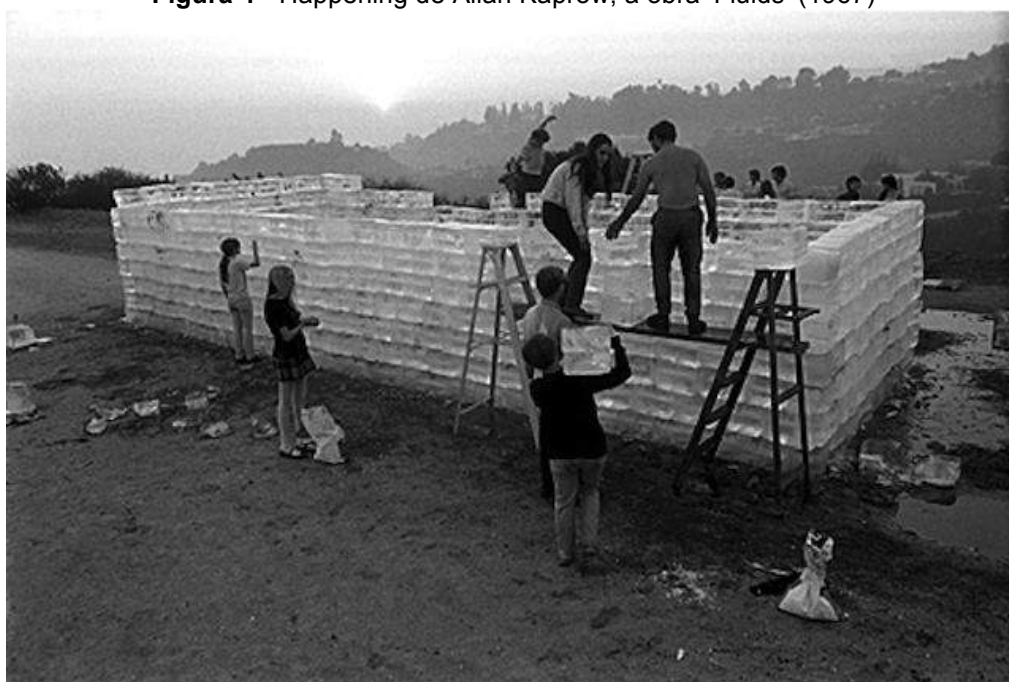
O mercado e o próprio sistema de arte adaptaram-se ao sistema de mercadorias, muitas conquistas formais eram absorvidas e o posicionamento crítico, via estética, era efetivo apenas a um pequeno público. Foram muitas as contradições das vanguardas em sua relação com a sociedade: à autonomia de linguagem conjuga-se a vontade de comprometimento e à negação da história avalia-se a criação de sua própria tradição. (REIS, 2006, p.11)

As possibilidades de práticas estéticas no meio público são inúmeras, elas representam os novos valores que surgiram com as vanguardas e foram integrados à prática artística contemporânea. Uma das formas mais conhecidas são as performances, que podem ser realizadas também em lugares mais convencionais de arte, mas causam um impacto maior como arte pública, pois tem a possibilidade de ativar um público de certa forma *‘desavisado’*, que não tinha sido preparado para presenciar a performance. As performances são manifestações artísticas nas quais o artista usa seu corpo, e possivelmente alguns recursos audiovisuais (música, vídeos, projeções de vídeo mapping, etc), poesias, objetos e até artefatos urbanos pré-existentes no

local onde ocorrem. A performance tem duração estabelecida pelo artista e exige uma preparação antes da sua realização. Pode ser reproduzida em outros locais e horários, mas mesmo que o artista siga o mesmo roteiro, é diferente cada vez que é reproduzida. A interação com o lugar não é obrigatória, no entanto, a contextualização do corpo do artista com o ambiente no qual ele está inserido enriquece a performance.

Os happenings são similares às performances, a principal diferença é que apesar de também serem planejados previamente, o acaso e o imprevisto integram sua realização. Os artistas buscavam trazer a arte *'das telas para vida'*, o que implicava a participação do público, o que torna impossível sua produção de forma idêntica mais de uma vez.

Figura 4 - Happening de Allan Kaprow, a obra 'Fluids' (1967)



Fonte: Revista Vice

Na obra 'Fluids' (1967), Allan Kaprow lidera um grupo de voluntários para construir uma estrutura com blocos de gelo em um dia de sol quente. Com essa performance ele explora as fronteiras entre arte e vida, ao questionar as ações da vida e a permanência das estruturas físicas construídas pelas ações do ser humano no ambiente. A atenção e a energia que os participantes empregam nessa experiência de construção efêmera são mais importantes que

a construção em si, que, como se sabe será derretida pelo sol em pouco tempo.

Do ponto de vista mais gráfico é possível observar a presença do grafite, que é aplicado às superfícies urbanas, como muros, pontes, placas e outros artefatos presentes nas cidades. A cultura do grafite permite muitas variações de estilos e tem uma ética bem específica, com características questionadoras do espaço urbano e de demarcação territorial. Os lambe-lambes, estênceis e adesivos são manifestações também de caráter mais gráfico, mas que diferem no processo artístico, nesses casos faz-se necessário que o material seja produzido num momento anterior à aplicação, enquanto no grafite o artista, mesmo que tenha desenhado anteriormente, a criação do grafite acontece na rua.

Figura 5 - Grafites de estilos variados no Beco do Batmam, em São Paulo-SP



Fonte: Site Mistura Urbana (<http://misturaurbana.com/>)

Figura 6 - Lambe-lambe do Coletivo Transverso no SESC Santana



Fonte: Un1dade de produção

As instalações também são formas de arte pública bastante presentes no cotidiano das cidades contemporâneas, nesse caso há uma manipulação de objetos no espaço urbano, que provoca um sentimento em quem entra em contato com a obra. Seja a construção de uma estrutura independente, ou até uma modificação na iluminação, ou inserção de um objeto em um contexto diferente do comum.

As linguagens artísticas presentes no espaço urbano, apesar de características específicas, por atuarem no espaço público podem também ser identificadas como intervenções urbanas. As ações de arte no espaço público, questionam não somente o *'lugar da arte'*, como também a visão da arte como mercadoria, oferecendo uma experiência estética efêmera baseada em processo, em detrimento de um objeto comercializável.

2.2 Intervenções Urbanas

A intervenção urbana é uma manifestação artística que consiste na interferência ou alteração efêmera de algum artefato artístico em um espaço público (REGATÃO, 2007). As intervenções não exigem a presença de um objeto específico, elas podem acontecer somente com o corpo do artista, como uma performance ou um happening, mas pelo fato de estarem inseridas no ambiente público, subvertem (desviam) a forma como esse ambiente é geralmente utilizado. O foco dessa pesquisa são as intervenções urbanas, que não apenas utilizam a cidade como suporte, mas que também propõem uma nova relação entre a obra e o público, estabelecendo assim uma nova possibilidade de relação entre o próprio espaço urbano e o público.

A arte pública efêmera é concebida como transitória, ela é projetada para ter uma curta duração. A efemeridade da obra é um fator importante das intervenções urbanas porque, ao contrário dos monumentos que têm um caráter mais permanente, elas não precisam permanecer materialmente no espaço público por muito tempo depois da sua realização. Os rastros que

deixam são os registros fotográficos ou audiovisuais feitos por quem esteve presente, além das memórias daqueles que presenciaram sua realização. A questão da efemeridade e não permanência das obras está atrelada a realidade das cidades modernas, à velocidade imprimida e a vida que se leva nos grandes centros urbanos. Segundo Nelson Brissac Peixoto (2002), por ser pontual e não tem a pretensão de abarcar o todo, cada gesto da intervenção urbana provoca “contínuas rearticulações” que propõem novas reconfigurações, funções e sentidos para os espaços públicos.

A intervenção é uma inscrição num fluxo mais amplo e complexo que é a dinâmica urbana. Implica entender a cidade como algo em movimento. Não na forma de vetor progressivo, orientado, mas em várias direções. Intervir: um gesto sobre o que já está em movimento. Como surfar ou entrar numa frequência. É um paradigma da metrópole contemporânea: uma vasta rede que existe por si, em que sempre se entra em movimento. (PEIXOTO, 2002, p. 12)

Por não precisar ser feita de materiais duráveis, a arte efêmera desfruta de uma maior liberdade de ação; o caráter experimental das intervenções urbanas, que podem ser comparadas a um laboratório informal e espontâneo, independente de instituições, podem envolver participação do público e colaboração entre artistas e coletivos. Através de obras que utilizam do repertório artístico e urbano, os artistas dão visibilidade a um discurso, muitas vezes se utilizando de humor e ironia, mas que são não só acessíveis ao público, como permitem que eles contribuam para essa discursão. Para Regatão (2007), a arte pública efêmera, ou seja, as intervenções urbanas, contribuem para a democratização do espaço público, e a criação de novos espaços de arte, além de colaborarem para o desenvolvimento da arte contemporânea. A apropriação dos espaços públicos por meio da arte com as intervenções urbanas e ações efêmeras criam narrativas, tem o objetivo de ativar o público, e modificar sua relação com o ambiente urbano. Essa nova relação estabelecida gera repertório para que as pessoas possam transformar a forma como utilizam a cidade.

Uma característica presente nas intervenções urbanas é o seu forte aspecto político, não que a arte em espaços tradicionais de arte seja alheia à questões políticas, mas na arte pública acaba tendo um peso maior. De acordo

com Archer (2001), os artistas das vanguardas dos anos 60 e 70 estabeleceram os '*parâmetros artísticos da atividade artística*', quando fizeram uso da prática artística de vanguarda para expressar os discursos marginalizados e '*excluídos da experiência cultural*'. Ao colocar essa ideia, o autor refere-se a arte tanto em espaços tradicionais da arte (instituições legitimadoras, tais como museus e galerias), quanto nos novos territórios que foram conquistados com as vanguardas, e os demais movimentos que surgiram a partir deles. Mas não deixa de enfatizar esse diálogo político que é estabelecido entre o artista (através da obra) e o observador da obra.

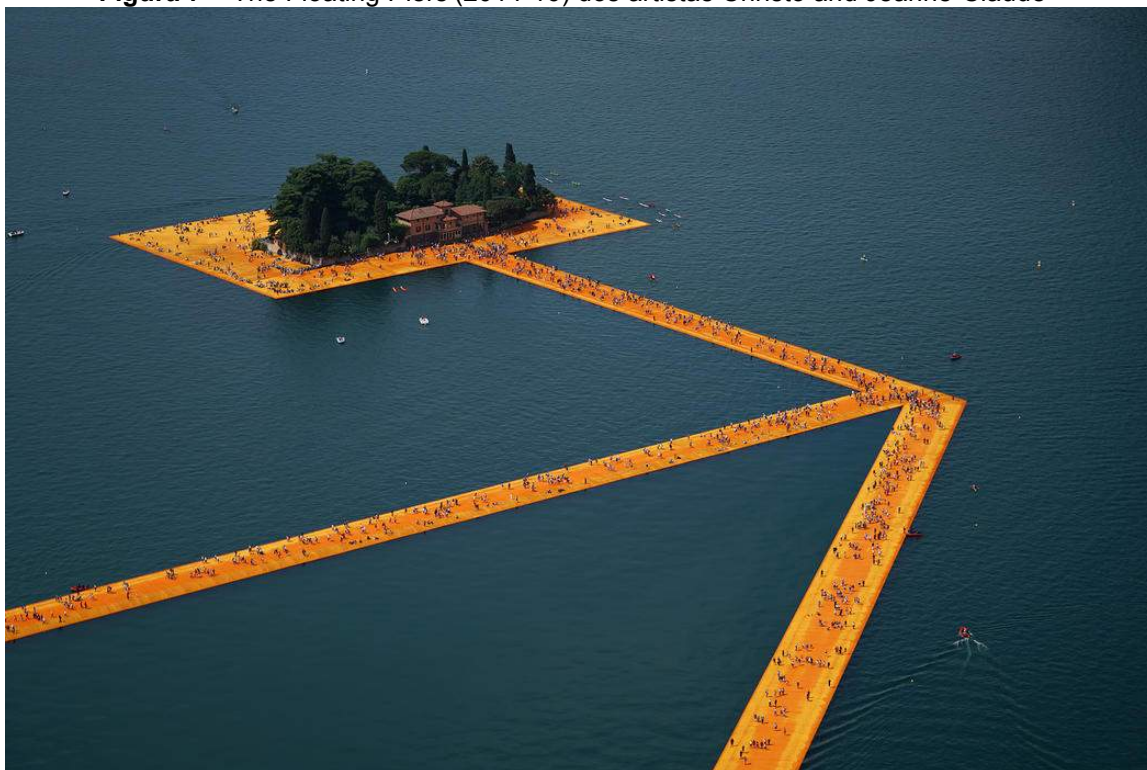
Cauquelin (2005) coloca que a arte de vanguarda é permeada de mensagem política e social, que ao se posicionar de forma aberta diante da sociedade burguesa e '*recusar os valores do capital*', na tentativa de integrar a arte à sociedade e à vida cotidiana. Bürger (2012) corrobora dizendo que graças aos movimentos históricos de vanguarda, a forma de engajamento político no campo da arte foi fundamentalmente transformada. Tanto Cauquelin, quanto Bürger, apontam esse posicionamento político da arte desde o movimento Dadá, que teve início em 1916 em Zurique (Suíça), onde um grupo de artistas contrários à Primeira Guerra Mundial, iniciou as discussões e realizações artísticas que evidenciavam a forma como eles rejeitavam a guerra e tudo que a havia provocado. Sobre o artista assumir um posicionamento diante do mundo através da sua vida e obra, Bourriaud (2001) afirma:

Criar uma obra de arte significa posicionar-se querendo ou não, em relação à divisão do trabalho e à padronização dos comportamentos. Pois o modo de produção que o artista escolhe, ou cria, gera relações com o mundo que o envolve no universo econômico (...). (BOURRIAUD, 2011, p.163)

As obras de intervenção nos espaços urbanos dificilmente tem sentido dissociado com o lugar onde se encontram, o lugar faz parte da construção narrativa da obra, assim como os outros elementos que a compõem. Essa nova abordagem da arte não somente abarca vários procedimentos e possibilidades de expressão artística, como também coloca o público como parte integrante da obra. A obra tem uma capacidade de permear a dinâmica da cidade e provocar diálogo entre o artista, a cidade e o público.

As intervenções tecem críticas ao local em que ocorrem, com o objetivo de ativar o público para a forma automática com que se relaciona com a cidade. As intervenções interferem temporariamente na aparência da cidade, provocando mudanças no cotidiano da população, o que os leva a questionar e modificar a forma como os espaços são usados. Com as intervenções urbanas é possível ver a cidade de uma forma esteticamente ampla, as narrativas poéticas contemporâneas encontram um lugar possível de realização e que faz parte da narrativa não só visual como contextual. Segundo Nelson Brissac Peixoto (2002), *'as relações com o lugar tronam-se um componente indissociável da obra de arte'*. O autor segue afirmando que a experiência estética proporcionada pela intervenção substitui a contemplação deslocada do contexto, segundo ele *'a obra como objeto se dilui diante da utilização do lugar como forma de experiência estética'*. A redefinição do espaço urbano é provocada pela intervenção artística na medida em que ela favorece a criação de novas tramas no espaço urbano (PEIXOTO, 2002).

Figura 7 - 'The Floating Piers'(2014-16) dos artistas Christo and Jeanne-Claude



Fonte: Wolfgang Volz

Figura 8 - 'The Floating Piers'(2014-16) dos artistas Christo and Jeanne-Claude



Fonte: Wolfgang Volz

Os artistas Christo and Jeanne-Claude idealizaram um pier flutuante que atravessasse o lago Iseo, na Itália. A estrutura feita de 100.000 metros quadrados de tecido sob um sistema flutuante de cubos modulares de polietileno, permitia que o público caminhasse sob as águas atravessando. As obras de Christo, que trabalha em parceria com Jeanne-Claude há mais de 35 anos, são em grande parte, intervenções urbanas realizadas em várias cidades do mundo, as obras intervêm em espaços públicos e modificam a relação das pessoas ao utilizá-los, os artistas costumam resistemizar o espaço urbano através de suas obras.

A visibilidade ou legibilidade da cidade é alterada pelas intervenções urbanas, que fazem com que surjam questionamentos sobre a própria cidade. Nas palavras Nelson Peixoto (2003): “Trata-se de transformar a cidade num campo de experimentação sobre a noção de observação. Levar o público a forjar um novo olhar sobre a cidade.” Essa cidade é artefato, é matéria, composta por características palpáveis e facilmente verificáveis; mas a cidade também é arena onde as interações da vida acontecem; e ao mesmo tempo a cidade também é um pouco protagonista das interações, porque representa conceitos e promessas, com a capacidade de influenciar as interações que acontecem nela.

Como ações concretas no espaço físico, as intervenções problematizam os contextos nos quais são realizadas. Através da criação de desenhos, performances, interferências, imagens ou instalações, e com a participação do público, as intervenções lançam outras perspectivas e alternativas capazes de modificar os fluxos urbanos e remodelar as práticas condicionadas. As intervenções se inscrevem no espaço público e respondem às demandas do entorno com gestos que contestam e modificam os usos da cidade, além de estimular as relações sociais que só acontecem no meio urbano.

3 Usos da cidade e Intervenções urbanas

3.1 Cidades, relações sociais e gestos urbanos

A cidade é o palco das disputas de poder por excelência, e a disputa de poder pelo espaço inclui diversas forças políticas, que exercem poder sobre o espaço urbano de maneiras diferentes e desproporcionais. Essa assimetria de poder presente na relação entre estado, iniciativa privada e público que faz uso do espaço é um grande desafio na definição de prioridades para as cidades e os espaços públicos. Tanto o estado com políticas públicas, como o setor privado com suas iniciativas, e os grupos organizados da sociedade civil, têm planos (e desejos) para a cidade, segundo David Harvey, em 'Cidades rebeldes' (2014): "(...) há no urbano uma multiplicidade de práticas prestes a transbordar de possibilidades alternativas". Por isso os espaços públicos são reconfigurados constantemente como resultado dessas distintas influências cotidianas que convergem nessa disputa de poder. Essa constante construção de territórios urbanos e lugares políticos expressam as demandas e os desejos locais (HARVEY, 2014).

Nas intervenções urbanas contemporâneas, realidade e representação se confundem, as intervenções são oferecidas ao público sem cerimônia ou preparação, e podem causar um sentimento de perturbação, pois interrompem a forma como as pessoas costumam utilizar as ruas. Essa interrupção intencional do artista, acidentalmente vivenciada pelo público presente quebra a forma automática com a qual as pessoas operam a cidade, além de gerar reflexão e diálogo com o entorno. Com a arte, o lugar onde a vida acontece é também um lugar de experiência estética, onde ainda há espaço para uma vivência não automatizada da vida. Estabelecer uma relação estética com a cidade permite um engajamento com o espaço urbano e possibilita um empoderamento que coloca os cidadãos como atores do contexto urbano.

O espaço social da rua tem significados construídos pelas ações do cotidiano, essas ações segmentam e disciplinam o uso dos espaços urbanos. Ou seja, as distintas formas de ocupação da cidade e de seus espaços públicos transformam e dão significado ao próprio espaço urbano (JACOBS, 2011). Assim, os usos da cidade contemporânea se modificam com as práticas sociais cotidianas, são elas que atribuem sentidos e modificam estruturalmente os espaços. A cidade não é formada apenas por ruas, calçadas, pontes, praças, parques e edifícios; as pessoas são o 'elemento' mais importante. São elas que dão uso e transformam um espaço em lugar vivo (SANTOS, 1998). Nas palavras de Lúcia Leitão Santos:

Definir o que é cidade, do ponto de vista da arquitetura, é tentar compreendê-la também como espaço de representação de experiências coletivas inalienáveis, ou seja, como espaço cuja significação simbólica extrapola, em muito o valor funcional das edificações que se erguem, bem como o espaço que constroem. (SANTOS, 1998, p.43-44)

A autora ainda aponta que a dificuldade de entender o modo de vida do ambiente urbano é que as cidades são 'fruto, expressão e reflexo da própria existência da humanidade', e acaba por carregar todas as características e contradições particulares dos seres humanos. (SANTOS, 1998) As cidades e a forma como o espaço urbano é modificado e utilizado pelos habitantes exerce influência na vida cotidiana dos mesmos. E a relação construída com o espaço contribui para a constituição da identidade, assim como da memória e da consciência coletiva; o que gera um sentimento de pertencimento nas pessoas.

Os espaços públicos que compõem a cidade - ruas, praças, bulevares, jardins, parques - são apropriados e vivenciados pelos habitantes de inúmeras formas. Esses espaços interferem nas relações sociais estabelecidas entre seus praticantes, assim como as relações interferem no próprio espaço físico. Ou seja, a definição dos espaços de uma cidade reflete e ao mesmo tempo determina a 'complexidade das relações sociais, econômicas e políticas' do lugar. (SANTOS, 1998) A forma como o público percebe e interage com os objetos dispostos no espaço urbano (sejam objetos utilitários urbanos como bancos e escadas, ou até mesmo objetos de arte) modifica sua relação com o espaço, e com a cidade. O espaço público é constituído não apenas do espaço

físico, mas sobretudo da construção simbólica desse espaço, que altera a percepção do lugar e pode fomentar as relações sociais (CARERI, 2013).

Questões como mobilidade e a habilidade de locomover-se caminhando, acesso à equipamentos culturais, sensação de segurança, entre outras que têm grande impacto na qualidade de vida em uma cidade. Mas os fatores subjetivos como sentimentos de pertencimento e o acesso aos lugares de encontro e de troca também promovem uma abertura de possibilidades e permitem que as pessoas tenham autonomia de uso da cidade. A criação colaborativa de espaços de convivência e de diálogo, que considerem não somente as necessidades, como também os desejos, interesses e aptidões da comunidade local, é um caminho possível para a criação de cidades mais inclusivas e participativas (SANTOS, 1998). A participação ativa da comunidade e a vivência do espaço público dão legitimidade a esses espaços públicos que são imprescindíveis para a criação de vínculos com o lugar. É preciso considerar o uso social da rua e de espaços públicos, há muita riqueza nas trocas que só acontecem nesses lugares.

Certeau (1990) fala da criação da cidade como um 'sujeito universal e anônimo', porém as práticas urbanas definem a forma como o ambiente é percebido e utilizado. Não é incomum observar a produção de espaço, quando fundado em um discurso não representativo acaba por não sobreviver às resistências e relutâncias das tradições locais. Um exemplo que retrata resistência dos praticantes do espaço diante de uma intervenção arquitetônica não fundamentada é o Largo do Batata, que fica no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Em 2007 o largo do batata foi submetido à um processo de requalificação urbana com projeto definido pela prefeitura da cidade. A entrega do espaço em 2013 gerou muitas discussões e protestos de moradores e frequentadores do espaço, que antes era palco de feiras e outras ações que proporcionava interações entre seus frequentadores. Em janeiro de 2014, alguns moradores e frequentadores antigos do largo promoveram ações que inspiraram a criação do coletivo 'A batata precisa de você', que posteriormente passou a se chamar 'A cidade precisa de você' com ações similares de reapropriação do espaço urbano em outros locais. O coletivo atua com projetos

de intervenção artística e lúdica, organização de eventos e com a prototipação de artefatos urbanos temporários com várias finalidades (sentar, praticar esportes e jogos, etc), mas todos com o objetivo de promover a convivência e o uso do espaço pelo público.

Figura 9 - Intervenção: inauguração da Batatoteca (biblioteca da Batata), em 2015



Fonte: Coletivo 'A batata precisa de você'

Figura 10 - Mesa de ping-pong prototipada por moradores do Largo do Batata



Fonte: Coletivo 'A batata precisa de você'

Se por um lado a lógica do funcionalismo reorganiza a cidade de acordo com os deslocamentos, abundâncias e necessidades; sob outra

perspectiva, essa lógica também provoca rejeição do que não é percebido como legítimo, como orgânico e aprazível (CERTEAU, 1990). A organização funcionalista da cidade baseada em discursos utópicos e pressuposições sobre a necessidade de destruição, muitas vezes privilegia o 'progresso' em detrimento dos reais usos do espaço urbano. Esse 'progresso' é alcançado através de intervenções, transformações e apropriações no espaço, cujo resultado que nem sempre condiz com os usos e significados atribuídos pelos reais praticantes do espaço.

De modo algum, o autor tinha o propósito de enumerar e catalogar as práticas artísticas ou definir significados dessas práticas; a perspectiva que fundamenta 'a invenção do cotidiano' é que são as operações realizadas pelos habitantes que esculpem o espaço urbano, ele propõe algumas formas de interpretar as práticas urbanas cotidianas do tipo tático. O autor se concentra no estudo dos diversos meios de ocupar o espaço social com práticas desviantes, dos espaços de jogo e de táticas silenciosas e sensíveis, ou seja, dos procedimentos que, de fato, organizam a cidade.

Meu trabalho não visa diretamente a construção de uma semiótica. Consiste em sugerir algumas maneiras de pensar as práticas cotidianas dos consumidores, supondo, no ponto de partida, que são do tipo tático Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do 'fraco' na ordem estabelecida pelo 'forte', arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos. (CERTEAU, 1990, p.103-104)

O consumo teoricamente passivo dos espaços urbanos é subvertido pela prática do desvio no uso desses espaços; o autor respeita e deposita confiança na inteligência e na inventividade do praticante da cidade, notadamente detentor de menor poder diante das estratégias dos outros atores da cidade (instituições e corporações).

A cidade muitas vezes serve de plataforma política com estratégias sócio-econômicas, no entanto o discurso nem sempre condiz com a realidade vivida; nem sempre estão contidos no projeto urbano as necessidades da vida urbana. Segundo Certeau (1990) *"a linguagem do poder 'se urbaniza', mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios"*. Apesar de se tornar

conteúdo recorrente nos discursos políticos, a cidade não é um campo de operações programadas e controladas; é sim, um campo de operações em constante modificação por ações não-conformistas dos seus praticantes, que desviam e resistem a 'verdade imposta' dos espaços.

(...), se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local por onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede de prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. (CERTEAU, 1990, p.178)

Segundo o autor, o caminhante transforma o significado espacial de duas maneiras: ele pode tornar efetivas algumas possibilidades apresentadas pelo projeto já construído do espaço público; mas também cria novas possibilidades (através da criação de desvios e atalhos) e proibições, quando não realiza atividades previstas para o espaço.

A análise de Certeau (1990) evidencia que é a relação social que determina a lógica operatória, e nunca o contrário. O indivíduo é um veículo dos modos de operação ou dos esquemas de ação, e portanto também é influenciado por ações (coletivas) já praticadas no lugar onde atua. O autor faz distinção entre estratégias e táticas, definindo estratégias como as operações dos atores com maior poder de transformação do espaço (como instituições governamentais e organizações que atuam de forma sistemática na cidade) e táticas como as operações dos indivíduos, cujo poder de atuação só altera a forma como aquele espaço será utilizado.

Embora sejam relativas às possibilidades oferecidas pelas circunstâncias, essas táticas desviacionistas não obedecem à lei do lugar. Não se definem por este. Sob esse ponto de vista, são tão localizáveis como as estratégias tecnocratas (e escriturísticas) que visam criar lugares segundo modelos abstratos. O que se distingue estas daquelas são os tipos de operações nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar. (CERTEAU, 1990, p.92)

Ao comparar os estilos (ou maneiras de escrever) da literatura com os esquemas de operações, quando constata diversas 'maneiras de fazer' (caminhar, ler, produzir, falar, etc); o autor observa que essas 'maneiras de

fazer' criam um repertório utilizado pelos praticantes da cidade. Quando o autor teoriza sobre as práticas cotidianas do espaço vivido, não são deixadas de lado as contradições entre o que é permitido pelo espaço e suas privações; o autor expõe que as práticas do espaço articulam efetivamente as situações da vida social, é feita a reapropriação por meio das práticas ou 'maneiras de fazer'. Ele ainda afirma que os praticantes do espaço urbano criam um espaço de jogo, que é resultado da combinação das regras impostas pelo ambiente e de formas de subversão dessas regras. E é essa combinação de regras que dá espaço pra o que o autor chama de 'pluralidade e criatividade', a interpretação do espaço gera efeitos imprevistos.

De acordo com Certeau (1990), as estratégias são ações que *"privilegiam as relações espaciais"*, as estratégias produzem discursos teóricos do lugar que exercem poder sob o lugar físico. Já as táticas são procedimentos que dependem da manutenção do seu significado ao longo do tempo e da oportunidade apresentada por situações circunstanciais, são ações com maior rapidez de movimento que as estratégias. Enquanto as estratégias se referem mais a permanência de ações e procedimentos em um lugar no decorrer do tempo; as táticas se referem à utilização oportuna do tempo e jogos que dão início a novas estratégias de poder. O autor também aponta limitações em sua pesquisa, já que seria impossível resumir todo o funcionamento de uma sociedade a um *"tipo dominante de procedimentos"*.

Espaços públicos são os espaços da vida urbana contemporânea, lugares de encontro e de troca, a diminuição desses espaços, assim como sua crescente especialização (criação e valorização de espaços separados que isolam as pessoas através do consumo) gera uma fragmentação urbana, que dificulta as experiências urbanas e reprime a identificação do cidadão com o lugar. Quando o espaço que deveria ser patrimônio cultural, com valor de uso, passa a ser tratado como mercadoria cultural, com ênfase no valor de troca, o cidadão tem sua relação com o espaço moldada e é transformado em um consumidor do espaço (no pior sentido da palavra). Em 'Contra-usos da cidade' (2004), Rogério Proença Leite recupera o conceito de que o espaço público

não é apenas um lugar físico construído, mas sim um espaço cujo significado é forjado pelas ações das pessoas:

Entendo aqui o espaço público como uma categoria sociológica construída pelas práticas que atribuem sentidos diferenciados e estruturam lugares, cujos usos e remarcações físicas e simbólicas no espaço nos qualificam e lhes atribuem sentidos de pertencimento, orientando ações sociais e sendo por estas delimitados reflexivamente.” (LEITE, 2004, p. 23)

O espaço público representa oportunidades e limitações para a ação do público, nele é possível (ou existem restrições) à realização de seus objetivos. Ou seja, espaço não é só artefato material, ele também pode gerar, através de suas transformações, novos modos de vida e de relações. As limitações do espaço, e o encontro do público com essas limitações, provoca ações não previstas, que podem modificar os lugares e as práticas sociais daquele espaço.

A setorização dos espaços urbanos é a designação de funções específicas para cada espaço, que tendem a privilegiar as relações de consumo em detrimento das relações sociais. Essa lógica funcionalista de projeto do espaço público é defendida pelo modernismo, e foi amplamente aplicada nas construções (e reconstruções) após a segunda guerra mundial (JACOBS, 2011). No entanto, essa lógica não contempla todos os usos e necessidades atribuídas aos espaços públicos por seus praticantes. Ao restringir o acesso aos espaços como mecanismo de defesa e por motivações de segurança, obtém-se o resultado inverso, o problema é aprofundado, ou seja, a criação de territórios especializados em uma cidade acaba gerando um isolamento que aumenta a falta de segurança e nega a possibilidade de trocas sociais.

Fazer da arquitetura e da cidade um aparato de segurança é reduzi-las a espaços de isolamento e reclusão, eliminando ricas possibilidades de experimentação/vivência do mundo e de conhecimento do outro. A médio prazo, esse estreitamento de horizontes compromete até mesmo o processo de formação da identidade individual, considerando que as pessoas desenvolvem uma imagem de si mesmas ao observar e vivenciar a diferença no outro, tomando assim consciência de suas características individuais como únicas. (MORAES in DEL RIO; DUARTE; RHEINGANTZ, 2002, P.272)

Quando os territórios são delimitados com base na relação público-privado, o convívio social é reduzido a quem tem acesso aos espaços de convivência por meio de recursos econômicos, essa restrição torna o público cada vez mais homogêneo e empobrece as trocas urbanas. A estratificação da cidade em espaços específicos de habitar, circular, trabalhar, fazer atividades físicas (e etc.), cria uma ocupação que determina os gestos urbanos de uma forma arbitrária e pouco fluida. Ao inibir o uso da rua, cria-se barreiras às combinações e misturas de usos contidos na cidade (JACOBS, 2011). Em ‘Morte e vida das grandes cidades’ (2011), Jane Jacobs também tece críticas à separação dos espaços urbanos com base no funcionalismo e sem o respeito à organicidade dos espaços:

O planejamento de bairros, definidos principalmente de acordo com seu tecido, com a vida e a interação de usos que geram, em vez de definidos por fronteiras formais, obviamente opõe-se às concepções do planejamento ortodoxo. A diferença está em lidar com organismos vivos e complexos, capazes de definir seu próprio destino, e lidar com uma comunidade fixa e inerte, meramente capaz de proteger (se tanto) o que lhe foi outorgado. (JACOBS, 2011, p.145)

Recusar a cidade é promover a exclusão como método de controle, o que só aprofunda a desigualdade social e gera espaços públicos cada vez menos utilizados, são oportunidades desperdiçadas (JACOBS, 2011). Observa-se que projetos de intervenção arquitetônica em espaços públicos podem criar ‘áreas mortas’ quando ignoram a necessidade de ter lugares de encontro, de sentar-se e de estar. Mas até os espaços públicos mais bem planejados podem ser desperdiçados se não postos em uso pela população, especialmente em comunidades menos favorecidas e mais carentes de equipamentos urbanos. Ou seja, quando se impõe restrições aos usos dos espaços públicos, as formas históricas de desigualdade e exclusão espacial são reproduzidas, o que provoca o declínio do espaço público que tem seu significado esvaziado (HARVEY, 2014).

A desobediência dos procedimentos populares, apesar de mínimos e cotidianos, oferecem resistência às normas impostas pelo sistema, que por sua vez negam legitimidade aos procedimentos não inventados por ele. O que não compromete a pertinência desses procedimentos (ou gestos urbanos), pelo

contrário, eles interagem com os espaços (e seus comportamentos impostos) de modo a modifica-los e adaptá-los aos verdadeiros usos atribuídos pelos praticantes da cidade (CERTEAU, 1990). O que aqui se refere como procedimentos ou gestos urbanos e Certeau chama de ‘maneiras de fazer’ são as práticas utilizadas pelos habitantes da cidade para reapropriação do espaço projetado pelos sistemas sócio-políticos, são as reações dos ‘consumidores’ desses espaços. As práticas urbanas na cidade são colocadas por David Harvey (2014) como *“simplesmente aquilo que as pessoas fazem, sentem, percebem e terminam por articular à medida que procuram significados para sua vida cotidiana”*, e a vida cotidiana, sobretudo nas cidades não seria um projeto totalmente consciente.

Em “Morte e vida de grandes cidades” inicialmente publicado em 1961, Jane Jacobs chama esses gestos urbanos de ‘balé das calçadas’. No trecho a seguir ela descreve o ‘balé das calçadas’ do qual ela faz parte, na Nova York de 1960:

Enquanto varro os papeis de bala, observo os outros rituais matinais: o Sr Halpert soltando o carrinho de mão da lavanderia de seu lugar (...), o barbeiro colocando na calçada sua cadeira dobrável, o Sr. Goldstein arrumando os rolos de arame, o que indica que a loja de ferragens está aberta, a mulher do síndico do prédio largando seu parrudinho de três anos com um bandolim de brinquedo à porta de casa, (...). Depois as crianças do primário, em direção à Escola São Lucas, desfilam para o sul; os alunos da Santa Verônica cruzam no sentido oeste, e os da Escola Primária 41 dirigem-se para leste. Duas novas entradas de cenas são preparadas nos bastidores: bem-vestidos e até elegantes, mulheres e homens com pastas emergem de portas e ruas vizinhas. A maioria vai tomar ônibus ou metrô, alguns se detêm no meio-fio e param táxis que por milagre aparecem no momento exato, (...). Está na hora de eu também me apressar para o trabalho, e troco um cumprimento ritual com o Sr Lofaro, o quitandeiro, baixo atarracado, sempre de avental branco, que se posta do lado de fora da porta, um pouco acima da rua, braços cruzados, pés fincados no chão, dando a impressão de ser tão sólido quanto o solo. Acenamos; nós dois olhamos rápido para baixo e para cima da rua, daí nos entreolhamos de novo e sorrimos. Temos feito isso inúmeras manhãs durante mais de dez anos, e sabemos o que significa: está tudo em ordem. (JACOBS, 2011, p.53-54)

Os passos criam os espaços, ‘escrevem’ os lugares múltiplas vezes, cada vez que o ato de caminhar é repetido no espaço público. É essa apropriação do espaço através da movimentação do pedestre e através do diálogo retórico do praticante com os espaços públicos que resulta na recorrente reinvenção das cidades. Os mapas são representações gráficas das

trajetórias urbanas, são rastros de operações já realizadas, ou seja da ‘ausência daquilo que passou’; o ato de caminhar, vagar, atravessar e tudo que implica essa vivência urbana não pode ser planejado. A prática da cidade, a maneira de estar no mundo não pode ser traduzida num simples traçado do mapa (CERTEAU, 1990).

A tentativa de adestrar os usos cotidianos e públicos do espaço, recorrentes no processo de segregação dos espaços urbanos, circunscrevem limites que podem provocar transgressões por parte do público, que subverte os usos previstos dos espaços públicos. Segundo Rogério Proença Leite, em ‘Contra-usos da cidade’ (2004) essas propostas de espaços contribuem para a ‘demarcação socioespacial da diferença’, que reconfiguram a paisagem urbana artificialmente em detrimento de uma parcela da população. É possível observar um contraste de intenções no planejamento de espaços públicos no contexto urbano contemporâneo, quando há restrições e impedimentos para utilização do espaço público como espaço de relações humanas, e ao mesmo tempo há uma preocupação em projetar espaços para atividades sociais específicas, com discrepâncias entre as intenções do projeto do lugar e a real necessidade do uso do espaço. Esse contraste também é observado por Bourriaud (2009), que afirma: *“o contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas, e, ao mesmo tempo cria espaços para tal fim”*.

Em “A cidade vista: mercadorias e cultura urbana”, Beatriz Sarlo enumera e analisa as mudanças físicas e culturais pelas quais a cidade de Buenos Aires tem passado. Tanto pelas ações de instituições públicas e corporações, quanto as provocadas pelos gestos urbanos dos habitantes tradicionais e imigrantes mais recentes. A autora observa os usos dos espaços públicos do ponto de vista de vários grupos que compõem a diversidade cultural da cidade. A imagem abaixo é um exemplo citado no livro da forma como os imigrantes coreanos utilizam o espaço de um canteiro de esquina (Avenida Carabobo com a Avenida del Trabajo). Com a ajuda de uma cadeira plástica, que acomoda um observador do jogo, e um tabuleiro de Go¹⁶, os

¹⁶ Jogo de tabuleiro de origem chinesa, bastante popular no leste da Ásia.

homens transformam aquele pequeno espaço que inicialmente só teria a função de abrigar uma árvore e algumas plantas, em um ambiente de lazer e jogo.

Figura 11 - Imigrantes coreanos jogando Go de tabuleiro na esquina da Avenida Carabobo com a Avenida del Trabajo, em Buenos Aires (ARG)



Fonte: Livro “A cidade vista: mercadorias e cultura urbana” (2014) , Beatriz Sarlo

Em ‘Paisagens Urbanas’ (2003), com o objetivo de contextualizar o ato de projetar a cidade e as circunstâncias da cidade contemporânea, cheia de camadas herdadas de estruturas anteriores, Nelson Brissac Peixoto (2003), afirma que: ‘não é mais possível projetar a cidade. A utopia moderna de uma cidade preconcebida parece abandonada’; pois a ruptura e a distância estariam muito presentes na experiência urbana. O autor também alerta para a dificuldade nas tentativas de desfragmentação do espaço urbano, que é prejudicada por características urbanas contemporâneas como: a mudança de escala nas cidades, a verticalização excessiva, a construção de estruturas urbanas com infraestrutura autônoma da cidade e a reconfiguração dos territórios urbanos de forma artificial e arbitrária.

Nas cidades pós-modernas os habitantes, chamados de ‘*difusos*’ por Careri (2013), são submetidos à normas urbanas rígidas, que imobilizam a

forma de viver no meio urbano, restringe o habitar aos espaços privados (casa e automóvel), e apenas considera espaços públicos os espaços onde o consumo é a base de troca dos relações (como centros comerciais, supermercados, postos de gasolina, etc). Esse desmantelamento do espaço disponível para a vida social, força os habitantes a buscar ‘*espaços vazios*’ para suprir demandas que os espaços projetados não contemplam.

Com efeito, os difusos não frequentam apenas casas, autoestradas, redes informáticas e restaurantes de estrada, mas também os vazios que não foram inseridos no sistema. Efetivamente, os espaços vazios dão as costas à cidade para organizar para si uma vida autônoma e paralela, mas são habitados. É lá que os difusos vão cultivar a horta ilegal, levar o cachorro, fazer um piquenique, fazer amor, e buscar atalhos para passarem de uma estrutura urbana a outra. É lá que seus filhos vão buscar espaços de liberdade e de socialização. (CARERI, 2013, p.156-157)

Em ‘Paisagens urbanas’ (2003), Nelson Brissac Peixoto observa uma nova movimentação que busca “reanimar a cidade”, ou seja, busca a reativação de lugares significativos através de intervenções mais modestas na cidade, sem que seja alterada toda a estrutura anterior e que valorize o repertório e a memória histórica do lugar.

Trata-se de construir no construído, de criar lugar sem romper com a paisagem de que se partiu. Um espaço pleno de significado, um lugar carregado de símbolos da sociedade. Uma arquitetura voltada para a poesia da situação, impregnada pelo retorno, reinvestida do seu poder de evocação. (...) Pressupõe um pertencimento. (PEIXOTO, 2003, p.336)

Essa iniciativa é uma tentativa de restabelecimento do sentimento de pertencimento, com uma abordagem mais suave e razoável, que valoriza os pequenos gestos e lembranças, e de fato, pode promover uma redescoberta da cidade.

A arte no contexto urbano também exerce um impacto no uso dos espaços públicos, porque contextualiza a cidade e a memória urbana. Em ‘Estética relacional’ (2009), Bourriaud fala da forma de arte que melhor dialoga com o espaço público, como ele mesmo colocou a ‘arte atual’ produz relações externas ao campo da arte: “*relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo*”. O autor aponta a prática artística contemporânea como um campo fértil de

experimentações sociais, como *“um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”*; pois é no espaço público, teoricamente mais livre e aberto ao experimento, que o habitante realiza suas atividades diárias e que as práticas artísticas podem dialogar com o espaço e quem o utiliza. Ainda segundo o autor, *“a arte é um estado de encontro fortuito”* e esse encontro é ainda mais favorecido quando acontece no espaço urbano. A arte, seja em monumentos ou intervenções urbanas (e todas as variações possíveis de arte no ambiente urbano), contextualiza a cidade e muitas vezes funciona como elemento mediador entre espaços públicos (ou até mesmo espaços ainda indefinidos) e as pessoas. Dessa forma a arte e a própria cultura urbana criam incentivos para que as pessoas se apropriem do espaço público, o que pode ocasionar não apenas transformações espaciais, como também sociais.

Os laços existentes entre a aparência física de uma cidade e seus elementos humanos são originários tanto da afirmação da especificidade do estilo de vida, do ambiente social e das atividades que dão sua unicidade à materialidade dos lugares quanto da inscrição das características sociais dos habitantes, que dão ao quadro urbano sua identidade e modulam seu valor físico. (JODELET in DEL RIO; DUARTE; RHEINGANTZ, 2002, p.35)

A cultura e a história pautam a significação do espaço, é inevitável notar as relações entre memória, significação e identidade dos lugares e dos ambientes e o papel que exercem nas transformações sociais e no próprio ambiente. Por isso os problemas de identidade se tornam centrais na abordagem da vida urbana, pois as representações espaciais e a memória dos lugares dão sentido ao espaço e moldam a forma como os indivíduos se relacionam com os espaços. A memória da vida na cidade é constantemente reativada pelos artefatos com os quais as pessoas entram em contato no cotidiano, esses artefatos passam a sensação de permanência e estabilidade (SANTOS, 1998).

Além do uso dos espaços pelos habitantes, há alguns elementos que contribuem na formação dos significados contidos na cidade, os monumentos e os lugares que marcam momentos da história são alguns deles. Os monumentos são marcos visuais na cidade que tendo sido instalados como forma de homenagear ou lembrar uma pessoa ou momento histórico

específico, podem funcionar como elemento que propaga uma memória coletiva, mesmo que ela não tenha sido vivida, apenas passada da geração anterior (FREIRE, 1997). Alguns desses marcos visuais são apropriados pelo imaginário dos habitantes, por conta de experiências afetivas ou momentos significativos, e assim, passam a fazer parte não somente do seu repertório visual, como também da construção da identidade do lugar. Muitas vezes a percepção está na ausência do objeto, através da memória e do imaginário do público que resgata o significado apesar da ausência do símbolo (ou monumento). Os costumes e práticas espaciais perduram as mudanças e permanecem no essencial do significado de lugar.

Em ‘Os movimentos desejantes da cidade’ (1998), Lúcia Leitão Santos também observa que os lugares que carregam uma memória histórica da cidade são valorizadas de uma forma distinta, independente de sua localização. A autora observa que nesses espaços ainda se preserva a escala humana, o que garante uma caminhabilidade e também garante que as pessoas possam contemplar os edifícios e outros artefatos urbanos por inteiro; são lugares onde ainda não se perdeu a referência, ou a habilidade de se localizar facilmente. Esses lugares históricos, ainda segundo Santos (1998), não surgem aleatoriamente, são resultados de fatos notáveis que marcaram a história da cidade, eles estão impregnados de ‘valores simbólicos inestimáveis’ atribuídos ao longo do tempo; por essa razão eles conferem o que a autora chama de um ‘sentido de pertinência espacial’. Cheios de referências históricas para as cidades e seus habitantes, esses espaços tem significado que vai além da função desempenhada no cotidiano das pessoas, pois são ‘testemunhas’ de como as ‘gerações passadas’ costumavam operar no espaço urbano.

A cidade essencial é aquela na qual o sujeito humano realiza a sua humanidade. Dá às pessoas o sentimento de pertinência, ou, dizendo de outro modo permite o processo de identificação entre a cidade e sua gente. É o desejo, da ordem do simbólico, em sua busca constante de unidade, completude, totalidade, que faz com que se viva esse sentimento fundamental que une o sujeito à sua cidade essencial. (SANTOS, 1998, p.142)

Ou seja, os centros históricos fazem uma *‘ponte simbólica entre o passado, o presente e o futuro’*, o que possibilita que as pessoas vivenciem um sentimento de pertencimento que empodera ainda mais a ação delas no

espaço urbano. Esse sentimento não está restrito a uma geração, e se faz presente por muito tempo através da manutenção e constante utilização desses centros históricos (SANTOS, 1998). Os lugares monumentais são importantes no arranjo espacial da cidade, porque representam símbolos culturais que funcionam como elementos que representam os desejos e as necessidades da sociedade em um dado momento. E mesmo que esses desejos e necessidades sejam alterados com o passar do tempo, a simbologia e os valores do passado permanecem no imaginário dos habitantes através da definição do espaço físico.

Ainda sobre lugares monumentais, na visão de Nelson Brissac Peixoto (2003), *“a cidade passa a ser vista como uma rede de relações diacrônicas e sincrônicas, onde o lugar aparece como condensação de vários tempos e valores históricos”*. E Lúcia Leitão Santos (1998) observa a importância do lugar nesse processo de transmissão social e cultural de valores em uma sociedade, que, por sua vez exerce uma influência determinante na *“constituição psíquica do sujeito humano”*, e consequentemente na formação de sua identidade e o estabelecimento de vínculos emocionais com o espaço.

As relações e os modelos culturais de uma época e de um tempo específico são elementos que contribuem para a ideia de pertencimento e de participação social. Na vida da cidade contemporânea, onde há competição por espaços cada vez mais escassos e inacessíveis, a percepção do tempo é cada vez mais acelerada. Com esse processo de aceleração a problemática dos fenômenos urbanos fica mais complexa porque modifica as relações que mantemos com o entorno e meio social, e acaba por favorecer o individualismo e espaços estratificados, o que torna mais difícil a criação e manutenção de laços e símbolos sociais que conferem identidade e sensação de pertencimento aos habitantes da cidade. Ou seja, é importante que haja essa releitura do sentido do lugar para que as pessoas se reconheçam e se definam por meio deles.

Esse sentimento de pertencimento à cidade permite que as pessoas se apropriem dos espaços públicos e recorram a novas táticas e estratégias de

pensar e utilizar a cidade. Surge também o desejo de permanecer nesses espaços públicos, e de fato ocupá-los da melhor forma. O direito de estar na cidade, percorrer caminhos e ocupar os espaços públicos, é assegurado por meio de gesto urbanos e práticas simbólicas que conferem identidade e sentimento de pertencimento ao lugar (LEITE, 2004). Não apenas o valor simbólico atribuído ao espaço público através da cultura e da memória, como também a experiência direta e os gestos urbanos (sejam eles esperados ou subversivos) estabelecem essa ligação entre o meio e o modo de vida; essas práticas configuram e qualificam os espaços urbanos como tal.

O diálogo estabelecido entre as pessoas e os espaços produz uma resposta que vai desde uma reação mais efêmera a uma interiorização de valores e conceitos que irão pautar o comportamento social dessas pessoas. Trata-se de um processo intermitente, porque cada nova interação com o espaço é permeada das experiências anteriores do indivíduo, o que resulta na reinterpretação do lugar a partir do repertório pessoal e experiências acumuladas. Esse repertório é decorrente de características do indivíduo; tais como: origem, formação, ânimo no momento da interação; e influenciam tanto na forma como o ambiente vai ser percebido, como na resposta que essa interação irá produzir. Nesse processo de interação contínua com o ambiente urbano, a percepção da cidade e de si próprio se confundem.

Cristina Freire (1997) sugere que a cidade seja tratada como “terreno de investigações estéticas”, onde o espaço do ir e o espaço do estar (de permanecer) são oportunidades investigativas tanto para as pessoas, quanto para os artistas que operam no espaço urbano. O que dialoga diretamente com Michel de Certeau, em ‘Invenção do cotidiano’ (1990), ele introduz o conceito do uso do espaço urbano pelos ‘praticantes da cidade’, ou seja, a forma como as pessoas fazem uso da cidade e o tipo de operações praticadas por elas:

Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de ‘operações’ (maneiras de fazer), a ‘uma outra espacialidade’ (uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. (CERTEAU, 1990, p.172)

Careri (2013) também propõe que a cidade seja um terreno de experimentação estética através do ato de caminhar. Em 'Walkscapes'(2013), ele enumera os vários significados da palavra 'percurso', como a ação de caminhar (travessia), a linha como marca no espaço físico e o relato narrativo do espaço atravessado; mas propõe que o percurso seja visto também como prática estética. Ele discorre sobre o caminhar estar presente na origem da história da humanidade, nas migrações e nos intercâmbios que deram início ao processo de "apropriação e mapeamento do território." O primeiro mapa de que se tem registro histórico, na verdade é um relato de uma trajetória, ou seja, uma narração gráfica do caminhar de um ponto a outro. Careri (2013) descreve como a "imagem que representa o sistema das conexões da vida cotidiana"; antes de existir construções, a primeira marca artificial dos seres humanos na paisagem natural era o percurso. Certeau (1990) também traz como exemplo esses primeiros mapas que descreviam percursos; neles o lugar era descrito como uma operação, um roteiro de instruções de como se chegar ou como percorrer o lugar mapeado. Os traçados desses mapas contém indicações performativas, que descrevem etapas a serem cumpridas por quem seguia as orientações do mapa, com distâncias mensuradas em tempo médio de caminhada. Segundo o autor "cada mapa desses é um memorando que descreve ações"; é um espaço topológico e não tópico.

O conceito da transurbância é explorado por Careri em 'Walkscapes' (2013), é o nome dado para o procedimentos do grupo 'Stalker', grupo que atuava em algumas cidades europeias em meados dos anos 1990. É o grupo cujos procedimentos mais se assemelham aos procedimentos situacionistas, da deriva e construção de situações. As transurbâncias consistiam na leitura da cidade através do caminhar sem rumo no meio do que o autor chama de 'amnésias urbanas', o que também pode ser entendido como vazios urbanos e que conversa com o conceito de interstício, apresentado anteriormente. Os espaços de atuação do grupo Stalker são os espaços que o Dadá chamava de banais e que os Surrealistas chamavam do inconsciente da cidade (CARERI, 2013).

Para Careri (2013) com a utilização do método investigativo estético de percorrer a cidade de forma errática, a cidade pode ser observada tanto do ponto de vista 'estético-geográfico', com a descrição do espaço, do percurso; como também do ponto de vista 'estético-experiencial' com os relatos da experiência, mais subjetivos que os primeiros. Segundo o autor, através desse procedimento é possível descobrir os espaços vazios, os chamados espaços públicos 'espontâneos' que permitem ser atravessados, espaços onde ainda é possível "perder-se dentro da cidade".

Com o ritmo crescente de mudanças urbanas na cidade contemporânea (uma quantidade maior de informação precisa ser absorvida em uma menor quantidade de tempo). A paisagem é reconfigurada com mais frequência, o que afeta a percepção do espaço (principalmente por parte do pedestre) que agora é feita com mais velocidade. O tempo se impõe em um ritmo acelerado, a forma como o tempo é vivido na cidade contemporânea favorece o automatismo e a ausência da contemplação. Certeau (1990), em *Invenção do cotidiano*, fala sobre o imprevisto que a modernidade tem a pretensão de eliminar, como se racionalizar os espaços fosse capaz de eliminar esse imprevisto junto com a 'possibilidade de uma prática viva da cidade'. O autor fala dos "praticantes ordinários da cidade", caminhantes "cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um 'texto' urbano que escrevem sem poder lê-lo".

Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizacionais da cidade habitada. (CERTEAU, 1990, p.171)

Em *Paisagens urbanas* (2003), Nelson Brissac Peixoto fala dos fluxos que permeiam as cidades se mantêm em circulação continua, criando um sistema de interfaces que produzem entrelaçamentos singulares. Os locais de trânsito são os 'espaços dinâmicos da cidade contemporânea', mas também são lugares da experiência, lugares onde o vago e o indeterminado podem ser encarados como oportunidades de experimentar o aspecto sensível, do que não é dito.

Peixoto (2003) observa que formato das ruas de uma cidade condicionam o olhar e o trajeto de quem passa por elas, cita o caminhar por uma cidade barroca, com interrupções constantes e curvas que impedem que se mantenha uma referência muito além de onde já se encontra. “A disposição das ruas determina a visão: são perpendiculares, não paralelas a linha do olhar” (PEIXOTO, 2003). Em relação à paisagem da cidade contemporânea, o autor observa que essas estruturas acabam por direcionar o olhar para o chão, uma vez que as imagens produzidas pelas construções criam uma ‘área de passagem’. A rapidez com que o olhar passa pelos elementos da cidade contemporânea molda a percepção do espaço e as práticas urbanas; em outras palavras, o olhar condicionado pela arquitetura e pela velocidade da vida contemporânea resulta na transformação radical da percepção do espaço, e atuação cotidiana nesse espaço.

Para Lúcia Leitão Santos (1998) a concepção modernista da cidade promoveu rupturas espaciais que provocaram o que a autora chama de ‘morte da rua’, que foi ‘a negação do espaço do pedestre’ com intervenções espaciais que davam preferência ao espaço do carro, ou seja, a cidade era pensada em torno do objeto (automóvel) em detrimento do objetivo (deslocamento). A autora aponta ainda que a consequência dessa ausência da rua é a desorientação dos pedestres, causada por mudanças aceleradas na estrutura urbana, em um ritmo não antecipado pela capacidade humana de adaptação. A ‘nova proposta espacial’, com prioridades invertidas e intervenções descontextualizadas, causou uma mudança na percepção do espaço construído pelo indivíduo. Ao modificar as referências básicas da cidade, que se tinha sido concebida de forma orgânica, é retirado o ‘saber da cidade’ peculiar dos seus habitantes, as referências espaciais familiares são removidas. Os espaços que antes eram formados progressivamente em um movimento dialético entre acontecimentos históricos e principalmente pelas ações dos praticantes do espaço sob o mesmo; agora eram modificados por imposições da lógica industrial. A perda de escala humana vivenciada com essa ‘morte da rua’ determinou uma nova forma de participar, vivenciar e construir a cidade.

A construção simbólica da paisagem é abordada por Francesco Careri (2013), segundo o autor através do caminhar (mais especificamente da errância) que surge a necessidade de atribuir significados à paisagem. O mesmo autor aponta ser convicção comum que o surgimento da arquitetura teria sua origem na necessidade de se criar um 'espaço do estar' antagônico ao 'espaço de ir' (das errâncias nômades). Os espaços de estar, ou seja, os lugares da permanência da cidade são modificados pelas inovações no transporte e comunicação que alteram o conceito de cidade e as formas do viver o cotidiano urbano. A violência urbana, crescente no meio urbano, provoca um sentimento de insegurança e esgotamento, causados por experiências vividas ou expectativas da vida em uma cidade, esse estímulo causa nas pessoas uma constante necessidade de se resguardar, que pode gerar uma motivação de criar espaços separados ou estratificados. Certeau (1990), por sua vez, atentamente aponta o risco de "um esquecimento e um desconhecimento das práticas urbanas" que poderia ser causado pela representação da cidade como um panorama, ponto de vista de quem vê a cidade sob uma perspectiva distanciada e separada.

Novas atividades econômicas e modos de ocupação do espaço informais criam novos modelos de organização e utilização do espaço, através de uma auto-organização redesenham os espaços urbanos de acordo com o uso. Os sistemas de infraestrutura negam a relevância e legitimidade dos lugares que não concebe; a despeito da ação e planejamento do espaço pelas instituições governamentais e órgãos responsáveis, as ações dos agentes considerados marginais e informais também alteram a natureza do espaço público (PEIXOTO, 2003). O que deixa evidente que inovação e mudança nem sempre são originados por processos planejados ou regulamentados, e que múltiplos agentes podem causar mutações nas paisagens urbanas.

A cidade coage o indivíduo a ganhar tempo, a se locomover com rapidez, e selecionar as informações que precisa apreender para otimizar seu tempo; o que sugere não um remodelamento do espaço físico (objetivo da arquitetura e da arte contemporâneas) e sim a alteração da forma que se percebe o tempo (PEIXOTO, 2003). As novas dinâmicas, fluxos e

procedimentos praticados na cidade reconfiguram o espaço urbano de modo a fomentar novas conexões e acontecimentos.

Ao se voltar para o contexto da América do Sul, com foco nas grandes cidades brasileiras (incluindo o Recife), o ato de caminhar é impregnado de medos e inseguranças. Seja por medo da violência, da vulnerabilidade ou até mesmo do outro, o receio de caminhar no ambiente urbano pode ser gerado por características socioeconômicas, mas é certamente agravado pela própria ausência do caminhar, evitar a rua faz com que ela se torne cada vez mais desértica e insegura, o que perpetua o sentimento de medo. Essas características também foram observadas por Careri (2013), que se surpreendeu com o sucesso do seu livro *Walkscapes* em um continente no qual os habitantes nem sempre sentem que têm ‘permissão’ para fazer uso do espaço urbano.

Hoje a única categoria com a qual se desenham as cidades é a da segurança. Pode ser algo banal, mas o único modo de ter uma cidade segura é haver gente caminhando pela rua. (...) E o único modo de ter uma cidade viva e democrática é poder caminhar sem suprimir os conflitos e as diferenças, poder caminhar para protestar e para reivindicar o próprio direito à cidade. (CARERI, 2013, p.170)

O esvaziamento do espaço público, ou do que Certeau em ‘A invenção do cotidiano’ (1990) entende por ‘lugar praticado’, conseqüentemente representa a ausência das práticas que constitui esse lugar simbolicamente. O caminhar é uma dessas práticas que instituem o ‘lugar praticado’, e mesmo não definindo a estrutura física do espaço, pode definir seus significados e influenciar sua alteração. A prática do espaço modifica as percepções e intervém no espaço ao transformar seus significados, mesmo que nem sempre deixe rastros físicos visíveis (CARERI, 2013). Carreri (2013), que também é professor responsável pela formação de futuros arquitetos que projetarão cidades e espaços públicos, costuma realizar alguns procedimentos urbanos em suas aulas, ele considera o caminhar um instrumento insubstituível de formação:

Um mote que guia as nossas caminhadas é ‘quem perde tempo ganha espaço’. Se, de fato, se quer ganhar ‘outros’ espaços, é preciso saber brincar, sair deliberadamente de um sistema funcional-produtivo e entrar num sistema não funcional e improdutivo. É preciso aprender a perder o tempo, a não buscar o caminho mais curto, a deixar-se conduzir pelos eventos, a dirigir-se a estradas impraticáveis

onde seja possível 'topar', talvez encalhar-se para falar com as pessoas que se encontram ou saber deter-se, esquecendo que se deve agir. Saber chegar ao caminhar não intencional, ao caminhar indeterminado. (CARERI, 2013, p.171)

O ato de caminhar possibilita a redução do medo da cidade e revela a insegurança causada pela construção midiática, para o autor caminhar é “um projeto ‘cívico’ capaz de produzir espaço público e agir comum” (CARERI, 2013). Assim, a caminhada pode ser enxergada como encontro com o outro, e a ausência de pessoas na cidade representa um grande desperdício de oportunidades de encontro e de construção de relações entre os habitantes e a cidade. A caminhada, proposta por Carreri (2013) como um procedimento estético, seria uma das formas de resgate dos gestos do cotidiano urbano.

As práticas espaciais são gestos praticados no ambiente urbano, o que pode incluir os passos que compõem os itinerários urbanos, ou formas de estar nesse espaço; são gestos que fazem do lugar um lugar praticado. E apesar de todas as mudanças pela qual o lugar possa passar, alguns perseveram por meio de ‘ritos e práticas espaciais’, ou seja, eles sobrevivem às alternâncias históricas e transformações sociais através da manutenção dos gestos urbanos ou práticas espaciais (CERTEAU, 1990).

Alguns desses gestos ou práticas são respostas às imposições dos espaços coletivos pelos planos de urbanização, eles subvertem os comportamentos esperados pelo projeto do lugar e provocam mudanças e ajustes na forma como os espaços são utilizados. Michel de Certeau (1990) discorre sobre a forma com a qual o pedestre, o cidadão, o habitante podem fazer uso dos espaços que são oferecidos pela cidade, muitas vezes de forma arbitrária; esse uso por vezes tem caráter subversivo e não-conformista, o que provoca uma apropriação pessoal desses espaços. Assim como muros e/ou monumentos pichados, depredação e deterioração podem ser interpretados sintomas de rejeição do espaço urbano; as práticas urbanas subversivas também representam uma forma de demonstrar insatisfação com o espaço urbano.

3.2 Processos artísticos

Algumas práticas artísticas contemporâneas, ainda que sejam formalmente diversificadas, recorrem a procedimentos cotidianos já existentes; o objetivo ultrapassa a produção original, o propósito está em introduzir a obra num contexto simbólico já existente. As vanguardas do século XX tinham certa afinidade com o que Bourriaud (2009) chama de 'projeto moderno', que significa a transformação não só da cultura, como também das mentalidades e das condições de vida. Com grande inclinação a realizar operações no espaço público, os dadaístas utilizam da cidade como um espaço estético por meio de ações cotidianas e renúncia às formas tradicionais de representação. Com a mesma inclinação, porém com pretensões de revelar o inconsciente urbano, o surrealismo utiliza o caminhar como meio de descobrir as partes que escapam do projeto formal de cidade, as áreas que não são facilmente descritas ou abordadas pela representação tradicional. Sobre os procedimentos surrealistas, Careri aponta:

(...) automatismo psíquico puro com o qual se propõe expressar, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. A viagem, empreendida sem escopo e sem meta, tinha-se transformado na experimentação de uma forma de escrita automática no espaço real, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental. (CARERI, 2013, p.78)

A principal diferença entre a excursão dadaísta para a deambulação praticada pelos surrealistas é que a excursão é uma peregrinação por espaços simbólicos bem conhecido da cidade, enquanto que a deambulação é a peregrinação por um território 'vazio' feita sem diretrizes, com o objetivo de descobrir inconscientemente novos espaços menos contemplados pela arte ou de revelar uma realidade urbana não visível (CARERI, 2013). O surrealismo traz a lógica dos seus outros procedimentos, como a escrita automática e os sonhos hipnóticos, para as operações no espaço urbano, como em investigação psicológica da relação do indivíduo com a cidade.

O percurso surrealista coloca-se fora do tempo, atravessa a infância do mundo e toma as formas arquetípicas da errância nos territórios empáticos do universo primitivo. O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, como um caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco. (CARERI, 2013, p.78 e 80)

Já os letristas e situacionistas com as derivas, e a prática do caminhar como forma estética, pretendiam com uma ‘arte sem obra e sem artista’ negar a representação e o talento individual, em busca de uma arte anônima coletiva e revolucionária (CARERI, 2013). Para os situacionistas, que queriam provocar uma “revolução da vida cotidiana contra a alienação e a passividade da sociedade”, a arte integral e unitária só poderá ser realizada com o urbanismo (unitário), pois é o urbanismo que vai induzir à participação e provocar respostas criativas que modifiquem a vida cotidiana; em oposição à arte individual ligada a uma atitude idealista, à busca do eterno (JACQUES, 2003). Ao propor a arte integral, ligada à vida, o objetivo inicial dos situacionistas era ir além dos padrões da arte moderna, e que essa arte total proposta só seria alcançada se estivesse em relação direta com a cidade e com a vida urbana.

No entanto, os situacionistas deduziram que seria contraproducente propor uma forma de cidade pré-definida, porque os cidadãos deveriam ter voz ativa na modificação no espaço urbano, o que só seria possível de fato através de uma revolução. A construção de situações seria a transformação da cidade com jogos e práticas lúdicas tem o objetivo de possibilitar uma vida cotidiana integrada à arte; e o papel do ‘público’ nessa modificação do espaço urbano é decisivo, pois o público deixa de ser um simples figurante, e passa a vivenciar as chamadas situações. Para Debord, a cultura é uma *‘possibilidade de organização da vida’*, e através do compromisso do urbanismo (unitário) com a cultura há possibilidade de modificar a maneira que a cidade é vivenciada e produzida. Ele apontava que o resultado da crise da cultura moderna é a *‘decomposição ideológica’*, e que não se pode construir nada sob essas ruínas (JACQUES, 2003).

O situacionismo, através de seus procedimentos e do urbanismo unitário, pretendia avivar os laços subjetivos da cidadania, para que os lugares pudessem ser desfrutados como espaço de criação e que os cidadãos se tornassem criadores das suas próprias vidas. A proposta na qual se fundamenta o situacionismo era que através da construção de situações seria possível revolucionar a vida cotidiana. A situação construída consistia em um *‘momento da vida’*, construído coletivamente através de jogos e outras operações lúdicas que traziam a arte para o cotidiano urbano (JACQUES, 2003).

A ideia de jogo situacionista era lúdico, porém negava a competição; era proposto como prática construtiva integrada à vida com potencial revolucionário e transformador do meio urbano. A deriva, talvez a modalidade de jogo mais conhecido dos propostos pelos situacionistas, é um jogo que coloca quem o pratica em contato imediato com o mundo real. É praticada como estímulo à percepção e investigação do espaço urbano, reestabelecendo assim o senso crítico e os vínculos significativos do espaço com o público. A deriva favorece a espontaneidade e a descoberta, em detrimento da submissão da vida automatizada. E ao contrário dos outros jogos (não situacionistas), que sugerem um distanciamento da realidade cotidiana, a deriva é praticada como forma de reaver o uso político do espaço.

O urbanismo unitário se opõe à separação de funções, o que significa que não há propostas de novos modelos ou formas urbanas, e sim propostas de novos procedimentos e experiências efêmeras, entre elas a deriva, que permitem uma assimilação do espaço urbano. O urbanismo unitário é uma crítica ao urbanismo, as operações sugeridas pelo urbanismo unitário subvertem ou desviam o urbanismo. O urbanismo unitário rejeita a estagnação urbana e defende a ideia de transformação constante; ele valoriza a experiência de explorar o terreno e as construções existentes com os procedimentos situacionistas, ao declarar o espaço urbano como espaço lúdico.

Definida por Debord como *“um estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o*

comportamento afetivo dos indivíduos”; ou seja, um estudo da geografia afetiva e subjetiva, cujo objetivo era mapear as ambiências e ações correspondentes através das derivas e deambulações (JACQUES, 2003). O processo de intervenção material e simbólica dos habitantes sobre a cidade é inegável, assim como a influência da percepção ambiental na formação da identidade dos habitantes. O que os situacionistas almejavam com a psicogeografia era mapear a cidade e criar uma base de experimentação para estabelecer novas ambiências de curta duração (efêmeras) e que poderiam ser alteradas constantemente. Essas ambiências eram conseguidas através das situações, intervenções diretas com participação do público no espaço urbano.

A psicogeografia provoca a análise crítica e a criatividade na identificação de questões urbanas e capacita a criação de intervenções na cidade; além de oferecer procedimentos metodológicos para atuação no ambiente urbano. A ferramenta situacionista no enfrentamento às políticas urbanísticas que valorizam o significado estético em detrimento do significado existencial, a psicogeografia busca revelar os valores invisíveis do lugar, ao desvelar os valores que não estão na superfície.

Com o Dadá, a prática do espaço real sobrepõe os meios tradicionais de representação; a ação de caminhar executada de forma estética nas excursões pretendia ser capaz de “substituir a representação”, opondo-se diretamente ao sistema vigente da arte (CARERI, 2013). A forma de integrar a vida cotidiana e a arte de acordo com os artistas dadaístas, era a visitação e a ocupação de lugares comuns e inexpressivos, muitas vezes até hostis. Os artistas dadaístas passaram a levar a arte para um lugar ‘banal’ da cidade, e não levar um objeto ‘banal’ a um espaço de legitimação da arte, como galerias e museus. A banalidade estava no lugar que seria modificado com a arte, e não no objeto que poderia ser transformado em objeto de arte (CARERI, 2013).

Os dadaístas não modificavam os espaços através de objetos, como mobiliário urbano, ou até mesmo esculturas e instalações artísticas temporárias (CARERI, 2013). Eles tratavam o espaço urbano como lugar a ser descoberto através da operação artística, ao contestar as modalidades tradicionais de intervenção urbana, que anteriormente só eram feitas pela arquitetura, o Dadá

introduziu uma nova possibilidade de praticar a cidade. A operação do Dadá na cidade é chamada de 'ready-made urbano' por Careri (2013), pela atribuição de valor estético na descoberta de relações inesperadas no cotidiano, essas operações subvertem os espaços projetados da cidade, e esses espaços sofrem modificações que estão além do poder dos arquitetos que o projetaram, e também dos habitantes que o utilizam. Por isso, Careri (2013) afirma que *"a cidade surrealista-situacionista é um organismo vivente e empático dotado de um inconsciente próprio"*.

Desde a figura do flâneur, que de forma efêmera e avessa à modernidade, vagava pela cidade em busca de contemplação e prazer da vivência das ruas; passando pelas excursões dadaístas que elevaram a 'flânerie' a operação estética; e depois pelas as deambulações surrealistas, que eram uma *"espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade"*; todas foram formas propostas como arte, que consistiam na apropriação e desvio do ato de caminhar (CARERI, 2013). A deriva dos situacionistas não era diferente, porque assim como os jogos lúdicos, era instrumento da criação de situações. Quando se propõe que essa prática seja realizada como operação artística, ela sugere não apenas que os vivenciadores estejam sujeitos aos artefatos urbanos e que sejam afetados pelos sinais encontrados no percurso; mas sim que eles sejam despertados do automatismo gerando pequenas revoluções no cotidiano urbano.

Os situacionistas chamavam atenção para a necessidade de experimentar a cidade como um território lúdico, um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, eles incentivavam a 'perda do tempo' para que esse tempo fosse transformado em "tempo lúdico-constructivo" na construção de uma vida mais autêntica. A deriva situacionista não era apenas um andar sem rumo pela cidade, e sim uma proposta de apropriação do espaço urbano através da prática experimental em que o inesperado era aceito e até mesmo bem-vindo (JACQUES, 2003). A deriva é o *'discurso do pedestre'*, era uma forma de se relacionar com a cidade, formar afetos e significações; com a deriva, o mapeamento do espaço era

realizado simultaneamente com a atribuição de valores simbólicos e estéticos do espaço. Com a deriva é possível investigar os efeitos que os espaços urbanos exercem nos indivíduos, a deriva é ao mesmo tempo o experimento e a construção do espaço urbano, ou seja, *“a realização de um modo alternativo de habitar a cidade”* (CARERI, 2013).

Principal instrumento da criação de situações, ambiências formadas por jogos lúdicos e não competitivos, a deriva era apontada como ferramenta para a realização da chama. Os chamados jogos situacionistas são bastante diferentes dos jogos convencionais, de acordo com Careri (2013):

Jogar significa sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras, libertar a atividade criativa das constrições socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social. (CARERI, 2013, p.97)

Esse jogo situacionista buscava provocar as pessoas e reativar os desejos reprimidos diariamente pela cultura dominante; a fim da revolução da vida cotidiana na qual o uso do tempo e do espaço fosse lúdico e legítimo (CARERI, 2013). A deriva deveria ser realizada em grupos (geralmente de duas ou três pessoas), que compartilhassem visões parecidas da cidade, posteriormente enriquecidas com a comparação de suas experiências com as experiências de outros grupos com visões diferentes; mas a atividade da deriva pretendia gerar resultados objetivos. A recomendação era que a deriva fosse ao mesmo tempo um método preciso e comparável de percepção do espaço; e que o grupo derivante tivesse a liberdade de deixar-se ir de acordo com as circunstâncias do caminho (CARERI, 2013).

Através da leitura subjetiva da cidade iniciada pelos surrealistas, a deriva se apresenta como um procedimento investigativo da cidade, que tem objetivos claros, mas sem negar a porção emocional da investigação (CARERI, 2013). Enquanto as deambulações surrealistas se baseavam em conceitos mais abstratos e se pautavam no inconsciente para nortear suas ações, muitas vezes tendendo à evasão da realidade (através de sonhos, realidades fantásticas, etc); a construção de situações situacionistas propunha realizar a arte e a vida de forma integrada e através de momentos do cotidiano acessível a todos. Segundo Careri (2013) a construção de situações e a deriva tinham

fundamento no *“controle concreto dos meios e dos comportamentos que se podem experimentar diretamente na cidade”*; para os situacionistas não bastava sonhar com uma realidade fascinante, a realidade deveria ser modificada e se tornar fascinante, eles privilegiavam a ação, a realização da arte. Ao mesmo tempo, essa realização da arte proposta não deixa rastros, ou seja, não há o cuidado com a conservação dos registros ao longo do tempo, nem de eternizar a obra através da representação, o que dificulta sua classificação e consumo pelo *‘sistema da arte’*. Por se tratar de ações efêmeras, de *“um instante imediato a ser vivido no momento presente”*, não se pode consumir a deriva, apenas experimentá-la.

Todos os questionamentos trazidos pelas vanguardas fizeram com que os procedimentos e operações artísticas também fossem alterados; a arte atual, segundo Bourriaud (2009) *“assume e retoma plenamente a herança das vanguardas do século XX, mas recusando seu dogmatismo e sua teologia”*. Tendo aparentemente superado as separações e oposições subsequentes, forma como as vanguardas insistiam em enaltecer uma possibilidade de futuro em detrimento do passado, a arte atual mantém vínculos e preocupa-se em contextualizar a vida presente sem ignorar as circunstâncias herdadas do passado. A arte propõe modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, ou seja, hoje a arte contemporânea manifesta *‘modelos de universos possíveis’* (BOURRIAUD, 2009). O objetivo de fabricar realidades ou realizar utopias inatingíveis foi posto de lado, em favor da tentativa de ocupar melhor o mundo.

Para Bourriaud (2009), o sentido da obra está na interação entre o artista e o espectador, o que confere à arte a função de despertar as pessoas da vida automatizada através da sua relação com a obra e o entorno em que ela se encontra. Bourriaud dialoga com Certeau (em *“A invenção do Cotidiano”*, 1990) quando destaca que o artista cada vez mais se concentra nas relações que o seu trabalho irá criar no público que o encontra e por sua vez na *‘invenção de modelos de socialidade’* propostos pela obra. Segundo o autor *‘todos os modos de contato e de invenção de relações’* podem ser interpretados como objetos estéticos: *‘reuniões, encontros, manifestações, e*

diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, como jogos, festas e locais de convívio'. O que também contempla o projeto situacionista de atuação estética no mundo, que defendia o conceito de construção de situações e práticas lúdicas como jogos e festas, para a recondução da arte à vida cotidiana.

Bourriaud, em 'Estética relacional' (2009), afirma que as formas mais executadas da arte contemporânea são as que envolvem interação, convívio e relações; daí o nomeá-la de arte relacional.

Os objetos e as instituições, o emprego do tempo e as obras são, ao mesmo tempo, resultado das relações humanas – pois concretizam modos de socialidade e regulam os encontros humanos. A arte de hoje nos leva a enxergar as relações entre o espaço e o tempo de uma outra maneira: aliás, sua principal originalidade deriva essencialmente do tratamento que ela dá a essa questão. (BOURRIAUD, 2009, p.66)

Em 'Estética relacional' (2009), Bourriaud enfatiza que justamente por *“ser feita da mesma matéria”* que os contatos sociais, a arte sempre reivindica mais que sua *“mera presença no espaço”*, pois inicia uma comunicação com o público que a aprecia. O autor eleva a importância do papel da arte contemporânea na abordagem das relações humanas, ao afirmar que quando a arte *“se empenha em investir e problematizar a esfera das relações”* está desenvolvendo um projeto político. Uma intervenção urbana evidencia os conflitos do lugar onde acontece, ao mesmo tempo que provoca transformações na ordem da proposta do lugar. O autor ainda cita que para Marx, o valor da arte está na prática do artista enquanto autor, pois define a relação que o público irá estabelecer com sua obra, assim: *“o que ele produz, em primeiro lugar, são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio dos objetos estéticos”*. O autor enfatiza que *“(...) a arte relacional não é o revival de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo”*, e que ao propor *“a esfera das relações humanas como lugar da obra da arte”* é na realidade uma nova visão diante das inquietações do futuro da atividade artística ainda não experimentada na história da arte. O *‘desafio da modernidade’* colocado por Bourriaud (2009) era exatamente *‘extrair o eterno do transitório’*, e de adequar as práticas às tecnologias e aos modos de produção disponíveis.

Bourriaud (2009) fala sobre o conceito de interstício:

O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das 'zonas de comunicação' que nos são impostas. (BOURRIAUD, 2009, p.22-23)

A existência do interstício, esse espaço de relações humanas e de trocas com o espaço, confere ao campo da arte uma liberdade de estabelecer uma relação de troca com o espaço público e consequentemente com o público que o utiliza. As operações no espaço urbano requerem espaços disponíveis, até mesmo indefinidos, abertos para interpretação. As obras relacionais elaboram espaços-tempos e experiências ativadoras que instigam a crítica ao modo de vida e exploram modelos de convívio alternativos; essas novas 'possibilidades de vida' apresentadas são possíveis como um interstício social (BOURRIAUD, 2009).

Para Francesco Careri (2013), esse 'terreno vazio' é "o vazio é a ausência, mas também é a esperança, o espaço do possível". Para Peixoto (2003), seria preciso incorporar espaços vazios (praças, parques ou outra forma de respiro urbano) para amenizar a saturação de objetos e informações presentes na vida da cidade contemporânea, lugares onde fosse possível *"encontrar o repouso que requer a reflexão"*. O autor ainda coloca que esses 'terrenos vazios' são *"hiatos na narrativa urbana"*, esses espaços interrompem a paisagem, mas não são passivos nem sem uso; eles estimulam novas conexões no desenho urbano.

Figura 12 - 'Detector de Ausências' (1994) de Rubens Mano, em São Paulo (SP)



Fonte: Acervo projeto Arte-Cidade

Na intervenção artística 'Detector de ausências' (1994) de Rubens Mano realizada no Viaduto do Chá, em São Paulo, foram instalados dois holofotes, um de cada lado do viaduto, as luzes projetadas dos holofotes chegava até a área destinada aos pedestres, deixando claro sua ausência no espaço. A intervenção artística fez parte do projeto Arte-Cidade II em 1994, com a obra o artista propõe um diálogo com o espaço urbano e as pessoas que o utilizam. Para Nelson Brissac Peixoto (2003), a obra o 'Detector de ausências' (1994), valoriza o que não tem lugar, o que está faltando na paisagem.

A atividade artística se desenvolve em concordância com o período histórico e os contextos sociais, suas formas, modalidades e funções são adaptáveis. Segundo Peixoto (2003), os projetos artísticos, cada vez mais, privilegiam o convívio, promovem ambiências festivas e participativas, enfim utilizam as possibilidades da relação com o outro na construção da obra. Além

de favorecer as trocas complexas que formam o cotidiano nas cidades, a arte contemporânea acontece em um momento determinado, pode-se tomar como exemplo a performance, que uma vez realizada não pode ser repetida (sob as mesmas circunstâncias), restando apenas sua documentação fotográfica e narrativa.

As práticas artísticas contemporâneas estão cada vez mais próximas às ações do cotidiano urbano, ou seja, os artistas se utilizam de “estratégias miméticas” ao se apropriar das práticas urbanas nas suas obras, cuja pauta é a realidade ou uma possibilidade de realidade urbana. É comum existir certa dificuldade em classificar uma obra como escultura, instalação, performance e/ou ativismo social, porque ela pode ser tudo isso ao mesmo tempo. A arte contemporânea permite desde operações artísticas que promovem um contato específico com o observador, que vai desde estandes que oferecem serviços, ou até mesmo propostas de modelos alternativos de sociedade (BOURRIAUD, 2009). O festival ‘Citizen Art Days’, que acontece na Alemanha, é um projeto sem fins lucrativos idealizado por 3 artistas que trabalham com foco em: relações interpessoais no espaço público (María Linares), economia (Stefan Krüskemper), e sustentabilidade (Kertin Polzin). O festival apresenta intervenções urbanas que se utilizam de estratégias artísticas colaborativas e participação cívica. São propostas atividades que encorajam a participação ativa do público na formação da cidade, através de estratégias provocadas por artistas em espaços públicos. O festival promove workshops, palestras, debates, excursões pela cidade como maneira de desenvolver projetos que atendam as demandas cotidianas dos cidadãos comuns. O festival é influenciado pelas ideias do artista do Fluxus, Joseph Beuys. O artista alemão introduziu o conceito de ‘escultural social’, no qual sugere que as ideias são ‘materiais visíveis’ que podem e devem ser usados por todos. Segundo ele, todas as pessoas podem ser artistas e as práticas artística e ativista devem ser praticadas em conjunto (MESQUITA, 2011).

(...), a atividade artística é também vivenciadas e transferida para as mãos de ‘não artistas’ que se transformam em produtores estéticos, destruindo o domínio de antigas especializações que insistem em separar artistas e não artistas, indivíduos criativos e não criativos, profissionais e não profissionais. (MESQUITA, 2011, p.18)

Figura 13 - Hans Heim organiza visita a lugares que se podem plantar na cidade (2015)



Fonte: Acervo 'Citizen Art Days'

Figura 14 - Workshop de costura de lonas, por Joanna Karolini e Eimear Quiery (2013)



Fonte: Acervo 'Citizen Art Days'

Esses exemplos de procedimentos artísticos se apropriam de gestos urbanos e estimulam os encontros casuais e a criação de pontos de encontro, seja através do cultivo de uma horta urbana ou através de um workshop para a promoção de habilidades que tornem as pessoas mais independentes do mercado de consumo. É possível observar que nessas intervenções, o campo artístico concebe sua própria temporalidade e constitui sua dimensão relacional (BOURRIAUD, 2009).

Os procedimentos ‘relacionais’ propõem o que Bourriaud chama de ‘momentos de socialidade’ ou ‘objetos produtores de socialidade’, seja através de convites, distribuição de papéis, encontros casuais, criação de espaços de convívio ou pontos de encontro. São procedimentos do repertório relacional, e por meio dessas ações os artistas desenvolvem perspectivas inesperadas sob as relações com o mundo (BOURRIAUD, 2009). O autor diz que: “(...) a arte relacional inspira-se mais em processos maleáveis que regam a vida comum”, e nesse momento estabelece um diálogo com Certeau (1990) quando teoriza sobre os praticantes da cidade, são a operações do cotidiano da cidade que passam a ser reproduzidas pelos artistas como uma poética da existência. As formas, os conteúdos e os processos utilizados nesses procedimentos relacionais nem sempre coincidem, o que os configura como arte relacional é o fato deles operarem na “esfera das relações humanas”; ou seja, o espectador é colocado dentro da proposta estética.

A criação de propostas de arte relacional, através de instalações ‘ativadas’ pelo uso, oferece um território de experiência imediata, onde aplicação crítica e subversiva da arte contemporânea se faz com a participação do espectador. A ‘participação’ do espectador tornou-se uma constante na prática artística, que proporciona experiências estéticas e propõe conceitos que ampliam a forma do espectador apreender o espaço urbano. As problematizações das relações do corpo e ambiente sob a perspectiva dos fenômenos urbanos, o que contribui para a criação de espaços onde os gestos cotidianos de seus praticantes tenham voz ativa na formação desse espaço. A arte proporciona novas formas de engajamento das pessoas com a cidade.

Em 'Pós produção' (2009 (2)), Bourriaud se questiona: "(..) como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem o nosso cotidiano?" Como resposta a essa pergunta, o autor busca na figura do DJ para entender melhor a prática artística atual; segundo o autor, "os artistas atuais não compõem, mas programam formas", ou seja, reorganizam informações, processos e objetos disponíveis no cotidiano ao invés de transformar uma matéria prima bruta.

Num movimento cíclico, a arte se apropria da cultura e é apropriada por ela; de modo a numa representar um final do processo criativo, a arte acaba funcionando como um 'portal', um local onde se colocam propostas de ações. De acordo com Bourriaud (2009(2)): "o que une todas a figuras da prática artística do mundo é essa dissolução das fronteiras entre consumo e produção." Segundo o autor, não se trata de produzir imagens repetitivas, ou de se queixar que não existe possibilidade de produzir obras originais, mas sim de por em uso "os modos de representação e as estruturas formais existentes"; o que significa colocar em funcionamento as formas de vida cotidiana e os preceitos culturais atuais. Segundo o autor: "o que se costuma chamar 'realidade' é uma montagem"; e o que ele chama atenção é que não é a única montagem possível a partir das formas disponíveis do cotidiano. A arte contemporânea reorganiza as formas sociais a fim de criar narrativas singulares.

Bourriaud (2009 (2)) aponta a exposição como o lugar que favorece o surgimento de "coletividades instantâneas", com a participação do expectador é possível criar as trocas que irão compor os modelos de socialidade propostos ou representados pela obra. Não se trata de rejeitar a galeria de arte, como o lugar da arte 'separada', nem de cultuar o espaço público como único espaço legítimo; a galeria seria um lugar assim como os outros lugares possíveis para a arte (BOURRIAUD, 2009 (2)). Seja na galeria ou no espaço público, o expectador exerce um papel importante na arte contemporânea, sua interação com a obra é prevista (e esperada) desde a concepção da exposição (ou instalação). O expectador tem disponível dispositivos que o responsabilizam

por decisões e muitas vezes até pela própria destruição da obra. A criação coletiva de novos espaços de convívio e novos tipos de trocas baseados no desejo de viver novos modos de vida desperta o expectador da chamada '*sociedade do espetáculo*'; ele conquista a oportunidade de atuar na construção da vida cotidiana, e deixar de ser apenas um figurante.

Sobre a subversão de ações do cotidiano e sua aplicação nos procedimentos de arte, Francesco Careri (2013) fala que muitas desses gestos urbanos apropriados por procedimentos artísticos podem se revelar bastante úteis como instrumento estético a fim de explorar e transformar a cidade contemporânea. O procedimento da caminhada é o que o autor se concentra; ele coloca o caminhar como ação mais transformadora tanto do espaço quando de quem caminha, porque foi com a caminhada que o homem "começou a construir a paisagem natural que o circundava"; e é a partir dessa ação que a relação do homem com o território evoluiu.

Hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem, entendendo-se como o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além da física, do espaço antrópico. (CARERI, 2013, p.28)

Quanto à intervenção do caminhar no espaço, Careri (2013) comenta que mesmo que a presença do caminhante nem sempre deixe sinais visíveis na paisagem, através da sua percepção do espaço e a forma com que o atravessa, ele altera seu significado, o que acarreta na transformação do próprio espaço.

O procedimento do flâneur é a caminhada sem paradeiro certo na cidade, seu tempo livre permite que mantenha um olhar contemplativo ao observar o panorama da cidade (FREIRE, 1997). O flâneur é um novo observador, que caminha a passos lentos e sem direção, como quem faz "um inventário das coisas" que encontra pelo caminho, a rua é, para o flâneur, um "dispositivo do olhar" (PEIXOTO, 2003). A diferença entre deriva e flâneur, apontada por Cristina Freire, é:

Aquele que deriva não considera as coisas espontaneamente visíveis, objetos de contemplação como o flâneur, mas entende que

os quarteirões por onde anda são construções sociais e, portanto, ele é capaz de ‘reconstruí-los’, rompendo-os, fragmentando-os com seu caminhar. É o espetáculo social, em suas falsas montagens, que deve ser arrebatado desde dentro. (FREIRE, 1997, p. 68)

A rua é o símbolo máximo da vida pública na cidade. A utilização do ‘espaço de estar’ funciona como meio de se reconhecer, uma forma de identificação com o lugar habitado além de favorecer a apropriação do espaço público. O ‘espaço de ir’ não precisa se opor ao ‘espaço de estar’. Os percursos pela cidade podem tornar os espaços sedentários em espaço de encontro, o caminhar funciona como instrumento na descoberta de novas maneiras de intervir no espaço público (CARERI, 2013). O caminhar incita à pesquisa e à investigação, além de dar visibilidade aos espaços.

A relação que se estabelece com cidades amigáveis para o pedestre é bem diferente da estabelecida com cidades que tem muitos obstáculos à mobilidade urbana, cidades onde os itinerários urbanos podem ser realizados caminhando criam um sentimento de acolhimento e inclusão, porque é possível acessar a cidade da forma mais democrática possível. Caminhar é uma forma de requerer o espaço público, é uma forma de sair da inércia e ao mesmo tempo se manter presente integrado ao ambiente.

Francesco Careri (2013) defende o ato da caminhada como instrumento estético com potencial transformador dos espaços, mas que também instrumentaliza a percepção e as narrativas da cidade. Segundo o autor, a caminhada favorece que o espaço seja devidamente compreendido antes do projeto, e que sejam criados significados do lugar antes de preenchê-lo de artefatos.

(...) Assim, o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo. (CARERI, 2013, p.32-33)

Como instrumento crítico, o caminhar faz com que se possa olhar a paisagem tanto de um ponto de vista trivial e corriqueiro de um gesto urbano realizado com frequência, como de forma de procedimento artístico. Ao defender o “caminhar como forma de intervenção urbana”, Careri (2013) sugere o desvio da prática do caminhar de forma de locomoção, para uma ação investigativa e de intervenção no meio urbano. O autor fala da história do

caminhar desde as caminhadas dos povos nômades, até as obras da land art, que representaram um retorno aos espaços no entorno das cidades.

Certeau (1990) sugere e demonstra um paralelismo entre a análise linguística e a operação do pedestre; sendo o uso da língua a apropriação desta e o ato de caminhar, uma apropriação do espaço urbano. Ele ainda dá o nome de retórica da caminhada a forma como o caminhante (ou pedestre) escolhe interagir com a cidade, se volta nos mesmos lugares, ou evita outros, se subverte algum uso sugerido da rua e a forma como ele interfere no espaço com sua simples presença (CERTEAU, 1990).

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o speech act) está para a língua ou para os enunciados proferidos. (...), é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, 'contratos' pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é 'alocução', 'coloca o outro em face' do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação. (CERTEAU, 1990, p.177)

Essa retórica da caminhada é colocada pelo autor como a arte de moldar percursos, e ele se refere tanto à forma como o espaço de certa forma 'responde' aos estímulos do caminhante, quanto à forma como o caminhante responde ao espaço de maneira recíproca (CERTEAU, 1990). Não importa a modalidade da caminhada, ou a trajetória selecionada, nem mesmo a intensidade que varia de acordo com o caminhante, todas constituem um diálogo único, o que torna impossível descrevê-las apenas com um traçado gráfico. O autor ainda compara 'espaço geométrico dos urbanistas e dos arquitetos' com a gramática dos linguistas, sabendo que o uso tanto das ruas, assim como da linguagem descrita na gramática vão ser modificados com o uso. Não é só a linguagem que é alterada com a prática da língua, os espaços também são modificados pelas práticas.

De acordo com Certeau (1990) os discursos sobre a cidade são compostos de três '*dispositivos simbólicos*', o que é '*crível, memorável e primitivo*'; há um simbolismo histórico cujo significado vai além do indivíduo, mas os indivíduos também estão ligados ao esse lugar pelas lembranças e

pelos sonhos, de caráter mais particular. Segundo o autor: *“Os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos ou detritos de mundo.”*

Certeau (1990) fala de trajetória como a evocação de um movimento temporal no espaço, a sucessão evolutiva de passos trilhados; e não o desenho gráfico formado por esses passos; o que interessa para o autor e para essa pesquisa é a operação, e não o mapeamento gráfico. As trajetórias têm personalidade, elas afirmam, arriscam, transgridem e respeitam o espaço em que são realizadas.

Não apenas os artistas das performances, happenings urbanos e derivas, como também os escultores, fizeram uso das pesquisas exploratórias através de caminhadas e se voltaram para o espaço da arquitetura e da paisagem. Com a land art, já na metade do século XX (anos 1960-1970), a caminhada é utilizada como forma de arte para intervir na natureza, existe aí uma evasão do ambiente urbano, mas o procedimento continua sendo utilizado. Ao operar nos arredores da cidade através da caminhada, os artistas da land art revisitavam as origens da relação entre paisagismo, arte e arquitetura, e com seus objetos e procedimentos escultóricos voltaram a ocupar o espaço (CARERI, 2013).

A obra de Robert Smithson, “A tour of the Monuments of Passaic” (1967), na qual ele realiza uma caminhada documentada por fotos e narrativas no estado norte-americano de Nova Jersey, a escultura é concebida através dos rastros do artista, e possivelmente não será vista por ninguém da mesma forma, porque a paisagem continua em eterna transformação depois da ação do artista. Na verdade, o que a obra oferece é uma experiência, o que Careri chama de “atravessamento como experiência”, ele descreve todo o caminho percorrido, incluindo transporte utilizado, informações sobre os lugares por onde passou e suas impressões e sentimentos.

Smithson lança-se entre os resíduos dos subúrbios do mundo à busca de uma nova natureza, de um território desprovido de representação, de espaços e tempos em contínua transformação. A periferia urbana é uma metáfora da periferia da mente, dos resíduos do pensamento e da cultura. É nesses lugares, e não na falsa natureza arcaica dos desertos, que é possível formular novas perguntas e elaborar hipóteses de novas respostas. (CARERI, 2013, p.143)

Figura 15 - Trecho da publicação que relatou a obra 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey' (1967) de Robert Smithson em Nova Jersey (EUA)

The Bridge Monument Showing Wooden Side-walks. (Photo: Robert Smithson)



Monument with Pontoons: The Pumping Derrick. (Photo: Robert Smithson)



Fonte: Robert Smithson

Ao migrar para as paisagens com grande escala e dimensão, os artistas da land art tentavam buscar “a experiência do espaço vivido”; o movimento de saída dos museus e galerias que ocorreu de forma inesperada era um novo direcionamento de olhar e não uma declaração de fim da arte (CARERI, 2013). Outros artistas do Land art também atentaram para o valor do ato de caminhar como uma forma de transformação simbólica do território. Entre eles pode-se citar Richard Long com a obra “A Line Made by Walking” (1967), que é apontada por muitos como um grande marco fundamental da arte contemporânea.

Figura 16 - ‘A line made by walking’ (1967), Richard Long



Fonte: richardlong.org

Com a obra o artista atravessa o terreno transformando fisicamente (mesmo que temporariamente) o território; o artista desenha uma linha produzida apenas com os rastros da ação do seu corpo ao caminhar de sua casa em Bristol até St. Martin (ambos na Inglaterra). Segundo Careri (2013), *“a imagem da grama pisoteada contém em si a presença da ausência: ausência da ação, ausência do corpo, ausência do objeto”*; mas está evidente que a mudança no espaço foi causado pela ação de um corpo, mas não há clareza na classificação do objeto resultante como uma escultura, uma performance ou a arquitetura da paisagem, ele acaba transitando entre essas categorias.

Richard Long fazia arte ao caminhar, para o artista a arte consiste na experiência do ato de caminhar, o que celebra a ausência do objeto; percorrer o território de maneira errante é um forma de proceder comum às artes visuais (CARERI, 2013). Richard Long utiliza o corpo como ferramenta para medir o espaço e o tempo, e também como ferramenta de desenho. As percepções captadas pelo corpo do artista ao caminhar pelo local escolhido são documentadas através de fotografias e narrativas do próprio artista, o que não reproduz com exatidão a obra, mas é o rastro possível diante da natureza da operação; uma das dificuldades da caminhada como procedimento artístico é a transmissão da experiência esteticamente.

Essas operações escultóricas impõem nova relação com o espaço, elas tomam posse do território e demandam uma reação do espectador diante da intervenção, não importa se são constituídas de algum material ou não. A sua presença no espaço se faz notar, provoca uma experiência espacial que cria uma necessidade de resposta de quem entra em contato com a obra.

A land art já não tendia à modelação de objetos grandes ou pequenos no espaço aberto, mas à transformação física do território, à utilização de meios e técnicas da arquitetura para construir uma nova natureza e para criar grandes paisagens artificiais. (CARERI, 2013, p.122)

A land art utiliza-se não só da caminhada, mas também de procedimentos de natureza mais rudimentar, tais como enfileiramento de pedras e outros elementos encontrados na natureza, desenhos feitos de forma orgânica no solo, ou até grandes monumentos de materiais diversos dispostos

em lugares distantes que requerem um deslocamento longo para apreciação; essa manipulação do espaço é feita como forma de apropriação do próprio espaço (CARERI, 2013).

Outro artista que utiliza a caminhada como procedimento estético é o britânico Hamish Fulton, mas a forma como o artista resolve a representação da experiência é a elaboração de uma “*poesia geográfica*”, como coloca Carreri (2013). Essa poesia geográfica consiste em um agrupado de textos gráficos, imagens e elementos que tenham sido encontrados ao longo do percursos; porém o artista nunca perdeu de vista as limitações desse tipo de representação. Um ponto que difere um pouco de outros artistas do land art que utilizavam a caminhada como principal operação é que Fulton realizava as obras em ambientes mais urbanizados, apesar de muitas de suas obras terem um conteúdo ligado à consciência ambiental. Na obra ‘Walk 2’(2012), 200 pessoas fizeram um caminho pré determinado por Fulton, mantendo uma distância de 1 (um) metro entre cada participante, na Marina de Margate na Inglaterra.

Figura 17 - ‘Walk 2’(2012) de Hamish Fulton, na Marina de Margate na Inglaterra



Fonte: Dan Bass

O desvio é um procedimento artístico que implica na reprogramação de objetos (lugares, gestos, etc), esse procedimento é bastante utilizado em práticas artísticas que envolvem o espaço urbano, as chamadas intervenções urbanas. Através do desvio, como forma de reprogramar os lugares já existentes, os artistas utilizam a cultura como uma repertório de formas, e estruturam as obras com os elementos já disponíveis na sociedade. O desvio da atividade de caminhar, proposta por muitos movimentos artísticos nas excursões, deambulações e derivas, é uma forma consciente de construção coletiva do espaço.

Em ‘Pós-produção’ (2009 (2)), Bourriaud compara o papel do artista com o papel do programador e do DJ, que consistem em “*selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos*”; o autor compara a produção desses dois profissionais com o conceito do ‘readymade’ da arte. No readymade, o artista confere outra função a objetos já existentes, há desvio no ato de deslocá-lo ou reprogramar o seu uso; o que se repete na atividade do DJ, que faz uso de trechos de músicas ou sons pré-existentes para criar outra música. Nessa obra Bourriaud continua tratando das obras que ele classificou como relacionais em ‘Estética relacional’ (2009), porém com foco nos métodos e procedimentos com os quais os artistas realizam as obras a partir das “*obras ou estruturas formais preexistentes*”.

Bourriaud descrevia o desvio artístico como o “uso político do ready-made”, com o reaproveitamento de elementos já disponíveis do meio artístico em um outro contexto, e apontava o desvio como uma prática capaz de realizar a superação da arte como atividade especializada, que era a proposta pelos situacionistas. De acordo com os situacionistas, o desvio seria essencial para as construções de situações que viriam a reconduzir o desejo à vida cotidiana. As construções de situações de acordo com Bourriaud seriam:

Essas situações a ser construídas são as obras vividas, efêmeras e imateriais, uma ‘arte da fuga do tempo’ rebelde a qualquer fixação. A tarefa dos situacionistas consiste em erradicar, com ferramentas tomadas ao léxico moderno, a mediocridade de uma vida cotidiana alienada, perante a qual a obra de arte funciona como tela ou prêmio de consolação, pois não apresenta nada além da materialização de uma falta. (BOURRIAUD, 2009 (2), p.37)

Em texto apresentado na conferência de fundação da Internacional Situacionista de Cosio d'Arroscia em julho de 1957, Debord afirma que *“criar não é arrumar objetos e formas, mais é inventar novas leis a respeito desse arranjo”*. Não interessava aos situacionistas apenas dispor objetos de outra maneira, e sim formular novos métodos e procedimentos que reorganizassem a vida cotidiana. Com o desvio e a construção de situações os situacionistas pretendiam modificar não somente o *‘cenário material da vida’*, como também os comportamentos vividos nesse *‘cenário’* (JACQUES, 2003). Para os situacionistas a arte tinha sido reduzida à compensação por uma tarefa realizada de forma automatizada; e a intervenção ordenada no espaço urbano era ferramenta para transformar momentos automatizados da vida em momentos ativos em que a arte e vida estariam integrados.

Bourriaud (2009(2)) observa que não pode haver uma ‘arte situacionista’, e sim o que ele chama de “uso situacionista da arte”, ou seja, o desvio como procedimento de arte, desde que comprometida com a construção de um outro modo de vida. Alguns desses procedimentos já utilizados pelos situacionistas, o autor classifica como ‘pós-produção’, mas não é incomum que alguns artistas façam uso desses procedimentos sem ter como objetivo a abolição da arte como atividade separada da vida, ou seja, sem o comprometimento característico dos situacionistas, sem *“corromper o valor da obra desviada”*. Ao utilizar a pós-produção, os artistas produzem espaços narrativos únicos a partir manipulação das formas encontradas no mundo; é esse *“uso do mundo”* que permite essa criação, que se opõe à contemplação passiva característica da sociedade do espetáculo¹⁷.

A intervenção urbana ‘SOFÁRAKÊ!’ (2015), do coletivo carioca Opavivará!, apresenta ao público uma nova experiência da cidade, para a intervenção eles desenvolvem artefato híbrido, um sofá modificado para acomodar um equipamento de karaokê, que não apenas sirva para as pessoas sentarem, mas que promovem a interação entre o público onde é posicionado. Através do desvio do objeto sofá o coletivo encontra uma forma lúdica de envolver o público e o convidar a pensar novas maneiras de praticar a rua. O

¹⁷ Termo introduzido por Guy Debord em sua obra de mesmo nome, publicada em 1967.

coletivo é conhecido por suas intervenções, tanto em espaço público quanto em galerias que utilizam dispositivos para proporcionar experiências coletivas, o público sempre é parte das obras e constrói as vivências junto com os artistas.

Figura 18 - 'SOFÁRAOKÊ!' (2015) do coletivo Opavivará!, no Rio de Janeiro-RJ



Fonte: Coletivo Opavivará!

Um artista cujo trabalho consiste frequentemente na reprogramação atividades cotidianas com o procedimento do desvio é Rirkrit Tiravanija, cuja obra incentiva a interação social através da reprodução de gestos do cotidiano de forma coletiva. Em sua obra “Untitled-One revolution per minute” 1996), o artista reproduz uma cozinha e serve comida ao público, que tem instruções claras de como agir e participar da obra, porque afinal de contas dividir uma refeição é um gesto comum da vida cotidiana. Não existe demarcação clara entre obra e gesto cotidiano, ou como coloca Bourriaud (2009(2)), “*onde termina a cozinha e onde começa a arte?*”. Essa obra, assim como outras do mesmo artista, revela a motivação por reprogramar atividades humanas com o objetivo de aproximá-las à atividades artísticas, o artista constrói uma narrativa artística com estruturas (ou formas) do cotidiano.

Figura 19 - 'Untitled - One revolution per minute'(2014-16), Rirkrit Tiravanija



Fonte: MoMA (Nova York)

Para Bourriaud (2009 (2)) a maior virtude do ready-made era tornar equivalentes o ato de consumir (escolher) e produzir (fabricar); a demanda do consumo, a 'curadoria' do consumidor que impulsiona a produção. A seleção de um objeto manufaturado como obra tem o poder de mudar o foco da discussão artística da habilidade manual do artista, para o olhar do artista diante do objeto; ao atribuir um novo uso, uma nova ideia a um objeto específico constitui o procedimento da pós-produção. O autor faz um paralelismo do ready-made com o consumo de objetos na vida cotidiana:

Usar um objeto é, interpretá-lo. Utilizar um produto é, às vezes, trair o seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção. (BOURRIAUD, 2009 (2), p.121)

As visões de Bourriaud e de Michel de Certeau sobre a produção são equivalentes, Certeau enxergava a produção como um recurso dos consumidores, que se tornavam '*locatários da cultura*' através de operações cotidianas. Certeau (1990) enfatizava a importância do que era feito com os elementos disponibilizados pela cultura, ele compara o uso desses elementos com o uso dos elementos da linguagem na comunicação; usuários da língua aparentemente passivos, a modificam através do uso da linguagem. Os '*locatários da cultura*' modificam a própria cultura por intermédio das práticas de pós-produção (BOURRIAUD, 2009 (2)). Para Bourriaud, o consumo de

música, livros, espaços urbanos e outros elementos da cultura, produz 'novas matérias' culturais. É recorrente o uso do mercados (comércio e bazares, etc) nas operações artísticas de reprogramação de operações da vida cotidiana. Esses lugares (ou o conceito deles) abrigam uma coletividade desorganizada, mas que sempre se reinventa; são formados por contribuições plurais, e que criam incentivos aos fluxos e às relações humanas. Segundo Bourriaud (2009 (2)): *"o comércio é, antes de mais nada, uma forma de relação humana, ou melhor, um pretexto para uma relação"*. O autor credita esse uso frequente de atividades relativas a comércio em procedimentos artísticos de pós-produção ao desejo de sensibilizar as relações humanas modificadas pela economia; a obra servira como dispositivo gerador de relações ou ativador de significados esquecidos anteriormente contidos nessas relações.

Ainda em 'Pós produção' (2009(2)), Bourriaud compara a cultura mundial com uma caixa de ferramentas, e propõe que os artistas utilizem essa 'caixa de ferramentas' na realização dos procedimentos artísticos, para criar suas narrativas artísticas. A pós-produção estaria exatamente no desvio das formas já existentes na cultura para reprogramar o modo de vida vigente; assim como os DJ e os programadores, constantemente trazidos como exemplo no texto de Bourriaud, eles utilizam elementos já existentes na cultura, mas modificam sua lógica para produzir algo novo.

Segundo a visão situacionista, o desenvolvimento espacial urbano não se resume à inclusão de ambiências artísticas como intervenção no espaço público, as ambiências (ou construções de situações) possibilitam que se estabeleça uma relação dialética entre os vivenciadores e os espaços em que as situações acontecem, e que promova um impacto positivo na qualidade de vida cotidiana. E esse desenvolvimento espacial, não pode ignorar as realidades afetivas determinadas pela forma como a cidade é experimentada (JACQUES, 2003).

A crise do urbanismo se agrava. A construção de bairros, antigos e modernos, está em evidente desacordo com os modos de vida que buscamos. O resultado é a ambiência morna e estéril que nos cerca. Nos bairros antigos, as ruas transformaram-se em auto-estradas, os lazeres são comercializados e deturpados pelo turismo. O relacionamento social torna-se impossível. Os bairros recém-construídos apresentam dois temas dominantes: trânsito de carros e o conforto residencial. São a minguada expressão da felicidade

burguesa, esvaziada de qualquer preocupação lúdica. (CONTANT in: JACQUES, 2003, p.114) IS n.3, dezembro de 1959.

Bourriaud (2009 (2)) traça um paralelo entre a figura do Dj e do programador e a arte contemporânea, quando compara seus os procedimentos e os apresenta como forma de lidar com o que o autor chama de “proliferação caótica de produção”. Essa superprodução que inicialmente levou a produção artística a desmaterialização da obra de arte como objeto, se torna repertório das estratégias da pós-produção. Para o autor, “a superprodução não é mais vivida como um problema, e sim como um ecossistema cultural”. Assim a pós-produção apresentada por Bourriaud é a cultura do uso das formas, e têm tanto o artista, quanto o vivenciador da obra (expectador, consumidor), como usuários que desviam as formas, objetos e lugares. Segundo o autor: “visto que as pessoas escrevem lendo, e produzem obras de arte enquanto observadoras, o receptor torna-se a figura central da cultura – em detrimento do culto ao autor”; o que eleva o expectador a vivenciador, cuja participação complementa a obra com os vários sentidos possíveis para a obra.

Figura 20 - 'Tilted Arc' (1981) de Richard Serra, na Federal Plaza em Manhattan (NY)



Fonte: Frank Martin/BIPs/Getty Images

A intervenção muitas vezes deixa mais evidente a disputa pelos espaços públicos da cidade, podendo provocar esse sentimento inclusive através da rejeição da obra. Um arco de metal inclinado atravessa a Federal Plaza de uma ponta a outra, lugar de grande circulação de pessoas. A escultura minimalista de *site-specific* consistia de um arco de metal de 3.66 metros de altura e 36.58 metros de comprimento que atravessava a Federal Plaza, situada na frente de um prédio federal de grande circulação em Manhattan, na cidade de Nova York. O objeto oferece inicialmente uma série de questionamentos e indagações, também condiciona a movimentação dos praticantes daquele espaço, que são forçados a desviar seus caminhos ou ajustar suas trajetórias diárias. A obra muda de acordo com o ponto de vista de quem o observa, causa estranhamento, chega até a incomodar quem usa o espaço diariamente, exige uma mudança de comportamento das pessoas no espaço. Segundo Nelson Brissac Peixoto (2003), 'O olhar se faz nas duas direções, cada objeto é espelho de todos os demais. A visão é localizada, uma relação entre objetos situados no mundo.' O autor ainda aponta que o público observador está sempre em movimento, o que também exerce influência na recepção da obra.

A escultura foi comissionada pelo governo norte-americano, mas foi desmontada e retirada do local em março de 1989, oito (8) anos após ser instalada, por conta de uma disputa judicial. A obra acendeu o debate sobre a quem pertence o espaço público, e a arte posicionada no espaço público, foi possível ver o engajamento do público ao rejeitar a presença da obra naquele espaço. O que tinha a intenção de ativar o expectador e de comunicar-se com ele, acabou por provocar reprovação; e gerar uma área de conflitos típicos da democracia (REGATÃO, 2007).

Bourriaud (2009 (2)) observa que essas e outras obras compartilham a habilidade em reprogramar os espaços a partir de objetos e formas sociais pré-existentes, tirando essas formas da inércia e habilitando os expectadores a reprogramarem também os espaços e seu modo de vida.

3.3 Arte e ativismo no contexto urbano

O rápido crescimento das cidades favorece a construção de espaços que delimitam as ações da população, o que consequentemente provoca mudanças na forma que as pessoas operam a cidade. A mudança na escala e perda de referências afeta diretamente a experiência do sujeito individual no meio urbano, o que causa uma ruptura da experiência cotidiana das cidades e consequentemente gera falta legibilidade das cidades (PEIXOTO, 2003). As intervenções artísticas que tem como objetivo provocar não somente o reordenamento do espaço urbano, como também da percepção desse espaço por parte do público.

A relação muitas vezes antagônica entre cidade e seus habitantes, culmina na reivindicação do espaço urbano, cada vez mais escasso. O discurso da arte nos espaços públicos fortalece as iniciativas de resistência e ativismo que tem base na relação territorial dos habitantes com a cidade, ou seja, as intervenções urbanas podem dar voz e até mesmo criar incentivos para a apropriação dos espaços urbanos por parte dos habitantes da cidade. Algumas estratégias artísticas podem despertar ou estimular o sentimento de pertencimento dos habitantes de modo a empoderá-los a serem conscientemente ativos na composição urbana; essas estratégias provocam o desejo de maior qualidade de vida.

Em “Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva” (2011), André Mesquita faz um levantamento das ações dos coletivos de artistas no Brasil e no mundo que tenham o engajamento político e social como foco de sua atuação artística; ele analisa as linguagens estéticas experimentadas e como elas se integram às pautas políticas abordadas nos trabalhos a partir da segunda metade do século XX. O autor chama atenção para a importância e até mesmo necessidade de debater novas formas de exercício político, que associem a ação coletiva artística com engajamento cívico, ele aponta para a urgência na integração de aspectos éticos e estéticos no campo da arte. Segundo Mesquita (2011): *“Entende-se por ativismo uma atividade ou*

manifestação que visa mudanças sociais e/ou políticas”; e ao longo do livro ele reflete sobre “os conceitos e objetivos de uma arte coletiva e engajada socialmente, considerando seus modos de experimentação estética e expressão artística”.

O engajamento social é bastante frequente em trabalhos artísticos a partir da segunda metade do século XX, época na qual a discussão sobre a separação da arte e vida tomam força com a disseminação das vanguardas artísticas que se opõem aos efeitos do capitalismo. Sobretudo na América Latina, que experimentou regimes políticos ditatoriais, o empoderamento social permeou os temas das obras de arte contemporâneas produzidas (MESQUITA, 2011). O alinhamento da atividade artística com o ativismo é capaz de fomentar o empoderamento urbano e a participação dos indivíduos nas discussões que envolvem a cidade. Com algumas ressalvas, Mesquita (2011) relaciona o ato do protesto à performance artística, e identifica-os como gestos de expressão que utilizam a projeção do corpo no espaço.

Ação direta em forma de festa de rua, eventos artísticos com um espírito ativista. Como um elemento vital que conjuga singularidades, identidade política e solidariedade, a interseção entre práticas artísticas coletivas e ações de protesto prepara o terreno para a introdução de um pensamento crítico e a imaginação de novas realidades. Imagens, corpos e declarações não representam apenas ‘alguma coisa’, mas criam mundos possíveis, geram a transformação de subjetividades e de seus modos de sensibilidade. (MESQUITA, 2011, p.36)

Mesquita (2011) afirma que o artista acaba por assumir um papel de catalisador, porque acelera o processo de busca por novas formas de engajamento político. Os trabalhos que abarcam questões ou táticas ativistas despertam nos indivíduos a vontade de apropriar-se politicamente da cidade não somente através da experiência artística, mas também no uso cotidiano. Ele afirma que essas ações são mais comuns em trabalhos realizados por coletivos de arte, que em trabalhos realizados por artistas individuais, e que geralmente se utilizam de táticas e procedimentos que intervêm e questionam normas, regras e poderes (MESQUITA, 2011).

A permeabilidade entre arte e vida é bastante evidente na arte ativista, porque as reivindicações da vida são manifestadas de forma poética no

trabalho artístico, segundo o autor “os papéis de artista e de ativista existem como uma entidade única” (MESQUITA, 2011). Apesar de produzirem experiências distintas, os campos da arte e do ativismo podem ter processos comuns de atuação, e sua proximidade é positiva no enfrentamento das questões cotidianas que atuam ‘sobre os nossos corpos e subjetividades’. Ainda segundo Mesquita (2011), essa associação pode fazer com que as qualidades mais potentes da arte e do ativismo se agrupem, o que promove a criação de experiências coletivas que funcionam como ‘formas micropolíticas de resistência’.

Após a segunda guerra, as ações artísticas que se propunham transformar o espaço urbano através de táticas de experimentação e intervenção, como derivas, vivências, protestos poéticos e ações lúdico-construtivas, tiveram seu papel na politização desse espaço urbano e consequentemente na ativação dos espaços e públicos, ou como Mesquita (2011) coloca na ‘*modificação da passividade*’ diante das questões políticas.

Tanto a arte quanto o ativismo, é possível ‘*reafirmar o valor do uso do espaço físico e social da cidade*’. A tentativa de realizar o projeto situacionista através da construção dos momentos da vida não consiste em inserir objetos de arte na cidade, e sim reconsiderar as ações cotidianas e suas apropriações (MESQUITA, 2011). O autor ainda relaciona os situacionistas com Michel de Certeau, que chama os habitantes da cidade de ‘*praticantes ordinários*’ a quem credita a criação das situações ordinárias da vida urbana, portanto os criadores (ou praticantes) dos gestos a serem utilizados pelo procedimento situacionista do desvio. O desvio, que se fundamenta na apropriação e ressignificação de elementos estéticos preexistentes, também é utilizado no ativismo. Mesquita (2011) se baseia no texto situacionista para deixar evidente que o desvio é recomendado como uma ferramenta cultural a serviço da luta social, o que faz com que seja apropriada em atos ativistas.

Embora fizessem uma crítica à representação e à estetização do mundo, os situacionistas acreditavam que a melhor forma de contrariar a sociedade do espetáculo seria usar a sua própria lógica interna para uma maior conscientização do problema. Nas imagens e textos da cultura de massa, como a publicidade e as histórias em quadrinhos, os situacionistas encontravam material visual para a

desvalorização de seus significados e sua revalorização para fins crítico e subversivos. (MESQUITA, 2011, p.68)

Mesquita (2011) cita o exemplo da intervenção Nike Ground (2003), realizada pelo coletivo 0100101110101101.org, nessa intervenção os artistas posicionam containers na praça Karlsplatz (Viena), no qual podem ser encontradas informações e simulação gráfica da instalação de um monumento em grandes dimensões com a reprodução do símbolo da marca de vestuário esportivo Nike. A praça também teria seu nome modificado para “Nikeplatz”. Essa intervenção ganha atenção da imprensa, que provoca discussões e até mesmo ameaça de processo por parte da empresa Nike. Os artistas utilizam o aparato da imprensa e a publicidade, que são grandes instrumentos da lógica capitalista e as desviam na realização da obra.

Na era do capitalismo semiótico, ações como Nike Ground indicam como as representações da realidade pelas marcas são parciais e motivadas, e que intervenções artísticas contra a configuração capitalista do território urbano não são apenas legítimas como também imprescindíveis. (MESQUITA, 2011, p.201)

Figura 21 - ‘Nikeplatz’(2003), em Viena



Fonte: Cortesia de Eva e Franco Mattes do coletivo 0100101110101101.org

Figura 22 - Simulação gráfica do monumento 'Nikeplatz'(2003), em Viena



Fonte: Cortesia de Eva e Franco Mattes do coletivo 0100101110101101.org

Pela perspectiva econômica, a cidade promove um 'espaço de relações produtivas', como coloca Lúcia Leitão Santos em 'Os movimentos desejantes da cidade' (1998), e é nesse espaço onde acontecem as trocas comerciais (inicialmente o excesso de produção agrícola). No entanto, a cidade não é apenas o espaço físico onde o mercado funciona e possibilita relações de troca, é também o lugar onde a diversidade proporcionada pela existência desse mercado possibilita que aconteçam também as trocas culturais que conferem identidade aos habitantes locais. A cidade possibilita que seus habitantes experimentem a cultura, seja através dos seus lugares históricos ou das ações que tomam forma nesses locais.

Do ponto de vista da produção e apropriação coletiva do espaço construído, a cidade de cada um é referência espacial fundamental para o indivíduo. É na cidade que a vida acontece. É nesse espaço privilegiado que cada ser humano se relaciona, interage e se expressa como sujeito. Nesse sentido, a cidade é expressão física das relações humanas que uma dada sociedade estabelece." (SANTOS, 1998, p.13-14)

A cidade não é apenas uma construção física, é principalmente o lugar onde são criadas oportunidades para uma vida coletiva, onde a heterogeneidade proporciona encontros com o outro e interações que geram significado. A troca entre a cidade e as pessoas, e os gestos e tradições derivados dessa troca é o que confere à cidade uma identidade própria, e aos seus habitantes a consciência de si a partir do encontro com o outro (SANTOS,

1998). A cidade também é o espaço de negociações (MESQUITA, 2011), onde práticas artísticas coletivas, ativismo político e movimentos sociais atuam com objetivos convergentes.

A manifestação do discurso ativista na arte não precisa ser literal ou ‘panfletária’, com sutileza é possível abordar as poéticas de modos de vida no contexto urbano. Os processos artísticos que propõem novas formas de vida e novas formas de interação com o espaço público, que enxergam a cidade como campo de investigações estéticas (CARERI 2013), cujas operações produzem obras impregnadas de sentido simbólico e propósito.

Mesmo com certa resistência a novas práticas artísticas menos convencionais, de acordo com Bourriaud (2009), a arte atual se concentra no encontro fortuito, e na relação da proposta artística com o contexto e formas pré-existentes. As novas práticas artísticas são meios através dos quais os artistas iniciam um diálogo com o público, que interfere nas relações entre as pessoas; cada obra apresenta uma abundância de relações com o mundo, e de possibilidades de habitar nele. Enquanto que anteriormente havia um elitismo que desdenhava o espaço público e a experimentação estética compartilhada nesse espaço; hoje a arte se volta para o cotidiano, e não valoriza o escape da vida real para uma realidade fantástica. Ao invés de transcender a realidade cotidiana, as obras contemporâneas relacionais expõem a realidade ou uma proposta de realidade (BOURRIAUD, 2009). O ‘encontro’ entre o observador e a obra propõe uma elaboração coletiva do sentido, desperta empatia e cria vínculos.

No espaço público, as intervenções artísticas aproximam os expectadores do espaço e uns dos outros, o que faz com que esses expectadores passem de meros ‘consumidores do espaço público’ a praticantes com voz ativa desses espaços. Se “toda obra é modelo de um mundo viável”, como diz o Bourriaud (2009), as intervenções artísticas no ambiente urbano são a realização da arte na vida cotidiana; a obra é, ao mesmo tempo, instrumento crítico e proposta para a mudança na vida cotidiana.

Os procedimentos artísticos de intervenção ativista e as táticas utilizadas por movimentos sociais também podem se misturar, quando as agendas de luta convergem (MESQUITA, 2011). Dentro da complexidade do território urbano, a relação entre intervenção simbólica (arte) e ação direta (ativismo) precisa ser sempre contextualizada de forma crítica. No entanto, os gestos subversivos trazem uma carga poética quando contam com o elemento da simplicidade para desequilibrar e questionar questões sociais. Segundo Mesquita (2011): *“A inserção do poético na vida mostra que uma transformação social só é revolucionária se manifesta a capacidade criativa de seus efeitos no cotidiano, na linguagem e no espaço”*.

A arte tem o poder de questionar as propostas de convívio que a cidade proporciona aos habitantes, essas propostas, muitas vezes condicionadas à relações comerciais e ao consumo, não contemplam os desejos dos habitantes da cidade. Esse direcionamento para as relações comerciais oferece limitações não só espaciais, como também diminui o potencial de encontros e trocas culturais entre os habitantes no ambiente urbano.

Assim, o sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição do tempo e do espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer. Em breve, as relações humanas não conseguirão se manter fora desses espaços mercantis: somos intimados a conversar em volta de uma bebida e seus respectivos impostos, forma simbólica do convívio contemporâneo.” (BOURRIAUD, 2009, p.11-12)

A previsão pessimista de Bourriaud (2009) a respeito da forma de convívio ligada à relações comerciais, seria reduzir a relação humana a mercadorias; e a única forma prevista pelo autor para não cair nesse destino era por meio de ações “extremas e clandestinas” que evitassem que os vínculos sociais se tornassem produtos padronizados. É possível observar na intervenção urbana ‘Faixas de anti-sinalização’ (2009), esse questionamento dos comportamentos comuns da vida contemporânea. A intervenção foi realizada pela dupla de artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada que formam o coletivo Poro, juntos desde 2002 eles realizam intervenções urbanas e ações efêmeras que chamam atenção para questões urbanas de maneira crítica e poética, além de defenderem a cidade como espaço para a arte. Na

intervenção os artistas instalam faixas de tecido com frases inesperadas em um bairro de Belo Horizonte-MG. Algumas das frases contidas na intervenção são: 'enterre sua tv', 'perca tempo', 'veja através', 'desenho é risco', 'atravesse as aparências', e 'assista sua máquina de lavar como se fosse um vídeo'. Essa anti-sinalização desvia o uso da sinalização urbana, que costuma ter um caráter utilitário e informativo, e provoca uma reação no público que caminha pelo bairro.

Figura 23 - 'Faixas de anti-sinalização'(2009), em Belo Horizonte-MG



Fonte: Coletivo Poro

Figura 24 - 'Faixas de anti-sinalização'(2009), em Belo Horizonte-MG



Fonte: Coletivo Poro

De acordo com Bourriaud (2009), a característica comum dos objetos classificados como '*obras de arte*' é a capacidade de produzir sentido para a existência humana, ou seja, a capacidade de apontar realidades possíveis no meio a realidade caótica. E o fato da arte ser imaterial, ou seja, não ser apresentada ao público em forma de objeto físico, como no caso de algumas intervenções urbanas, não impede que tenha a mesma característica de produzir significado. Ainda segundo o autor, essa imaterialidade da arte contemporânea não é uma rejeição à criação de objetos, e sim uma indicação que esses artistas priorizam o tempo em detrimento do espaço, ou seja, a obra deixa de ser a conclusão do trabalho, e passa a ser um acontecimento.

Em '*Pós produção*' (2009(2)), Bourriaud diz que "*a arte representa um contrapoder*"; e que apesar da denúncia, militância ou reivindicação não serem incumbência dos artistas, estão presentes nas obras de alguma forma. O autor não confere à arte a finalidade de exercer política, mas reconhecia que toda forma de arte era comprometida com um discurso específico, que por sua vez tinha alguma visão de como o mundo poderia ser. O poder exercido pela arte é sutil, mas também é inegável.

Em nossa vida cotidiana, convivemos com ficções, representações e formas que alimentam um imaginário coletivo cujos conteúdos são ditados pelo poder. A arte apresenta-nos contra-imagens. Diante dessa abstração econômica que resrealiza a vida cotidiana, arma absoluta do poder tecnomercantil, os artistas reativam as formas, habitando-as, pirateando as propriedades privadas e os copyrights, as marcas e os produtos, as formas museificadas e as assinaturas de autor. (BOURRIAUD, 2009 (2), p.110)

Ao longo desse capítulo, foi possível observar a forma como a cidade é moldada pelos gestos urbanos dos habitantes, e também como a arte se utiliza desses gestos não só como forma de expressão, mas também como forma de vivenciar a cidade de outra forma, e propor novas dinâmicas urbanas. O desenho urbano e o empoderamento conferido aos habitantes através da manutenção dos laços afetivos com o espaço são observados por artistas, que apresentam novas possibilidades de existir no meio urbano. As marcas deixadas por gestos urbanos, seja o rastro do caminho alternativo marcado na grama, ou palavras de protesto em pichações nos muros da cidade, são formas de expressar essa necessidade de reconhecimento do espaço como esse

espaço de vivência coletiva. Por esse ponto de vista, a desobediência civil pode ser considerada como forma de desvio e intervenção no espaço público, portanto é também um tipo de procedimento artístico.

Os vivenciadores (expectadores) das intervenções de arte urbana são os consumidores do espaço público, que ativados pela obra, assumem seu papel na reprogramação dos espaços. Ao desviar o uso do espaço, com o objetivo de adequá-lo às aspirações, os vivenciadores empoderados modificam o modo de vida urbana. Assim, as intervenções no espaço urbano podem provocar mudanças no modo de vida das pessoas.

4 Intervenções urbanas em Pernambuco

O desejo de ocupar as ruas por meio da arte é bastante evidente desde os anos 1960 e 1970, e continua sendo bastante praticado na arte contemporânea. Inserida nesse contexto mundial e em resposta ao golpe militar de 1964, a vanguarda artística brasileira, declara seu posicionamento contestador e revolucionário (MESQUITA, 2011). As circunstâncias políticas demandaram um posicionamento crítico por parte de artistas (escritores, músicos, e artistas plásticos), jornalistas e intelectuais, que foram submetidos à perseguições, prisões, e censura.

Entre os artistas brasileiros que começam a desenvolver intervenções artísticas no espaço público, pode-se citar o exemplo de Hélio Oiticica, com seus 'Parangolés'. A intervenção foi realizada como uma manifestação coletiva na frente do MAM/RJ, pelo artista e alguns integrantes da escola de samba Mangueira, que foram impedidos de entrar para a abertura da mostra Opinião 65, a manifestação leva à sua expulsão do Museu. Os Parangolés são capas, estandartes e bandeiras vestidos pelos participantes da performance. Feitos com tecidos coloridos e por vezes contendo frases ou palavras de protesto e até imagens, são manipulados pelos participantes de forma a revelar seus detalhes com o movimento. Além do elemento da cor, a música e a dança também estão presentes, e a obra só é realizada através da vivência dos participantes.

Figura 25 - Hélio Oiticica realizando a performance com 'Parangolé' (1964)



Fonte: *frame* retirado do filme de Ivan Cardoso (1979)

O artista chamou as intervenções artísticas que realizou em espaços públicos de 'Manifestações Ambientais'. Carioca, artista performático, pintor e escultor, Hélio Oiticica realizou em 1968 a manifestação coletiva chamada Apocalipopótese, no Aterro do Flamengo, onde a obra 'Parangolés' foi reproduzida. Além de ser responsável por nomear o movimento artístico nacional chamado 'Tropicália', por conta da manifestação ambiental de mesmo nome, que fez parte da mostra 'Nova Objetividade Brasileira' em 1967.

As intervenções artísticas no espaço público urbano não são incomuns no contexto da arte contemporânea pernambucana. Em 1978, o artista Paulo Bruscky realiza a intervenção urbana 'O que é arte? Pra que ela serve?'; na qual o artista exerce atividades cotidianas da cidade como caminhar pelas ruas, frequentar galerias e cafés com uma placa pendurada no pescoço, em que se lê: 'O que é arte? Pra que ela serve?'. O artista chega até mesmo a se colocar dentro de uma vitrine, como um manequim carregando a mesma placa no pescoço. Com a intervenção, o artista desvia o espaço da cidade e o espaço comercial da vitrine como forma de questionar a necessidade do objeto de arte, assim como de sua comercialização e fetiche. O artista também faz duas edições (1981 e 1982) da exposição coletiva ArtDoor

em Recife, com a intenção de desarticular o mercado e reivindicar a cidade como espaço para a arte (MESQUITA, 2011).

Figura 26 - Performance 'O que é arte? Para que serve?' (1978), em Recife (PE)



Fonte: Angelo José

Essas ações no espaço público tinham objetivo de negar o status de mercadoria que era conferido à arte agenciada por instituições tradicionais de arte, e valorizar o processo de criação em detrimento do próprio objeto de arte. A característica mais comum das intervenções no espaço público é sua efemeridade, o que enfatiza a dificuldade de registro e análise das obras. A experiência da intervenção, da investigação estética da cidade é maior que qualquer registro que tenha sido produzido no momento da sua realização. As intervenções urbanas ocorrem no espaço público (tridimensional), e mesmo existindo a possibilidade de registrá-las por meio de fotografias bidimensionais, os chamados 'horizontes urbanos' (PEIXOTO, 2003), a experiência sempre vai ser mais rica que a fotografia ou a descrição da operação artística.

Ainda assim, para a realização dessa pesquisa optou-se por estudar três (3) intervenções urbanas e verificar o impacto dessas obras no público participante e em como esse público vivencia a cidade. Foi importante entender como o processo de criação artística foi influenciado pelos espaços urbanos onde as obras foram realizadas. Os estudos de caso se fazem necessários para a dissertação, porque possibilitam uma análise mais detalhada de

procedimentos artísticos que se apropriam de procedimentos dos gestos urbanos presentes na vida cotidiana das cidades. Além do processo, o contexto em que ele ocorre, ou seja, a dinâmica da própria cidade, assim como a forma como o público é engajado na intervenção são questões importantes para a realização da análise. Como o objetivo dessa pesquisa é verificar o papel das intervenções urbanas na reativação dos espaços públicos e no empoderamento do público diante dos espaços urbanos, as escolhas relacionadas ao universo da pesquisa e outros aspectos metodológicos que guiaram os estudos de caso são detalhados em seguida.

4.1 Análise de obras selecionadas

4.1.1 Aspectos metodológicos

Os aspectos metodológicos da pesquisa são descritos nessa seção, que antecede a análise de cada estudo de caso em particular e as considerações finais sobre os três (3) casos como exemplos representativos do universo de pesquisa. A pesquisa teve como objeto de estudo as intervenções urbanas na arte contemporânea em Pernambuco, e a forma como essas intervenções questionam o espaço público, e ativam o público que a vivencia. O ponto central da pesquisa são as intervenções urbanas como forma de ocupação do espaço público e também como ferramenta de empoderamento urbano. Nos estudos de casos são contemplados os atores envolvidos na intervenção, não somente o artista responsável pela ação artística, assim como as instituições envolvidas, o público participante, e possíveis colaboradores da ação. Também foram abordados os processos, ou seja, o conjunto de procedimentos artísticos, os objetos e gestos utilizados pelos artistas; além dos contextos nos quais as intervenções aconteceram, que espaços elas aconteceram e qual o uso cotidiano desses espaços.

Quanto aos objetivos, a pesquisa foi exploratória e explicativa. Exploratória porque, ao buscar informações sobre as intervenções urbanas como forma de questionamento do uso do espaço público na cidade do Recife,

foram mapeadas as condições que as tornaram possíveis, e identifica-las, de fato, como objeto de estudo. A pesquisa exploratória serviu de preparação para a pesquisa explicativa, na qual além das condições e características das intervenções, foi possível identificar as motivações e diálogos que elas estabeleceram com a cidade (SEVERINO, 2007).

Para dar início à pesquisa, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, na qual foi possível levantar o conhecimento produzido sobre os temas centrais através da consulta de pesquisas anteriores em documentos impressos (livros, artigos, teses etc). A partir desse levantamento de dados, foram eleitos os conceitos utilizados como base para o diálogo estabelecido entre pesquisador e objeto, assim como os termos que seriam utilizados para essa mediação (SEVERINO, 2007). Esses conceitos e termos foram amplamente discutidos nos capítulos 1 e 2.

A partir da compreensão desses conceitos, foi iniciada a pesquisa de campo, e assim como nos dois primeiros capítulos da dissertação, foram realizadas as pesquisas bibliográfica (livros, artigos, teses, etc) e documental (jornais, sites na internet, acervos de museu, etc). Posteriormente foram feitas entrevistas do tipo não-diretivas (SEVERINO, 2007), apesar de ter sido elaborado um formulário guia com perguntas que abordavam temas sensíveis para a pesquisa, ou seja, que eram muito importantes para não serem abordados. As informações que constam nas entrevistas foram obtidas através de conversas descontraídas, e a partir do discurso livre dos entrevistados, com poucas intervenções do entrevistador. As entrevistas foram devidamente documentadas em arquivo de áudio para futura transcrição e análise, as transcrições podem ser encontradas no anexo B,C e E dessa dissertação.

Com o objetivo de aprofundar e validar a pesquisa, foram selecionadas três (3) intervenções urbanas como estudos de caso, que são analisados nesse capítulo com base nas definições e análises abordadas nos dois capítulos anteriores. A opção por três (3) casos foi devido à compatibilidade de tempo disponível para a realização da pesquisa documental, entrevista, processamento e análise das informações coletadas, com o tempo de duração do mestrado. Os casos selecionados para estudo de

caso são representativos para o universo de pesquisa, e a partir deles pode-se 'fundamentar uma generalização para situações análogas' (SEVERINO, 2007). Foram coletados dados através de uma pesquisa bibliográfica, documental e também através de entrevistas com os artistas que realizaram as obras selecionadas.

Para a seleção das obras para análise, foram feitos alguns recortes; o primeiro recorte foi espacial, ou seja, foram selecionadas obras que aconteceram na cidade do Recife. As operações artísticas realizadas na cidade motivaram os artistas entrevistados a responderem de forma poética a uma (ou mais) provocação(ções) da cidade. Assim como esses artistas, a pesquisadora, ao longo de sua relação com a cidade, observou algumas provocações espaciais que a motivaram a investigar as intervenções urbanas como forma de questionamento do uso do espaço urbano.

O segundo recorte foi atrelado à realização do SPA das Artes, evento de arte que aconteceu na cidade do Recife e com o apoio da prefeitura da cidade e realizado pelo MAMAM (Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães), no período de 2002 a 2013. Duas das intervenções aconteceram e foram apoiadas pelo SPA das Artes, uma em 2004 e a outra em 2008; e a terceira intervenção, apesar de não ter feito parte do evento, aconteceu em um Recife que já havia experimentado esse tipo de ação por 11 anos consecutivos. O evento contribuiu amplamente não somente para a formação do público de arte do Recife, assim como para o despertar do interesse pela atividade e pesquisa artística em muitos dos artistas que iniciaram seus trabalhos durante, ou até mesmo após a extinção do evento. Até 2013 a cidade efervescia com as ações do SPA, o que sem dúvida influenciou as ações ocorridas após esse período, as ações de intervenção urbana ganharam mais visibilidade uma vez que a cidade já estava mais familiarizada com esse tipo de manifestação artística. Após a interrupção da realização do evento a ocorrência de mudanças na própria cidade continuaram existindo, mudanças que motivam (e até mesmo

provocam) a luta pelo espaço urbano¹⁸; as ações artísticas não poderiam ficar ausentes nas reivindicações e questionamentos do espaço público.

Como critério final de seleção para análise, a intervenção urbana teria que questionar o uso do espaço urbano de forma poética; ou seja, o artista ou coletivo como agente questionador dos espaços públicos através da intervenção urbana, e a obra de arte como artefato mediador no espaço urbano. O próprio conceito de intervenção urbana exige que a ação aconteça no espaço público, porém algumas das intervenções que acontecem no espaço público contestam outras questões que não o uso e a apropriação do espaço.

Foi estabelecido contato com o MAMAM, Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães, que detém o acervo do SPA das Artes, evento realizado com apoio da prefeitura do Recife no período de 2002 a 2013. Duas das intervenções selecionada para análise fizeram parte do SPA das Artes, o contato se mostrou importante pelo acervo documental com fotografias, vídeos e textos (institucionais e da imprensa local) que a instituição conserva. Foram realizadas visitas duas (2) à biblioteca física do MAMAM, na primeira foram levantadas as obras que faziam parte do universo da pesquisa, e foram feitas anotações e fotografias a partir dos documentos disponíveis, já que não é permitida a saída do acervo da biblioteca. Após essa primeira visita, as intervenções foi avaliado que intervenções poderiam vir a ser bons estudos de caso, os critérios foram: o fato de se encaixarem na temática discutida (contestação do espaço urbano), terem informações textuais e imagéticas de relativo fácil acesso, a disponibilidade dos artistas responsáveis para conceder uma entrevista. Na segunda visita, foram obtidos registros mais precisos e detalhados das intervenções detalhadas, assim como o contato dos artistas, disponibilizados pela instituição.

Os contatos com os artistas e coletivo foram de extrema importância para a estruturação e validação da pesquisa, visto que além das informações documentais e registros fotográficos e de audiovisual; o contato com artistas

¹⁸ Um exemplo de luta urbana que contou (e ainda conta) com a participação dos artistas é o movimento Ocupe Estelita, que se opõe à construção de 12 torres no Cais José Estelita, projeto que descaracterizaria completamente a identidade do bairro, podendo iniciar um processo de expulsão dos moradores e comércio tradicional.

que propuseram e vivenciaram as intervenções abordadas pelo estudo de caso revela as motivações, o interesse e a experiência desses artistas no questionamento do espaço urbano.

A primeira obra selecionada foi realizada na edição de 2004 do SPA das Artes, o artista Marcos Costa realizou a intervenção urbana chamada 'Vende-se este rio' (2004); obra com a qual ele questiona o uso real e simbólico do Rio Capibaribe para os habitantes do Recife. O artista planejou e dirigiu a performance que foi executada na Ponte Duarte Coelho por Gerson Lobo, artista performer que faz algumas parcerias com Marcos Costa. A intervenção foi registrada pelo próprio artista e teve esses registros transformados em vídeo posteriormente.

Em seguida, foi selecionada para análise duas intervenções que fazem parte da série de intervenções intituladas: 'Movimentos de atravessar a multidão', da artista Maíra Vaz Valente. As intervenções já tinham sido realizadas em São Paulo, e foram realizadas novamente em Recife como parte da programação do SPA das Artes de 2008. Ao utilizar a rua, mais especificamente a faixa de pedestres nesses procedimentos, a artista questiona o espaço do afeto e dos encontros num contexto urbano conturbado atual.

A terceira obra selecionada foi 'Praias do Capibaribe', realizada pelo coletivo de mesmo nome. As intervenções artísticas do coletivo 'Praias do Capibaribe' vem acontecendo desde o surgimento do coletivo em 2011, e o estudo de toda sua trajetória ofereceu boas informações para essa pesquisa. Entretanto para realizar uma análise mais detalhada, foi selecionada a ação conjunta que o coletivo realizou com o coletivo paulista 'A Batata precisa de você' (que hoje se chama 'A cidade precisa de você') em 2015, na Vila Santa Luzia, no bairro da Torre.

Além do levantamento documental no acervo do MAMAM (para as duas primeiras obras) e em outros acervos, foram realizadas entrevistas com os artistas idealizadores das obras. Foram elaboradas perguntas guia para a entrevista de acordo com os objetivos da pesquisa, ou seja, de acordo com o que se pretendia descobrir das intervenções. Mesmo com o uso das perguntas

guia, as entrevistas foram conduzidas de maneira bastante fluida, e algumas perguntas foram respondidas mesmo antes de serem colocadas para os entrevistados, outras surgiram sem ser antecipadas anteriormente. Os dados obtidos (transcrições das entrevistas) estão disponibilizados integralmente no anexo 'A' desta dissertação. Posteriormente foi realizada a análise dos dados obtidos a partir de diferentes linguagens (escritos, orais, imagens, gestos), a fim de compreender com profundidade o raciocínio manifestado nesses dados. Por fim apresenta-se nesse capítulo as descrições, análises e conclusões obtidas com a pesquisa.

4.1.2 *Vende-se este rio (2004) | Marcos Costa*

A primeira obra selecionada para análise é a intervenção artística 'Vende-se este rio' (2004) de Marcos Costa, que fez parte do SPA das artes de 2004. Nessa obra o artista questiona o uso que se faz do Rio Capibaribe, rio que cruza o estado de Pernambuco, que não apenas compõe a paisagem do centro do Recife, como também faz parte da construção da identidade dos habitantes da cidade.

O artista (informação verbal)¹⁹ descreve o processo criativo como um processo muito singular, de acúmulo de conhecimento e referências, a partir de estudos e experiências cotidianas. Esse conhecimento apreendido quando associado com alguma provocação externa gera um questionamento, que por sua vez inspira a criação artística. Ele também acredita que o inconsciente exerce um papel na criação artística, pois de certa forma através do inconsciente essas informações acumuladas surgem no desenrolar do processo criativo. Para ele, o ato criativo seria um segundo momento, quando essas referências do inconsciente são acessadas e traduzidas em ações ou objetos de arte; a construção de um processo estético começa bem antes e

¹⁹ Entrevista concedida por:

COSTA, Marcos. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

está ligada aos sentidos que são despertados pelos questionamentos feitos pelo artista diante do mundo.

O trabalho do artista é bastante influenciado pela poesia, especificamente pelo poeta Manoel de Barros, cujo trabalho também contempla os detalhes e a atenção às coisas aparentemente esquecidas, que por vezes passam despercebidas. Para a intervenção 'Vende-se este rio' (2004), e também para a intervenção que a antecedeu chamada 'Vende-se esta cidade' (2004), o artista dialoga muito com a 'Terceira margem do rio' de Guimarães Rosa, outra grande referência para ele (informação verbal)²⁰.

No caso do 'Vende-se este rio' (2004) especificamente, a questão da água é o ponto central e assume uma série de significados. Tanto da questão da água diante da vida, da fluência e transparência; como também pela relação metonímica da água como parte do corpo humano e como esse mesmo corpo humano trata de maneira ingrata esse recurso da natureza que está presente dentro dele. Marcos Costa também faz uso do elemento da ironia e do humor, presentes em outras obras do mesmo autor, e através do procedimento do desvio, faz de objetos do cotidiano parte da intervenção.

O artista idealizou e dirigiu a intervenção, que foi executada por Gerson Lobo²¹, a obra consistiu na montagem de uma banca de vendedor ambulante, na Ponte Duarte Coelho²², onde o artista convidado a realizar a performance põe a água do rio em pequenos sacos de plástico e tenta vender como mercadoria ao público. Ao propor a venda do rio através de pequenas porções ofertadas em sacos plásticos, o artista utiliza a figura da metonímia²³ e chama atenção para o descaso com o qual a cidade trata seu rio urbano e símbolo. A 'ação como metáfora' é uma estratégia bastante utilizada em intervenções urbanas, de acordo com André Mesquita (2011):

²⁰ Ibid.

²¹ Artista que trabalha frequentemente com Marcos Costa.

²² Ponte localizada no centro da cidade, liga duas de suas principais avenidas: A Avenida Conde da Boa Vista e a Avenida Guararapes, e os bairros da Boa Vista e Santo Antônio.

²³ Metonímia é a figura de linguagem que consiste no uso da palavra fora do seu contexto, mas ainda assim estabelecendo uma ligação com o significado pretendido, de forma indireta. No caso da intervenção em questão, o artista utiliza a metonímia quando estabelece a ligação da 'parte pelo todo', na qual o 'todo' é o rio Capibaribe, e a parte é a água do rio em sacos pequenos de plástico.

A essência poética da metáfora, quando deriva seu efeito de descrição das coisas ou de acontecimentos em termos de vida e movimento, (...) abre caminho para a personificação e sua necessidade de comunicar a outras pessoas determinadas percepções. (MESQUITA, 2011, p.228)

Figura 27 - Performance 'Vende-se este rio', na Ponte Duarte Coelho



Fonte: Marcos Costa

Figura 28 - Performance 'Vende-se este rio', na Ponte Duarte Coelho



Fonte: Marcos Costa

A escolha do local foi muito significativa para a intervenção, pois a paisagem urbana parte constitutiva da intervenção (PEIXOTO, 2002). Além de ser a ponte com a maior circulação de pessoas das pontes do Recife, a ponte Duarte Coelho foi a ponte mais presente na vida do artista durante sua vivência na cidade, é um lugar de muita importância afetiva. Devido à grande circulação de pessoas pela ponte Duarte Coelho e por se tratar de um espaço público muito acessado pela população, isso fez com que a intervenção fosse bastante vista também, o que foi importante para que o questionamento pudesse ser colocado para um maior número de pessoas. Além de garantir que a intervenção fosse acessível à população, a existência de espaços abertos ao redor da ponte facilitou o trabalho de captação de imagens para a posterior produção do vídeo.

A escolha foi nesse sentido de intervenção mesmo, porque eu acredito que a intervenção urbana ela cria potência quando ela realmente atravessa a cidade no seu estômago. A ponte Duarte Coelho é como se tivesse no estômago do centro do Recife, então a gente queria que fosse um trabalho visto. Marcos Costa (informação verbal)²⁴

A intervenção foi realizada durante toda a semana do SPA das artes, e possibilitou encontros e reações das mais diversas. Segundo o artista, houve muita interação do público com a obra, o público saiu do papel de expectador ao participar e interagir com a performance. Não apenas o público do festival, sobretudo os curiosos, os desatentos, os desavisados que foram provocados pela obra. A intervenção 'Vende-se este rio' (2004), além do momento performático realizado no SPA das artes, deu origem a um vídeo de mesmo nome, concluído em 2005 com as imagens capturadas durante a intervenção.

²⁴ Ibid.

Figura 29 - Performance 'Vende-se este rio', na Ponte Duarte Coelho



Fonte: Marcos Costa

O autor utiliza muito da figura de linguagem da ironia, pois segundo ele, com a ironia é possível criticar, esnobar, e ao mesmo tempo reconhecer, valorizar uma questão. Ele afirma ser uma figura de linguagem muito utilizada em trabalhos de arte em que o artista deixa claro seu posicionamento político. No caso das intervenções urbanas essa característica é ainda mais evidente, porque a postura do artista diante da provocação da cidade é que dá origem ao processo criativo; enquanto artista a intervenção urbana é uma forma dele responder à própria cidade.

Como era intenção do artista, a obra foi bastante vista e provocou muitas interações interessantes, ao perceber a ironia, algumas pessoas até compraram os 'sacoletes' com água do rio. Durante a performance, o artista se posicionou de fora da ação, registrou através de fotografia e vídeo; e por esse ângulo ele pode observar a forma como a obra foi recebida pelo público e de que forma esse público resolveu se relacionar com a performance. O artista observa que mesmo a obra abordando um tema que ainda é latente na cidade do Recife, a cidade passou por muitas mudanças que afetaram a forma como as pessoas operam a cidade. Apenas a ação de 2004 ter sido bastante interativa e não ter causado nenhuma inconveniência no funcionamento da

cidade, ele não exclui a possibilidade de que a obra gerasse mais conflitos, caso fosse feita em 2017, porque ele acredita que as pessoas estão mais desconfiadas em geral, não apenas no uso do espaço público. Ele classifica a semana em que aconteceu a performance como muito rica, cheia de experiências interessantes, e que o fez se sentir mais parte da cidade após a experiência da intervenção. O artista afirmou sentir-se feliz com os resultados e a forma como a intervenção gerou discussões que de certa forma reverberam até hoje; ele entende a experiência como bem gratificante o sentimento de ter contribuído pra o debate da questão do espaço público.

Figura 30 - Performance 'Vende-se este rio', na Ponte Duarte Coelho



Fonte: Marcos Costa

A obra 'Vende-se este rio' (2004) dialoga com uma obra feita anteriormente pelo artista, chamada 'Vende-se esta cidade' (2004). A obra também é uma intervenção artística com questionamentos urbanos, nela o artista utiliza um outdoor na Avenida Conde da Boa Vista com a frase: vende-se esta cidade. E assim como em 'Vende-se este rio' (2004), o artista propõe uma provocação através do anúncio de venda de um espaço público. Ele chamou atenção para esses questionamentos feitos em 2004 ainda serem pertinentes em 2017, ano de realização dessa pesquisa. Não é incomum que o espaço público, que deveria ser partilhado, seja constantemente usurpado pela iniciativa privada, ou até mesmo mal administrado pela iniciativa pública em

detrimento da coletividade; portanto o direito ao espaço público é uma questão bastante discutida e continua provocando reações dos praticantes do espaço público. O artista aponta para essa perda de territórios urbanos gera um prejuízo simbólico devastador; porque a partir do momento que é negado às pessoas o direito aos espaços públicos, as trocas simbólicas que só acontecem nesses lugares são sacrificadas.

As pessoas transitam menos, e se as pessoas transitam menos, as pessoas se comunicam menos, as pessoas se relacionam menos. Então o que que acontece, você coloca numa mira de extinção, não quero ser tão negativo, mas já bem na direção da extinção do afeto mesmo. Marcos Costa (informação verbal)²⁵

A hostilidade encontrada nos espaços urbanos faz com que seu uso seja inibido, e o esvaziamento desses espaços faz com que eles se tornem mais inóspitos e desertos, o que fecha um ciclo destrutivo urbano. O artista chama atenção para a necessidade de se sentir “inquieto com a presença do outro”, e que isso é parte da vida urbana.

A intervenção de Marcos Costa pode ser classificada como arte pública efêmera (REGATÃO, 2007), porque tem um período de duração limitado, além de acontecer em um espaço público sem o intermédio de uma instituição (apesar de fazer parte de um evento realizado por uma instituição de arte). A obra proporciona uma experiência única, que é mais abangente que os registros feitos a partir dela. E mesmo que a intervenção seja realizada novamente, os contextos e atores envolvidos não gerariam os mesmos resultados e/ou questionamentos.

Na intervenção de Marcos Costa, pode-se observar o procedimento da pós-produção descrito por Bourriaud (2009 (2)), como a reprogramação de formas e objetos já disponíveis direcionados para a criação artística. O artista utiliza elementos do cotidiano das grandes cidades, e através da atividade performática cria uma situação que provoca questionamento do público, que ativa a percepção do espaço público. Ele rearranja informações e processos disponíveis que permitem transmitir ao público uma resposta à provocação urbana que deu origem à intervenção.

²⁵ Ibid.

O artista utiliza a metáfora associada ao procedimento do desvio na intervenção. Ele cria uma situação a partir de elementos conhecidos, como a banca utilizadas por de vendedores ambulante, a bacia de metal e os sacos de plásticos que continham água retirada do rio. Mas o uso que ele faz desses objetos resignificam e fazem com que o público questione sua própria relação com o rio. O artista simula uma comercialização do Rio Capibaribe, que se entende como patrimônio público, 'de todos', mas que ao mesmo tempo muitas vezes é tratado como 'de ninguém'. Esse questionamento fica claro na performance e gera interesse no público que vivencia a situação. O desvio como procedimento artístico está na criação de uma situação familiar ao contexto urbano (um vendedor ambulante em um local público), mas que comercializa um bem público, que não poderia ser vendido como mercadoria no comércio local. A questão da informalidade (e muitas vezes, ilegalidade) do comércio ambulante também pode ser interpretado como uma abordagem sutil da forma como a água é consumida, sem maiores questionamentos ou reflexão.

4.1.3 Movimentos para atravessar a multidão (2008) | Maíra Vaz Valente

A intervenção urbana "Movimentos de atravessar a multidão" (2008) da artista Maíra Vaz Valente, fez parte das obras do SPA das artes de 2008. A artista trouxe essa intervenção que originalmente foi realizada na cidade de São Paulo, mas especificamente na faixa de pedestres do cruzamento entre a Avenida Paulista e a Rua Augusta. A obra "Movimentos de atravessar a multidão" é na realidade uma série de 4 intervenções urbanas que aconteceram entre 2006 e 2009.

A ideia da intervenção veio de uma provocação enquanto a artista ainda estava cursando artes plásticas na Universidade, foi proposto um exercício no qual os alunos deveriam preparar um seminário a partir de uma

obra teórica (informação verbal)²⁶. A artista que estava lendo o livro de semiótica do autor Julio Plaza chamado ‘Tradução Intersemiotica’, fala de como uma obra é traduzida em outra, mais especificamente poesias, e como a tradução de uma obra em uma língua pode dar origem a outra obra. Com a referência do poema ‘A uma passante’ (em Flores do Mal) de Charles Baudelaire, a artista resolveu responder à provocação (do exercício proposto na Universidade) com a exibição de um vídeo com uma ação de intervenção urbana chamada ‘Paulistanos’ (2006). No poema, Baudelaire questiona os valores da cidade moderna ao descrever um encontro com alguém por quem ele se encantou, e também ao se perguntar sobre se voltaria a vê-la novamente. Para ele a Paris do século XIX, para a artista São Paulo do século XXI; levando em consideração o distanciamento de tempo, Maíra refletiu sobre as questões propostas no poema e respondeu com a série de intervenções urbanas. Em entrevista, a artista comenta:

E aí a gente está falando desse fenômeno que é o fenômeno urbano, a zona temporária de segurança que é a faixa de pedestre, a gente está falando desses encontros fugazes, em que a velocidade da modernidade também modifica os encontros e as possibilidades de encontros afetivos. Ele também é uma denúncia pra solidão do meio urbano (...) Maíra Vaz Valente (informação verbal)²⁷

Passado um século, as reflexões de Baudelaire ainda são pertinentes, os desencontros da modernidade ainda acontecem e afetam as relações entre as pessoas; essa reflexão da artista diante de sua inquietação poética resultou na realização da série de intervenções. Em ‘Paulistanos’ (2006), a artista chamou alguns casais amigos para atravessar a rua de uma forma poética, utilizando a faixa de pedestre como espaço de encontro. As pessoas foram posicionadas nos dois lados da faixa de pedestres e no momento que o semáforo abria, eles começavam a travessia, mas antes de chegar ao outro lado da rua eles se encontravam em um abraço. Essa intervenção se tornou a primeira intervenção da série de intervenções que compõem ‘Movimentos de atravessar a multidão’. Nessa intervenção, a artista

²⁶ Entrevista concedida por:

VALENTE, Maíra Vaz. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

²⁷ Ibid.

viu muito da sua própria vida se misturar ao seu trabalho artístico, pois muitas pessoas com as quais ela tinha relacionamentos (namorado, amigos, conhecidos) passaram a fazer parte da ação, e começaram a colaborar com a inquietação (informação verbal)²⁸. Ao final da realização do vídeo, a artista concluiu que apesar do registro em vídeo, a experiência estava na operação, na travessia da rua; o que fez com que ela se sentisse motivada a propor outras ações dentro dessa série de experimentos na cidade.

Figura 31 - 'Paulistanos' (2006), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta



Fonte: Giovanni Barros

O lugar escolhido para a intervenção foi a faixa de pedestres do cruzamento entre a Avenida Paulista e a Rua Augusta, lugar onde a vida urbana é muito visível, onde muitas coisas acontecem, existe muita movimentação de pessoas, além de ser um verdadeiro símbolo da cidade de São Paulo. Numa perspectiva mais pessoal, esse cruzamento era um lugar que a artista passava com frequência, e ao longo do desenvolver da obra até passou a morar próximo; era um lugar que a fazia lembrar com maior intensidade do poema 'A uma passante', de Charles Baudelaire. A próxima ação proposta se chamou 'Espaços de contemplação', na qual a artista alugou cadeiras dobráveis e propôs que os participantes usassem para contemplar o espaço de travessia, novamente durante o sinal de pedestre. Na ação, os

²⁸ Ibid.

participantes iniciavam sua travessia pela faixa de pedestre e antes de terminá-la posicionavam as cadeiras, em grupos ou separadas, para que pudessem sentar e observar a movimentação da cidade nesse pequeno espaço de tempo. As ações aconteceram com pouco menos de um ano de intervalo, não foram logo em seguida da anterior; a artista convidou pessoas conhecidas e pessoas que se interessaram pela intervenção depois de assistir ao vídeo de 'Paulistanos' (2006).

Figura 32 - 'Espaços de contemplação' (2007), entre a Av. Paulista e a Rua Augusta



Fonte: Carolina Mikoszewski

A terceira intervenção foi chamada de Guarda (2007), ação em que a artista disponibiliza guarda-chuvas na cor vermelha²⁹, para que os participantes atravessassem a rua com esse elemento da cor e de contraste com a cidade. Essa ação foi realizada em São Paulo e posteriormente em Recife, a artista fala que o que inspirou o uso do guarda-chuvas na ação foi também o fato dela ter proposto que a intervenção fosse levada para o Recife. O guarda-chuvas entrou como elemento de 'pintura na paisagem' e também como alegoria de uma relação de proteção; ela pensou em referências que poderiam dialogar com a nova proposta de investigação urbana, visto que ela tinha relações diferentes com os dois espaços. Em São Paulo os guarda-

²⁹ Os guarda chuvas na cor vermelha faziam referencia às xilogravuras de Oswaldo Goeldi.

chuvas estão presentes por conta das constantes chuvas e em Recife porque lembra o elemento da sombrinha do frevo, símbolo da cultura Pernambucana. Em São Paulo a ação foi um pouco abafada pelo clima, apesar da artista relatar que a semana da realização ter sido sem chuvas, no dia da intervenção ela foi surpreendida com chuva, o que inclusive dificultou a participação de algumas pessoas (que não conseguiam chegar no local a tempo) e também dissolveu a ação, pois haviam outras pessoas com o mesmo artefato, ficando só a cor como elemento diferenciador.

Figura 33 - 'Guarda' (2008), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta



Fonte: Sylvia Sanchez

Depois das três primeiras intervenções, e de participar com elas em dois festivais, incluindo o SPA das artes no Recife, a artista volta para São Paulo para propor a última ação intitulada 'Baile' (2009) e encerrando as ações que compõem 'Movimentos de atravessar a multidão'. A ação, assim como as outras aconteceu na faixa de pedestre, mas dessa vez no momento que o semáforo abria para a travessia dos pedestres, uma banda começava a tocar música e os participantes utilizavam o espaço da faixa para dançar ao som dessa música. A ação foi proposta numa sexta-feira no final da tarde, momento que a artista observou que as pessoas ficam mais receptivas e menos apressadas, o que facilita o engajamento do público, o que possibilita que o

público consiga experimentar a cidade da forma proposta pela intervenção. Dessa forma, a 'multidão' tem a oportunidade de se encontrar com o outro, a intervenção produziu encontros inesperados entre o público participante que já tinha conhecimento da ação, com quem estava apenas de passagem.

Figura 34 - 'Baile' (2009), no cruzamento entre a Av. Paulista e a Rua Augusta



Fonte: Sylvia Sanchez

As intervenções trazidas para o Recife foram a 'Espaços de contemplação' e a 'Guarda', e as duas foram realizadas durante a semana do SPA das artes de 2008, através do edital de residência artística para o qual Maíra Vaz se inscreveu e foi selecionada, o que conferiu à artista essa possibilidade de realizar a ação em uma cidade que não lhe era familiar, com a qual ela mantinha uma relação de visitante. Essa mudança do ponto de vista fez com que a artista se questionasse se fazia sentido realizar a intervenção em outra cidade, e também de que forma os elementos utilizados na intervenção seriam resignificados pelos participantes da intervenção no Recife (informação verbal)³⁰. A intervenção 'Guarda' mesmo tendo sido realizada primeiramente em São Paulo, teve o elemento do guarda-chuva inspirado pela sombrinha do frevo pernambucano. Além disso, a artista revisitou obras de autores que falavam de Recife, como João Cabral de Melo Neto, como base

³⁰ Entrevista concedida por:

VALENTE, Maíra Vaz. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

para a obra. Ela sentiu como se já conhecesse a paisagem recifense através da obra do poeta, o que também reverberou em outros trabalhos realizados posteriormente pela artista (informação verbal)³¹.

Figura 35 - 'Movimentos de atravessar a multidão' | 'Espaços de contemplação' (2008), no cruzamento entre a Av. Guararapes e a Rua do Sol



Fonte: Beto Figueiroa

As intervenções ocorreram em dois dias seguidos, no primeiro dia foi reproduzida a ação 'Espaços de contemplação', com a utilização das cadeiras dobráveis. A ação aconteceu no cruzamento da Rua do Sol com a Avenida Guararapes, próximo a Rua da Aurora tão falada por João Cabral de Melo Neto³² e ícone de Recife pra moradores e visitantes; um lugar não só de grande tráfego de pessoas e movimentação intensa, como também um lugar que carrega um valor simbólico e importância histórica para a cidade. Novamente durante o sinal de pedestres, foram disponibilizadas cadeiras dobráveis para que as pessoas contemplassem a paisagem na faixa de pedestre; e dessa vez a artista observou que as pessoas utilizaram a intervenção como momento de encontro mesmo, se envolvendo e fazendo da rua vezes de 'sala de estar'. Houve participação tanto de pessoas que

³¹ Ibid.

³² Renomado poeta pernambucano, e frequentemente abordava a cidade do Recife na sua obra. Era membro da Academia Pernambucana de Letras e da Academia Brasileira de Letras, e ao longo da sua carreira, ganhou o Prêmio Neustadt e o Prêmio Camões.

participavam do SPA, como de pessoas que desavisadas, foram ativadas pela ação e resolveram participar. Maíra Vaz descreve a ação em Recife como ‘extremamente potente’, porque ampliou a escala de investigações urbanas, ao levar a ação pra outra cidade.

Figura 36 - ‘Movimentos de atravessar a multidão’ | ‘Guarda’ (2008), no cruzamento entre a Av. Guararapes e a Rua do Sol



Fonte: Beto Figueiroa

No dia seguinte, foi realizada a intervenção ‘Guarda’ com o elemento do guarda-chuva vermelho. Mas dessa vez a ausência da chuva acabou dando maior destaque visual à ação, era a intenção da artista utilizar o artefato guarda-chuva como uma ‘pintura da paisagem’. A ação também teve uma boa adesão de participantes, assim como no dia anterior. A autora chamou atenção para a reação de um vendedor ambulante que estava presente no dia da primeira intervenção e que no dia seguinte, achando que ela seria repetida, ofereceu a cadeira usada por ele no seu trabalho como forma de contribuir com a ação.

Tanto o ‘Espaço de contemplação’ quanto o ‘Guarda’, causaram reações muito positivas do público, inclusive com a participação de muito mais pessoas que em São Paulo. A artista associou essa diferença de reação à receptividade das pessoas da cidade e especulou que as pessoas no Recife poderiam estar menos expostas à intervenções urbanas, quando comparadas

aos participantes de São Paulo, lugar onde esse tipo de iniciativa acontecia com maior frequência (pelo menos na época da intervenção). Nas conversas e relatos dos participantes da ação, a artista pode perceber essa necessidade de olhar mais para os espaços urbanos, e observar que ações são permitidas ou não naqueles espaços; além de como isso acaba moldando os comportamentos das pessoas que o utilizam. Do ponto de vista da artista, que costumava operar em outra cidade, ela passou a enxergar o novo campo de experimentos de forma diferente de quem utilizava aquele espaço diariamente, porque não estava como ela coloca 'amortizada' pela vivência cotidiana daquele lugar.

Maíra Vaz relata que foram essas experiências urbanas no início da sua trajetória como artista, que de fato a tornaram artista, foi através de 'Movimentos para atravessar a multidão' que ela iniciou um diálogo com a cidade através da intervenção urbana. E a sua abordagem com os participantes não era pra participar de um projeto de arte, mas sim como o que a artista chama de 'dimensão da vida', foi um convite para viver uma experiência juntos, experimentar o que era estar naquele espaço da cidade, ela tinha a intenção de trabalhar com as sutilezas e fazer com que a intervenção provocasse questionamentos nas pessoas. A vinda da artista para Recife para o período de residência artística no SPA das artes foi muito representativo para ela, pois alguns questionamentos provocados pela cidade a inspiraram a realizar outros trabalhos, provocados tanto pela vivência da cidade e do encontro com o rio Capibaribe, como por ter revisitado a obra de João Cabral de Melo Neto.

A artista atua no campo da performance, não apenas no espaço público; ela coloca seu trabalho no campo das relações e do encontro, que podem acontecer no espaço público ou não, segundo a artista o trabalho define onde ele precisa acontecer. E quando a ação precisa de um maior engajamento do público, o trabalho acaba indo pra o espaço público, porque há uma necessidade de ser completado pelo público. A artista é bastante influenciada pelas publicações do movimento Internacional Situacionista, e pela forma como eles propunham que a cidade fosse operada, a criação de

situações como forma de intervir na cidade. Além de ser bastante inspirada pela sua atuação como ativista com o grupo Greenpeace³³, no qual atuou durante 6 anos. De acordo com a artista, foi no ativismo e na ação direta na rua que ela aprendeu muito sobre performance e estratégias de ação, até mais que na faculdade onde cursou artes plásticas. Ela observa que há uma dinâmica nessa construção de percepção da cidade, e as operações na cidade contribuem para seu amadurecimento enquanto indivíduo e da sua relação com a cidade.

A investigação urbana através da repetição de algumas intervenções favorece essa percepção de mudança de contexto urbano, em alguns momentos a repetição (e comparação entre intervenções) é enriquecedora, e em outros perde o sentido. A repetição pode gerar mais questionamentos e tornar mais fértil a experiência do artista, que é um agente social e se posiciona diante do mundo. Maíra Vaz observa que depois que o trabalho ‘está no mundo’, já não é mais dela; as ações podem ser repetidas ou apropriadas pelas pessoas e até por outros artistas como ponto de partida para outras obras, assim como foi feito no caso dos poemas que inspiraram as intervenções que compuseram o ‘Movimentos para atravessar a multidão’.

As intervenções podem ser identificadas como arte pública efêmera, de acordo com a nomenclatura proposta por Regatão (2007), porque foi programada para acontecer em um período de tempo limitado. Para a realização da intervenção a artista propõe o uso de objetos como as cadeiras dobráveis e os guarda-chuvas, mas esses objetos não se tornam objeto de arte, eles são desviados dos seus usos convencionais e redirecionados para o momento de experimentação. As intervenções de Maíra Vaz Valente fazem do espaço público da rua um laboratório, envolvem a participação do público quando o convida a interagir com a cidade de uma forma diferente.

A artista se utiliza do procedimento do desvio, o que deixa evidente sua influência situacionista, quando desvia o ato de atravessar a rua, e o

³³ Organização ativista que atua de forma global e independente para defender o meio ambiente e promover a paz. Suas ações costumam ganhar visibilidade nos meios de comunicação, estratégia utilizada pela organização para sensibilizar o público para as causas defendidas.

transforma em uma forma de experimentar a cidade. A artista propõe que a situação seja construída juntamente com o público através do desvio de um gesto cotidiano. O desvio também está na utilização de objetos deslocados do seu propósito original, como as cadeiras ou o guarda-chuva (sem a necessidade da proteção da chuva), e na integração desses objetos com a intervenção urbana. A pós produção (BOURRIAUD, 2009(2)) também pode ser constatada, pois a artista utiliza a cultura urbana como uma 'caixa de ferramentas' na proposta de intervenção urbana. Ou seja, a narrativa artística é criada a partir de elementos existentes, a artista modifica a lógica da faixa de pedestre. Um lugar de passagem, por onde as pessoas passam sem reflexão, mais preocupadas em chegar ao destino, que necessariamente em aproveitar o caminho, com a intervenção esse espaço é reprogramado em espaço de contemplação, interação, e até mesmo, de festa.

4.1.4 Praias do Capibaribe (2015) | Coletivo Praias do Capibaribe

O coletivo 'Praias do Capibaribe' atua desde 2011, e já realizou a intervenção em mais de uma cidade do Brasil. No entanto, o foco desse estudo de caso é a intervenção realizada pelo coletivo de artistas em 2015 na Vila Santa Luzia, bairro da Torre. A intervenção contou com a colaboração do coletivo 'A Batata precisa de você' (que hoje se chama 'A cidade precisa de você') de São Paulo, e foi financiado pelo 11o edital de Artes Visuais da Funarte. O coletivo 'Praias do Capibaribe' atua na cidade do Recife desde seu surgimento em 2011, e passou a atuar nas margens de outros rios urbanos e até outros espaços públicos ao longo de sua trajetória. A intervenção analisada aconteceu em 2015, e foi selecionada porque representou um momento de amadurecimento do coletivo em sua pesquisa e atuação no espaço público.

O coletivo é formado por pessoas de variadas formações e habilidades (artistas, arquitetos, fotógrafos, designers, entre outros), mas o que é comum entre eles é o interesse em fazer uso da cidade e do rio de forma livre e responsável, além de inspirar e incentivar outras pessoas a fazerem o

mesmo. Esse interesse em comum foi identificado pela arte-educadora Bruna Pedrosa (membro fundadora que concedeu a entrevista em nome do coletivo) e outro integrante do grupo, o Julien Ineichen. Ele e Alice Chitunda (que também faz parte do coletivo) haviam concluído um projeto chamado 'Cápsulas verdes' no qual tinham gravado depoimentos de cidadãos recifenses que da sua maneira específica, contribuíam para a preservação do meio ambiente (em especial o Rio Capibaribe) nas ações cotidianas; Bruna, por sua vez tinha acabado de voltar de São Paulo para assumir a direção do Museu Murillo La Greca, no Recife. Eles (informação verbal)³⁴ tiveram a ideia de fazer o lançamento do projeto 'Cápsulas verdes' no jardim da frente do Museu, já que se encontra nas margens do Capibaribe. Esse evento foi a primeira 'praia do Capibaribe', realizada em 2011 no jardim do Murillo La Greca, além da exibição dos vídeos 'Cápsulas verdes' e a presença de alguns dos participantes dos vídeos, o evento disponibilizava cadeiras de praia, guarda-sol, música, passeio de barco, tudo para que o espaço fosse experimentado como uma praia.

O sucesso do primeiro evento fez com que eles passassem a fazer eventos mensais no Museu Murillo La Greca, com participação de artistas diferentes a cada edição, o grupo veio se reconhecer como coletivo de arte apenas em 2012. As ações aconteciam com a participação da comunidade Vila do Vintém que se encontra no entorno da instituição. Esse inclusive sempre foi um dos critérios para atuação do grupo em todas as edições (informação verbal)³⁵, as intervenções sempre são integradas com a comunidade local, seja em eventos regulares como os realizados no jardim do La Greca, como os que são ações mais pontuais como a intervenção selecionada para análise. O coletivo procura abordar a comunidade e convidar a construir a intervenção junto, procurando não assumir um papel de 'colonizador' como colocado por Bruna Pedrosa, a colaboração é um pré-requisito para a realização da intervenção. O desejo por experiências urbanas e abordar o uso do espaço permaneceu por muitas ações e foi mantida pelo coletivo diante de mudanças

³⁴ Entrevista concedida por:

PEDROSA, Bruna. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

³⁵ Ibid.

de circunstâncias. A praia do La Greca foi mantida apesar da saída de Bruna da direção, com a mudança de gestão da prefeitura, porém acabaram minguando devido à imprevistos que surgiram por parte da instituição.

Através de recursos de crowdfunding, o coletivo chegou a adquirir uma bolha que possibilita ao público 'andar' sob as águas, essa bolha de plástico transparente e incolor permite contato com o rio sem o mergulho na água, o que seria bastante desaconselhado por conta da poluição. Esse artefato lúdico não é disponibilizado em todos os eventos do 'Praias do Capibaribe', porque existe dificuldade em encontrar áreas da margem sem galhos de mangue e restos de lixo que possam danificar o artefato, por isso o coletivo só lança a bolha em locais onde tem píer, ou de embarcações já posicionadas um pouco distante das margens. As 'Praias' foram realizadas em vários locais de Recife, e cada edição acabava levando o nome do local, então nessa linha eles produziram: a Praia da Aurora na Rua da Aurora; Praia do Estelita, junto com o movimento 'Ocupe Estelita'; a Praia do Coque, na comunidade do Coque, entre outras.

Figura 37 - Bolha na Praia do Derby em fevereiro de 2014



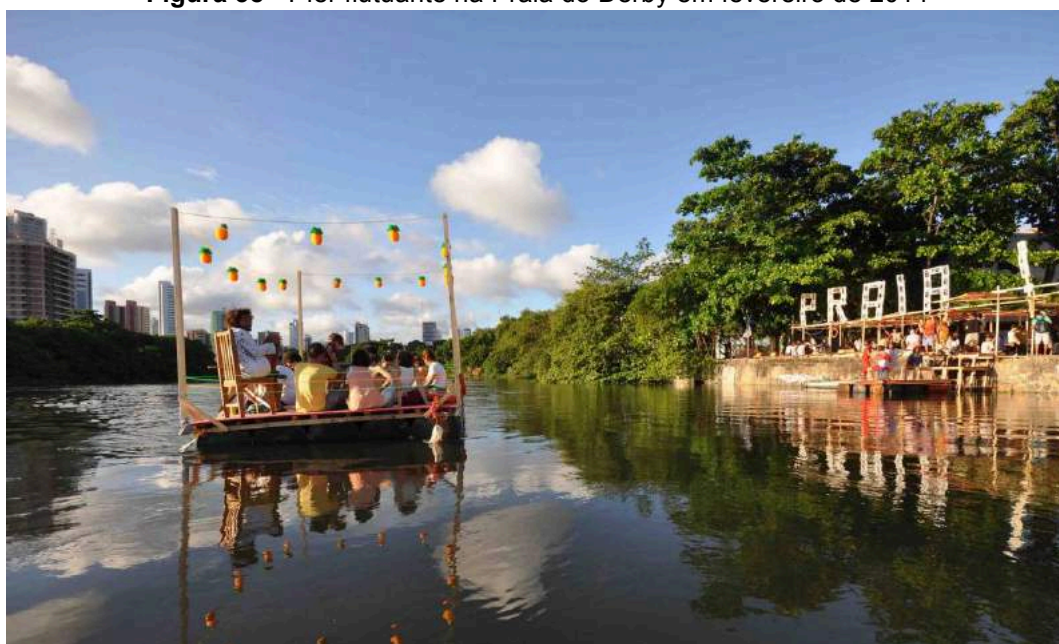
Fonte: Acervo Fundaj

Em 2014, quando a arte-educadora era coordenadora de Artes visuais da Fundação Joaquim Nabuco, ela abordou a instituição para realizar

uma edição do 'Praias do Capibaribe' com apoio da fundação, tanto por ser coerente com a atuação dela na instituição, como pela proximidade física com a margem do rio (informação verbal)³⁶. Na época, Julien Ineichen (que também é membro fundador do grupo) era colaborador do 'Parque do Capibaribe', projeto da prefeitura que funcionava em um prédio próximo à Fundação Joaquim Nabuco (no Derby). O coletivo juntou as forças com a Fundação, o IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil) e o Parque do Capibaribe para conseguir realizar a intervenção que ficou conhecida como Praia do Derby. Foram convidados outros artistas e coletivos com trabalhos que dialogavam com a proposta do 'Praias do Capibaribe' para integrarem a equipe realizadora da ação, incluindo coletivos internacionais. Vieram da Suíça, os três (3) arquitetos: Léopold Banchini, Manon Fantini e Pierre Cauderay; da França: o arquiteto Louis Mejean e Jeremy Schuh; e do Recife os arquitetos Juliana Rabello e André Almeida. A fundação entrou com o apoio financeiro para conseguir trazer os colaboradores que não atuavam em Recife, e custear as despesas das atividades; e durante duas semana essa equipe (coletivo e colaboradores externos) realizaram discussões, palestras e ministraram workshop de prototipagem urbana, incluindo conceito, desenho, projeto e construção do mobiliário utilizado na intervenção. Foram oferecidas 50 vagas nos workshops, e os participantes discutiram, projetaram e construíram a intervenção juntamente com a equipe do coletivo. A conclusão do projeto foi bastante festejada por todos no dia 2 de fevereiro de 2014, e contou com a presença e interação de mais de mil pessoas. Nessas duas semanas foram realizadas 3 palestras e debates abordando o que estava sendo construído durante aqueles 15 dias, e foram construídos: dois píeres, sendo um flutuante de onde a bolha era lançada; uma piscina de 9 metros do lado de fora do rio; um palco pras apresentações e estrutura com sombra com redário para o público; uma piscina flutuante; além de áreas para sentar.

³⁶ Ibid.

Figura 38 - Píer flutuante na Praia do Derby em fevereiro de 2014



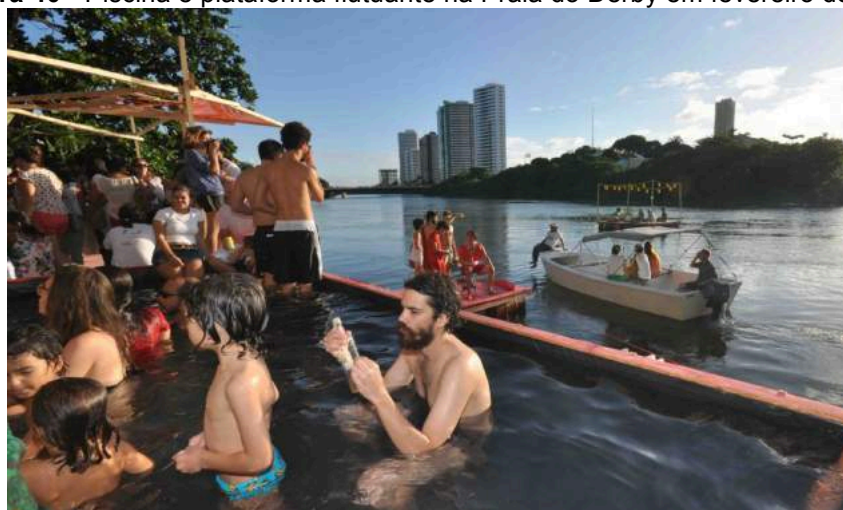
Fonte: Acervo Fundaj

Figura 39 - Área construída de mobiliário na Praia do Derby em fevereiro de 2014



Fonte: Praias do Capibaribe

Figura 40 - Piscina e plataforma flutuante na Praia do Derby em fevereiro de 2014



Fonte: Acervo Fundaj

Com essa intervenção do Derby, o coletivo ganhou bastante notoriedade na mídia local, o que fez com que o número de pessoas que comparecessem ao evento passasse de uma média de trezentos (300) para mil (1000) pessoas na ação do Derby. Os workshops de formação que antecederam o dia da conclusão da intervenção fez com que alguns participantes se aproximassem do coletivo passando a integrá-lo (informação verbal)³⁷. O coletivo sempre foi formado por um número flutuante de pessoas de formações diversas, de acordo com o momento e intensidade atuação do coletivo. Bruna chama de 'núcleo duro', o grupo de pessoas que se mantém mais presente atualmente (esse grupo também variou ao longo do tempo) e que acabam assumindo mais responsabilidades dentro do coletivo e participam das reuniões frequentes; no entanto eles sempre contam com a colaboração de mais pessoas durante a organização de cada ação. Após a realização do 'Praias do Derby', o grupo cresceu e ganhou força para pleitear novos editais de incentivo, que foi o caso do edital da Funarte, que possibilitou a realização da intervenção de 2015.

Depois de definido como coletivo artístico com atuação no meio urbano através de ações de intervenção no espaço público, o coletivo também participou de outros eventos e festivais em outras cidades, abordando outros rios urbanos, como foi o caso da intervenção no Rio Potengi em Natal, no Rio

³⁷ Ibid.

Grande do Norte, pelo edital do Arte-praia da Casa da Ribeira com apoio do Itaú Cultural.

Figura 41 - 'Praias do Estelita' (2014) no Cais José Estelita



Fonte: Coletivo Praias do Capibaribe

Figura 42 - 'Praias do Coque' (2014) na comunidade do Coque



Fonte: Coletivo Praias do Capibaribe

O edital da Funarte foi respondido pelo coletivo juntamente com o coletivo 'a batata precisa de você', nessa proposta sete (7) membros do 'Praias do Capibaribe' seriam recebidos pelo coletivo paulista durante uma semana e coletivamente realizariam uma intervenção no Largo do Batata, e posteriormente sete (7) membros do coletivo paulista viriam a Recife pelo mesmo período de tempo e juntos realizariam a intervenção no Vila Santa Luzia. A proposta foi aprovada pelo edital e foi posta em prática em abril e maio

de 2015. Através do contato de Laura Sobral que é membro do coletivo ‘a batata precisa de você’ que até então só atuava no largo da batata (SP), e posteriormente passou a chamar ‘a cidade precisa de você’, pois o grupo passou a atuar em outras áreas da cidade e em outras cidades. Do coletivo ‘Praias do Capibaribe’ participaram os seguintes membros: André Almeida, Bernardo Teshima, Bruna Pedrosa, Carol Corrêa, Luciana Carvalho, Mariana Longman e Rômulo Nascimento; e do coletivo paulista participaram: Barão Di Sarno, Conrado De Biasi, Katia Mine, Heloísa Sobral, Laura Sobral, Nano Gontarski, Raphael Franco e Reni Lima. Durante sua estada em São Paulo, os membros do ‘Praias do Capibaribe’ interagiram não apenas com o coletivo que os recebia, mas com outros coletivos que trabalhavam com ocupação urbana através de intervenções artísticas; eles também visitaram diversos lugares que inspiravam essas intervenções; fizeram uso da bolha na represa de Billings, na ilha de Bororé, bairro localizado no extremo sul da cidade de São Paulo. No último dia foi realizada uma intervenção no Largo do Batata, lugar que inspirou e onde acontecem a maioria das ações do coletivo ‘a batata precisa de você’; a intervenção aconteceu da forma como o coletivo costumava operar na área: ocupação do espaço com atividades lúdicas. Porém nessa edição foram utilizados alguns elementos e atividades praticadas pelo ‘Praias do Capibaribe’, como: cadeiras de praia, guarda-sol, piscinas infláveis, oficinas de pintura de camisa, apresentação musical, palestra e bate-papo entre os dois coletivos.

Figura 43 - ‘Praias do Capibaribe’ (2015) no Largo do Batata (SP)



Fonte: Bernardo Teshima

No término dessa semana, os membros do coletivo 'Praias do Capibaribe' retornaram e 7 membros do coletivo paulista vieram a Recife, onde conheceram a cidade e os coletivos e artistas que atuam na cidade, tais como: os coletivos e artistas que atuam no Edf. Pernambuco, a Mau-mau, entre outros. Fizeram o trajeto de barco no rio Capibaribe, desde a Ponte do Limoeiro até o Capibar, nesse passeio foi discutido o coletivo 'Praias do Capibaribe' e as intervenções já realizadas na cidade. Para a intervenção final, foi realizado um contato prévio com a comunidade de Santa Luzia, no bairro da Torre, que fica próxima de uma das margens do rio. Através de um primeiro contato com um morador, eles foram conhecendo outros até chegar nas pessoas que exerciam alguma liderança no local, e que poderiam mobilizar os membros da comunidade a participarem da intervenção. Após identificados os atores da comunidade, muitos se disponibilizaram a ajudar na preparação da intervenção e a participar no dia da conclusão. A ação também contou com a participação de alguns estudantes de arquitetura da Universidade Católica, que se engajaram após uma palestra feita pelos dois coletivos na universidade. Coletivamente foi pensado o espaço que atendesse às necessidades dos moradores do local; foi realizada uma limpeza da margem do rio, projeto e construção de mobiliário urbano, brinquedos para as crianças, bancos para socialização durante o evento, etc.

Figura 44 - Processo de construção da intervenção na comunidade de Santa Luzia



Fonte: Bernardo Teshima

Como forma de sinalizar a intervenção, foram posicionadas algumas bandeiras ao longo da Ponte Santana, uma ponte para pedestres que liga a comunidade da Vila Santa Luzia à comunidade de Santana no bairro de Casa Forte; essas bandeiras continham palavras e gírias do léxico recifense e paulista, resultado da convivência e brincadeiras entres os grupos (informação verbal)³⁸.

Figura 45 - Ponte de acesso ao 'Praias do Capibaribe' (2015)
na comunidade de Santa Luzia, na Torre



Fonte: Bernardo Teshima

No dia final da conclusão das atividades, além dos participantes da concepção e construção, compareceram muitos moradores da comunidade, além de algumas pessoas de outros lugares que souberam da ação através da informativos do coletivo (informação verbal)³⁹. O espaço foi bastante festejado e contou com apresentação do Boi marinho⁴⁰, o grupo de cultura popular e os membros da comunidade fizeram juntos a brincadeira. Também foram reproduzidas na 'rádio-praia' as entrevistas realizadas com alguns membros da comunidade ao longo da semana de construção. Além de muito aprendizado conjunto, os dois coletivos produziram uma publicação estilo fanzine com os

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Boi marinho é uma brincadeira da cultura popular de Pernambuco, mistura elementos do boi de carnaval e do Cavalo Marinho, ambas manifestações tradicionais da cultura do estado.

resultados da experiência, documentando desde o planejamento até a culminância do evento na Vila de Santa Luzia.

Figura 46 - 'Praias do Capibaribe' (2015) na comunidade de Santa Luzia, na Torre



Fonte: Bernardo Teshima

Figura 47 - 'Praias do Capibaribe' (2015) na comunidade de Santa Luzia, na Torre



Fonte: Bernardo Teshima

Uns dos princípios do coletivo é sempre estabelecer uma relação com a comunidade, essa prática foi iniciada nas primeiras atividades do grupo na comunidade Vila do Vintém (próximo ao Museu Murillo La Greca) até as

atividades mais recentes. O coletivo opera dessa forma para não ter uma postura invasiva diante da comunidade que faz uso do rio diariamente. Na época que as ações aconteciam na frente do Museu Murillo La Greca, o educativo do Museu oferecia atividades para as crianças da comunidade, como forma de integrar; nas intervenções mais recentes, também há essa integração, mesmo que de forma mais pontual. Outro motivo apontado pela artista é que há chances do mobiliário ser conservado por mais tempo, quando a comunidade está mais engajada com a intervenção, porque eles conseguem enxergar a transformação que aqueles objetos podem provocar no local. Apesar de existirem comunidades mais resistentes ao contato do coletivo, eles nunca deixaram de realizar nenhuma ação, mesmo com menos apoio; mas a efetividade e mudança de mentalidade ficam evidentes quando há uma maior interação da comunidade com a intervenção.

Intervenções coletivas podem responder a mudanças políticas e a situações diversas na cidade, estabelecendo contatos com pessoas que podem ou não considerar tais ações como 'ARTE'. Isto não importa, especialmente quando algumas destas iniciativas incorporam um determinado público reinventando suas relações cotidianas, através de diálogos informais, trocas concretas ou intersubjetivas, (...). (MESQUITA, 2011, p.230)

Em seis anos de atuação (de 2011 a 2017, ano dessa pesquisa), em vários locais diferentes, até outras cidades e rios, o coletivo acumulou muito aprendizado não só de intervenção em meio público e junto à comunidades localizadas próximas aos rios; como também viram de perto que o problema inicialmente observado em Recife era comum à todos os rios urbanos. De espaço de convivência e contemplação tão abordado por poetas, as margens dos rios foram reduzidas à local de descarte de detritos. A industrialização e urbanização acelerada e sem critérios tornaram os rios lugares menos utilizados, e as comunidades que fazem uso direto do rio no seu cotidiano ainda mais marginalizadas. A artista cita Manuel Bandeira, poeta que tanto exaltou a beleza do Rio Capibaribe entre outros que inspiraram esse resgate proposto pelo coletivo com as intervenções. Ver na prática como cada cidade e comunidade enxerga o rio e lida com as questões do rio foi muito rico para o coletivo. Bruna Pedrosa ainda comenta que as intervenções do coletivo sempre

acabam criando laços de amizade com alguns moradores da comunidade, e que através desse contato eles têm notícias das mudanças provocadas pelas ações do coletivo no local (informação verbal)⁴¹. Frequentemente as intervenções inspiram os moradores a questionarem os problemas e reivindicarem melhorias para o local junto às instituições responsáveis (governo do estado e prefeituras). O coletivo também procura voltar nos locais das 'Praias' com as fotos e outros registros produzidos no momento da intervenção, como forma de dar respaldo ao apoio recebido.

A atuação do coletivo já foi amplamente noticiada na imprensa local com grande reconhecimento do público; eles também já tiveram suas intervenções mencionadas em exposições internacionais, como a 'Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities', no Museu de arte moderna de Nova York (MoMA), entre 22 de novembro de 2014 e 10 de maio do ano seguinte; essa exposição foi acompanhada de publicação homônima. O coletivo tem planos de realizar mais intervenções com foco no interior do estado, já que o Rio Capibaribe cruza Pernambuco desde o interior até o Recife. Eles consideram extremamente importante esse trabalho de conscientização ambiental, e principalmente de mudança da relação das pessoas com o rio e com a cidade. Para Bruna Pedrosa, num nível mais pessoal, ela coloca que a relação dela com a cidade mudou, que apesar da crescente violência ela faz mais uso dos espaços públicos e dos equipamentos urbanos disponíveis na cidade. Essa mudança de comportamento fez com que ela se desse oportunidade de conhecer mais lugares dentro da cidade, assim como conhecer formas diferentes de viver a cidade. Ela salienta que o espaço só é de fato público quando é utilizado pelo público:

Porque não é o nome 'espaço público' que vai fazer que ele de fato seja público, é o uso que eu faço dele e aí eu faço esse uso e passei a usar muito mais todos os espaços públicos, não só aqueles que o 'Praias' interage, mas por conta da relação que eu criei através do 'Praias', que me levou pros outros movimentos também, como o Ocupe Estelita e outras iniciativas. Que fizeram com que eu criasse relações com tantos lugares dentro da cidade e que hoje eu vou com

⁴¹ Entrevista concedida por:

PEDROSA, Bruna. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

meu filho e que desde que ele nasceu ele vivencia o espaço público de outra forma. Bruna Pedrosa (informação verbal)⁴²

A autoestima e empoderamento que as intervenções tem provocado nessas comunidades, a consciência de que as ações individuais importam e contribuem para a preservação do rio e o bem estar da cidade. Para os participantes que não fazem parte da comunidade, a atuação do coletivo os convida a conhecer e experimentar lugares que não fazem parte do seu cotidiano na cidade, e também de participar de atividades com potencial de mudar a relação desse participante com a cidade e a forma como ele opera a mesma.

As intervenções do coletivo 'Praias do Capibaribe' podem ser identificadas como arte pública de intervenção comunitária, de acordo com a classificação proposta por José Regatão (2007). Ela também acontece de forma efêmera, assim como as duas intervenções analisadas anteriormente. Mas nessa categoria de intervenção há diálogo e colaboração entre o artista (nesse caso o coletivo) e a comunidade, eles atuam no espaço público conjuntamente, de forma a produzir novos significados e resgatar os laços com o espaço urbano. Como evidenciado por Regatão (2007), a arte pública de intervenção comunitária não tem a pretensão de suprir o poder público na resolução dos problemas da comunidade, mas sim de provocar o público a questionar e buscar as realidades possíveis para o espaço em questão, nesse caso, as margens dos rios. O coletivo 'praias do Capibaribe' apresenta e controla junto com o público formas de viver o espaço, a atuação do coletivo se torna um 'catalizador da mudança' (REGATÃO, 2007).

O coletivo também utiliza do procedimento do desvio nas suas ações, não apenas ao propor a ocupação de um espaço preterido pelo público através da utilização de objetos relacionados a espaços de lazer como cadeiras de praia, guarda-sol, jogos e atividades lúdicas. Na realidade, o coletivo propõe o resgate, ou até mesmo a re-apropriação desse espaço que um dia já foi utilizado como espaço público de lazer, como descrito nas obras de literaturas que tanto inspiram os participantes. A proposta é voltar a praticar o espaço

⁴² Ibid.

público do rio (e suas margens) para que os significados sejam reestabelecidos e que se crie a possibilidade de novos usos desse espaço urbano.

A pós produção de Bourriaud (2009(2)) também se faz presente nas intervenções do coletivo 'praias do Capibaribe, os artistas fazem uma montagem possível da realidade a partir das formas disponíveis no cotidiano. Nas intervenções do coletivo são apresentadas novas possibilidades de realidade, com elementos pré-existent e disponíveis à todos. O desejo de nadar no Capibaribe e utilizar suas margens como espaço público lúdico motiva os artistas, que convidam o público a experimentar outras realidades através das intervenções.

4.2 Discussão e Conclusões

Através da descrição e análise dos estudos de caso é possível perceber o impacto que elas causaram no cotidiano da cidade e na população que vivenciou e foi ativada pelas intervenções artísticas. As ações, mesmo que efêmeras, propuseram questionamentos para o público quanto ao uso dos espaços públicos. Os artistas respondem às provocações urbanas através da intervenção, que é uma forma do artista responder à cidade, e ao mesmo tempo provocar o público ao chamar atenção para as mesmas provocações.

Para os três (3) artistas entrevistados a intervenção foi uma forma de responder à desejos e questionamentos urbanos, de ativar a percepção e acordar o público para novas perspectivas do espaço urbano; manifestar uma nova possibilidade de vivenciar a cidade, um outro ponto de vista. A intervenção pode despertar o olhar do público que pratica aquele espaço diariamente, mas que talvez não tenha racionalizado a forma como opera a cidade e o impacto que essas operações podem causar na cotidiano urbano. É possível identificar, nas três intervenções urbanas analisadas, o caráter contestatório do espaço público, não somente por a obra acontecer no espaço público, mas principalmente pelos questionamentos levantados. De forma

poética, cada uma das três intervenções reivindica o espaço público adotando uma maneira singular de atuação; seja através do humor e ironia, de propor procedimentos inusitados nas ruas, ou até mesmo fazer uso do espaço construindo com uma estrutura própria de ocupação.

De acordo com a classificação de José Luiz Regatão (2007); tanto a obra 'Vende-se este rio' (2004), quanto a obra 'Movimentos de atravessar a multidão' (2008) podem ser identificados como arte pública efêmera. A primeira foi realizada por meio de performance durante uma semana, no SPA das Artes de 2007, e não envolveu a produção de nenhum objeto de arte. A segunda, também foi uma performance realizada em dois (2) dias e que não produziu nenhum objeto de arte. A banca de madeira, o sacos de plástico e a bacia, utilizados por Marcos Costa e as cadeiras dobráveis e os guarda-chuvas utilizados por Maíra Vaz Valente não eram objetos de arte, são objetos manipulados pelos artistas na realização das performances. Esses objetos, na realidade, auxiliaram os artistas a desviarem o uso do espaço urbano. As ações foram pontuais (mesmo que tenham sido realizadas mais de uma vez) e os registros fotográficos e audiovisuais não substituem a experiência da vivência da obra.

Para as intervenções do coletivo 'Praias do Capibaribe', pode-se atribuir a classificação de arte pública efêmera pelos mesmos motivos das outras duas obras, acontecer de forma única (mesmo que realizada mais de uma vez), ter uma duração efêmera e não produzir objetos de arte. No entanto, a essa intervenção cabe também a classificação de arte pública de intervenção comunitária (REGATÃO, 2007), porque procura sensibilizar e engajar o público através de uma ação artística para uma questão de interesse comunitário. Esse caráter pedagógico não anula nem diminuiu o caráter artístico da intervenção, mas deixa claro seus desejos e intenções.

O processo de criação dessas intervenções favorece a identificação das questões urbanas por parte do público, esse público ativado pela obra passa a questionar o meio urbano de uma forma mais crítica e repensar sua atuação como praticante da cidade. É possível observar que as intervenções sugerem novas formas de apropriação da cidade, e podem despertar um

desejo de ocupar a cidade no público que a vivencia. Com a performance ‘Vende-se este rio’ (2004), Marcos Costa teve a intenção que a obra estivesse permanentemente disponível para o público e também para outros artistas (informação verbal)⁴³. Ele acredita que a obra é aberta para que se apropriarem da operação, da mesma forma que a própria performance faz alusão a outras obras, como ‘A terceira margem do rio’, de Guimarães Rosa.

Na entrevista com Maíra Vaz Valente (informação verbal)⁴⁴, de ‘Movimentos de atravessar a cidade’ (2008), a artista comenta que ela acredita que uma intervenção possa ser repetida em outro local sem perda de significado, mas no caso das intervenções realizadas pela artista em São Paulo, já não faz mais sentido serem repetidas, por que o contexto da cidade já foi modificado. Porém Maíra destaca que o procedimento já não é mais dela, na medida que ela realiza a performance no espaço público e que convida as pessoas a vivenciarem a intervenção, o procedimento pode ser apropriado e utilizado para outras experiências estéticas urbanas.

Eu falo que o trabalho quando ele tá no mundo, a gente tem um ponto de partida, a gente artista acaba pondo um ponto de partida, mas como esse trabalho vai ressoar no mundo a gente tem que dá essa liberdade. Foge do controle, eu só espero que nunca um fascista pegue esse trabalho pra ele. Maíra Vaz Valente (informação verbal)⁴⁵

Nas intervenções do coletivo ‘Praias do Capibaribe’ isso também é observado, as ações incluídas nas ‘Praias’ são sugestões possíveis de se vivenciar o espaço público, e completamente passíveis de apropriação por parte do público; como diz Bourriaud em ‘Estética relacional’ (2009), sobre a arte hoje “apresenta modelos de universos possíveis”.

A relação que se estabelece com o público a partir das intervenções urbanas contribui para a construção da relação entre esse público e o espaço contestado. Com a experiência do coletivo ‘Praias do Capibaribe’ foi possível constatar através do envolvimento do público e da forma como as ações foram

⁴³ Entrevista concedida por: COSTA, Marcos. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

⁴⁴ Entrevista concedida por: VALENTE, Maíra Vaz. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

⁴⁵ Ibid.

construídas de acordo com o local de cada edição, que as intervenções trazem novas possibilidades de vivenciar o espaço e a cidade. A forma como a comunidade próxima ao local da intervenção se compromete com ela também evidencia a forma como a intervenção causou impacto nesse público e consequentemente no seu entorno. Pela própria natureza das ações do coletivo, que tem esse caráter pedagógico das intervenções em comunidades, as ações são ainda mais possíveis de serem incorporadas pelos praticantes do espaço. Há relatos do impacto da intervenção nas comunidades envolvidas, e de como a intervenção gerou um sentimento de empoderamento, quando público se torna hábil na contestação do espaço e busca de melhorias para a cidade que pratica. Isso é evidente quando há uma manutenção do mobiliário efêmero por um tempo prolongado para usufruto da comunidade, ou por exemplo quando o público vivenciador se organiza para requerer iluminação ou outro serviço público no espaço.

A relação da arte com a política foi abordada por todos os entrevistados de forma espontânea, em todas as ações analisadas houve intencionalmente uma intenção de se posicionar politicamente diante de uma questão urbana. Além de todos os entrevistados opinarem positivamente a respeito da arte ser uma forma de posicionamento político. Marcos Costa de uma forma sutil, mas bem enfática quando afirma que até mesmo a forma de atravessar a cidade é um ato político; o que dialoga diretamente com a obra de Maíra Vaz valente, que é uma proposta de atravessar a cidade de maneira lúdica. Maíra também se coloca sobre a questão, e afirma que ela aprendeu muito sobre o próprio trabalho da performance artística em sua atuação como ativista ambiental. As ações do coletivo 'Praias do Capibaribe' sempre tiveram suas ações pautadas nos posicionamentos políticos dos membros do grupo, isso também é característico desse tipo de intervenção que Regatão (2007) classifica como arte pública de intervenção comunitária.

Arte e política andam juntos, a gente faz arte pra fazer política, a gente interage com o espaço urbano exatamente, que é uma forma política de interagir com a cidade, de pressionar o governo pras coisas que precisam ser feitas, não fazia nenhum sentido a gente tá

alí se tolhendo dos nossos propósitos (...). Bruna Pedrosa (informação verbal)⁴⁶

Tanto Marcos Costa quanto Máira Vaz Valente, mesmo com obras tão diferentes e com um espaçamento temporal de quatro (4) anos entre uma obra e outra; têm uma visão parecida em relação à obras de intervenção urbana. Os dois artistas acreditam que a obra de certa forma ‘pede’ para ir às ruas; o desejo de realizar a intervenção urbana vem na realidade da temática da obra, que a definição do lugar surge com o processo artístico de formulação do discurso da obra.

A cidade ela é um índice, ela é um fenômeno da modernidade em que dentro do meu trabalho o encontro, é talvez esse resgate de uma possibilidade coletiva, num lugar que ele cada vez mais se direciona uma individualidade, então outros trabalhos, assim, quando eles precisam, eles vão pra rua. (...) eu acho que quando eu preciso desse engajamento incondicional do outro, acho que o trabalho vai pra cidade. Máira Vaz Valente (informação verbal)⁴⁷

A motivação pessoal dos artistas entrevistados em realizar procedimentos de investigação artística no espaço público é o sentimento de poder contribuir para a discussão das questões urbanas. Marcos Costa (informação verbal)⁴⁸ afirma que a experiência de vivenciar a cidade durante a intervenção e interagir com as pessoas é uma experiência única, e que não há registro fotográfico ou audiovisual que supere essa experiência. Assim como a facilitação do diálogo, que também é um elemento que motiva o artista. Para Máira Vaz Valente a motivação está presente na possibilidade investigativa da intervenção, de racionalizar os espaços; como a artista tem seu trabalho focado nas relações e nos encontros, e o fato do espaço público ser esse lugar que possibilita o encontro e a vida coletiva.

⁴⁶ Entrevista concedida por:

PEDROSA, Bruna. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

⁴⁷ Entrevista concedida por:

VALENTE, Máira Vaz. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

⁴⁸ Entrevista concedida por:

COSTA, Marcos. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Para Bruna Pedrosa (informação verbal)⁴⁹ do coletivo ‘Praias do Capibaribe’, a forma como ela pratica a cidade foi profundamente modificada, ela passou a se sentir mais parte da cidade e portanto a fazer uso dos espaços públicos com mais confiança e com sentimento de legitimidade, de pertencimento. Ela conta que sua autoestima enquanto cidadã, que participa da luta pela melhoria da cidade, foi reestabelecida por conta do seu trabalho com o coletivo. E além da motivação pessoal da relação individual da artista com a cidade, a contribuição do coletivo é um grande fator. Ela percebe isso claramente no contato com algumas pessoas que frequentaram mais de uma edições do ‘Praias do Capibaribe’ ao longo dos anos de atuação do coletivo. Principalmente as crianças que respondem através de outras linguagens (como desenhos e pinturas) e demonstram a forma como as intervenções fomentaram a formação delas.

Conforme disposto nos aspectos metodológicos prévio às análises das obras, procurou-se analisar os processos, o contexto e os atores que compõem as intervenções urbanas. Em “Vende-se este rio”(2004), Marcos Costa faz uso do procedimento artístico do desvio ao utilizar elementos presentes na cultura urbana para levantar a questão do uso do Rio Capibaribe. A intervenção urbana faz uso de “estratégias miméticas” (BOURRIAUD, 2009) para tornar evidente uma situação proposta, essa proximidade das práticas artísticas contemporâneas das ações do cotidiano urbano produz uma certa dificuldade de identificação da obra como arte, mas essa dúvida também aproxima o público que é ativado pela curiosidade e informalidade da intervenção. O humor e a ironia fazem parte do discurso da obra, o que desarma o público e o convida a participar da intervenção (MESQUITA, 2011). Essa abordagem não ameaçadora reduz a barreira de resistência que poderia se formar a partir de uma provocação que propõe questionamentos éticos complexos, como o uso dos recursos de um rio.

Já em “Movimentos para atravessar a multidão” (2008), Maíra Vaz Valente se apropria (e incentiva apropriação) do espaço público da rua como

⁴⁹ Entrevista concedida por:

PEDROSA, Bruna. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

um espaço de encontro, e coloca o sentido na obra na interação entre a artista, os expectadores (que nesse caso são participantes) e a própria cidade onde a intervenção acontece. Essa interação com o entorno propõe ‘modelos de socialidade’ (BOURRIAUD, 2009), no qual a artista estimula o público a criar suas próprias relações com a obra e com a cidade. Ao abordar as relações humanas no espaço da faixa de pedestres, a intervenção dá início uma comunicação com o público, que responde transformando sua relação com a proposta do lugar.

Em “Praia do Capibaribe” (2015), o coletivo responsável pela realização da intervenção cria uma situação que proporciona o resgate de trocas urbanas intrínsecas ao cotidiano urbano, mas que haviam sido esquecidas ou minimizadas pela automação da vida nas cidades (PEIXOTO, 2003). O privilégio do convívio, através de ambiências festivas em que há interação, é o que faz da intervenção um objeto estético capaz de criar novas realidades possíveis. Esses espaços de convívio proporcionados pela intervenção criam o que Bourriaud (2009) chama de ‘momentos de socialidade’, nos quais é possível explorar as relações que as pessoas desenvolvem com o espaço público. O processo colaborativo realizado com a comunidade visa empoderar o público e valorizar as relações criadas a partir do espaço de convivência criado com a intervenção (MESQUITA, 2011). A proximidade dessas manifestações artísticas de intervenção comunitária com o ativismo faz que seja questionado seu próprio mérito artístico, o que não a invalida como obra, que cumpre o objetivo de descondicional o público de ações automatizadas no espaço urbano. O engajamento social faz com que o público experimente outras sociabilidades, e estabeleça diálogos e reflexões provocados pela intervenção.

As três (3) intervenções analisadas dialogam com o projeto situacionista de atuação estética no mundo, porque produzem situações através de práticas lúdicas (festas e jogos) com o propósito de despertar os expectadores de uma vida automatizada, ao integrar a arte e a vida cotidiana e transforma-los em vivenciadores das situações. No entanto, é possível notar que as intervenções situacionistas provocavam maior incômodo e

constrangimento, o público confrontado com as intervenções reconhecia tolerar e até mesmo permitir a existência de um sistema social excludente (MESQUITA, 2011). Nas intervenções contemporâneas há uma atitude menos combativa, mas que gera um efeito empoderador que instrumentaliza o público a transformar sua atuação no ambiente urbano.

Com as análises dos estudos de caso escolhidos foi possível chegar no problema específico da pesquisa, que é se de fato as intervenções artísticas nos espaços urbanos provocam questionamentos no público que as vivencia, e se esses questionamentos reverberam e são capazes de gerar, nesse público, um sentimento de empoderamento urbano. A consciência das ações praticadas no espaço público, faz com que o público faça uso do espaço urbano efetivamente, ou seja, a prática dos espaços urbanos de forma legítima, com confiança de que não é apenas um usuário do espaço, mas também agente capaz de produzir o espaço público. É possível ver que a subversão dos gestos urbanos do cotidiano e seu emprego em procedimentos artísticos funcionam como instrumento de experimentação estética e transformação das cidades contemporâneas, como aponta Careri (2013).

5 Considerações Finais

As cidades contemporâneas são ao mesmo tempo palco e protagonistas na produção do modo de vida urbano. As crescentes demandas urbanas provocam inquietações não apenas nos habitantes, como também nos artistas, que respondem às provocações intervindo no meio urbano. As ações inerentes ao cotidiano urbano são desviadas e reprogramadas em ações artísticas, o que gera interesse e questionamentos por parte do público, que tem oportunidade de refletir sob suas práticas urbanas, e participar mais ativamente da produção do espaço público. Investigar os processos artísticos que se utilizam da cidade como suporte e elemento narrativo é importante para entender o impacto que a arte exerce no espaço público, tanto na criação de laços emocionais entre a cidade e seus habitantes, quanto na apropriação desses espaços pelo público.

A apropriação dos espaços públicos por meio da arte com as intervenções urbanas e ações efêmeras criam narrativas, tem o objetivo de ativar o público para modificar a sua relação com o ambiente urbano. O envolvimento do público na intervenção, aumenta a possibilidade desse público despertar para a forma que os espaços são consumidos e praticados no cotidiano urbano. Essa nova relação estabelecida gera repertório para que as pessoas possam transformar a forma como utilizam a cidade, fica clara a importância dos gestos urbanos praticados na cidade.

As intervenções artísticas realizadas no ambiente urbano foram analisadas não apenas como forma de expressão artística, mas também como forma de requerer o uso do espaço, nesse sentido, foram buscados referenciais teóricos necessários à compreensão de sua natureza. O primeiro capítulo foi dedicado à presença da arte em suas diversas linguagens no espaço urbano, o que incluiu um breve histórico sobre arte pública e suas classificações, com ênfase nas intervenções urbanas. A identificação e obtenção de informações sobre a classificação das intervenções urbanas auxiliou na construção do referencial teórico no qual a pesquisa é baseada,

mas também foi importante para o entendimento das intervenções no contexto da arte contemporânea.

A arte vai para as ruas por influência das vanguardas, mas também pelo desejo de ocupar as ruas, manifestado através da arte. Esse deslocamento da obra torna mais fácil a integração do público, que passa de observador a participante ou vivenciador do trabalho artístico. As intervenções questionam a própria natureza intrínseca da obra de arte, já que não produzem um objeto de arte e sim registros da ação. Elas subvertem o sistema de arte e a própria prática artística tradicional, e ainda podem provocar mudanças sociais e políticas (MESQUITA, 2011).

Uma dificuldade na conceituação da arte pública e das intervenções artísticas no espaço público está no fato dessas manifestações artísticas serem realizadas através de várias formas de expressão. As intervenções podem ser performáticas, também podem estar na manipulação de algum artefato no espaço público, na apropriação e desvio de estruturas e práticas já existentes, em instruções ou proposições que podem ser individuais ou coletivas. A opção pela transitoriedade, ou seja, a efemeridade do trabalho artístico também traz complexidade para classificação.

No segundo capítulo as intervenções foram contextualizadas não apenas quanto ao ambiente urbano nas quais foram realizadas, mas também em relação aos processos utilizados na sua prática. Inicialmente com foco na própria cidade e nas operações cotidianas realizadas por seus praticantes (CERTEAU, 1990), além das relações sociais proporcionadas pelo ambiente urbano. A cidade é formada pela ação humana e reflete quem a ocupa, e por trás de cada artefato urbano existe uma lógica, um conceito, um desejo. Para abordar a cidade é preciso falar de quem a constrói e quem interage com ela, pois é a presença humana e as operações orgânicas cotidianas que conferem identidade e significado aos espaços públicos (SANTOS, 1998). Na cidade, há interação humana permanente que modifica constantemente os espaços com ações cotidianas, os usos do espaço público estão impregnados dos desejos e das necessidades dos praticantes da cidade.

O espaço urbano é afetado tanto por questões políticas, sociais, econômicas e tecnológicas, como também pelos gestos urbanos, ou seja, pelas ações vividas e reproduzidas na cidade. Os gestos urbanos, ou o que Certeau (1990) chama de práticas cotidianas, são as formas através das quais os habitantes (praticantes do espaço urbano) se apropriam da cidade, esses gestos ocupam o meio urbano e representam os desejos dos seus habitantes. A relação que o habitante estabelece com a cidade ultrapassa as funções do espaço urbano, ao se apropriar do espaço, o habitante exerce influência sobre o meio urbano da mesma forma que é influenciado por ele.

A estrutura das cidades é composta por uma combinação de usos que mantém a cidade contemporânea interessante e acessível a todos, essa estrutura influencia as ações dos praticantes (JACOBS, 2011). Recusar a cidade é promover a exclusão como método de controle, o que só aprofunda a desigualdade social e gera espaços públicos cada vez menos utilizados, são oportunidades desperdiçadas. O esvaziamento do lugar praticado é a ausência das práticas que constituem simbolicamente esse lugar. É preciso nutrir as condições que geram a diversidade para que a vida urbana possa proporcionar interações ricas e variadas.

Os usos dos espaços públicos pelos praticantes da cidade, criam (e recriam) os significados desses espaços (CERTEAU, 1990). Mesmo que se considere a dimensão das ruas e calçadas, possíveis rotas a percorrer, a presença de iluminação adequada e a inserção de artefatos urbanos como bancos e abrigos; os espaços só são legitimados com a presença dos praticantes, pois ele é produzido pela prática do lugar. Observa-se como os lugares são geralmente descritos como operações, instruções de como se chegar em um lugar, ou 'como navegar o lugar' (CERTEAU, 1990). A descrição do percurso ou relato de viagem é a descrição espacial que contextualiza o corpo no ambiente, as orientações espaciais são indicadores do corpo no discurso. São as práticas organizadoras de espaço, as táticas cotidianas, que se materializam nos mapas.

Um dos gestos urbanos mais comuns, o ato da caminhada, permite não apenas a apreensão do ambiente, como consegue quebrar a forma

automatizada com a qual se utiliza a cidade. Através dela é possível entender melhor os estímulos afetivos que a cidade produz no caminhante. A caminhada é uma prática urbana que instrumentaliza os praticantes na percepção e na criação das narrativas da cidade, como instrumento estético e crítico, o caminhar tem o potencial de transformar os espaços urbanos (CARERI, 2013).

Em seguida, ainda no segundo capítulo, discorreu-se sobre a apropriação dos gestos urbanos praticados no cotidiano das cidades pelos procedimentos artísticos e intervenções urbanas. A cidade é o território ideal das experiências artísticas de movimentos diversos na tentativa de realizar o projeto revolucionário da superação da arte. As caminhadas como procedimento artístico, seja nas excursões, na deambulação ou na deriva, se inscrevem diretamente no espaço urbano sem se utilizar de suportes materiais.

O desvio da prática do caminhar de forma de locomoção, para uma ação de intervenção artística no meio urbano tem sido praticada desde as vanguardas do século XX, com destaque para os situacionistas, que defendiam a deriva como forma de investigação urbana, e com o objetivo de transformar os espaços de vida coletiva. A deriva situacionista revelava a cidade por meio do jogo; nela presume-se um reconhecimento do efeitos da cidade nos indivíduos (psicogeografia) através de um comportamento lúdico-construtivo (CARERI, 2013). A proposta de reprogramar os gestos urbanos é apresentada tanto no procedimento do desvio, como também na pós-produção, defendida por Bourriaud (2009(2)). Converter em procedimentos estéticos as ações cotidianas aproxima a obra do público, e o instrumentaliza no processo de apropriação da cidade e de descobertas de novos modos de vida urbana.

Na proposta da arte relacional, a cultura e a arte são capazes de facilitar a conexão entre as pessoas, com o objetivo de implementar novas formas de vida contemporâneas, pois a arte é uma atividade que produz relações com o mundo (BOURRIAUD, 2009 (2)). As obras constroem narrativas baseadas em um repertório comum e disponível a todos, para revelar formas possíveis de vida e usos dos espaços urbanos. A arte põe em evidência os gestos urbanos, invisibilizados por conta da automação do cotidiano e transformados em produtos de consumo. Essa rematerialização dos

processos humanos não os transforma em objetos, a arte devolve os gestos do cotidiano ao mundo como suportes de experiências a serem vividas (BOURRIAUD, 2009 (2)).

Tanto os gestos do cotidiano, quanto como as intervenções artísticas que desviam esses gestos, são práticas espaciais que participam do processo de produção do espaço urbano. Um pela força da coletividade com a qual se inscreve no ambiente, e a segunda por proporcionar uma oportunidade de reflexão sobre as ações cotidianas. Com a reprogramação dos espaços através dos gestos, é possível experimentar novas formas de existir. A arte pode revelar características anteriormente não evidentes na paisagem urbana, novos fluxos urbanos, novas experiências a serem vividas; mas o que é proposto aqui é que a arte no contexto urbano também tem a capacidade de criar significados e de motivar o público a experimentar a cidade de outras formas, ainda não previstas ou inventadas (PEIXOTO, 2003).

As intervenções urbanas são obras que requerem a participação do público, a presença e/ou interação do público completa a obra, ele se torna parte integrante da atividade artística (BOURRIAUD, 2009). Nesse caso o termo expectador já não se aplica, o público passa a ser vivenciador ou participante da obra, pois inserido na estrutura da intervenção ele se sente apto a atuar na manipulação das ambiências que o cerca. Não se trata apenas de interpretar a obra como observador, o encontro da intervenção urbana com o público produz conteúdo e conduz o vivenciador a participar também da construção do espaço público.

Ao final do segundo capítulo foi visto como a arte se mistura ao ativismo no contexto da cidade, e que a ativação do expectador pela experiência do espaço vivido gera um sentimento de empoderamento (MESQUITA, 2011). O caráter engajado das intervenções urbanas pode promover discussões sobre o uso do espaço público e consequentemente influenciar na configuração da paisagem urbana.

Nas intervenções urbanas que contestam o uso do espaço urbano é observada uma convergência de motivações entre público e artista. As aspirações que o público têm para a cidade estão associadas aos desejos, às

relações sociais e ao estilo de vida buscado por esse público (HARVEY, 2014). O que faz do ativismo urbano mais do que uma forma de lutar pelo direito à cidade, mas principalmente a luta pelo direito de produzir a própria cidade. Os desejos de transformação urbanos esbarram nos limites impostos pela cidade, diante desses limites, o ativismo artístico consegue reimaginar o espaço social (MESQUITA, 2011). As intervenções são manifestações de inquietação que reivindicam o espaço público, o que acaba por estreitar a fronteira entre arte e ativismo urbano.

O terceiro capítulo aprofundou a pesquisa com os estudos de caso, as três (3) intervenções artísticas urbanas selecionadas questionaram o uso do espaço público de maneiras diferentes. Foram observados os atores, processos, e procedimentos artísticos que fizeram parte das intervenções, assim como se essas intervenções provocaram mudanças na forma como os espaços são utilizados. Mostrou-se necessário também investigar a relação estabelecida entre as intervenções urbanas e o público que a vivencia, além da contribuição dessa relação para o uso dos espaços públicos. Nas intervenções realizadas em comunidades, as mudanças espaciais são mais visíveis, já nas intervenções mais pontuais, se perde o contato com os vivenciadores, o que deixa o impacto da ação mais difícil de rastrear.

A identificação com a cidade, apesar de suas diversidades sociais e culturais, empodera o habitante, ou praticante do espaço, para que ele tenha maior consciência da influência que exerce sob o espaço, e assim possa apropriar-se dele em função dos seus desejos e motivações. Tanto o espaço físico da cidade, quanto suas tradições sociais e culturais são construídos coletivamente pelos que a praticam, o que faz com que o resultado dessa construção seja coletiva, mas também única e individual. As identidades, formadas pelas diversas experiências e práticas sociais, habilitam os praticantes da cidade a continuar atuando no espaço público de maneira legítima e efetiva.

Os espaços onde as intervenções acontecem não são aleatórios, eles são ricos de significados que dialogam com o que o artista pretende contestar e com o público que se pretende engajar com a ação. O espaço

urbano faz parte da narrativa da obra, e é um elemento que contribui para que a intervenção aconteça. O processo de troca entre o espaço, a ação artística e o público é que constitui a intervenção urbana, o espaço construído da cidade se transforma também em espaço de convívio e trocas urbanas.

As entrevistas conduzidas com os artistas das intervenções analisadas nos estudos de caso foram muito ricas para a pesquisa, e através do processamento das informações obtidas nas entrevistas, juntamente com os conceitos vistos nos capítulos anteriores e a pesquisa documental acerca das intervenções ficou evidente que as pessoas são elementos integrantes da obra. O público é encorajado a vivenciar a obra ao circular ou manusear os objetos dispostos na intervenção, se tornando assim parte integrante da obra que só se realiza (só é ativada) com a presença das pessoas. O público vivenciador da obra se vê ativo na sua construção de sentido, o que lhe confere uma autonomia e o convida a pensar os espaços públicos de um ponto de vista mais empoderado.

Os espaços públicos provocam reações e sentimentos nos seus praticantes que estão além da função do espaço, são reações e sentimentos relacionados à experiência vivida no espaço, que pode ser ativada pelas intervenções urbanas. A intervenção poética vivenciada tem muitas camadas de percepção e nem todas são documentáveis; o processo de investigação estética é amplo o suficiente para não caber em fotos ou palavras. Essa dificuldade de registro é real e pode ser experimentada ao longo do processo da pesquisa, o que demonstrou que a experiência da intervenção é mais valiosa que qualquer objeto que possa produzir.

O apoio de instituições tradicionais de arte às intervenções urbanas não as desqualifica como intervenção, desde que sejam reconhecidas as limitações desse apoio e que seja estabelecido um diálogo crítico, mantendo a integridade da ação artística. O que antes ia de encontro com as pretensões vanguardistas, já não representa um grande impedimento à ação artística, nem tampouco neutraliza o caráter contestador da intervenção. Não se trata de realizar a intervenção em um formato institucional, mas sim da instituição

apoiar a ação urbana porque reconhece sua qualidade artística e a importância do debate que a intervenção estabelece com o espaço e o público.

A produção da vida material e imaterial⁵⁰ é uma prática espacial; assim, a arte no ambiente urbano produz um diálogo entre o espaço e seus praticantes, o que influencia diretamente a produção do espaço cotidiano e cria condições para a integração da arte à vida. As experiências individuais dão sentido ao espaço, quando essas experiências são permeadas por intervenções urbanas os praticantes tomam consciência da potência de suas ações.

Através do estudo das intervenções artísticas urbanas foi possível entender melhor as dinâmicas dos espaços públicos, a forma como os praticantes os utilizam diariamente. Observou-se que o estudo do processo de construção das intervenções facilitou a identificação de questões urbanas, porque elas são expostas na ação artística de forma enfática e incisiva, o que pode dar origem a novas formas de apropriação da cidade pelos seus habitantes.

O antagonismo entre o público e os espaços urbanos mostra-se nocivo à cidade, pois é através do uso que o espaço é concebido simbolicamente. O espaço público funciona como mediador das relações que só ocorrem no meio urbano, ele favorece as trocas urbanas e o sentimento de pertencimento. Esta pesquisa buscou tornar visível a ligação entre as intervenções urbanas com o sentimento de pertencimento urbano provocado no público que vivenciou essas ações, característica observada em intervenções urbanas de caráter efêmero e que contestam o uso dos espaços públicos. As intervenções urbanas podem influenciar os gestos urbanos e as práticas do espaço que são responsáveis pela produção do espaço vivido. Observa-se assim, a real possibilidade de produção do espaço e consequentemente da produção de novos modos de vida através das insurgências poéticas no espaço público.

⁵⁰ incluindo a arte e produção cultural

Referências

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009. Denise Bottman. (trad) (Coleção Todas as Artes)

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009(2). Denise Bottman. (trad) (Coleção Todas as Artes)

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

COSTA, Marcos. Marcos Costa: entrevista qualitativa [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. Entrevista concedida à Mariana Melo para dissertação de mestrado no departamento de Design da UFPE.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DEL RIO, Vicente; DUARTE, Cristiane Rose; RHEINGANTZ, Paulo Afonso. (ORG) **Projeto de lugar**: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / PROARQ, 2002.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 29 de Abr. 2017. ISBN: 978-85-7979-060-7

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC, 1997.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014. CAMARGO, Jeferson (trad.)

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. (Coleção cidades)

LAKATOS, Eva M. & MARCONI, Marina A. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 7a ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaço público na experiência urbana. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

PEDROSA, Bruna. Bruna Pedrosa: entrevista qualitativa [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. Entrevista concedida à Mariana Melo para dissertação de mestrado no departamento de Design da UFPE.

PEIXOTO, Nelson Brissac. (ORG) **Intervenções urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2003. 4 ed.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil nos anos 60**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

REGATÃO, José Pedro. **Arte pública**: e os novos desafios das intervenções no espaço urbano. Lisboa: Bond, 2007. 2.ed.

SANTOS, Lúcia Leitão. **Os movimentos desejantes da cidade**: uma investigação sobre processos inconscientes na arquitetura da cidade. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1998.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. (Coleção cidades)

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez Editora, 2011. 6.ed.

VALENTE, Máira Vaz. Máira Vaz Valente: entrevista qualitativa [ago. 2017]. Entrevistadora: Mariana Melo. Recife, 2017. Entrevista concedida à Mariana Melo para dissertação de mestrado no departamento de Design da UFPE.

Apêndice A – Formulário guia para a entrevista

Artista:

Obra / ano:

Formação / origem / trajetória artística:

1. Qual a sua visão da arte pernambucana dos anos 1900 aos anos 2000? Mais especificamente sobre as intervenções urbanas nesse período? Que fatos/eventos foram importantes/significativos?
2. Fale um pouco de seus outros trabalhos e da conexão com a intervenção escolhida pra análise. Qual a ligação da intervenção com a sua vida e/ou outros trabalhos?
3. Você poderia descrever a intervenção e como surgiu a ideia de sua realização? Como foi a escolha do local no qual a intervenção foi realizada? O local está ligado com o tema ou poderia ser realizado em outro local, sem perda de significado?
4. Ela já tinha sido realizada em outro local ou foi realizada posteriormente em outro local? Se sim, quais as diferenças observadas de um pra outro? A Intervenção poderia ser reproduzida em um lugar como um museu ou uma galeria?
5. Qual a recepção do público no momento em que a obra foi realizada? Que reações lhe chamaram atenção? Existe algum registro das reações desse público (fotografias, depoimentos, possíveis contatos)?
6. Foi observado alguma mudança no local (após a realização da intervenção) que possa ser relacionada com a vivência proporcionada pela obra?

Apêndice B – Transcrição da entrevista de Marcio Costa

Artista: Marcio Costa

Obra / ano: Vende-se este rio (2004)

Formação / origem / trajetória artística:

2015 Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE

2003 Graduação em Artes Visuais, com láurea universitária, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE

1995 Curso Técnico em Radialismo, Escola Técnica Federal de Pernambuco, Recife-PE

Fale um pouco de seus outros trabalhos e da conexão com a intervenção escolhida pra análise. Qual a ligação da intervenção com a sua vida e/ou outros trabalhos?

O processo criativo é uma coisa muito singular. É tipo assim, ele chega. Eu acredito muito nesse acúmulo de informações que inconscientemente a gente vai garimpando a vida toda, e de uma forma mesmo inconsciente, assim a gente vai coletando informações sem necessariamente destinar essas informações a um determinado campo, ou arquivar dentro de determinado grupo, a gente vai coletando. Algumas pessoas, tem uma facilidade maior de apreender determinadas informações que outras e eu acredito que comigo é assim que acontece o processo criativo, eu sou uma pessoa muito atenta, eu sou na realidade um observador, no fundo eu acho que eu tenho exatamente essa vontade de fotógrafo mesmo, o que pra mim é o que me define. A fotografia não define o fotógrafo, pra mim. O ser fotógrafo, o ser fotógrafo está exatamente nesse olhar, nessa edição que se faz do mundo com o olhar mesmo, entendeu. Então, assim, eu sou uma pessoa que observa muito, então tudo me interessa, tudo me chama atenção. Claro que o que vai me deixar mais concentrado ou mais atento a um determinado fenômeno é alguma peculiaridade daquele fenômeno, mas assim, eu estou sempre exposto e interessado em tudo, entendeu. Eu sou digamos, eu devoto de Manoel de Barros de estar atento aos detalhes às coisas aparentemente inúteis, aparentemente esquecidas. Eu fico muito atento a tudo, pra mim tudo tem uma potência, algumas coisas tem uma potência que represa muito mais, essa parede do represamento é muito espessa pra umas coisas e mais fina pra outras. Mas tudo tem uma potência, entendeu. E é assim que acontece o processo criativo comigo, em determinado momento, informações que foram coletadas durante toda a vida, em algum momento essas informações são provocadas por uma sinapse de informações, e é aí onde acontecem o fenômeno da criação mesmo. O ato criativo eu acredito que ele é um segundo momento, primeiro essas coisas se arranjam de alguma forma dentro de inconsciente da gente e através de uma determinada relação dialógica, do atrito, isso vai gerar o que muita gente chama de ato criativo. Que aí é quando isso vem ao consciente, vem toda essa formação do que seja a construção de um processo estético. Então assim, me chega a ideia, e na realidade eu diria que minha atenção está entre a visão e a escuta, e muitas vezes a visão e a escuta não estão necessariamente ligadas aos sentidos. É uma coisa de estar atento, por estar atento é o objeto que reclama como ele quer se manifestar,

em que linguagem ele quer se vestir melhor, se é na fotografia, se é na intervenção. Então assim, eu posso te responder é que eu sou uma pessoa que questiono muito. E no caso do 'Vende-se este rio' especificamente, essa questão da água é uma questão muito forte pra mim, por uma série de signos que envolvem a água. Em frente a questão da vida, a fluência, a transparência, a esse espaço que a gente tem mais no corpo que o próprio planeta tem, somos muito mais líquidos do que sólidos. Então a água mexe muito comigo, e aí esse descaso que o homem. Eu acho que o homem é um instância muito ingrata com a natureza, a gente tá sempre de alguma forma, infelizmente, meio que sabotando a natureza numa relação muito de extração e muito menos de convivência de harmonia. Então talvez não seja nem uma relação, talvez seja uma questão de repelência mesmo, porque não é uma questão de enlaçar, é uma questão mesmo de repelência. Se a gente for entrar por aí, muita coisa se explica psicanaliticamente, eu sou muito entusiasta da psicanálise e ela tem me dado respostas pra muita coisa na vida. Então assim, me veio essa ideia de alguma forma, eu gosto muito da figura da ironia, eu acho que a figura da ironia é um estagio de uma determinada equação que a gente montou. E que ela ao mesmo tempo critica, esnoba, mas ela reconhece, ela valoriza e ela não deixa de estar presente num corpo crítico. Eu gosto muito da figura da ironia, muito, muito. É uma figura muito dissimulada, mas ao mesmo tempo ela também se situa. Eu acho que o 'Vende-se este rio' é um trabalho que tem humor, que tem ironia, inclusive são dois elementos que eu trabalhei na minha dissertação de mestrado: a ironia e o humor no meu trabalho. E eu sempre gostei muito disso e durante muito tempo não tinha percebido de como o meu percurso de artista contemplava esses dois elementos, a ironia e o humor. E depois que eu descobri isso eu fiquei muito feliz, é como se meio que descobrisse um pouco mais de mim mesmo. E aí onde que isso vai desembocar num trabalho político que eu acho que é uma postura que o ser humano, que faz com que ele pontue bem a cidade, a polis, através do ato político. As coisas se agarram em alguns momentos também se desgarram em outros, mas eu acho que assim, o ato político é um ato de endereçamento, de introdução à polis. Claro que tem artistas que acham que: não o artista tem que fazer arte, não precisa se preocupar com porra nenhuma, assim. A minha não é essa, a minha é que de alguma maneira, por fazer parte, por circular, por transitar, por atravessar a cidade de alguma forma, em algum momento, por mais até cavernoso que seja, por mais inóspito, por mais no perímetro que você viva, mas você em algum momento vai atravessar a cidade. E é muito importante, é muito grandioso pra você enquanto ser humano você participar de atos políticos, não tô dizendo ser político, propor ato político, de você responder à cidade, a alguma evocação da própria cidade. Então o 'Vende-se este rio' ele tenta se presentificar dessa forma. E assim o mais interessante desse trabalho é que essa intervenção foi uma ação performática também, uma coisa que fica meio híbrida nesse sentido. Talvez até mestiça, talvez não híbrida, mas mestiça. Mas ele se desdobrou num vídeo, que é homônimo à intervenção, e nesse vídeo, aí foi concluído em 2005, eu fiz com que esse trabalho, as imagens que eu tinha capturado desse trabalho, dialogassem com a 'terceira margem do rio', de Guimarães Rosa. É isso que eu digo a você, o trabalho, eu acredito disso, pelo menos comigo, eu acredito que sempre meus trabalhos são obras abertas. E

em alguns momentos eles dialogam com outros trabalhos, de outros autores, e nesse caso eu acredito que esse trabalho tem fragmentos da 'terceira margem do rio', de Guimarães, que eu gosto muito. E eu acho que é um trabalho que diz muito e que contribui muito pro 'vende-se este rio'. E o 'vende-se este rio' ele também dialoga com outra intervenção que eu fiz, eu não sei se você chegou a ver a 'vende-se esta cidade'.

[como esta obra dialoga com outras obras do seu trabalho?]

Tem o 'vende-se esta cidade', que foi um outdoor que eu coloquei em 2004, eu acredito que foi anterior ao SPA, não eu acho que foi posterior, os dois foram 2004, que foi na Galeria Vicente Rego Monteiro, o projeto da Fundação, mas assim trajetórias 2004. Mas eu coloquei um outdoor, na Conde da Boa Vista, no antigo Colégio Marista, e eu coloquei um outdoor 'vende-se esta cidade', que é uma ironia ao que tá acontecendo hoje. Então assim, são obras que, quais são os recados que você pode se perguntar, são tarefas: vender uma cidade ou vender um rio através de sacoletes, que se tem aí uma ação que brinda o interminável, o infindável. Claro que o vendedor, começar a vender o rio em sacoletes não vai conseguir vender o rio durante a vida toda, mas a questão não é essa, a questão é um ato político, porque o rio está dentro de cada sacolete daquele. Então é um trabalho que, o sacolete é uma equivalência metonímica mesmo do todo, do grandioso rio, dessa dantesca tarefa. Mas a partir do momento que ele vendeu o rio através de um sacolete, ele já tá vendendo o rio todo, porque ele já tá anunciando que isso vai acontecer, não por ele, não é ele que tá vendendo, mas que isso tá acontecendo. E no caso do 'vende-se esta cidade' também, a partir do momento que eu usurpar do cidadão o direito, a voz de, na cidade que ele vive, partilhar os espaço públicos, e dar permissão para que alguns espaços públicos se tornem privados, porque isso tem que partir da permissão do coletivo. Se não for assim, a gente tá vivendo uma instância tirânica, que tá em ação, que tá em evidencia, que tá em ocorrência. O espaço público ele é partilhado, é o espaço das partilhas, então assim, não se pode chegar ninguém, sem o consenso do coletivo e usurpar esse espaço e chancela-lo como espaço privado sem o crivo do coletivo, que é isso que tá acontecendo na cidade. O digníssimo prefeito, seja esse ou sejam os passados que já vem vendendo a cidade, de uma forma ou de outra, sem uma consulta coletiva. Então o espaço público ele tá se transformando, ele está sendo consumido pelas incorporações privadas e isso gera um prejuízo simbólico, econômico, social devastador. Porque a partir do momento que você tem menos espaços públicos as trocas simbólicas são sacrificadas, a partir do momento que você tem menos espaços públicos as relações ficam travadas. As pessoas transitam menos, e se as pessoas transitam menos, as pessoas se comunicam menos, as pessoas se relacionam menos. Então o que que acontece, você coloca numa mira de extinção, não quero ser tão negativo, mas já bem na direção da extinção do afeto mesmo. E isso é muito sério, porque até o ser humano mais árido, em algum momento ele precisa inspirar o afeto nas relações, então o afeto ele é uma moeda importantíssima nas relações humanas. A gente precisa dos espaços públicos, não é só pro lazer não, a gente precisa dos espaços públicos pra tudo. E isso são discussões que não acontecem, porque a gente tá muito carente de discussões simbólicas, não digo nem de discussões sem

ser concretas, mas assim de perceber como essas coisas são importantes pra gente. As pessoas estão pensando menos, estão com preguiça de pensar, exacerbam no reclamar, mas não se esforçam, não contribuem, só trazem queixas, não trazem soluções. E isso tudo é muito triste porque sacrifica acidade, perde a cidade, perde o transeunte, que deixa de ser transeunte, porque a partir do momento que você não tem espaço público, não existe transeunte, ele se perde. As pessoas se encubam e não se relacionam. Nada contra, até porque eu acho que são provações que serão antepassar esses ambientes virtuais, nada contra, nada contra a internet. Mas eu acho que também o 'face to face', a pele a pele, isso não pode se perder, o cheiro do suor do outro precisa ser sentido. A pupila, quando vê o outro precisa dilatar e precisa contrair. A gente precisa ficar inquieto com a presença do outro, é bom isso, isso é vida. É tudo uma questão muito triste, então eu acho que os meus trabalhos eles tem uma, sempre a principal matéria prima dos meus trabalhos é a poesia. Isso eu não abduco, e nem deste meio de gerenciar essa musa que eu chamo de beleza, eu sou um artista de coisas bonitas. Ai se questiona, mas é o belo clássico, não tô falando desse belo clássico, esse ideal. Eu tô falando dessa musa que ela existe, existe o trabalho bonito, o bonito vinculado ao poético. Não é o bonito vinculado a padrões, mas isso existe, quando você vê um filme bonito, você escuta uma música bonita, lê um texto lindo você fica emocionado, porque é lindo. Eu não sou um artista que faz apologia ao grotesco, eu não quero conversa com o grotesco.

Você poderia descrever a intervenção e como surgiu a ideia de sua realização? Como foi a escolha do local no qual a intervenção foi realizada? O local está ligado com o tema ou poderia ser realizado em outro local, sem perda de significado?

Foi assim, a performance ela foi executada por um artista 'meu', eu já sou louco. Ele que executa a performance, eu idealizei e dirigi, mas quem executou foi ele, porque eu não sou muito de executar performance, eu não sou um artista performático. Eu acho que a gente tem que respeitar os nossos limites, e eu gosto muito de tá nessa instancia da direção, de longe, então tem coisas que eu não me intrometo. Então eu convidei ele, ele topou, claro, é um amigo meu. E assim, Recife é uma cidade, talvez a única capital do Brasil cortada, linkada por tantas pontes. Então o signo da ponte em si já é uma coisa muito forte e o signo da ponte tem milhares parênteses a outras significâncias e outras significações. Então assim, escolher a ponte Duarte Coelho é uma ponte do recife que durante a minha vida foi a ponte que eu mais atravessei, principalmente na época de fundamental e segundo grau, que hoje é fundamental e ensino médio. É uma ponte onde circulam muitos pedestres, porque você tem outras pontes, mas as pontes Duarte Coelho e a ponte da Boa Vista eu acho que são as pontes que mais pedestres recebem. Então a gente queria que o trabalho fosse visto mesmo, e é do ponto de vista logístico e operacional, do ponto de vista de captura de imagem também a gente tem um vão bastante aberto pra gente poder trabalhar bem essa questão das imagens. E que também foi essa ponte que eu usei na minha segunda performance no ano seguinte que foi o 'manta de rio'. Eu usei a ponte Duarte Coelho, é um trabalho com o rio também. A escolha foi nesse sentido de intervenção mesmo,

porque eu acredito que a intervenção urbana ela cria potencia quando ela realmente atravessa a cidade no seu estomago. A ponte Duarte Coelho é como se tivesse no estomago do centro do Recife, então a gente queria que fosse um trabalho visto. Não visto do ponto de vista do assistir, mas de participar e muita gente participou. Os curiosos, os desatentos, os desavisados, foi uma experiência muito rica, porque a gente passou ali uma semana vendendo o rio, não foi só um dia. Foi a semana do SPA. Então a escolha foi nesse sentido.

Qual a recepção do público no momento em que a obra foi realizada? Que reações lhe chamaram atenção? Existe algum registro das reações desse público (fotografias, depoimentos, possíveis contatos)?

As recepções das pessoas foram das mais diversas possíveis. Gente perguntando o que é, gente sem acreditar, gente até acreditando, chegou todo tipo de entre aspas de “louco”, porque um louco fazendo um trabalho e outros loucos também chegando lá pra participar da loucura do outro. Então assim, loucura no bom sentido, sempre. Reações diversas de chegar gente pra contar historias de disco voador, o próprio caráter surreal da intervenção ele desperta outros vínculos surreais, outras experiências surreais. (...) Imagina uma pessoa que não só acreditam em disco voador, e conversam com extraterrestre, se passam a ver essa uma situação dessa, ele acha, me identifico. É outro louco como eu, cara tá vendendo o rio, vou conversar com ele e contar das minhas experiências extraterrestres. E vem gente também, claro tirar onda, vem gente comprar pra participar da brincadeira, porque não deixa de ser também uma ação lúdica. Foi uma semana muito rica, o mais interessante nesse loco do fenômeno, assim que você se sente parte da cidade mesmo, você entra na cidade. Porque não só você está ali instalado num ponto bastante circulante da cidade, mas você tá interagindo com as pessoas através daquele ato, é um momento muito mágico. É gratificante, uma coisa que eu sempre digo, por isso que é tão bom ser artista, porque por mais que os livros, os vídeos, os textos, as fotos registrem o trabalho artístico, não vai ser tão prazeroso que como você tá ali, mexendo na coisa, tá atuando ali, isso é mágico. Foi muito rico, e eu fico muito feliz quando eu vejo pessoas que se interessam por um trabalho que aconteceu há 14, 13 anos atrás, eu acho: que bom, ficou alguma coisa. A minha intenção é essa, eu sou um artista que fica muito feliz quando o meu trabalho ganha o mundo, eu sou péssimo pra vender os meus trabalhos, eu sou um péssimo vendedor dos meus trabalhos, eu fico muito feliz quando eu vejo um trabalho meu pendurado na casa de um amigo ou é comentado por um amigo ou por pessoas que eu nunca vi. Que bom que eu contribui de alguma forma pra inquietação das pessoas, para que as pessoas fiquem mais atentas ao que tá por perto delas, porque de certa forma nos somos afetados, por mais estático, imóvel e desatento que você seja você vai ser afetado, então é bom que você seja afetado atentamente. Que tenha um relação, que conheça um pouco mais o que tá por perto de você. Eu acho que eu fico muito feliz quando eu vejo que o trabalho ficou, que vai ficar e que eu vou me embora um dia e que ele vai ficar, isso é maravilhoso.

[teve mais alguma reação do público que te chamou atenção?]

Veja só, eu ficava por perto, ninguém sabia que eu tava ali dirigindo a ação, ou que eu era o argumentista da ação, que eu tinha criado a ação, que eu tinha

idealizado, eu tava só observando, eu era mais um. Foi uma ação muito interativa, as pessoas participaram. Foi muito receptível, não teve nenhuma inconveniência, nenhuma.

Porque eu confesso a você, que aquela cidade de 2004, não é mais a cidade de 2017. Ai você me fala, você tá sendo Heráclito, não se banha duas vezes no mesmo rio. Não é essa diferença que eu tô falando. Eu tô falando de, a gente tem hoje um público mais assustado, desconfiado, um publico paranoico. Que eu não sei como seria, porque as pessoas hoje estão trilhões de vezes mais desconfiadas do que há 13 anos atrás.

(...)

A performance foi repetida durante a semana do SPA e depois não foi mais realizada novamente. Nunca mais. Só o vídeo que rodou o Brasil todo e também fora do Brasil, mas a performance não.

(...)

É um trabalho que de vez por outra alguém fala e eu fico muito feliz, por isso, muito feliz mesmo, de coração, de contribuir pra cidade de alguma forma. A gente tem um rio tão lindo, a gente tem uma cidade costurada por rios, isso é um privilégio que as pessoas não tem noção desse privilégio de ter aqui esse rio, eu não sou recifense eu sou paulistano. E o problema de Recife são os inquilinos, as pessoas sabotam muito a cidade, essa cidade é muito bonita, mas as pessoas maltratam muito a cidade. Uma cidade dessa, na Europa, uma cidade cortada por um rio, o rio seria explorado de uma forma muito positiva lá, a gente sabe disso. E aqui não, aqui só se faz maltratar, o rio aqui é um grande lixeiro líquido. Eu fico feliz em ter deixado esse recado simples, porque também eu procuro sempre nos meus trabalhos buscar a simplicidade, a redução, deixar o bastante. (...) Eu sempre procuro reduzir e deixar o bastante.

Apêndice C – Transcrição da entrevista de Maíra Vaz Valente

Artista: Maíra Vaz

Obra / ano: Movimentos de atravessar a multidão (2008)

Qual a sua visão da arte pernambucana dos anos 1900 aos anos 2000? Mais especificamente sobre as intervenções urbanas nesse período? Que fatos/eventos foram importantes/significativos?

A primeira referencia que me vem, que eu acho bastante importante de Recife, que está na minha linha de pesquisa dentro das artes, que é a década de 60 e 70. Então eu já, assim, conheço pessoalmente o Paulo Bruscky, ele tem algumas ações que eu posso considerar intervenção que foi primeiro aquela intervenção 'o que é arte?', que ele vai para uma livraria com uma placa escrito: o que é arte?. Eu também conheço uma intervenção que não foi como uma performance, mas como visual, que eu não me lembro o nome do evento, se chama 'artedoor', porque ele se replicou em São Paulo, o MAC replicou a experiência que o próprio Paulo Bruscky tinha oferecido, tinha provocado na cidade de Recife. E a outra coisa em relação às produções, eu conheço algumas pessoas de Recife, conheci óbvio muita gente que ficou envolvida com o SPA das Artes, pra mim, principalmente o evento (o SPA) ele foi muito importante, não só pra mim como pra muitos artistas, na discussão do espaço urbano, pra discussão da performance. Ali nos meados de 2007 até 2012, a gente teve uma série de eventos que pra nós artistas dessa geração que hoje tá na performance, que a gente já está sendo um pouquinho mais conhecidinho, não no sentido mercado, mas no boca a boca as pessoas acabam conhecendo nosso trabalho. Foi um lugar também de muita formação, muito encontro. Por exemplo eu conheço o Aslan Cabral, que é uma pessoa que tem umas experiências que eu acho muito doidas, gosto muito. Eu vejo essa relação dos anos 2000 que aconteceu em Recife, foi um respiro, foi um momento de encontro muito positivo no campo da arte performática. Recife pra mim que tô em São Paulo é um lugar muito especial, é um lugar deslocado do eixo, mas ele historicamente é um eixo importante, político, cultural, muito mais até que Salvador, que foi capital. (...) Eu acho que os anos 2000 teve uma retomada do desejo de ocupar a cidade e isso não foi só em Recife, aconteceu em São Paulo, aconteceu em Salvador, aconteceu em Porto Alegre. Então, eu sou ainda uma segunda geração que começou lá nos anos 2000 de ocupações primeiro ligadas à movimentos sociais, que tem muita nas ocupações dos anos 2000, e vários outros trabalhos começaram a acontecer e festivais começaram a acontecer. Eu acho que teve uma geração, o pessoal da Tatuí, foi um momento importante, a Clarissa Diniz, que depois veio a sair, toda uma geração acabou saindo de Recife pra fazer mestrado, doutorado, tudo mais. Mas foi um momento importante porque eu acho que foi um momento que se apropriou desse debate, eu acho que começa em 2006, 2005, não sei os primeiros SPAs, (...) que migrou de uma semana de arte pra virar uma ocupação mesmo do espaço público, de arte no sentido tradicional, de obras no espaço museológico. E a gente tinha acontecendo, se a gente for lá pensar o eixo deslocado do nordeste, a gente tinha o Salão da Bahia, que era muito importante pros artistas plásticos. Mas a gente tinha movimentos contestatórios

de ocupação, em Salvador, o que pra gente chegava, então tinha um desejo de ir pra esses lugares.

Fale um pouco de seus outros trabalhos e da conexão com a intervenção escolhida pra análise. Qual a ligação da intervenção com a sua vida e/ou outros trabalhos?

Vou te contar um pouco então a historia do trabalho, a historia do trabalho é bem curioso porque eu anda era estudante de arte na época, e eu conheci, eu acho que nos meus primeiros tempos de estudante eu conheci o poema de Charles Boudelaire, 'Alma passante', que ai você deve ter visto, o vídeo paulistano, aquilo foi, hoje eu considero como obra, mas pra mim foi um grande, eu falo que foi o que tornou artista ainda no período da faculdade. Porque foi a hora que eu, a gente tava falando sobre tradição no campo da semiótica, a gente tinha que escolher uma obra teórica pra ler e propor um seminário, um debate e eu resolvi ler o livro do Julio Plaza, 'Tradução Intersemiotica', que é um livro difícil, chato e ai eu comecei a pensar ao mesmo tempo que eu tava lendo eu tava pensando muito nessa poesia do Charles Boudelaire, e um dia eu tive um 'insight' assim, aquele lugar do 'paulistanos' é um lugar que é muito frequentado por a gente do campo da arte, né. A avenida paulista é um lugar que acontecem muitas coisas e próximo tem a rua augusta que ela tem cinemas, bares, vamos dizer que é um lugar que pra mim começou a ser um lugar naquele momento de muita frequência. Eu morava longe do centro e em 2007 eu mudei pro centro, perto do centro da cidade, só que eu comecei a pensar, eu acho que foi em 2006 que eu fiz o paulistanos, era um lugar que eu ia muito, aquela passarela era a passagem de pedestres era um lugar que eu ia muito, e determinado momento que eu ia lá de repente eu comecei a pensar no poema justamente naquela cidade. Eu fiquei pensando: atualiza-se um século, passa um século, o que o Charles Boudelaire fala da grande metrópole a gente vivencia; a Paris do século XIX a gente tá numa São Paulo do século XX, e os desencontros acontecem e o que nos separa é só uma questão de tempo porque a modernidade ainda nos aflige nesse lugar. E eu comecei a pensar possibilidades de responder ao Boudelaire de alguma maneira e ai quando veio o desafio dessa disciplina e eu li o livro do Julio Plaza, acho que foi como uma luva porque eu já tava numa inquietação poética, independente do exercício de faculdade, me foi pedido, ai eu resolvi não apresentar um seminário, mas apresentar um vídeo, ai o que que eu fiz? Na época eu namorava, ai eu tinha uma coisa também da descoberta dos relacionamentos, um relacionamento longo, que eu tava tendo e de pensar esse lugar como uma zona de encontro, um lugar que não é pra se encontrar, que é a travessia da rua. E eu comecei a convidar esses casais, logo outros amigos quiseram participar, então assim muito da minha vida entrou nesse trabalho porque entraram as minhas relações de afeto, minhas relações de amigos que começaram a colaborar com essa ação, com essa inquietação, aceitavam meu convite e eu fiz. Ai quando eu realizei Paulistanos, e eu terminei o vídeo, eu falei assim, caramba. Mas a experiência não tá no vídeo, a experiência tava alí no fazer, no realizar, na ação na rua, no enfrentamento

com aquela multidão, e eu comecei a propor outras ações. (...) Eu comecei a propor outras ações e fiz uma segunda ação. Então paulistanos virou a do abraço, cada ação do 'Movimentos para atravessar a multidão' ganhou um nome. Então a primeira virou Paulistanos, a segunda eu aluguei as cadeirinhas e fui pra faixa de pedestre e fiz por fazer, por vontade de experimentar, convidei pessoas, as pessoas já estavam assim super, porque não era uma coisa programada, sabe: uma vai acontecer um mês, a outra vai acontecer; tipo, a distância de uma pra outra foi quase um ano. Então da hora que eu apresentei o vídeo, o departamento e os meus colegas começaram a ver, todo mundo falou: ai, e você fizer de novo me chama, ai eu: ah, chamo. E não tinha facebook na época, eu fazia convite impresso, sabe. E eu começava a convidar, em uma conversa eu convidava as pessoas, então eu acho que isso tem um dimensão da vida que eu não tinha uma pretensão de ser um exemplo de arte, mas uma experiência junto, vamos junto experimentar o que é estar nesse lugar. E foi tão louco porque as pessoas foram se engajando e aconteceu essa, o espaço de contemplação e ai eu me lembro que justamente quando eu terminei de fazer o espaço de contemplação abriu o edital do SPA das artes e eu falei caramba, como que seria deslocar essa ação para um outro espaço, para um outro contexto, será que ela faz sentido? E ai o que eu fiz, eu resolvi inscrever essa, só que como era em caráter de bolsa de residência eu pensei: puxa, eu podia pensar um elemento local de Recife, de Pernambuco, pra pensar uma ação especifica pra ali. E ai eu fiquei com aquilo na cabeça, Recife é uma cidade que pra mim eu tenho um afeto muito gratuito, sabe. É uma cidade, inclusive tem outros trabalhos que surgiram por causa da minha ida a Recife, que são também no campo da intervenção. Eu sou assim muito apaixonada pelo João Cabral de Melo Neto, e eu já tinha ido num carnaval, mas eu lembro que exatamente quando eu cheguei na cidade de Recife e quando eu fui fazer minha ação, eu lembro de quando eu olhei o Capibaribe todo, assim naquela rua da Aurora, eu tava na rua do Sol, a outra margem, eu fiz na ruado sol, eu fiz em frente ao correio, na Guararapes com a rua do sol. Eu lembro que pra mim foi um espanto quando eu cheguei no lugar, porque era pra mim como se aquele lugar fosse muito familiar pra mim, e ai eu falei assim: gente o João Cabral descreveu tão bem essa paisagem, que ela existe na minha cabeça, é um dado. Isso é um dado que eu acho que ele é importante até no sentido de vida, assim, há uma poesia que me toca, me fala muito de uma condição humana, porque depois, não sei se você viu, mas o rio entrou muito na minha pesquisa, e muito por causa do Capibaribe, muito por causa do João Cabral. Mas nesse momento, 'Movimentos para atravessar a multidão' ainda não tinha esse nome, era uma serie indefinida de ações que eu ia realizar na rua. (...) Só tinha o espaços de contemplação e a outra. Já em São Paulo eu comecei a pensar que tipo de elementos eu poderia levar pra Recife, que fosse de Recife mas alguém que é de São Paulo levando pra Recife, e eu pensei no frevo. (...) Eu resolvi arriscar de fazer uma coisa bem, recortei o elemento guarda-chuva, pequei o elemento guarda-chuva, não usei o guarda-chuva do frevo, resolvi trazer, porque também a gente aqui em São Paulo usa muito o guarda-chuva., e eu falei, eu vou levar, como elemento de pintura na paisagem de uma relação de proteção e ai eu fiz a guarda. (...) Foi na hora que eu increvi no SPA das artes eu resolvi dar um nome, sabe quando não tem

uma sequencia, mas na hora que você tem que inscrever o trabalho, você dá um nome. Eu acho que na hora que eu fui fazer a inscrição e falei assim, “nossa, eu tô fazendo um movimento de atravessar a multidão, não é a rua que eu tô atravessando é a multidão”. Então teve aquela coisa, eu decidi o título e obvio, não é que agente decide o título sem pensar, a gente vai pensando porque obvio está no edital, você tem que ser coerente a pesquisa que você tá propondo, aquilo que você tá propondo e veio o título e ai eu tinha proposto a ação espaço de contemplação, mas uma ação que se relacionasse com a cidade. A relação que eu fiz foi a relação da pintura, tem varias imagens que obvio, não é que elas, elas vão construir uma narrativa diferente, mas que é uma colagem, eu lembrei da imagem do Goeldi, que tem aquele guarda-chuva vermelho, lembrei do frevo, lembrei da relação de São Paulo com a questão das chuvas, então eu fiz um mix disso e cheguei nesse guarda-chuva, fiz o guarda-chuva vermelho por uma relação de contraste com a cidade, e propus pro SPA e vivenciei ali e foi extremamente potente, né. Porque, por exemplo, ‘espaço de contemplação’ diferente do que aconteceu em São Paulo, em Recife as pessoas tornaram uma sala de estar, foi maravilhoso.

Você poderia descrever a intervenção e como surgiu a ideia de sua realização? Como foi a escolha do local no qual a intervenção foi realizada? O local está ligado com o tema ou poderia ser realizado em outro local, sem perda de significado?

Em Recife as ações foram realizadas em dias diferentes, uma depois do outro: primeiro foi as cadeiras e no dia seguinte foi o dos guarda-chuvas. Foi até como eu te falei, quando a gente voltou o ambulante ofereceu a cadeira dele, ele achou que ia se repetir, ele reconheceu algumas das pessoas que tavam.

Ela já tinha sido realizada em outro local ou foi realizada posteriormente em outro local? Se sim, quais as diferenças observadas de um pra outro? A Intervenção poderia ser reproduzida em um lugar como um museu ou uma galeria?

Então, a das cadeiras, do ‘espaço de contemplação’, eu achei tão interessante porque aquilo mexeu demais com as pessoas, no sentido, não sei se porque na paulista as pessoas estão acostumadas a existirem ações artísticas, ali, naquele lugar as pessoas ficaram bastante curiosas, elas não ficaram agressivas e quem veio, veio no sentido de participar sim, de fazer uma sala de estar, então teve gente que acendeu um cigarro, levou duas cadeiras consigo e mexeu tanto com as pessoas que ficaram no entorno, principalmente os ambulantes, que no dia seguinte que eu voltei com os guarda-chuvas, o moço (ambulante) pegou a cadeira dele e ai falou: ‘Ai, vocês voltaram, tá aqui a minha cadeira se você precisar emprestada!’. Ai eu conversei muito com ele, ele achou muito legal, uma coisa de olhar a cidade porque espaço de contemplação é exatamente isso, usar esse tempo que a gente tem mínimo, pra ficar num lugar onde a gente não é permitido ficar pra olhar aquele fluxo que passa, é um ponto de vista que a gente não se coloca a ver. Eu não sei o que isso ressoou pra quem é de Recife, porque pra mim, olhar aquilo que a gente tá o tempo todo acostumado, em São Paulo, ela vira um espanto, porque a gente muda o ponto de vista, a gente sai da zona de conforto, mas pra mim lá

Recife era novo, tanto aquele ponto de vista, quanto o outro ponto de vista da calçada, sabe, era muito novo, era muita informação, eu não tava com a minha percepção em relação a Recife amortecida no sentido de alguém que mora e passa todos os dias ali. Porque a gente começa a entrar no automático, isso é normal quando você habita um lugar por muito tempo, seja um mês, dois meses, três meses, um ano, dez anos. A gente vai perdendo os encantamentos, essa relação, e foi engraçado porque em Recife quando eu fiz a Guarda né, que é a do guarda-chuva, era um fim de tarde, não tinha chuva, era um elemento mesmo de observar embaixo daquele guarda-chuva a cidade. Então as pessoas tinha as reações mais engraçadas possíveis, porque o guarda-chuva ele tava deslocado né, ele não tava camuflado, porque ninguém tava usando guarda-chuva. E em São Paulo aconteceu um fenômeno engraçadíssimo, porque não estava chovendo a semana inteira e no dia da ação choveu, e foram muitas poucas pessoas que foram na ação em São Paulo. O melhor do festival é porque condensa, todo mundo do festival, os amigos, os artistas colegas, que querem conhecer o trabalho um do outro, quando é participativo se joga e vem, né. Então vamos dizer, o corpo foi muito maior em Recife, de participação, em São Paulo foram algumas pessoas da faculdade exatamente porque era dia de chuva, então atrapalhou o deslocamento, só que ao mesmo tempo a ação se camuflou completamente só quem tava fazendo sabia que era uma ação artística, porque tava um ir e vir de guarda-chuvas e o que era mais engraçado era porque eu comprei um guarda-chuva, tinha comprado em São Paulo, na (rua) 25 de março, levei pra lá. Era aquela coisa, você leva pra residência um elemento, tinha comprado eu acho que 25 guarda-chuvas, e levei pra residência, se não desse certo, eu fiquei uns dias antes olhando os elementos da cidade e se eu tivesse que abandonar aqueles guarda-chuvas, no sentido de não usar, eu mudaria, porque a ação estava por acontecer; no projeto eu falei: 'vou realizar uma ação pensando no contexto da cidade'. Então assim, eu tinha eles guardados na mala, mas não que eu fosse com a ideia pronta que eu ia colocar ali, só que fez sentido quando eu visitei o lugar, eu tava alguns dias em Recife, eu falei: 'eu vou apostar nisso, nessa ideia'. Visitei outros espaços e ainda assim a ideia do guarda-chuva fazia sentido, também por causa do sol, enfim, uma série de coisas. E quando foi a São Paulo foi engraçado porque foi completamente camuflado pela chuva, então quando você vê o vídeo, você vê que é uma situação de olhar a cidade e as pessoas não entendiam porque a gente parava, porque ninguém para num momento de chuva, quer atravessar a rua logo, não quer parar, não quer ficar. Então pra elas não era nem um elemento estranho, era só uma atitude estranha, mas também que passava rápido. Elas não conseguiam identificar aquilo, eu não me lembro das pessoas que não participavam da ação virem dialogar, virem perguntar qualquer coisas, na das cadeiras não, porque era um elemento completamente esquisito pra aquele espaço, né. Então assim, mudou nesse sentido, teve um engajamento. Eu lembro uma pergunta muito engraçada que aconteceu em Recife, que eu não sei da onde, teve um cara que parou quando eu tava com o guarda-chuva vermelho e falou: 'Aqui é o comitê do PT?'; eu olhei pra ele e falei assim: 'Gente, da onde que você tirou que isso aqui é um comitê político?'. Era só o vermelho, sabe?! E isso porque a gente tava num momento em que a presença

o PT tava sendo bem aceita, né. Acho que hoje eu ia ser chamada de comunista e tudo mais. Eu acho que houve assim diferenças, mas na intervenção é uma diferença que a gente cria um ruído que ele é sutil, eu acho que o que é mais interessante na intervenção é que ele não seja bombástico, espetacular, mas que ele seja sutil e que cria perguntas na cabeça das pessoas, que aquilo não se resolva. Cada pessoa ali teve uma experiência e até o menino que registrou teve uma experiência, dele olhar, dele ser um fotógrafo local e olhar aquilo. O ambulante, quem participou, e quem atravessou e só viu aquilo acontecer. Mas é isso, eu acho que as diferenças foram essas, aí o clima em São Paulo ajudou, eu falei assim: 'Acertei, né?'. E eu não olhava assim na internet se ia chover ou não, era muito assim, eu marcava o dia que, eu comecei a perceber estratégias de horários que davam certo, no final da tarde, saída de trabalho é um momento que eu achei mais propício pras ações porque as pessoas já estão mais relaxadas, elas já estão mais disponíveis pra ação parece, sabe. E eu usei essa estratégia em Recife também, eu usei o final do dia, por duas razões, uma que era setembro, tava muito quente, eu lembro que tava muito frio em São Paulo e eu fui pra Recife, todo mundo reclamava do calor e eu assim: 'Gente, eu tô esquentando os ossos'. Eu tava dando graças a deus, mas o sol tava a pino, tava queimando, era judiar das pessoas querer colocar elas num sol do meio dia a uma da tarde. Mas em São Paulo eu percebi que as pessoas ficam agressivas nesse horário, porque elas tem uma pressa, elas tem uma hora marcada, uma hora só pra almoçar, então eu queria, como que eu vou observar a paisagem se eu provooco um bloqueio nesse fluxo, eu não queria bloquear o fluxo, queria entrar num tempo diferente nesse fluxo.

(...)

Então, a paulistanos, teve em Vitória do Espírito Santo. (...) São dez minutinhos que passa: primeiro os abraços, e aí aparece as imagens em Vitória, que eu até modifiquei o título dessa ação, chama 'transposições poéticas pro território Capixaba', ou transposições poéticas paulistanas para território Capixaba, que eu fiz no Espírito Santo. Esse eu acho que não foi pra vídeo poesia, eu acho que foi o primeiro festival que eu participei, com essa transposição. Aí o segundo festival que eu participei foi com as cadeiras e com o guarda-chuva e aí ganhou o título de 'movimentos para atravessar a multidão', e aí eu volto pra São Paulo e aí eu proponho um que chama 'Baile', que aí eu concluo essas quatro ações. O 'baile' é tipo uma festa na sexta-feira à noite, no final de tarde e que eu ponho uma banda no meio da paulista e a música só toca na hora que a faixa de pedestre abre pros pedestres.

(...) **[Se a intervenção poderia ser feita em outro local sem perda de significado?]**

Então, você pergunta se faz sentido, foi muito engraçado porque essa pergunta me foi feita quando eu fui pra Nova York, e aí as pessoas viram esse vídeo e elas ficaram muito encantadas, 'ai, porque você não faz aqui?'. E assim, hoje no meu tempo de deslocamento da obra, de tempo, ela pode até acontecer de novo, mas eu acho que ela não precisa mais. Porque ela já é uma sugestão que a gente imagina nos espaços que a gente passa, sabe. E eu te falo que nem mais em São Paulo dá pra repetir essa ação, porque o tempo do farol mudou, agora existe uma ciclovia, então o tempo e os espaços, ela se

modificaria completamente. Assim, vai virar outra coisa, e eu não sei se agora nesse meu momento dessa minha produção isso não fica como uma sugestão de ocupar a cidade. Então assim, qualquer pessoa pode se apropriar desse tipo de movimento de se jogar diante da multidão e criar um outro espaço. Eu fico pensando muito nos situacionistas, né? Que eles tinham um programa de ação na cidade, mas quando você repete é sempre uma outra coisa, ou quando você faz num outro contexto é uma outra coisa, e aí eu fico pensando talvez eu não queira mais esse controle da obra. Eu acho que eu quero deixar isso como algo que eu fiz, porque isso também foi uma questão dentro do meu trabalho poético. Muita gente me conheceu por causa desse vídeo, depois que eu lancei em 2009, fiz pra encerrar meu TCC, teve uma discursão da faculdade, lá na USP tem um projeto chamado 'projeto nascente', e aí eu coloquei o vídeo. Então aí foi muito maluco, porque eu acho que, sabe quando você fala: conclui um ciclo. E aí muita gente conheceu o meu trabalho por "movimentos de atravessar a multidão" e eu fiquei assim presa no trabalho. Sabe quando você fala, nunca mais vou poder sair da faixa de pedestre, e foi um esforço mesmo, porque as vezes o artista ganha uma obra ícone, na carreira dele. Aí falei assim: 'uma obra ícone na minha época de faculdade, nunca mais vou ser artista depois disso'. E eu falei, não isso é um problema, vira uma coisa interessante, você fala, nossa, um trabalho que fez sentido pras pessoas. Mas pra eu começar ou continuar, depois que eu sai em 2009, eu falei, gente, eu preciso superar isso, preciso continuar minha pesquisa. E aí eu passei a compreender que meu trabalho ele vai ter uma dimensão do encontro, que pode acontecer no espaço aberto, público da cidade, como pode acontecer em espaços fechados. Então eu entendo hoje que o encontro é aquilo que eu sublinho na ação, esse espaço de encontro. Foi a resposta que eu dei a Boudelaire pra eu poder me encontrar com esse outro, com essa pessoa pela qual ele se encantou, na 'Alma Passante'. (...) O livro do Julio passante ele vai dizer como que você traduz uma obra em outra obra, então ele vai trazer exemplos de poesias que são traduzidas em outras poesias, então que, a tradução de uma obra numa língua pode virar uma outra obra. Isso foi muito alteração do Haroldo de Campos, então que o artista quando ele faz uma tradução, ele vai fazer não uma tradução de idioma, mas ele vai fazer uma tradução em operação poética. Então se eu tenho o 'paulistanos', até o vídeo que eu falei, vídeo-poesia, que eu falo encontrei um áudio. Eu não sei francês, eu lia em português, mas eu peguei meu ex-namorado que sabia francês e agente recortou a poesia porque a gente encontrou um site. Tanto que ele é bloqueado internacionalmente, esse (vídeo) 'paulistanos', o áudio dele, porque eu peguei num site, sem autorização nenhuma, quando eu pego essa fala num site que a gente encontrou, era um site que a gente encontrou, como que o Boudelaire gostava que as poesias dele fossem declamadas em francês. E aí a gente pegou exatamente "alma passante", tava sendo declamada, e ela não tá inteira, então tem partes da poesia falada, mas tem partes que eu jogo a imagem como diálogo, tanto é que tem uma hora que ele pergunta: 'mas será que eu não te encontrarei senão na eternidade?'; porque o Boudelaire se apaixona por uma mulher que está atravessando a rua, e ele questiona se um dia ele há de encontrar essa mulher por quem ele se apaixonou, e aí ele faz essa poesia nesse sentido. E aí a gente tá falando

desse fenômeno que é o fenômeno urbano, a zona temporária de segurança que é a faixa de pedestre, a gente tá falando desses encontros fugazes, em que a velocidade da modernidade também modifica os encontros e as possibilidades de encontros afetivos. Ele também é uma denúncia pra solidão do meio urbano, então tem uma série de coisas, entra até numa obra chamada 'flores do mal', que mal é esse, né? Eu entendo a modernidade dele tá indo numa crítica feroz a quem é, o que que provoca a modernidade nessa subjetividade urbana, essa urbanidade, o mal é a urbanidade/modernidade. E aí nessa tradução, então como é que você faz a operação, você tem que na obra e aí você modifica. Só que você talvez até perca o referencial, talvez eu nem precisasse ter posto o poema do Boudelaire, mas eu ponho em fala, em francês, então pouco importa se você sabe francês ou não, aquelas palavras vão criar algo com aquela imagem que aquelas imagens elas vão te sugerindo, né. Talvez ele esteja comentando essas imagens, talvez seja um texto completamente outro. E enfim, ele é um texto interessante de ler. (...)

Eu falo que é um ponto de partida porque foi uma provocação pra uma coisa que já tava aí. Eu falo que o trabalho quando ele tá no mundo, a gente tem um ponto de partida, a gente artista acaba pondo um ponto de partida, mas como esse trabalho vai ressoar no mundo a gente tem que dá essa liberdade. Foge do controle, eu só espero que nunca um fascista pegue esse trabalho pra ele. A gente pode se posicionar e falar: eu não concordo, mas a gente também não consegue controlar mais.

(...) [Continua sendo uma questão que te provoca, essa questão da urbanidade, do espaço público?]

Eu acho que uma das coisas que me provoca é a condição da nossa vida nesse lugar, tem uma coisa que pra mim é muito raro é pensar nos espaços. (...) Tem uma coisa que eu sempre me deparo, assim, eu gosto muito da Hannah Arendt, dela falar do sentido político dos encontros. Então, a cidade ela é um índice, ela é um fenômeno da modernidade em que dentro do meu trabalho o encontro é talvez esse resgate de uma possibilidade coletiva, num lugar que ele cada vez mais se direciona uma individualidade, então outros trabalhos, assim, quando eles precisam eles vão pra rua. Então é uma coisa que eu sempre falo, meu trabalho ele não é só de intervenção, eu acho que ele tá no lugar do performático, ele tá muito no que eu podia dizer da performance. E que a intervenção, pra mim o interesse fundamental ela não tá descolada dessa vida que foi completamente industrializada, automatizada, individualizada. Então como que é você cria esse tecido nesse último horizonte, aquilo que sustenta a nossa possibilidade de construção política é o tecido social, é o que pra mim é o sentido de amizade, e o sentido de amizade está no sentido de trama social, aquilo que sustenta uma ideia de estar junto. Então teve outros trabalhos, aí começaram a ter atravessamentos muito ainda que eu tô tentando encontrar as lógicas, né? Teve um trabalho chamado 'um pra um', que é um tecido amarelo que eu uso chamado conector, ele também foi apresentado num contexto de festival de intervenção urbana. Eu fui pra paisagem, eu pensei muito que uma paisagem pode ser uma paisagem urbana ou rural, mas da relação que isso provoca, com certeza quem tá a volta, né. (...) Teve outro que, na verdade essa visita a Recife me provocou um novo

trabalho que é da ordem da intervenção só que a partir da vivência com o rio, e ano passado só que eu consegui realizar esse projeto, e não foi em Recife, foi em Belo Horizonte, num parque municipal. Chama 'o cão de plumas', que faz referencia direta ao 'Cão sem plumas' do João Cabral, pra pensar essa condição nossa em relação a essa vida, a essa sobrevivência, a essa condição humana com esse espaço do rio, e do rio urbano. Tem uma relação desse rio que já não é a possibilidade da nossa vida, né. Ai eu até propus pro Capibaribe, o projeto original é pra lá, só que as minhas amigas de lá falaram assim: 'você não vai escrever isso, ninguém vai deixar você fazer esse trabalho por causa da poluição no rio'. Porque eu coloco um barco na água, eu tô dentro e eu vou colocando com uma canequinha a água pra dentro do barco, até ele afundar, quer dizer, ele afunda até um espelho d'água, não é pra afundar completamente. E a ideia seria de eu da ponte olhar essa imagem distante dessa pessoa afundando nesse rio. (...) E ai eu consegui isso foi um projeto de 2010 que eu só fui realizar em 2016 e um outro que era correlato, foi irmão, tanto esse quanto a 'outra margem' que é também, que eu penso a partir da poesia de João Cabral, que as vezes não é só uma, as vezes tem outras que vão entrando. (...) A 'outra margem' era eu fazer isso, numa era um movimento de afundamento e no outro um movimento de suspensão com uns balões dourados, como estratégia de pensar as oposições, elas acabam te levando pra mesma condição de pensamento. Traz muito essa imagem, do homem, do cachorro e do rio, desse embate da sobrevivência, então teve esse outra margem, que veio. Tem um que eu uso palavras, ai isso não tem a ver mais com Recife, mas tem a ver com a relação de perguntas com a cidade, que chama 'a imagem do jogo', que foi uma intervenção que eu faço e as vezes eu uso como estratégia dentro dos meus workshops, que me foi provocado muito nesse debate político. A 'imagem do jogo' e eu tenho o cartaz de uma imagem e eu vou meio que sublinhando a paisagem com essa palavra/imagem como se fosse uma fotografia então se completa, muitas vezes, eu acho que o trabalho, ele acontece em duas instâncias, o ao vivo e quando alguém tira foto e coloca numa rede (social) e ele entra no jogo de criar imagem daquela imagem. E tava numa provocação do debate político de como que a imagem tava provocando todas as nossas situações, isso foi muito depois de 2013, das jornadas de junho. Então, é muito engraçado, porque depende muito do trabalho, ele depende de encontrar as pessoas fora, 'outdoor' e as vezes o trabalho tá comentando alguma coisa dentro. Ai por exemplo das águas, o João Cabral me apresentou o rio, no fim das contas, (...). Tem um que aconteceu que eu trazia a água de uma fonte pra outra fonte, ai em São Carlos eu trouxe de uma parte do rio andava pela superfície onde ele tava coberto pela cidade, com um balde e jogava do outro lado do mesmo rio. Então assim, tem coisas que o engajamento, isso que é muito louco, eu acho que quando eu preciso desse engajamento incondicional do outro, acho que o trabalho vai pra cidade. (...) Porque quando a gente fala público de performance, audiência, a gente pensa uma coisa muito passiva, quando a gente fala de participador a gente dá uma necessidade dele completar, meter a mão na massa. Mas tem uma outra coisa que eu gosto muito, que eu acho que isso encontra com a internacional situacionista e com a minha história, que esse momento eu estou começando a abrir pras pessoas, eu fui ativista do greenpeace por 6 anos. Foi onde eu na

verdade aprendi muito de todas as minhas estratégias de ação, não foi na faculdade de artes, eu não tive aula de performance, a gente não discutiu isso, eu que fundei um grupo, eu ajudei a fazer a disciplina, eu não tive isso diretamente. Foi muito do aprendizado do ativismo político, da ação direta na rua. Então quando você faz uma ação direta na rua, ela tem um sentido de criar uma situação, e quem vê aquela intervenção, ela se torna um testemunho de um crime, de uma situação. Hoje eu penso, uma manifestação na rua, ela usa da mídia pra tornar a sociedade testemunha de uma situação política, de uma situação de injustiça, de inquietação, de denuncia. E aí cabe a esse que recebe essa informação tomar uma posição, ele não vai ficar neutro, ele não vai ficar isento, ou ele se posicionar contra ou a favor, ele não tem um meio termo, ele ou se cala e é conivente com o crime, ou ele faz algo pra transformar, as vezes até integrando a própria manifestação na próxima. (...)

Enfim, é um vai-e-vem, dentro do meu trabalho eu não respeito uma coisa assim: 'não, agora eu só trabalho com isso'. Não, o trabalho pede o lugar que ele precisa acontecer. Porque se eu fechar, principalmente quem é da ordem da performance, eu acho que tem umas pessoas que conseguem fechar. Por exemplo você pega pessoas que fazem ações que elas apresentam uma questão, e aí o público tá ali como um expectador, uma audiência para assistir aquele trabalho, que tudo bem, isso foi uma escolha dos tipos de trabalho. Mas no meu caso, a minha escolha foi, o trabalho vai me dizer que espaço ele precisa acontecer, eu não faço essa conformação a priori, porque quando se lida com relação, se lida com aquilo que você não sabe se de fato, hoje é uma coisa e tá numa dinâmica de uma construção de percepção, do meu amadurecimento enquanto indivíduo e da minha relação com os tempos sociais. Porque você fala assim, daria pra repetir o 'movimentos para atravessar a multidão'? Eu falo não dá, porque a paulista mudou, o contexto mudou, eu não consigo repetir aquilo como foi, vai ter que mudar. (...) Eu acho que vale a pena repetir exatamente porque ela pode ser outra. Tô indo semana que vem fazer, participar do festival lá em Vitória, do 'performe-se', e eu vou levar uma ação que eu já fiz duas vezes, chama 'encontro marcado'. Uma eu fiz em Rio Claro, num contexto de um pequeno festival, em que era uma ação de 15 minutos. Na verdade ela nasceu com a provocação do convite pra esse festival, em que as pessoas todas se conhecem, aí eu fui convidada pra outro festival com pessoas que eu mal sabia quem eram que ia, numa sala gigantesca e como que aquilo se dava, e tava no momento do impeachment, e o que que acontecia: eu jogava dados que as pessoas ou iam pra esquerda ou pra direita. As pessoas começaram a se revoltar quando caia pra direita, só que eu não tava, óbvio que se tava falando também, mas o trabalho em si, ele só tinha uma instrução: jogue o dado. Eu dividia, fazia um "T" assim na sala, tinha quem tava fora da ação, e um outro quadrado dividia em dois, esquerda e direita. Eu falei assim, jogue o dado quando cair ímpar vai pra esquerda e quando cair par vai pra direita, posicione-se na sala. Era isso, foi tão louco como o contexto contaminou as pessoas de um jeito tão bonito, primeiro que as pessoas que iam pra esquerda comemoravam, e quando ia pra direita elas se revoltavam e falavam: 'eu não posso jogar de novo?' E eu só olhava pra elas tipo: 'você se posicionou, tá aí'. Então, é isso também eu pensava encontro marcado, é isso também quantas vezes a gente tem tão pouco tempo pra

conseguir se posicionar, e na primeira vez o dado se viciou pra esquerda, na segunda vez ele se viciou pra direita e eu termino a ação. Eu saio, eu simplesmente coloco o encontro marcado pra mim é colocar quem vai ver uma ação em contato com quem vai ver a ação, o artista sai e essas pessoas que vão ver o artista na verdade elas foram se ver, se encontrar. (...) A partir do momento que eu saio daí, a ação não é mais minha o encontro não é mais meu, aquelas pessoas podem fazer o que ela bem entenderem naquele espaço. E aí eu fiquei de fora, tentando ouvir eu não contei. E aí elas começaram um debate político, de pessoas que não se conheciam, foram ver um festival de arte e acharam que o fato de se posicionarem à esquerda ou à direita tinha a ver com isso. (...) Passou um ano praticamente, eu tô indo pra Vitória, eu não sei, eu quero ver o que vai acontecer. (...) A gente sabe que existe um campo de forças em jogo e o trabalho de intervenção, ele historicamente vem pra provocar mais perguntas nesse campo de força. Se é no contexto da arte que você falou de Recife, com o Paulo Bruscky naquele momento falando o que é arte num contexto de Recife, o que que é arte nesse contexto, porque vai ser diferente em São Paulo, no Rio, e vai ser diferente no Espírito Santo, o sentido de arte. Eu sempre falo, eu não tenho nenhum problema de fazer de novo, porque eu sei que o de novo é só acrescentar mais e mais questões, e a pensar tanto o trabalho quanto a experiência do próprio artista, do que ele tá buscando. Porque ele é um agente social, ele tá fazendo perguntas pro mundo, claro que numa escala micro. (...)

Sobre 'Cão de plumas':

Porque ele nasce a partir da minha ida pra Recife, ele não aconteceu. Eu acho que isso é até uma discursão, porque as vezes o teu trabalho não acontece no lugar, em determinados lugares, ou determinados lugares provocam outros trabalhos, é esse o sentido da gente deslocar pra festival, não pra ficar só mostrando o trabalho, o deslocamento nos faz encontrar outras coisas. Eu mergulhei nesse rio, depois de 2010 meu trabalho virou de um jeito por conta do meu encontro com o Capibaribe. Mas tá tudo nesse lugar do encontro e tudo mais.

Apêndice D – Transcrição da entrevista de Bruna Pedrosa

Artista: Coletivo Praias do Capibaribe | Bruna Pedrosa

Obra / ano: Praia do Capibaribe (2015)

Formação / origem / trajetória artística:

As ações do coletivo começaram em 2011. Eu (Bruna Pedrosa) tinha morado 5 anos em São Paulo e tinha recém voltado a morar em Recife, há alguns dias mesmo, não tinha nem uma semana. Eu conheci Julien Ineichen, e Julien estava usando uma camisa escrito: 'eu quero nadar no Capibaribe, e você?'. E eu disse: eu também quero, como é que faz? E aí a gente conversou e aí ele me contou sobre o que era o 'eu quero nadar no capibaribe', que era um projeto audiovisual que gravava pequenos vídeos chamados 'capsulas verdes', com atores reais da cidade. Eles faziam essa pesquisa na cidade de pessoas que tinham atitudes proativas em relação ao meio ambiente pra publicizar a atitude dessas pessoas pra incentivar que mais pessoas agissem como elas, desde uma senhora que vendia coxinha, na comunidade dos coelhos, e que todo óleo que ela usava pra fritar a coxinha, ela guardava e ligava pra empresa de sabão, pra a empresa ir lá recolher o óleo, pra ela não descartar esse óleo na pia, porque um dia ela viu uma reportagem na tv que dizia que uma gota de óleo polui 1000 litros de água. E aí ela criou essa consciência e passou a ter essa atitude. Um atitude trivial, do seu dia a dia, que se todo mundo tivesse, e ninguém derramasse óleo, ainda mais no caso de Recife, o problema de saneamento que tudo vai direto pro rio, o quanto que essa atitude ajudaria a não poluir ou poluir menos, né. Uma pessoa que leva sua caneca pro trabalho, e não usa copo descartável o dia inteiro, toma água sempre com a caneca, esse tipo de coisa. E aí esse projeto, ele tinha sido aprovado pelo funcultura, e tava na sua segunda edição, eles tinham acabado de filmar a segunda temporada das capsulas verdes, totalizavam eu acho que 26 capsulas, 26 vídeos falando sobre isso. E aí precisavam fazer o lançamento dessas capsulas, e eu tinha voltado pra Recife pra assumir a direção do Museu Murilo La Grieca, que fica em frente ao rio Capibaribe, com um jardim voltado pro rio, e que tinha no jardim do museu um grande outdoor em branco que eu já tinha pensado no uso dele pra fazer cinema ao ar livre no jardim do museu. Aí eu falei: 'Aí, que massa, que legal o projeto, vamo fazer lá? Vamo fazer o lançamento no museu? A gente projeta nesse outdoor no jardim do museu e faz um evento pra divulgação desses vídeos'. E aí esse evento a gente pensou junto e elaborou, eu, Julien, Alice que é esposa de Julien, e que também é da mesma empresa, eles tem uma empresa de audiovisual que é a Tilovita Produções, que é quem tinha filmado as capsulas verdes. E a gente se juntou e pensando nessa ideia de um dia poder nadar no Capibaribe e pensando no uso que o rio tinha até pouco tempo atrás, até século XX, geração dos nossos avós, ele era usado mesmo como praia, pra encontros no final de semana e piquenique na margem, e tomar banho de rio e andar de barco, de retomar essa ideia ocupando a margem que tava em frente ao museu. E aí esse evento a gente chamou de praia do La Grieca, esse primeiro evento do lançamento das capsulas verdes, que se encerraria nisso, um evento de um dia imitando uma praia na margem do rio. Alugou-se cadeiras de praia e guarda-sol,

chamou algumas dessas pessoas, como essa senhora mesmo foi lá vender as coxinhas dela, porque inclusive ela tava em um dos vídeos, e aí a gente fez um dia inteiro, com a projeção no fim da tarde, mas durante o dia teve apresentação de música, a gente fez o que a gente chamou de rádio praia que ficava botando música e que entrevistava algumas pessoas, e vendendo comes e bebes, passeio de barco com Seu Mita, chamou seu Mita pra ficar fazendo esse trajeto, indo até aquele ponto da margem. Enfim, e aí acabou que mobilizou muitas coisas, juntou muitas pessoas e foi um sucesso, e a gente ficou muito empolgado com o resultado e 'vamo fazer de novo?', mesmo que independente, que não é mais lançamento de capsula nenhuma, vamo fazer de novo. Chamar outras pessoas, outros artistas, outros músicos, outros agentes, fazer oficina de conscientização, de educação ambiental e outras coisas assim. Aí começou a pensar nos amigos, 'fulano faz circo e pode fazer uma oficina de tecido aproveitando as árvores que estão na margem', 'ah fulano pode fazer uma oficina de plantação de mudas', e aí era muita gente pra dar em mais um, aí vamos fazer mais dois, mais três, e acabou que a gente começou a fazer mensalmente. Então o primeiro domingo de cada mês tinha praia do La Grieca. E assim foi o ano de 2011, seguiu pro ano de 2012, e aí tinha uma relação muito forte com a comunidade vizinha, que é a comunidade 'Vila do Vintém', que são os moradores que tão ali entre o shopping plaza e o museu, que mais usufruem no dia a dia daquele trecho da margem, que lavam cavalos lá, tem os carroceiros, tem toda uma vida em torno daquela margem. E aí agente foi na associação de moradores da comunidade, conversar com eles, e ver quantas crianças tinham na comunidade, o museu, o nosso educativo fazia um trabalho com essas crianças, aí começou a voltar uma parte do trabalho pra eles produzirem coisas pras edições das praias, tanto eles produziam produtos que eles vendiam nessas edições, como eles produziam números que eles apresentavam de dança e de outras coisas nas edições. E aí a gente viu como era importante esse envolvimento da comunidade que era o público principal de todo dia, porque no evento você atrai um público geral da cidade, que ficou sabendo, 'não tenho nada pra fazer esse final de semana, tá tendo isso aqui, vou lá ver qual é', que vem de todos os bairros da cidade, e que vem muito das proximidades de onde a ação tá acontecendo, mas é um público mais pontual, que não tá usufruindo daquela margem todo o tempo, mas a gente queria fazer algumas coisas mais permanentes na margem, de mobiliário urbano, de criar banco e deixar lá, de botar balanço na árvore e deixar lá, de fazer meio que um paisagismo, uma jardinagem e de manter fazendo essa limpeza constante daquele trecho da margem. E isso só é possível com o envolvimento de uma comunidade local pra fazer essa manutenção. E aí foi quando a gente começou a atuar em outros pontos da margem, se envolvendo com outras pessoas, e a receber convites de outros eventos pra se unir, se agregar, como a Aurora eco fashion, 'vamo fazer a praia da Aurora'. E a praia sempre ganhou o nome do lugar onde ela acontecia, então teve a praia da Aurora, praia do Derby, praia do Estelita, praia do Coque, várias edições em vários pontos diferentes das margem. E esse grupo de pessoa envolvidas foi crescendo, entrou Márcio Erlich que também é arquiteto, depois entrou Zaca que é designer, entrou Bernardo que é fotógrafo e artista, e aí a coisa foi tomando outro formato até que a gente se reunia constantemente, semanalmente sempre que possível,

pra discutir as próximas ações que já não eram mais vinculadas a exibição dos vídeos. E que já tinha um formato próprio, mas que também era mutante, não era fechado de ter que ter aquelas coisas sempre e da nossa participação pessoal, de cada um colocar o seu conhecimento a favor daquilo ali e querer interagir, querer dar uma oficina, querer palestrar sobre alguma coisa ou querer fazer alguma coisa ali dentro. Ai foi quando a gente sentou, conversou e decidiu se assumir como coletivo, que ganhava uma outra dimensão. Isso foi em 2012, mais ou menos. De não ser mais um evento, mas de se assumir como coletivo entendendo que a gente fazia um trabalho de intervenção no espaço público que cabia dentro do conceito de intervenção urbano do ponto de vista das artes visuais, e de uma liberdade maior de fazer outras coisas em outros lugares. Se a gente era só um evento, e a gente era do Capibaribe não fazia sentido agir em outro lugar que não fosse o Capibaribe e nem fazer nenhum outro tipo de ação que não intervisse diretamente no rio. E a gente queria ganhar essa liberdade. Ai se assumiu assim e esse coletivo, ele até hoje tem 6 anos, ele continua sendo flutuante, sempre tem um núcleo duro, que a gente chama de núcleo duro, de pessoas que estão ali dentro dos grupos do facebook, do whatsapp, que são administradores das páginas, que estão aptos a responder a qualquer pessoa que entre em contato, que conhecem bem a história do coletivo, qual é a missão, como funciona, o que é que a gente pretende. E tem o corpo flutuante de pessoas que cada vez que a gente pensa numa ação, ou faz um projeto num edital, se agregam e são praias naquele momento, mas no mês seguinte já não são mais. E mesmo o núcleo duro, ele passa por mudanças, não que dizer que, hoje eu sou e amanhã eu serei, amanhã eu posso estar num momento de vida que eu não tenha essa disponibilidade de tempo, porque a regra é que pra você ser núcleo duro você tem que ter uma disponibilidade igual aos demais integrantes desse núcleo duro, então se você, por algum motivo, tá num momento de vida que não vai ter essa disponibilidade de se reunir, mesmo que seja virtualmente e semanalmente e dar respostas e se envolver, se engajar no que o grupo tiver se propondo naquele momento, não faz sentido você só usufruir dos ganhos que aquilo proporciona. Porque quando a gente se inscreve num edital como o da FUNARTE, que a gente executou em 2015, que é o ano do seu recorte, junto com 'a cidade precisa de você', o coletivo de São Paulo, 7 pessoas iriam viajar para São Paulo e 7 pessoas de lá viriam pra cá, e ai nesse momento todo mundo quer ser núcleo duro. Mas quem foi que sentou a bunda pra escrever o projeto pra mandar pra FUNARTE, pra levantar documentação, pra fazer todo o corre da produção, pesquisar passagem, depois comprar as passagens, etc. É um trabalho, é uma demanda e a gente não tem fins lucrativos, a maioria das ações saíram no nosso bolso, todos esses anos. Com exceção de algumas coisas que a gente já fez através de catarse, a gente já fez dois catarses, nesse tempo. Foi através do catarse que a gente conseguiu adquirir a bolha e alguns outros materiais. Daí que a gente começou a ter esse direcionamento de sempre que a gente for fazer em alguma margem procurar ir antes, conhecer o lugar, interagir com as pessoas que vivem no entorno, saber se elas querem que a gente esteja ali, independente se a gente foi convidado por outro grupo pra gente não ter essa característica colonizadora de: 'cheguei e vou fazer a minha ação aqui e tô nem ai se vocês que já vivem aqui estão

achando isso legal ou não'. A gente só vai se a gente tiver essa aceitação prévia pela comunidade e se a comunidade topa construir aquilo junto com a gente. Tem isso que é uma característica, e aí a gente começou a participar de editais, e outras coisas aí a gente já fez no rio Potengi, em Natal em 2013. (...) Fez em São Paulo, na ilha do Bororé, na represa Billings, rio Pinheiros, no largo do Batata. E em Recife esses diversos pontos da margem e continuamos escrevendo e pleiteando pra fazer em outros lugares, faz um tempo que a gente funcultura, mas o governo do estado não quer que o praias aconteça, porque não tem justificativa da gente não conseguir aprovar projeto no funcultura. É um super currículo que o coletivo já tem e currículos individuais muito fortes também dos integrantes da equipe, e um aceitação da população, mil primeiras capas dos jornais locais, e no mundo inteiro, a gente já participou em exposição no MoMA, um respaldo de curador internacional, revistas de design e coisas internacionais citando a gente e aí o governo do estado acha que não, não devemos fazer. A gente tá tentando de novo nessa edição pra levar pro interior, porque já que o rio percorre tantos municípios, ele vem lá de poção e vem de lá até aqui, se poluindo até chegar aqui. Esse trabalho de conscientização e de mudança da relação das pessoas com o rio precisa ser feito nele inteiro. A gente quer muito conseguir chegarem outras cidades onde o rio passa. (...) Foi assim que o coletivo nasceu, em 2011 por esse encontro, um coletivo filho de outro projeto já pré-existente que era o 'eu quero nadar no capibaribe'. (...) Por muito tempo era confuso até pra gente, porque a gente ainda não tinha uma identidade visual, a gente ainda não tinha se colocado dessa forma, como coletivo, então a gente não tinha um site do coletivo, uma fanpage do coletivo, então toda a comunicação era feita através do site capibaribe.info que é do 'eu quero nadar no capibaribe', e toda a divulgação, de todas as ações. (...) E aí ele ficou independente e a gente criou a identidade visual do praias e as redes sociais do praias, mas houve esse momento de transição.

(...)

[Como foi o planejamento da ação de 2014, do lado da fundação?]

Sempre a gente usa nossos trabalhos paralelos para alavancar nossos trabalhos pessoais, o coletivo é um projeto pessoal, mas que sempre teve como apoio, como base, meus trabalhos profissionais. Então enquanto eu fui diretora do La Grieca rolou praia do La Grieca, no momento em que eu deixei de ser diretora do La Grieca, e passei a ser coordenadora de artes visuais da Fundação Joaquim Nabuco. A gente até tentou manter as praias do La Grieca, porque independia da minha gestão, já era um coletivo, já tinha essa independência, e a gente podia muito bem ir lá e executar. Já tinha a relação criada com a comunidade, mas a então gestão, que mudou prefeitura, mudou partido, mudou tudo, então a então gestão foi colocando novos empecilhos a cada edição. (...) Em paralelo ainda tinha os outros movimentos, tinha o ocupe estelita, teve o boom do ocupe estelita, da ocupação mesmo, dos 100 dias, de toda a briga. Aí todos nós que éramos do praias também éramos do ocupe estelita, vocês não podem fazer uma praia aqui citando o ocupe estelita no evento, dizendo que vocês apoiam, porque a prefeitura não apoia. Aí começou a ficar impraticável, porque a gente não ia poder ir de encontro aos nossos

ideais políticos. Porque arte e política andam juntos, a gente faz arte pra fazer política, a gente interage com o espaço urbano exatamente, que é uma forma política de interagir com a cidade, de pressionar o governo pras coisas que precisam ser feitas, não fazia nenhum sentido a gente tá ali se tolhendo dos nosso propósitos e coisas, aí a gente deixou de fazer por isso, por esse embates. E aí eu tava na fundação Joaquim Nabuco, que não tinha esse problema, porque era o governo federal, e levei pra minha chefe a proposta. A gente tem um projeto na minha coordenação chamado política da arte, e a gente tá na margem do rio, e o coletivo já trabalha com isso e aí a gente tem outros amigos de outros coletivos fora na França, na Suíça, na Espanha, que a gente podia trazer que tem trabalhos incríveis que podiam agregar. E aí nessa mesma época a prefeitura também lançou o projeto do Parque Capibaribe, e o Parque Capibaribe foi até a fundação pedir apoio de estrutura física pra abrigar eles, a gente não teve como, mas eles se abrigaram no memorial da medicina que era do lado e aí a interação ficou mais fácil e maior. E aí a gente juntou de novo, então Julien, nessa época tava no parque, foi chamado pra trabalhar pro parque e eu tava na fundação Joaquim Nabuco e ambos éramos do praias, juntou tudo, então foi uma edição que a gente conseguiu apoio do parque e da fundação pra bancar os custos de fazer uma edição naquela proporção. Porque as grandes edições foram com apoio de empresa, porque não tem como fazer uma edição nessa proporção do próprio bolso, então a fundação pagou a vinda desses artistas, desses coletivos externos. A gente propôs um workshop de 2 semanas com 50 vagas, e aí o mobiliário foi pensado por todo mundo, e construído por todo mundo e festejado por todo mundo no dia 2 de fevereiro, dia de Iemanjá de 2014. Nessa festa que a gente conseguiu construir um píer, uma piscina de 9 metros do lado de fora, um palco pras apresentações, uma estrutura de sombra e de poder colocar rede de descanso, uma piscina flutuante, uma caixa d'água também, toneis dando suporte presos com cinta nos pallets, um píer flutuante também, pra poder ter o lançamento da bolha dentro do rio. Uma das principais coisas de não ter bolha em todas as edições é isso, as margens não permitem, elas são cheias de raízes de mangue, de vidro, de pedra de tudo que rasga a bolha e a bolha precisa rolar pra água, então só dá pra ter bolha quando a gente consegue construir um píer e botar a plataforma flutuante pra poder ir direto pra água, numa profundidade de água que ela não seja atingida por essas coisas todas. Aí foi maravilhoso, porque além do workshop mão na massa de 15 dias, com todos esses facilitadores, eu acho que eram 5 ou 6, e com tantas vagas abertas pra participarem com tudo pago pela fundação e pelo parque (Parque Capibaribe), a gente fez 3 palestras, debates em cima do que a gente tava construindo naqueles 15 dias. E aí foi uma edição que bombou, o nosso público até então, 2011, 2012, 2013 era uma média de 300 pessoas por edição, nessa edição teve pouco mais de mil aproximadamente. E aí o praias ficou bem mais conhecido depois dessa edição e recebeu mais convites de outros grupos de outros eventos pra se juntar e pra fazer outras edições e foi isso. E também fez currículo pra conseguir aprovar no edital da FUNARTE, no edital do Arte-praia que é da Casa da Ribeira, em Natal (RN), com apoio do Itaú Cultural, então essa edição foi bem especial por isso. E foi a partir dessa edição que a maioria das pessoas que

hoje são núcleo duro, entraram, eles foram alunos do workshop. (...) O praias cresceu e teve mais folego pra fazer outras coisas e foi isso.

[E sobre a ação do 2015, da vila santa luzia?]

Nisso, depois dessa edição no Derby e desse crescimento do coletivo, foi quando teve o edital da fonarte, nesse mesmo ano de 2014, ai tava todo mundo, o coletivo tava bombando, super gás, uma galera nova. Que ai dá aquela injeção de animo sempre que chega gente nova, querendo botar pra moer, e fazer as coisas. E ai a gente inscreveu no Arte-praia que foi em Natal e aprovou e viajamos juntos pra Natal e fizemos lá e trocamos com outros artistas, outros coletivos que também tinham sido selecionados pelo mesmo edital. E ai foi massa e quando a gente voltou do Arte-praia, quando é o próximo edital que tem, vamo fazer porque é muito bom poder levar pros outros lugares quando a gente levou pro rio Potengi a gente viu na prática por mais que a gente já soubesse na teoria, mas é diferente quando a prática é muito diferente e melhor que a teoria, de que a nossa discussão ela não é nossa, ela não é localizada, ela não é um problema da cidade do recife e do rio Capibaribe, ela é um problema de todos os rios urbanos do planeta e de todas as cidades que tem um rio atravessando ela. Que esse é o problema da poluição dos rios dentro da cidade todas as cidades voltaram as costas pro rio depois da revolução industrial, de como o rio era falado pelos poetas, Manuel Bandeira, e daqui a pouco que ninguém se relaciona ais com o rio, e que o rio virou o fundo do quintal e o lugar só dos dejetos. Isso aconteceu em todas as cidades e é muito enriquecedor trocar com esses outros grupos e essas outras pessoas e ver como eles lidam com o problema na cidade deles. E ai a gente lembrou que conhecia uma pessoa da 'batata precisa de você' que ainda não chamava 'a cidade precisa de você', chamava 'a batata', que eles só atuavam até então no largo da batata, não tinha ampliado pro resto da cidade, que é quando eles mudaram de nome e passaram a ser 'a cidade precisa de você', que virou um instituto, hoje eles são um instituto. E ai a gente conhecia Laura e ai começou, 'Laura, e ai, o que tu acha da gente propor um intercambio pra FUNARTE, porque cabia na linha do edital da FUNARTE, essa questão do intercambio, e a gente ir praí ver, acompanhar o trabalho do coletivo de vocês durante uma semana e produzir uma ação conjunta com os dois coletivos ai e depois o coletivo de vocês vir pra cá e fazer a mesma coisa. A gente escreveu e aprovou, e ai 2015 saiu a grana e a gente pode executar, a gente executou do fim de abril a inicio de maio de 2015. Então primeiro a gente foi pra lá, e foi um experiência muito rica, a gente foi e fez um roteiro, um zine, com todo um roteiro do que a gente fez lá, dos coletivos que a gente trocou lá conheceu, visitou e o que a gente produziu lá e a mesma coisa que agente fez aqui. E ai a gente foi pra lá e foi isso, trocou com vários coletivos, visitou vários lugares, não só com a galera que tava recebendo a gente, da batata, e no fim da semana a gente conseguir fazer uma ação lá na represa de Billings, na ilha de Bororé, que ainda é São Paulo capital, mas é mais distante do que onde a gente tava no dia a dia que era alí em Pinheiros. E no último dia a gente fez uma ação na batata mesmo, da forma como eles já agiam na bata com elementos que a gente fazia do praias. Então uma piscininha lá no batata, umas cadeiras de praia, uns guarda-sol, oficina pintura de camisa, apresentação musical, bate-papo, palestra, bate-papo entre os dois coletivos. E

depois eles vieram pra cá com a gente e também a gente tentou interagir com o máximo de pessoas, elevou para o Edf. Pernambuco, Mau-mau, outros grupos que atuam na cidade, pra eles também conhecerem. Fez uma coisa que a gente já vinha fazendo, a gente deu algumas aulas fazendo o trajeto de barco no Capibaribe, da Ponte do Limoeiro até o Capibar, já tinha recebido grupo de universidade, da Getúlio Vargas de São Paulo, de outros lugares, pra falar do coletivo, da cidade dessas ações fazendo esse roteiro de barco, a gente fez isso com eles também. E pra ação final daqui a gente elegeu a comunidade de Santa Luzia, que era uma comunidade que a gente ainda não tinha interagido, mas que antes deles virem, a gente tinha ido lá, tinha conversado, aquela coisa que eu expliquei.

[Como foi essa abordagem da comunidade?]

A gente chegou lá, e foi através de uma criança, na verdade, uma menina de uns 9 anos. Que levou a gente na casa de uma outra pessoa, que a gente explicou o que era o projeto e essa pessoa disse: 'vamos falar com não sei quem'. E aí a gente foi indo, visitou algumas casas e conheceu alguns moradores e pra cada um foi explicando até eles se comprometerem de conversar com os outros e da gente voltar outro dia pra saber como tinha sido com os outros, e eles fazerem uma visita guiada na comunidade, sair apresentando a gente pras pessoas, e a gente saber quem eram os atores daquela comunidade. Porque como a ideia é fazer junto, aí eles já vão levantando o que já tem lá, né: 'no dia fulano pode vir vender açaí?', fulaninho bota parque inflável, a gente pode falar pra botar?, não sei quem tem um som'. (...) E aí a gente foi na Universidade Católica, deu uma palestra eu e Laura, cada uma falando do seu coletivo e falando da ação específica que o coletivo ia fazer aqui, era um feriado, primeiro de maio e aí com ajuda do professor de incentivar os alunos a participarem com a mão-de-obra, pra tá lá na construção, na limpeza da margem, na construção do mobiliário, estudantes de arquitetura. E aí foi isso, quando a gente chegou com eles de São Paulo, porque eles voltaram junto com a gente, no mesmo voo, a gente foi e já veio com eles embaixo do braço, isso já tava tudo esquematizado aí a gente ficou uma semana lá na comunidade, indo todo dia e construindo as coisas aos poucos, até ter o dia da culminância, que é aquele dia de festa. A gente fez intervenção na ponta, com bandeiras, com palavras, porque uma das coisas engraçadas de interagir com outros grupos, porque eles por exemplo sendo paulistas, a linguagem é completamente diferente da nossa, então muita coisa que a gente falava eles não entendiam, das nossas gírias e a gente tinha que traduzir e vice e versa, aí surgiram ideias de intervenções em cima dessas interações. Então por exemplo na ponte, a gente fez várias bandeiras enormes com essas palavras: fuderoso, etc. Com o vocabulário deles e com o vocabulário nosso. Aí teve entrevistas com várias pessoas da comunidade e no dia a gente botou pra rodar na rádio praia, pra eles se ouvirem e tal. Aí teve apresentação do boi marinho, e aí a gente também chamou eles pra brincarem o boi, quem quisesse era aberto, era livre, não era só grupo do boi, qualquer pessoa da comunidade podia dançar o boi naquele e tocar junto, fazer tudo junto. Muitas coisas.

Ela já tinha sido realizada em outro local ou foi realizada posteriormente em outro local? Se sim, quais as diferenças observadas de um pra outro? A Intervenção poderia ser reproduzida em um lugar como um museu ou uma galeria?

Tem comunidades que são mais resistentes à interação, e isso difere muito de uma pra outra, da sorte mesmo da empatia, de você dá de cara com um morador, do seu primeiro contato ser com alguém que tenha uma empatia pelo projeto, e que ai ele já vai chegar pra os demais junto com você apoiando, é completamente diferente a aceitação do que quando o primeiro é um pessoa que: 'eu não tô a fim que vocês, classe média, venham se meter na nossa vida'. E são pessoas mais fechadas e menos abertas a esse tipo de interação, e ai quando a primeira pessoa é assim, a dificuldade pra chegar nos outros é bem maior, nenhuma vez a gente desistiu, mesmo quando foi difícil. Mas é obvio que você se sente muito melhor quando você chega e já é abraçado com aquilo ali. Mas em todas, apesar desse embate inicial poder ter existido ou não, depois desse embate o fim foi sempre bom, sempre de todos participarem e tal. Mas outra coisa de dificuldade é que por mais que aparentemente esteja havendo aquela conscientização da parte deles em relação ao cuidado com aquele espaço, ser mantido depois, a gente observa que depois que a gente sai não existe essa continuidade, e quando existe ela é por um tempo muito curto que ou a gente continua indo, ou realmente vira uma coisa pontual. E que também a necessidade deles, básica, do básico é tão grande que você não tem nem como ficar chateado ou recriminar a atitude deles, porque por exemplo: quando a gente terminou a da Santa Luzia, no dia seguinte de manhã a gente voltou pra fotografar, porque não tinha fotografado tudo pronto; de manhã já não existia mais nada, o píer já tinha sido destruído, o banco, tudo porque eles tem casa de palafita, eles precisam daquela madeira, eles precisam do banner pra botar no telhado da casa que tá fazendo o tobogã. Então assim a necessidade deles ai você fica assim, é muito frustrante porque você passou muitos dias trabalhando pra uma coisa durar umas horas, pra não durar nem um dia, nem dois dias, nem nada, mas ai paciência, você sabe que faz parte, e que de todo jeito era um mobiliário efêmero e por mais que ele durasse ele não ia durar pra sempre nem é o papel nosso, nem da intervenção. Mas é uma coisa que quando, a chegada é mais empática, a probabilidade daquilo ser mantido por um tempo a mais é maior. (...) A maioria dos participantes é da comunidade, quem vem de fora vem exatamente pelo selo do coletivo, assim se o coletivo vai estar lá então isso está garantindo a nossa segurança naquele lugar, porque já houve tantas edições do praias e não há relatos de nenhuma ato de violência, nada durante as edições do praias, em nenhuma comunidade onde o praias passou, então se o praias vai estar lá encabeçando essa ação é uma garantia, embora a gente não tenha como oferecer essa garantia, de forma alguma.

Qual a recepção do público no momento em que a obra foi realizada? Que reações lhe chamaram atenção? Existe algum registro das reações desse público (fotografias, depoimentos, possíveis contatos)?

A gente cria laços de amizade, com todas elas, ai adicionam a gente no facebook, as vezes adicionam no whatsapp e falam com a gente. Essa semana mesmo eu tive uma surpresa ótima que tava devendo de ir entregar umas recompensas dos catarse, do último catarse, e essa semana eu fui entregar, e ai pelo endereço eu não sabia, onde era. E tava de carro, botei no waze, fui bater na comunidade Santa Luzia, pra entregar uma camisa do praia, alguém da comunidade que você sabe o sacrifício que é, mas que fosse a contribuição mínima de \$10 reais de \$20 reais, mas a pessoa entrou ai através do facebook ela viu que tava tendo o crowdfunding e ela participou e ela ajudou, sabe. Eu fiquei assim: 'poxa, que incrível'. (...) A gente sempre volta pra levar fotos, eles sempre pedem pra tirar foto, que é uma coisa que eles não tem muito e a gente já não tem muito o hábito de revelar, eles menos ainda, tem foto revelada. Mas como muitos não tem computador nem nada, só tem celular e é uma coisa muito cíclica, que se perde e quebra e depois não tem mais, a gente sempre revela e leva as fotos reveladas pra eles, as vezes a gente marca evento só pra eles pra poder projetar os vídeos, as fotos, o que foi produzido durante o dia da ação, depois que acontece pra eles se assistirem, que eles ficam sempre muito felizes com esse tipo de feedback. Assim que a gente acha bem importante dar e manter, porque nunca a ideia é que morra naquela edição. Claro que demorar muito pra voltar, Coque a gente já fez mais de uma edição, mas os espaçamentos podem ser de anos até a gente voltar ali, menos a comunidade da Vila do Vintém porque era do lado do museu e acontecia todo mês então a gente tinha uma continuidade que foi quebrada, mas no geral eles já sabem que a gente não vai voltar com essa frequência, mas que a qualquer momento a gente pode voltar, então é importante manter isso e pra gente é muito gratificante, quando rola esse envolvimento mesmo, pessoal, emocional, afetivo com a galera.

[Vocês percebem alguma mudança no local?]

Eles relatam, nessas voltas eles sempre contam várias histórias pra gente e ai relatam do que mudou, as vezes que eles mantiveram ou que conseguiram que depois a prefeitura viesse e melhorasse a iluminação. (...) Os balanços é uma coisa que eles não destroem, os balanços sempre ficam, as coisas que são mais voltadas pras crianças, a gente percebe que são mais duráveis, ai os pais, adultos responsáveis, avós e etc, conservam mais e acho que entram mais nesse entendimento com os outros moradores de manter aquele espaço, aquilo ali pra usufruto dos filhos.

[Qual a tua motivação pessoal?]

Pra mim mudou a minha relação com a cidade e isso já era suficiente pra eu poder continuar, porque eu estou sempre descobrindo lugares novos na cidade, comunidades que eu não chegaria sozinha, que não fazia sentido, nem teria como. Isso das relações é muito motivador a querer continuar e conhecer a realidade dessas pessoas e a forma delas de viver a cidade, que é diferente da nossa e como elas interagem com o espaço público do entorno delas. Mudou muito minha relação com a cidade não só nesses lugares onde a gente interage, mas como um todo, de medo. Porque eu sempre fui, 'alerta ligado', 'alerta Recife', porque a gente está sempre entre as cidades mais violentas do

país, nos rankings. Mas hoje, desde o início do praias eu ando com muito mais tranquilidade porque eu me sinto isso, eu me sinto mais em casa. Minha relação de medo com a cidade mudou muito, eu me sinto mais a vontade de andar na rua, me sinto segura, me sinto mais participante. E aí tem a coisa da autoestima, melhora sua autoestima de você achar assim, eu sou cidadão de fato do lugar, eu faço alguma coisa pra mudar a realidade que me incomoda, eu tento publicizar os espaços públicos. Porque não é o nome 'espaço público' que vai fazer que ele de fato seja público, é o uso que eu faço dele e aí eu faço esse uso e passei a usar muito mais todos os espaços públicos, não só aqueles que o praias interage, mas por conta da relação que eu criei através do praias, que me levou pros outros movimentos também, como o ocupe estelita e outras iniciativas. Que fizeram que eu criasse relações com tantos lugares dentro da cidade e que hoje eu vou com meu filho e que desde que ele nasceu ele vivencia o espaço público de outra forma. E saber que isso vai se perpetuar e que vai ser passado pra outras gerações, ver crianças crescerem dentro das edições do praias, isso é a coisa mais incrível. Eu vi gente bebê que agora tem 5 anos é uma criança que fala que dá opiniões, que diz o que tá achando de estar ali. A gente faz oficina de mapas afetivos, é incrível a respostas das crianças por outras linguagens. E aí tem um trabalho de educação não formal que como educadora, arte-educadora que é a minha formação, eu vejo. Pra olhar desse ponto de vista, do ponto de vista da educação não formal dentro do conceito de cidades educadoras. Como praias contribui pra que Recife ser uma cidade educadora? De que forma o público que frequentou todas as ações do praias até hoje acha que a gente desempenha ou não um papel na formação desse cidadão, da relação dessa pessoa com a cidade. Então tudo isso me motiva a continuar, mesmo quando a gente fica um espaço de tempo muito grande, entre uma ação e outra porque tá todo mundo com mil e outras ocupações, mesmo assim eu acho que isso não se perde, a gente tá sempre se falando e tem sempre gente falando com a gente sobre isso, então a coisa nunca morre. E aí eu acho que a gente ganhou muito esse papel também, de ser o agregador de outros grupos ou de outras ações. A gente é sempre chamado por alguém, e essa galera que chamou a gente pra aquela ação, a gente faz essa costura delas com vários outros agentes que a gente conhece.