

Processos criativos biopotentes constituindo novas possibilidades de constituição do comum no território urbano

Natacha Rena
Paula Bruzzi

Arte e política, corpo e cidade⁹⁵

Para o filósofo francês Jacques Rancière, os conceitos de arte e política possuem uma origem comum, tanto um quanto o outro estão fundados sobre o mundo sensível. O autor desenvolve tal teoria com base no que ele denomina “partilha do sensível”, conceito que descreve a formação política a partir do encontro dissonante das diversas percepções individuais. Em suas palavras: “denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). Ou seja, tal conceito refere-se ao comum – entendido como o conjunto de elementos que são compartilhados em sociedade, tais como linguagens, ideias, símbolos e relações – e às possibilidades de participação a que este se presta. Esta seria, para ele a “estética” presente na base da política. Estética esta que “não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade da arte, pelo pensamento do povo como obra de arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Essa estética primeira, além de subjazer à prática política – que se baseia justamente no conflito e no dissenso, é a base para a compreensão das chamadas “práticas artísticas”, sendo estas, para ele, “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e de formas de visibilidade.” Torna-se claro o potencial de tais práticas enquanto referência para a construção de significações e como meios de ativação de processos críticos na comunidade. Dentre as três formas do sensível que o autor destaca enquanto formas de relação entre a arte e a construção de sentido na comunidade, destaca-se a superfície de signos pintados referente à potência da bi-dimensionalidade ou do plano. Depreende-se da teo-

95 Agradecimentos às agências de fomento a pesquisa e extensão CNPQ e Fapemig, que apoiam a pesquisa Cartografias Emergentes da qual as autoras fazem parte.

ria de Rancière que o campo estético, por constituir lugar privilegiado por onde prosseguem lutas em outros tempos centradas nas ideias de emancipação, assume papel privilegiado nas batalhas contemporâneas. Segundo ele, a relação entre estética e política coloca-se “no nível do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição”, sendo este, o ponto a partir do qual se podem pensar as intervenções políticas dos artistas. Para ele, o incentivo de múltiplas manifestações artísticas dentro das comunidades seria característica inerente ao regime político democrático.

Também no debate sobre uma arte (potente e crítica), destaca-se o pensamento de Chantal Mouffe (2007), que a compreende enquanto construtora de formas de dissenso. A autora defende a ideia de que o espaço público seria fundado essencialmente em antagonismos, e constituiria, por isso, um espaço político. Mouffe contribuiu, assim, para a discussão do espaço público enquanto palco de necessidades individuais conflitantes, e para o papel da arte crítica enquanto explicitadora das batalhas e tensões nele presentes. O reconhecimento dessas ideias seria, segundo Rosalyn Deutsche (1998), essencial para o surgimento de uma política espacial democrática. As considerações de tais autoras mostram-se extremamente importantes na análise das cidades contemporâneas, – que acabam por apresentar, na maior parte dos casos, uma dinâmica contrária – e do papel da arte crítica enquanto instrumento de ressignificação de seus contextos. Nota-se, nos grandes centros urbanos, uma nítida intenção “pacificadora” por parte das esferas de poder. Intenção esta que engloba, segundo Paola Berenstein Jacques (2011), além da questão securitária, justamente o esvaziamento dos conflitos, citados por Mouffe enquanto inerentes ao funcionamento do espaço público. O movimento que se observa nestes locais é, assim, em direção à construção de um espaço – e de uma população – homogêneos, baseados em uma realidade urbana pautada no consenso. Ou seja, criam-se espaços “públicos” desprovidos de seus elementos básicos: a diferença, e o inevitável estado de tensão inerente à existência da mesma. Sem tais características a cidade torna-se um ambiente apolítico, um corpo vazio, e, portanto, sem vida. O que se tem é a própria negação do conceito de *pó-lis* – que se baseia, justamente, na cidade enquanto local privilegiado da vivência política – e a construção, em seu lugar, de um ambiente cenográfico, falsamente homogêneo e consensual. Este espaço-cenário configura o que poderíamos chamar de “cidade-espetáculo”, em uma concepção na qual a cidade, em busca de um lugar de destaque no contexto geopolítico global enquanto cidade turística, histórica ou cultural, implanta processos de pacificação e homogeneização que geram espacialidades extremamente ineficazes em termos de apropriação real.

O espaço urbano transforma-se, assim, em uma espécie de simulacro, no qual a construção de uma imagem “ideal” é priorizada em detrimento da consideração das necessidades e especificidades locais. Esta situação acaba por anular as possíveis relações de identificação, vivência e apropriação da cidade por parte da população, desencadeando um processo de alienação entre as pessoas e o território urbano. Tal alienação poderia ser interpretada tanto enquanto corporal – já que a cidade-imagem prioriza a contemplação ótica em detrimento da apropriação tátil – quanto como social e política – a partir da premissa de que os espaços urbanos, se transformados em cenário, deixam de constituir lugares de encontro e de estímulo à vida coletiva.

Pode-se intuir que, tanto o processo de pacificação quanto o de espetacularização a ele atrelado, relacionam-se a estratégias de controle do comum, – ou de sua expropriação, para usar as palavras de Bárbara Szaniecki e Gerardo Silva (2010a) – no sentido de moldar hábitos e desejos da população em prol da construção de espaços pasteurizados, que atendam às exigências do mercado. Frente a esse quadro acreditamos fortemente que uma possível forma de resistência resida na potência das manifestações artísticas críticas. A arte territorial e potente, expandida do conceito de *site specific* ou *land art*, construída através de processos colaborativos bastante diferentes da arte pública institucionalizada, constituiria um instrumento consistente na revelação e questionamento das suas contradições, gerando deslocamentos semânticos e outras formas de leitura da realidade. Neste sentido, as manifestações artísticas críticas podem funcionar como experiências sensíveis de reflexão e constituir formas de micro-resistência, que apontem para novos modos de construir e habitar a cidade.

Dentre os questionamentos que permeiam a atividade artística contemporânea, vemos especial relevância naquelas que lidam com a questão do corpo e, mais especificamente, com a experiência corporal urbana. Isso se deve à hipótese de que a vivência corporal, ou a experiência tátil da cidade representa, em contraponto à sua contemplação acrítica, uma forma de apropriação mais completa da mesma por parte de seus usuários. Acredita-se que o corpo represente, não só um instrumento ativo de mudança da realidade urbana, mas também uma espécie de base na qual a cidade se imprime cotidianamente, e com isso resiste ao urbanismo tantas vezes funcionalista, espetacular e hostil. Pensa-se que, a partir do questionamento a respeito da experiência cotidiana do corpo na cidade, a atividade artística e arquitetônica, possam gerar importantes contribuições ao modo de se pensar a mesma, no sentido de promover espacialidades mais humanas e habitáveis. Destaca-se a teoria da “corpografia” urbana desenvolvida por Jacques como

resposta ao processo de espetacularização dos centros urbanos. A corpografia seria, então, uma espécie de cartografia corporal, a partir da qual o projeto da cidade e de seus edifícios seria constantemente atualizado pela experiência perceptiva de seus usuários, sendo esta atualização de alguma forma impressa no próprio corpo que a gerou. A questão da experiência perceptiva, aqui, se mostra importante na medida em que, acredita-se que ela seja condição fundamental para que os habitantes de um espaço estabeleçam uma apropriação efetiva do mesmo, e assim, tenham condições de transformá-lo.

Já avançando sobre as discussões teóricas envolvendo deslocamentos da arte enquanto objeto do paradigma ótico, Miwon Kwon aponta o grande passo dado pelos artistas *site-specific* nos anos 1960 frente à concepção purista do espaço modernista, que dominou o universo artístico no início do século XX. A preocupação com o lugar encontra-se atrelada a uma nítida intenção de ampliar as possibilidades de interação corpo-objeto, enquanto parte de um escopo mais abrangente de relação entre obra, indivíduo e o contexto no qual se inserem. Exemplo disso é o texto escrito por Morris em 1966 “*Notes on sculpture*”, onde o autor expõe a sua teoria da “estética relacional”. Segundo ele “a simplicidade da forma não se traduz necessariamente por uma igual simplicidade da experiência. As formas unitárias não reduzem as relações. Elas a ordenam” (HUCHET, 2012, p. 90). Como se pode observar, a sua análise refere-se às diferentes formas de percepção *gestáltica* dos objetos unitários, a partir do princípio de que a relação *corpo-objeto* serviria de base para outras possíveis relações. Deve-se salientar ainda, que grande parte das obras deste período – dentre as quais as de artistas como Robert Smithson, Carl Andre, Richard Long, Serra, Christo e Jeanne-Claude – enquadram-se no conceito de *land art*, ocorrendo, muitas vezes, em ambientes naturais isolados, e atuando, assim, muito mais no sentido de promover vivências amplificadas da paisagem natural do que propriamente no de problematizar as questões conflitantes do ambiente urbano. Esse fato não diminui a eficácia destes dispositivos enquanto catalizadores de novas sensações corporais no nível da experiência imanente. Dentre os meios usados para tal, destaca-se o uso de percursos, que relativizam a experiência da paisagem e estimulam o contato direto com o solo, a partir do ato de caminhar.

Em paralelo às práticas da *land art*, alguns artistas dessa época estabelecem no espaço vívido da cidade o foco de suas ações. Dentre eles destaca-se o norte-americano Gordon Matta-Clark, cuja ação se mostra especialmente relevante neste estudo, por suscitar questionamentos críticos a respeito da ocupação e da apropriação do espaço urbano. O interesse do artista pela cidade pode ser facil-

mente explicado pelo fato de que o ambiente mutável que ele busca enfrentar, “no qual as relações entre natureza e artifice tornam-se tensas, no qual se materializa a dialética de poder, linguagem e convenção e onde a história coletiva é estratificada e conglomerada, só pode ser o ambiente urbano” (MOURE, 2006, p.10). Matta-Clark opõe-se deliberadamente à prática de “isolamento” dos *land artists*, em prol de ações que se relacionem diretamente com as condições sociais presentes na cidade, seja por meio de construções físicas ou através do envolvimento direto com a comunidade.

A obra de Matta-Clark, por situar-se entre as esferas da arte e da arquitetura envolvendo a relação “artístico-política” na cidade, destaca-se o trabalho *Reality Properties: Fake States e Food*. Destaca-se o fato de o artista tratar a própria cidade enquanto *corpo*, vivo e dinâmico, em consonância com a ideia de *sintoma* analisada acima, a partir da qual o *corpo urbano* é analisado a partir da ideia do *pathos*, em suas frestas e interstícios. *Reality Properties: Fake States* consiste, assim, na compra, por Matta-Clark, de 15 terrenos remanescentes da cidade de Nova York, 14 deles no bairro de Queens e 1 em Staten Island. As partes de terra adquiridas pelo artista, cujo valor variou entre 25 e 75 dólares, consistiam em frestas com formas ou dimensões inapropriadas ao uso formal, situadas entre edifícios e, muitas vezes em locais inacessíveis. O trabalho do artista consistiu em documentar tais “propriedades” através de fotografias, textos e documentos oficiais e seria a sua forma de intervir nas mesmas, e usá-las enquanto fragmentos de uma ação “anarquitectural” no espaço urbano (CABINET MAGAZINE, 2009). Tais frestas delimitavam as linhas de demarcação das diversas propriedades na cidade, funcionando como uma espécie de seu negativo. Segundo Matta-Clark, a característica que mais o emocionava a respeito desses lotes seria justamente a sua inacessibilidade. O seu objetivo era o de desenhar lugares não vistos, e portanto, não habitados, contrariando a lógica vigente de relação entre propriedade e uso. Essa ação não só traz à tona questionamentos a respeito da questão do mercado de terras, como conforma um retrato da cidade enquanto organismo, cujos sintomas pontuais revelam formas perceptivas críticas, tanto físicas quanto metafóricas, do corpo social frente ao corpo urbano.

No Brasil, é na obra de Hélio Oiticica que encontramos os exemplos mais emblemáticos de questionamento da relação do corpo enquanto motor de ação no ambiente. Em seus *Penetráveis*, criados a partir de 1960, Oiticica propõe uma série de reflexões a respeito da desconstrução dos conceitos formais da arte, especialmente no que tange o conceito de pintura, que passa a representar, para ele, um modelo teórico a partir do qual se pretende a ressemantização do quadro

e a “sua incorporação no espaço e no tempo” (OITICICA, *apud* HUCHET, 2012). Além disso, tal obra materializa a sua busca por uma forma de arte não-contemplativa, na qual o artista desempenha um papel de propositor de práticas, sendo o espectador – transformado em “participador” – o responsável, com a sua vivência, pela execução das mesmas. Os *Penetráveis* consistem, assim, em estruturas tridimensionais monocromáticas, passíveis de serem distribuídas espacialmente de forma a gerar uma experiência labiríntica ao participador, que pode penetrá-las e percorrê-las. A ação do corpo dentro destes espaços labirínticos é, assim, essencial para a completude da obra.

Nos últimos anos tem se notado o surgimento de alguns trabalhos artísticos que se constroem em relação ao espaço urbano e que pretendem questionar especificamente a relação corpo-cidade. Dentre elas destacam-se os trabalhos ocorridos durante o encontro “Corpocidade”, em 2008 na cidade de Salvador. Esse evento teórico-artístico teve como tônica a discussão das articulações possíveis entre o corpo e cidade e da sua contribuição enquanto estratégia de redesenho das condições participativas no processo de formulação da vida pública. Nele pretendeu-se discutir, através de instalações artísticas e apresentações teóricas, o “cenário” de estetização acrítica e segregadora que caracteriza o processo de espetacularização urbana acima mencionado. Partindo do pressuposto de que tal espetacularização esteja diretamente relacionada à diminuição da participação cidadã e da experiência corporal enquanto prática cotidiana, buscou-se, a partir do estudo entre corpo ordinário e cidade, encontrar caminhos alternativos de micro-política, ou ação molecular de resistência (CORPOCIDADE, 2008). Dentre as intervenções urbanas produzidas na ocasião, destaca-se a performance intitulada “aCerca do espaço” do coletivo belo-horizontino “Zona de Interferência”. Tal trabalho busca essencialmente questionar as barreiras físicas e simbólicas do corpo frente à cidade privatizada. Com os corpos envoltos por cercas – construídas com telas, madeira e metal, os *performers* caminham por quatro pontos escolhidos da cidade de Salvador, de maneira a problematizar a questão da vigilância e do controle, questionando os seus reflexos no contato do corpo com a cidade e com o Outro.

Além do evento “Corpocidade” em Salvador, mostra-se relevante citar a ação do coletivo “Basurama” durante a Virada Cultural de 2013, em São Paulo. A ação, que se constituiu na construção de balanços nos vãos do Viaduto do Chá e do Minhocão. O projeto pretendeu dotar os vãos dos viadutos de caráter lúdico, tornando-os convidativos à apropriação. Através do uso dos balanços, construídos a partir de materiais descartados como banners, cordas e pneus, os cidadãos têm a oportunidade de vivenciar, de forma amplificada, o baixio dos viadutos, espaços

ou “materiais” também de certa forma “descartados” do uso cotidiano. A partir deles, brincadeira e movimento são usados enquanto meios para a promoção de novas formas de interação corpo-cidade.

Estes exemplos citados, assim como inúmeros outros que vêm acontecendo em todo o mundo em tempos de revolução de comportamento e modos de vida, criam um repertório importante de referências para o entendimento da apropriação efetiva do corpo no espaço, que podem ser incorporados, não somente por movimentos artísticos, mas também por arquitetos e urbanistas na concepção de uma cidade mais voltada para a presença do humano, em contraponto à estetização espetacular. Além disso, acredita-se que tais práticas em escala micro, constituem, por si só, meios de resistência. São ações moleculares, que atuam nas frestas e interstícios do tecido urbano espetacularizado, mas que podem representar importantes pontos de partida para novos entendimentos do espaço enquanto corpo vivo a ser impresso e modificado pela ação humana de forma colaborativa e participativa, na constituição de ações micropolíticas que englobem o espaço urbano numa construção comum.

Dentre as vertentes artísticas que constituem o que chamamos arte pública, interessa-nos especialmente a chamada arte comunitária, já que esta refere-se diretamente à busca por uma ressignificação da realidade a partir da prática coletiva, fortemente relacionada à questão política. Para Miwon Kwon, tal esfera da arte conforma-se enquanto desdobramento da própria arte *site-specific* – que emergiu em meio ao minimalismo, no final da década de 1960 – surgindo, segundo ela, a partir da ampliação da ideia do *site*, que deixa de referir-se apenas a preocupações de caráter espacial ou *locacional*, como ocorria na década de 1960 e 1970, e passa a incluir, nas realizações *site-oriented* da década de 1990, a comunidade e os conflitos sócio-políticos a ela relacionados. Para Kwon, o primeiro momento da formação da arte *site-specific* corresponde à ruptura com o caráter ideal do espaço modernista e com a ideia de obra autônoma e auto-referencial, dando lugar à priorização da “experiência fenomenológica da experiência corporal vivenciada”. Esse primeiro momento, a que corresponde a análise feita no item precedente deste trabalho, é denominado por ela fenomenológico, e tem como prioridade a relação da obra com o corpo e a ideia de imediatez sensorial no tempo e no espaço. O segundo momento, por sua vez, apresentaria uma ampliação da noção fenomenológica, já que o *site* passa a ser visto não mais em termos apenas físicos e espaciais, mas enquanto “estrutura cultural, definida pelas instituições de arte”. Esse momento, por lidar diretamente com questões concernentes ao confinamento dentro do qual o artista opera dentro das instituições artísticas,

seria chamado por ela de crítico-institucional. Tal momento caracteriza-se por uma mudança de postura por parte do artista, que passa a priorizar a experiência ideológica ou ética do espectador em detrimento de uma experiência estritamente estética, física e espacial. Apesar de já aí observarmos uma ampliação da noção de *site* e da abrangência dos questionamentos presentes na obra de arte como um todo, é no terceiro momento que esta ampliação atinge, de maneira mais incisiva, a esfera pública, nosso foco de interesse aqui. Esse terceiro momento, refere-se, segundo Kwon, à busca por um maior engajamento da arte com o mundo externo e com a vida cotidiana. Devido à expansão de sua relação com a cultura e com a realidade social, a arte *site-specific* ou *site-oriented* da década de 1990, prioriza locais públicos abertos e não-institucionalizados, e ao fazê-lo aproxima-se da chamada arte pública. Esse vínculo entre arte pública e arte *site-oriented* acaba por redimensionar o caráter da última, tornando-a sinônimo de *community-based art*. A arte *site-oriented* transforma-se assim, em arte comunitária, constituindo um nó de convergência entre práticas culturais ativistas, tradições estéticas da comunidade e políticas de identidade local, em um amplo processo de fortalecimento da prática artística enquanto instrumento social e político.

A nova arte *site-specific* comunitária caracteriza-se, assim, por uma ideia de *site* que não mais refere-se à localidade física ou às “molduras” institucionais, mas define-se a partir do âmbito discursivo. O *site* seria, neste caso, deslocado do âmbito físico para o informacional, baseando-se na troca intelectual e cultural, no movimento e na construção de significação em rede. Diferentemente do que ocorre nos momentos precedentes, este não é mais tido como pré-condição para a realização da obra, mas é “gerado pelo trabalho (frequentemente como “conteúdo”), e então comprovado mediante sua convergência com uma formação discursiva existente”. (KWON, 1997, p. 6) Ao estruturar-se “inter(textualmente) mais do que espacialmente”, o *site* adquire, na arte coletiva, um caráter transitório e conseqüentemente trans-territorial, constituindo não um mapa, mas um itinerário, “uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado a partir da passagem do artista.” (KWON, 1997, p. 172). O artista adquire, nesse contexto, o papel de catalisador ou mediador de ações articuladas, que visam, principalmente, o engajamento político das comunidades locais.

Neste sentido, Hélio Oiticica destaca-se por seu forte caráter experimental e sua nítida intenção em reorientar os rumos da arte contemporânea, a partir da transformação da figura do artista naquela de um verdadeiro propositor de ações. Seu principal objetivo seria o de extinguir o esquema artístico da representação

estetizante, de forma a superar – junto ao dismantelamento da imagem do artista – o modelo de “exposições” e museus, impróprio a absorver a arte que estaria, segundo ele, na ação das pessoas na rua, enfim, na vida cotidiana. Em 1986 o artista escreve: “Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema e do lema.” (OITICICA, *apud* FAVARETTO, 1992, p. 185). Tal oposição do artista à estetização da arte, vale ressaltar, reflete a sua própria concepção de arte enquanto conceito amplo, já que se expande para o terreno sócio-político, abarcando todo e qualquer esquema fixo e padrão socialmente arraigado. Em seu Programa Ambiental, o artista aponta, ao contrário, na direção de uma liberdade total, de criação e de vivência (que em sua obra constituem sinônimos) no âmbito individual e coletivo. Oiticica formula, assim, o que ele chama de anti-arte. Tal ideia, no entanto, não se pretende afirmar enquanto nova estética, mas procura representar justamente o seu contrário, sendo os *Parangolés* – considerados dentro de um significado expandido – o seu exemplo emblemático. A pesquisa dos *Parangolés* começou em 1964, logo após o artista ter começado a frequentar a Favela da Mangueira, onde passou a atuar como passista da escola de samba de local. Os *Parangolés*, por sua vez, são capas, bandeiras, telas e estandartes a serem vestidas ou carregadas pelos participantes, conformando uma experiência que pretende unir, segundo Huchet (2011), a dimensão ambiental à performática. Tais capas são feitas de panos coloridos e podem conter palavras, imagens e fotos, a serem reveladas apenas durante a ação do participante, em um processo no qual este se torna uma espécie de motor interno para que a obra se concretize. A palavra *Parangolé* é usada por ele enquanto “definição de uma situação experiencial específica, fundamental para a compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra”. Nota-se, assim, uma especial preocupação com a definição e com a própria estruturação do objeto plástico, para a qual a participação ativa do usuário se mostra fundamental. Neste processo o corpo do usuário funciona como uma espécie de núcleo estrutural, sendo o objeto moldado, ou fundado, a partir da ação deste no espaço. A participação do espectador seria “uma ‘participação ambiental’ por excelência.” Segundo ele, “trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno, até o espaço arquitetônico, urbano, etc.” (OITICICA, 1964, p. 3). Tal obra se mostra relevante para a análise da experiência corporal na cidade, por problematizar a questão do corpo enquanto elemento ativo e modulador, atuando no tempo e no espaço – ou em uma “experiência ambiental”, como Oiticica a denomina – que tem na sua

gênese a busca pela própria estruturação do objeto, sendo essa busca passível de ser ampliada aos próprios objetos arquitetônicos e à cidade.

A vivência do artista na comunidade e o seu contato com o samba – motivados, segundo ele, por uma busca pessoal de desintelectualização e pela necessidade de contato com uma forma mais livre de expressão – refletiu-se na própria concepção do *Parangolé*, que coincide, em muitos pontos, com a própria estrutura da favela. Segundo ele, “na arquitetura da ‘favela’, p. ex., está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem.” (OITICICA, 1996, p. 68) A ideia do *Parangolé*, era assim, de uma apropriação ampla, que ultrapassasse os limites do objetos em si (as capas), e abarcasse o próprio território da cidade, priorizando a construção, na comunidade da Mangueira, de moradias populares de caráter provisório (SILVA, 2006). Berenstein, em seu livro “Estética da Ginga” discorre a respeito da experiência de Oiticica e da sua relação com a arquitetura de tais construções. O *Crelazer*, concebido a partir de 1969, constitui o outro vetor da obra de Oiticica, e caracteriza-se pela busca do artista no desenvolvimento do que seria o “sonho comunitário”. Esse vetor do pensamento oiticiquiano preconiza a ideia de que atividades não-repressivas, que se incluem na noção de lazer, seriam formas políticas por si só, por representarem a não subestimação da vida cotidiana a instâncias regulatórias, ou ao que ele denomina “dessublimação programada”. Dentro dessa ideia, surge a concepção do *Mundo-abrigo* (texto-obra escrito em 1973), e com ela, o projeto *Barracão*, que parte do reconhecimento do espaço urbano, principalmente o da favela, enquanto experimentalmente apto a experiências de grupo, a partir de um caráter inventivo. O *Barracão* foi pensado, assim, a partir da arquitetura experimental das favelas, que representaria a potência viva de uma cultura em formação, em contraponto à concepção folclorística e populista que dominava, na década de 1970, os esquemas culturais, patrióticos e opressores. Tal ideia começou a concretizar-se enquanto protótipo para o desenvolvimento de estruturas-abrigo, que enfatizavam o viver comunitário inventivo. A “célula Barracão 1” foi construída em Sussex, na Inglaterra, junto aos estudantes da universidade, e era constituída por uma série de *Ninhos*, que funcionariam como abrigos, salas de recreação ou *commom room*. A ideia de usar o *Barracão* enquanto princípio estruturador na construção de uma comunidade no Rio de Janeiro não se concretizou, mas nota-se nesta a nítida intenção de expansão da ideia iniciada com o *Parangolé*, de expansão da “para um contexto arquitetônico vivencial o problema da capa”. Mais tarde, Oiticica transpõe os princípios estruturadores desse projeto para a sua própria casa, a qual pretendia transformar em ambiente de experiência criativa total. Essa

ideia abrangente da arte seria, para Oiticica, o ponto de partida através do qual seríamos capazes de derrubar a ordem vigente, e construir algo sólido.

Arquitetura e novos modos de vida: entre a arte e a cidade

Além do exemplo paradigmático de Oiticica, seria importante retornarmos à obra de Matta-Clark, de quem o artista brasileiro se aproximou na década de 1970, durante a sua estada em Nova York. Em 1971, Matta-Clark participou da fundação do restaurante *Food*, no Soho. Tal estabelecimento, que transformou-se em espaço emblemático de convergência entre as esferas da arte e dos rituais que envolvem a comida (em consonância com a ampliação do sentido de arte mencionada acima), tornou-se durante a década de 1970, uma espécie de campo de batalha política do artista. Segundo ele, *Food* representava uma tentativa de reinstaurar a arte de “comer com amor”, ao invés do medo. Medo este que teria sido instaurado, segundo ele, pelo Cristianismo e pelos regimes de regulação aos quais a sociedade encontra-se constantemente submetida. (MOURE, 2006) Nesse sentido, *Food* poderia ser relacionado à tentativa oiticiquiana de estabelecer espaços libertários e não-repressivos, nos quais atividades de não submissão seriam usadas enquanto “alimento” criativo de ação e crítica. *Food* representava, assim, o palco de desenvolvimento dos questionamentos de Matta-Clark a respeito da sociedade de consumo norte-americana. Em um de seus trabalhos o artista critica duramente o ideal do *American Way of Life* a partir da contraposição de imagens das cozinhas de casas “ideais” norte-americanas, a fotos de experimentos como o “*agar dinner*”, que fazem alusão aos processos químicos de transformação do resíduo produzido na cidade a partir da chamada “entropia social”. No trabalho do artista, tanto a comida, necessidade humana básica, quanto a sua manipulação e os detritos dela gerados, são utilizados enquanto explicitadores de um lado nada espetacular da vida na cidade, bem como dos processos entrópicos resultantes do quadro de coexistência social nela presente.

Desde o fim da década de 1960, muitos artistas e arquitetos enfrentaram a difícil tarefa de encontrar respostas para o universo efêmero e incontrolável das cidades em vias de expansão e vêm atuando com projetos que desafiam o campo tradicional do pensamento arquitetônico e urbanístico, dentre eles estão Gordon Matta-Clark (com suas incursões físicas nos muros da cidade) e seu grupo *Anarchitecture*; Vito Acconci, importante representante da *body art*, da arte ativista e da crítica institucional na década de 1970, Acconci passa, nos anos 1990, a trabalhar especificamente com a arquitetura.; grupo austríaco de arquitetura Haus-Rucker-Co, fundado em 1967 por Laurids Ortner, Gunter Kelp (Zamp) e Klaus

Pinter, que partia do pressuposto comum de que a arquitetura deveria deixar a sua função passiva e estática para adquirir uma qualidade ativa e defendia o *Mind-Expanding-Program* trabalhando na produção de soluções urbanas visionárias e de protótipos que materializavam novas ideias de habitação.

Segundo Ricardo Rosas, a ideia de “coletivo” não pode ser atribuída apenas à prática artística contemporânea, já que a formação de agrupamentos artísticos teria ocorrido durante todo o século XX, atravessando as obras de artistas e grupos como a Internacional Situacionista, Matta-Clark e o grupo *Fluxus* de Nova York, para citar alguns exemplos. Apesar disso, é a partir da década de 1990 que os coletivos artísticos parecem atravessar a sua mais ampla expansão, impulsionados pelos novos meios de comunicação em rede e por motivações que expressam a crescente proximidade entre as esferas da arte e da política. É, assim, em meio a um contexto marcado pelo desenvolvimento do capitalismo tardio nos países emergentes, que insurgem, em um movimento contrário, os coletivos artísticos enquanto sistemas caracterizados pela ideia de cooperação e reciprocidade. Os agrupamentos criados nessa época apresentavam, normalmente, um caráter híbrido, resultante da união de práticas tanto artísticas quanto arquitetônicas (ROSAS, *apud* LABRA, 2009).

A arquitetura, realizada no campo expandido da arte, também vem colaborando em processos de realinhamento entre intervenções artísticas em territórios, dentro de seus próprios meios e modos de fazer, e vêm atuando enquanto intervenção no mundo que possui uma enorme potencialidade de transformação social. Se considerarmos a arquitetura como uma ciência pública por excelência e/ou um instrumento de construção de espaços nos quais o foco encontra-se na experiência coletiva do urbano, talvez ela também possa incorporar de maneira efetiva, a frente da construção dos espaços enquanto caráter colaborativo, diluindo a função criativa autoral antes centrada somente na figura do arquiteto. Os centros urbanos enfrentaram, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, um período de crescimento espacial e demográfico acelerados, que geravam, continuamente, novas necessidades e programas. As flutuações dos preços das propriedades influenciavam a vida útil das edificações, tornando o seu uso rapidamente obsoleto, e a busca por menores custos e mais segurança esvaziava as áreas centrais, alargando continuamente o perímetro das cidades. Este ambiente urbano de dinâmica nunca antes vista, em que tudo parecia desmanchar-se com a mesma facilidade e rapidez com que era concebido, tornou-se, por sua volatilidade, um suporte cada vez mais complexo para as estruturas arquitetônicas, tradicionalmente concebidas para representarem a eternidade. Tal contexto urbano caótico impulsionará o iní-

cio da discussão, hoje ampliada e dotada de novos elementos, sobre o que de fato deveria representar o fazer arquitetônico em um mundo irremediavelmente fadado à instabilidade e dotado de dinâmicas cada vez mais complexas. (SCHULZ-DORNBURG, 2002).

Muitos coletivos de arquitetura (híbridos entre arquitetos, artistas, urbanistas, designers) vêm se organizando, principalmente a partir da crise econômica de 2008 na Espanha, para repensar formas de intervenção em espaços públicos questionando a forma com que as cidades contemporâneas vêm sendo privatizadas em processos radicais de neoliberalização dos espaços em geral. Alguns destes grupos de arquitetura se configuram enquanto coletivos que incluem designers e artistas, e vêm atuando no sentido de expandir as fronteiras da produção arquitetônica atrelada apenas ao mercado (seja à projetos comerciais funcionais sem características estéticas singulares, sejam em projetos espetaculares). Destacam-se vários coletivos que vêm atuando em rede ibero-americana como o Recetas Urbanas (Espanha), o Todo por la praxis (Espanha), o Arquitectura Expandida (Colômbia), o Al Borde (Equador), o a77 (Argentina), e o próprio Basurama (Espanha, Brasil). Muitos deles vão se construindo dentro de um pensamento que inclui a arquitetura num campo expandido da arte e do urbanismo. Militantes da criação compartilhada e *copyleft* que a partir de processos produtores de intervenções no espaço da cidade, geram zonas autônomas temporárias ou não, acabam por gerar ações que agenciam novos modos de fazer arquitetura, potencializando a experiência colaborativa e a apropriação efetiva da cidade por parte dos indivíduos que dela usufruem.

Salienta-se portanto, que alguns coletivos que envolvem grupos de artistas, arquitetos e designers, vêm adotando uma prática que surge influenciada pela ideia de coletividade e pela lógica do *site-specific*, gerando um novo tipo de produção arquitetônica que pressupõe não só a efetiva ligação com o contexto urbano fragmentado de nossas cidades e com o cotidiano de seus habitantes mas, principalmente, a participação comunitária na constituição do que podemos chamar também de espaços-comum, espaços estes que são concebidos e realizados fora da lógica do mercado e do Estado e se tornam ações moleculares independentes do planejamento urbano majoritário via desobediência civil. Esta outra arquitetura produzida de forma independente e autônoma via utilização e reutilização de objetos e materiais descartados encontrados em caçambas e em terrenos baldios, acabam por abrir um novo leque de possibilidades de intervenção urbana que seja capaz de adequar-se ao caos inerente à vida contemporânea nas metrópoles, de forma não só a não inibir que manifestações culturais de todos os tipos aconteçam,

mas a gerar condições para que elas se deem em toda a sua diversidade e potência. Seria interessante compreender que a noção deste tipo de território comum e autônomo, desde as experiências artísticas de *site-specific* e *land art*, vêm sendo construídas na contemporaneidade a partir da ideia de que é possível fugir à lógica da propriedade privada, dos limites museificados preparados para a arte dentro de uma cidade-espetáculo, tão valorizada pela lógica da cidade criativa.

Conclusão: apostando nas resistências multitudinárias dos novos coletivos de arte e arquitetura como produtoras de espaços do comum

Aposta-se, portanto, nas novas possibilidades de resistência ao capitalismo contemporâneo através, também, da constituição de práticas artísticas e culturais que surgem de processos grupais, coletivos e colaborativos aos moldes supracitados, que surgem de maneira independente dos programas culturais estabelecidos estrategicamente pelo Estado, no sentido de gentrificar áreas ou de produzir uma cidade mais rentável e apropriada para o consumo.

Segundo Pelbart (2008) cada indivíduo representaria um grau de potência específico, relacionado à sua capacidade de afetar-se e de ser afetado. A constituição de uma grupalidade, ou seja, de um corpo múltiplo, abarcaria portanto todas essas singularidades, a partir de uma “variação contínua entre seus elementos heterogêneos, como afetação recíproca entre potências singulares, numa certa composição de velocidade e lentidão.” (PELBART, 2008, p. 34). As ideias cunhadas por Pelbart aproximam-se, nesse sentido, do que Negri denomina multidão enquanto conjunto de singularidades não representáveis, que é sempre produtiva e está sempre em movimento. Esta multidão poderia ser então, um ator social ativo, uma multiplicidade que age; seria também o conceito de uma potência que desconfia da representação e em contraste com de povo, porque é uma multiplicidade singular, um universal concreto. O povo constituía um corpo social; a multidão, não, porque ela é a carne da vida e, ao contrário da pura espontaneidade, é como algo organizado num corpo sem órgãos, fora da organização do Aparelho de Estado, ou seja, é um ator ativo de auto-organização, nos introduzindo num mundo completamente novo, dentro de uma revolução que está a realizar-se. A multidão é para o autor, ao mesmo tempo, sujeito e produto da *praxis* coletiva, assim, como também, cada corpo é multitudinário, ou pode tornar-se uma multidão, formando redes e potencializando contaminações que desejam liberdade na coletividade. A multidão é projeto que se faz cruzando-se multidão com multidão, misturando corpos operando a mestiçagem e a hibridação, já que o próprio corpo é trabalho vivo e recusa, maquinicamente, a

organização constante operada pelo sistema capitalista, é, portanto, expressão e cooperação, ou seja, a multidão é um nome ontológico de produção de resistências ativas contra sobrevivência parasitárias que constituem a engrenagem da máquina capitalista contemporânea (NEGRI, 2010). A multidão representa uma potência, que se dá a partir da cooperação das singularidades. Tal multidão pretende não só se expandir, como se corporificar, segundo Negri, enquanto dimensão coletiva e social da atividade intelectual enquanto meio de produção. Assim, concluímos que, a ideia de biopotência, que para Pelbart corresponde à biopolítica positiva constitutiva da multidão, pode nos dar valiosas pistas a respeito das possibilidades de resistência ao biopoder disciplinar e às biopolíticas de controle onipresentes no mundo globalizado.

A questão que surge aqui é que, a arte e a arquitetura multitudinárias através de suas práticas biopotentes, enquanto produtoras de territórios autônomos e de experiências corporais singulares colaboram para a construção do projeto de constituição espacial e de experiências corpóreas nas quais o comum possa ser produzido no urbano. Fugindo à lógica tanto do Estado quanto do mercado e se afirmando enquanto novos modos de fazer cidade, a prática artística-cultural-arquitetônica realizada colaborativamente, torna-se fundamental para a inversão dos diagramas próprios do capitalismo imaterial que produz um urbanismo neoliberal. Neste sentido, muitos coletivos de arte e arquitetura contemporâneos vêm configurando participam deste projeto do comum com a constituição de redes rizomáticas entre movimentos de resistência, apontando novas possibilidades de se imaginar e constituir cidades, construindo um caminho que amplifica a potência do fazer-com, atuando tanto na esfera micro, atentando-se para as especificidades locais, quanto a partir da relação entre eles e do compartilhamento das experiências geradas numa dimensão macro.

Além das práticas artísticas e arquitetônicas colaborativas e multitudinárias, conclui-se que, para a conformação de um espaço urbano verdadeiramente múltiplo e democrático, as iniciativas culturais organizadas pela própria sociedade, de maneira independente, desempenham papel fundamental. Eventos culturais e artísticos que envolvam a participação do corpo na cidade e a ocupação de espaços de forma coletiva mostram-se extremamente relevantes para a indução do desenvolvimento de uma lógica de apropriação democrática do território. A partir do estabelecimento de uma relação mais corpórea com o espaço, não somente nos momentos nos quais se experimenta as intervenções, mas também durante o processo de constituição colaborativa delas, surgem experiências criativas como um contraponto direto às experiências meramente contemplativas promovidas pelas

cidades-cenário atuais. Esses processos criativos representam, assim, uma forma de resistência à lógica das novas indústrias criativas, que tendem a transformar a cidade em algo pasteurizado, consensual e apolítico. A intervenção autônoma no espaço da cidade torna-se parte, portanto, de um projeto político da multidão para a pólis via engajamento político dos corpos biopotentes.

Referências

- ACCONCI, Vito. *Arquitetura é arte?* 16 de Maio de 2013. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/108238/video-vito-acconci-arquitetura-e-arte/>> Acesso em: 24 de jun. 2013.
- BASURAMA. *Construção Relacional*. 2011. Disponível em : <<http://www.basurama.org/blog/2011/10/07/rus-quito-iii-la-construccion-relacional/>> Acesso em: 24 jun. 2013
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O espaço na obra Interseção Cônica, de Gordon Matta-Clark – *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.16, p. 113-129, jul.-dez. 2011. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2016%20-%20artigo%207.pdf>> Acesso em: 24 jun. 2013.
- CABINET MAGAZINE. *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*. 2009. Disponível em : <<http://cabinetmagazine.org/events/oddlots.php>> Acesso em: 24 de jun. 2013
- CARL, Andre. *Secant*. 1977. Disponível em: <http://www.mixite.es/land-walk-escultura-vs-paisatge/>. Acesso em : 23 jun. 2013.
- COCCO, Giuseppe Mario. *Mundobraz: O devir-mundo do Brasil e o devir-brasil do mundo*. Rio de Janeiro: Recor. 2009.
- CROW, Thomas. *Gordon Matta-Clark*. London: Phaidon Press. 2004.
- DELEUZE, Gille; GUATARRI, Félix. *MIL PLATÔS, VOL.1: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34. 1995
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp. 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes. 1986.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*. São Palo: Arqtextos
- JACQUES, Paola Bersen. Guia de Livros: Microplanejamento: Práticas urbanas criativas. *Vitruvius*. 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/pesquisa/bookshelf/book/835>> Acesso em 24 jun. 2013.

- HUCHET, Stephane. *Intenções Espaciais a Plastica Exponencial da Arte 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte. 2012
- KWON, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press. 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG. 1999.
- MOUFFE, Chantal. *Práticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB. 2007.
- MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*. Barcelona: Polígrafa. 2006.
- NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record. 2001.
- NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Multidão: Guerra e Democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record. 2005.
- NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão in: DIAS, B. e NEVES, J. (org.). *A política dos muitos*. Povo, Classes e Multidão. Lisboa, Tinta da China, 2010.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco. 1986.
- PEDROSA, Adriano; LAGNADO, Lisette. *Como Viver Junto – Catálogo da 27ª Bienal de São Paulo*. São Paulo : Cosac Naify. 2008
- PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.) *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itáu Cultural. 2008.
- PELBART, Peter Pál. Biopolítica. *Sala Preta*, São Paulo, n.7, p.57-65, 2007.
- RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34. 2005.
- RIBEIRO, Diego Mauro; JACQUES Paola Berestein. *aCerca do Espaço*. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>> Acesso em: 24 jun.2013.
- SANTOS, Milton. O retorno do território. In : *Observatorio Social de América Latina*, Ano, 6 n. 16, jun. 2005, Buenos Aires.
- SILVA, Cinara de Andrade. *Hélio Oiticica: arte como experiencia participativa*. 2006. 137f. Tese (pós-graduação). Instituto de Arte e Comunicação Social. Niterói
- SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili. 2002

SZANIECKI, B., SILVA, G. Megaeventos, pontos de cultura e novos direitos (culturais) no Rio de Janeiro. *Lugar Comum*, n.31, p. 11-22, 2010.

WALKER, Stephen. *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*. London: I.B Tauris. 2009.

■.....**Natacha Rena** é doutora e professora da Escola de Arquitetura da UFMG. natacha-rena@gmail.com.

■.....**Paula Bruzzi** é mestranda da Escola de Arquitetura da UFMG. bruzzi.paula@gmail.com.