

CIDADES INSTÁVEIS: INTERVENÇÃO ARTÍSTICA COMO EXPERIÊNCIA HETEROTÓPICA DO ESPAÇO URBANO

UNSTABLE CITIES: ARTISTIC INTERVENTION OF URBAN SPACE AS
HETEROTOPIC EXPERIENCE

[Eloísa Brantes Mendes \(UERJ\)](#)

Resumo

A arte em situação de intervenção desloca os signos de realidade para instaurar a própria vivência do espaço urbano como “lugar outro”, no qual a experiência estética suscitada implica numa reflexão política sobre a cidade: usos comuns do espaço público e emergência de coletividades temporárias. O artigo aborda a intervenção artística como possibilidade de re-inscrição da alteridade em espaços urbanos, articulando a noção de heterotopia (Michel Foucault) na emergência de contra-lugares temporários e o caráter participativo da arte contextual (Paul Ardenne) na análise de algumas obras-intervenções artísticas realizadas nos últimos anos na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave | arte | heterotopia | cidade

Abstract

Art in situation of intervention shifts the signs of reality to bring the experiences of urban space as “another place” in which the aesthetic experience implies in a political reflection about the city: common uses of public space and the idea of community. The article discusses the possibility of artistic intervention and re-inscription of the otherness in urban spaces. It articulates the idea of heterotopia (Michel Foucault) in the urgent need of counter- places and the participative nature of contextual art (Paul

Ardenne) in the analysis of some works- art interventions performed in the city of Rio de Janeiro.

Keywords | art | heterotopia | city

Eloísa Brantes Mendes é doutora em Artes Cênicas da UFBA e completou sua pesquisa de doutorado na Sorbonne, 8. Ela é professor de Artes no Instituto de Artes da UERJ.

Eloísa Brantes Mendes holds a PhD in Scenic Arts from UFBA, with a scholarship at Université Paris VIII. Currently she teaches at the Instituto de Artes (UERJ).

Cidades instáveis: intervenção artística como experiência heterotópica do espaço urbano

Eloísa Brantes Mendes

No cotidiano das grandes cidades os espaços públicos se tornam, cada vez mais, locais de passagem. Na lotação de trens, ônibus e metrô, ou conduzindo seu próprio carro por engarrafamentos infundáveis, o morador da cidade, na medida do possível, recalca seus modos de inscrição corporal no espaço urbano em *formas comunicativas do habitar* (Di Felice, 2009) que oferecem deslocamentos virtuais. O uso generalizado de aparelhos celulares – próteses/dispositivos digitais – alteram as práticas do espaço comum, mediando as formas de contato com os lugares da cidade. Ao contrário do *flâneur*, que perambula pelas cidades do final do séc. XIX degustando a multiplicidade de escolhas oferecidas pelo espaço urbano em sua temporalidade efêmera, o cidadão do séc. XXI é comparável ao telespectador que vivencia o mundo como uma experiência narcótica. Na geografia fragmentada e descontínua da cidade, cada um segue seus trajetos estabelecidos, evitando as possibilidades de desvio pela ausência de contato com pessoas estranhas. O corpo anestesiado no espaço se move de maneira passiva. O amortecimento das sensações, apontado por Richard Sennet como “liberdade de resistência”, é tanto uma criação do urbanista que projeta caminhos para facilitar o movimento diminuindo a atenção dispensada aos lugares de passagem, como do diretor de televisão, que explora meios de fazer com que as pessoas olhem para qualquer coisa sem desconforto. “O objetivo de libertar o corpo da resistência associa-se ao medo do contato, evidente no desenho urbano moderno” (Sennett, 2010: p. 17), que reduz as possibilidades de conflito afastando, isolando, ou tornando invisíveis as estranhezas perturbadoras, provocadas pelo contato entre diferentes tipos de população que habitam as cidades.

Na fragmentação dos espaços urbanos o ideal de comunidade se instaura fora dos espaços públicos. O sociólogo Zigmunt Bauman, em sua análise da sociedade de consumo, situa a idéia de comunidade como a última relíquia das utopias da boa sociedade de outrora, que vigora nos argumentos de venda dos condomínios fechados. A utopia de comunidade reduzida “às sobras dos sonhos de uma vida melhor, compartilhada com

vizinhos melhores, todos seguindo melhores regras de convívio” (Bauman, 2000: p. 108), na delimitação territorial dos condomínios fechados garante o afastamento de pessoas estranhas que possam ameaçar o conforto destes lugares paradisíacos. Isto é sugerido no planejamento arquitetônico dos condomínios que oferecem segurança, lazer e consumo em um ideal de vida no qual o contato direto com a cidade é dispensável. O modelo de moradia em condomínios fechados que se expande na cidade do Rio de Janeiro, contrasta com a arquitetura informal das favelas construídas fora de qualquer projeto urbanístico.

Nos últimos anos a substituição do termo **favela** por **comunidade**, no contexto político de integração das favelas cariocas à cidade, visa diminuir as conotações pejorativas da palavra favelado – associada à marginalidade econômica e social – pelo reconhecimento desta população como parte constituinte da cidade. Neste caso a utopia de comunidade também ecoa a lógica de valorização do lugar, definido por suas redes de relação. Mas ao contrário dos condomínios, que se fecham em relação à cidade comum, valorizando a distinção social dos seus moradores, a utopia de comunidade na favela atrai as pessoas de fora, na tentativa de incorporar a favela à cidade pela idealização do tipo de organização familiar e comunitária que a sustenta. Em ambos os casos, a sociedade idealizada integra uma cidade utópica, cuja Paisagem Cultural Urbana passou a ser considerada Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO em 2012. Mas o senso de comunidade exclui o compartilhamento dos espaços da cidade como pólis – cidade organizada por homens livres e iguais – na qual a delimitação das distâncias sociais entre cidadãos, através da igualdade de direitos e deveres, define a dimensão pública dos espaços urbanos. A utopia de comunidade nos condomínios e nas favelas não se inscreve na dimensão pública dos espaços que compõem a própria cidade, enquanto aglomerado de pessoas que coexistem sendo diferentes umas das outras.

Na fragmentação do contexto urbano em utopias de comunidade, os deslocamentos por espaços virtuais – mais rápidos e eficazes do que as relações presenciais que delimitam o espaço físico e social – ampliam as margens de definição relacional dos lugares. Nas redes de sociabilidade virtual, o contato entre pessoas com interesses comuns cria um senso de

comunidade que desloca os sentidos do espaço urbano,¹ conforme a visão ecossistêmica na qual o ambiente é habitável de diversas formas pelo tipo de tecnologia utilizada no processo de interação-observação.² Estímulos acionados por próteses digitais, a qualquer hora e em qualquer lugar, instauram campos sensoriais que mediam a relação corpo – espaço urbano como suporte de experiências comuns. Na possibilidade de estar alhures, em trânsitos virtuais que flexibilizam a presença individual, se instaura uma cidade abstrata. As dimensões simbólicas do lugar, impregnado pela vivência das relações que o constituem, se alteram no estado de liquidez dos espaços urbanos permeados pela comunicação digital.

A virtualidade da comunicação digital, que media as práticas do espaço urbano, pode ser associada à **atopia** apontada por Ramoneda como experiência do mal-estar urbano nas cidades contemporâneas. A atopia não chega a se converter em lugar concreto, nem se apresenta como busca de um lugar que não existe – utopia da sociedade ideal –, mas se mantém como perda do lugar e produz uma sensação de desassossego permanente. “A atopia urbana designa esse quadro de dúvida, solidão e medo, que perturba a construção do novo tipo de tramas e redes que talvez seja o fator de sociabilidade no futuro próximo” (Ramoneda, 2007).

A noção de espaço heterogêneo formado pelo “conjunto de posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos”, visto por Foucault (1979) antes da era digital, parece distante das práticas do espaço urbano mediadas pela comunicação virtual, que sobrepõem diversos lugares ao mesmo tempo através de relações inter-pessoais desincorporadas. O conceito de **espaços simultâneos**, cunhado por Foucault em 1967 na definição de lugar, colocava em jogo certa sacralização dos lugares na mobilização das oposições entre espaços público/privado, familiar/social, cultural/útil, lazer/trabalho. Mas na atopia, como sintoma urbano que ecoa a exteriorização/exposição do espaço privado – os limites da dimensão pessoal do corpo – na esfera pública, tais

¹ Sobre idéia de comunidade em novos formatos de estrutura social que incluem a espacialidade virtual das tecnologias digitais, ver PAIVA, Raquel. *O Espírito Comum: comunidade, mídia e globalismo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

² A abordagem ecossistêmica questiona a análise da cybercultura sob o prisma da dicotomia sujeito-ambiente, traçada por Paul Virilio nos anos 1990. DI FELICE, Massimo. *Paisagens Pós-Urbanas*. O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. São Paulo: Annablume, 2009.

dicotomias se embaralham. A indefinição de lugar pela maleabilidade de suas redes relacionais, que sobrepõem espaços reais/virtuais, não inclui necessariamente o contato com a alteridade. No espaço urbano como local de passagem, intensificado pela velocidade dos deslocamentos virtuais, é possível evitar os encontros que não sejam intencionais, ou torná-los inconseqüentes no caso de serem inevitáveis (Bauman, 1997).

Entre a sociedade utópica, projetada em lugares idealizados a certa distância da cidade, e a atopia como perda da noção de lugar na virtualidade de redes relacionais, a produção artística contemporânea em espaços públicos, na perspectiva da arte contextual (Ardenne, 2004), sai do campo da representação e do ideal de arte mergulhando na ordem concreta das coisas, através da participação do espectador na dimensão circunstancial de obras-proposições que tecem com a realidade.

Neste sentido, a noção de **heterotopia**, traçada por Michel Foucault, como lugares reais que são contra-posicionamentos, “espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros posicionamentos reais, que se pode encontrar no interior da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos” (Foucault, [1984], 2006:p.415), pode ser articulada com os intuitos de uma arte circunstancial, em que as barreiras espaciais-temporais que separam criação e percepção da obra se desmancham pela reconfiguração dos dados de realidade. A própria cidade se faz matéria de criação não apenas do artista, mas de todos que reinventam os sentidos do espaço urbano através experiência estética compartilhada. A intervenção artística – enquanto arte contextual – instaura uma heterotopia efêmera (heterocronia) na qual a singularidade das relações redefine o “lugar cidade” pelo contato entre estranhos. A arte contextual “se instala no coração do mundo concreto e da vida presente pela colaboração instantânea com o público” (Ardenne, 2004: p. 180) em proposições estéticas que re-inserem a experiência da alteridade em espaços urbanos que, sendo agradável ou não, remete à existência de outros lugares da cidade.

Heterotopia, intervenção artística e espaço urbano

A realização de eventos artísticos em espaços não-institucionais, baseados na exposição de obras *site specific* cujas proporções, materiais e formas guardam uma relação com o respectivo ambiente, se popularizou nos anos 1980.³ Hoje, a institucionalização da arte extrapola seus locais específicos (galerias, teatros, salas de cinema, etc.) envolvendo espaços alternativos, como fábricas desativadas, garagens ou galpões abandonados, antes utilizados como lugares de reação à produção artística legitimada pelo mercado de arte. A Intervenção artística em espaços urbanos não se opõe à institucionalização da arte pelo mercado, mas se diferencia das obras *site specific* por sua dimensão *contextual*, que envolve a atividade do espectador na realização da obra como acontecimento que reconfigura, momentaneamente, as percepções do real.

Com a diluição do caráter expositivo e convencional da obra de arte como objeto a ser contemplado (quadro, escultura, espetáculo teatral, coreografia), alguns artistas passam a atuar em espaços públicos a partir dos anos 1970. Keith Hering desenhou nos quadros negros reservados para publicidade nas estações de metrô.⁴ Trisha Brown coreografou danças sobre os telhados de Nova Iorque.⁵ Artur Barrio instalou obras feitas de resíduos orgânicos (lixo, sangue, carne, etc) nas ruas de Belo Horizonte.⁶ Estas intervenções, que confundem códigos de linguagem, sobrepondo espaços incompatíveis, desestabilizam as categorias de percepção do espectador não apenas em relação aos critérios de definição da arte, mas também em relação aos espaços físicos, culturais e sociais da cidade habitada. As

³ Sobre tipologia das obras *site-specific* como manifestação de arte pública ver CARTAXO, Zalinda. *Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade*. O Percevejo Online, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, 2010.

⁴ Os desenhos de Keith Haring no metrô – *Subway Drawing* – nos anos 1980 foram seu primeiro trabalho de reconhecido sucesso. A precisão dos traços rápidos, que desenhavam personagens estranhos, segue a circunstância temporal dos minutos que, entre a passagem de um trem e outro, o permitia desenhar sem ser visto.

⁵ Na peça *Roof Piece* (1971) doze bailarinos sobre diferentes tetos dos edifícios de Wooster Street (NY) se transmitem o mesmo movimento. A distância entre os edifícios participava desta transmissão de movimentos através dos sistemas intuitivos e kinestésicos. MACEL, Christine. Trisha Brown. *Danser sa vie*. Art et Danse de 1900 à nos jours. Paris: Centre Pompidou, 2012, p. 266.

⁶ *Trouxas ensanguentadas* (1970) feitas com materiais orgânicos como lixo, papel higiênico, detritos humanos e carne putrefata, e espalhadas ao longo de um rio na cidade de Belo Horizonte, durante a mostra *Do Corpo à Terra*.

Intervenções artísticas em espaços públicos envolvem uma dimensão performática que reconfigura, momentaneamente, os lugares da cidade.

Sem se limitar à presença corporal do artista como parte integrante da obra, a performance – como traço da arte contemporânea – coloca em jogo a dinâmica relacional da ação, instalação ou intervenção, que envolvem o corpo do espectador como participante das suas circunstâncias de realização. A ocupação de espaços públicos e a interface corpo/obra se tornam substâncias de uma prática artística, que insere as circunstâncias espaciais e a temporalidade do acontecimento na configuração da obra. A forma deixa de ser apenas um efeito de composição visual, sonora ou cênica, para se tornar um elemento de ligação entre as pessoas que vivenciam a obra-proposição.

A idéia do artista criador como único responsável pela sua obra, que vigora na linguagem artística como mediação entre o real e o representado, cede lugar para o universo funcional, no qual a arte revive os objetos ou revela sua inutilidade, recombina os dados da própria realidade (Bourriaud, 2009). Hélio Oiticica ao reivindicar o status do artista como *inventor* explicita esta condição da arte como **estética da existência** que coloca em evidência valores antes despercebidos. Sua definição do “inventar: processo *in progress* que não se resume na edificação da OBRA mas no lançamento de mundos que se simultaneiam. Simultaneidade em vez de mediação”,⁷ esclarece o papel do artista que se retira do lugar de demiurgo criador de mundos – pela expressão de realidades subjetivas – para provocar o mundo, desestabilizando a produção de subjetividades que orientam nossa percepção cotidiana da realidade.

Neste campo da arte como reprogramação do mundo, as intervenções em meio urbano são formas maleáveis, cujos princípios de aglutinação dinâmica cruzam diferentes planos da realidade pela emergência de coletividades temporárias. Conforme escreve Pallamin a respeito da **arte urbana como prática crítica**, a intervenção artística coloca em jogo a produção simbólica do espaço urbano, repercutindo as contradições, conflitos e relações de poder que o constituem. A noção de

⁷ Hélio Oiticica. Manuscrito de 23 de outubro 1973, Caderno, Projeto HO. Grifo de Hélio. Carneiro, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com Claror*. Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Ed. Imaginário/FAPESP, 2004, p. 166.

heterotopia é localizável no espaço e institucionalmente reconhecida como lugares fora de todo lugar que representam, contestam e invertem os outros posicionamentos reais dentro de uma cultura, como por exemplo os presídios, hospícios, asilos, etc. Na Intervenção artística, a sobreposição de vivências diferentes do mesmo espaço, através da experiência da alteridade que reflete a existência de outros lugares, remete à noção de heterotopia como experiência estética do espaço urbano. Proposições artísticas que reutilizam formas sociais existentes na configuração de **contra-lugares**, que provocam a atividade do morador como espectador de si mesmo e parte integrante da cidade em que vive, serão vistas a partir de Intervenções artísticas recentes, realizadas na cidade do Rio de Janeiro.

Intervenções artísticas na cidade do Rio de Janeiro

Desde 2009, a cidade do Rio de Janeiro se tornou campo de uma nova política de organização do espaço público, conduzida pelo governo municipal: o **choque de ordem** voltado para a limpeza e segurança do espaço urbano. O controle da cidade no cotidiano (horário de término das feiras livres, iluminação das ruas, retirada dos camelôs e bicicletas estacionadas, etc.) acompanha reformas urbanísticas de grande porte, realizadas em função dos mega-eventos que irão acontecer na cidade (Copa do Mundo em 2014 e Jogos Olímpicos em 2016). Tal política, que se instalada após 2008 com o começo da ocupação policial das favelas sob o domínio do tráfico de drogas, é significativa da reorganização social dos espaços da cidade, também marcada pela alta especulação imobiliária. Além do choque de ordem, entre os anos 2010 e 2011, a cidade foi palco de muitos acidentes urbanos que revelam, de modo literal, a instabilidade do território urbano pelo desmoronamento de construções sólidas. Desabamentos de edifícios, explosões de bueiros (redes de ligação elétrica) e outros acidentes improváveis colocam em jogo um certo estado de choque, que atravessa o inconsciente coletivo no cotidiano urbano carioca. A ordem do choque, como instância traumática da memória urbana recente, em contraponto com o choque de ordem enquanto política de segurança pública, delinea o campo de tensões no qual a intervenção artística atua como dispositivo de reflexões estéticas e políticas, articulando realidades

distintas na configuração de heterotopias efêmeras – heterocronias – que desviam e refletem as interações sociais cotidianas. Neste contexto as propostas artísticas de intervenção, vistas a seguir, re-configuram os espaços urbanos pela sobreposição e contraposição das fronteiras culturais e econômicas, que dividem a cidade em zonas incomunicáveis.

No Rio de Janeiro a cartografia da produção artística, restrita à zona sul e ao centro da cidade⁸ é problematizada pelas intervenções que, de formas diversas, reivindicam a realização de uma arte pública. A instalação da Cia de Dança Lia Rodrigues em um galpão na favela da maré, considerada um lugar perigoso e violento, questiona a cartografia da produção/consumo artístico cultural carioca. O Centro de Artes da Maré (CAM) onde fica a sede da Cia de dança, criado em 2008, em parceria com a Redes de Desenvolvimento da Maré, foi aberto ao público em 2009, após um ano de reformas.⁹ A opção de Lia Rodrigues como artista referencial da dança contemporânea no Brasil, com forte atuação política no meio da dança carioca desde os anos 1990, em instalar-se com sua Cia de dança fora das áreas de circulação da cultura artística, para desenvolver suas criações no **lugar favela** é uma intervenção urbana que propõe novos sentidos éticos-estéticos no trânsito cultural margem – centro da cidade. Entrar numa favela para participar de um ensaio de escola de samba, por exemplo, é uma experiência estética que não envolve necessariamente as dimensões éticas do **conceito arte como capital cultural**. Mas entrar numa favela para assistir um espetáculo de dança contemporânea, que normalmente seria visto no palco de um teatro, é uma sobreposição de lugares que provoca deslocamentos sociais e abre campos de reflexão sobre os espaços e circuitos físicos/sociais da arte enquanto capital cultural. O deslocamento do espectador como estrangeiro em sua própria cidade, no trajeto até a favela da maré já lhe propõe vias de reflexão sobre a cidade como lugar habitado. As imagens urbanas que o atravessam durante o percurso entram em jogo na percepção do espetáculo de dança, que transborda os limites do palco e denuncia a incomunicabilidade entre diferenças sócio-culturais. Isto se explicita no texto de apresentação do

⁸ Regiões de maior poder econômico que, comparadas ao resto da cidade (zona norte, subúrbio e zona oeste), comportam uma população reduzida.

⁹ O centro abriga, além da Lia Rodrigues Companhia de Danças, o Ponto de Cultura Rede de Arte da Maré, a Escola Livre de Dança da Maré e o MaréCine, entre outras iniciativas.

Programa do espetáculo *Piracema*, apresentado no Centro da Artes da Maré (CAM) em março 2012, **Idealizado para criação, formação e difusão das artes**, com destaque para a dança contemporânea, em relação à qual o CAM vem se constituindo referência genuína, buscando romper com a segmentação existente entre os diferentes territórios da cidade no campo do direito à arte.

Ocupando o CAM com atividades contínuas de aula, ensaios do repertório, criação e pesquisa, a Cia de Dança Lia Rodrigues promove encontros entre pessoas com diversas experiências educacionais e culturais, investindo na construção diária de espaços onde a arte possa ser compartilhada. Os dois espetáculos criados pela Companhia no CAM utilizam fenômenos da natureza ligados à água: *Pororoca* (as ondas provocadas pelo encontro do rio Amazonas com o mar) e *Piracema* (viagem dos cardumes que, na época de desova, nadam contra a correnteza). Em ambos os espetáculos, que manifestam formas de convívio e coabitação (diretas e indiretas) na luta pela sobrevivência, os movimentos corporais convidam o espectador a inventar os sentidos da dança oferecendo-lhe uma experiência estética ancorada nos encontros humanos. A sobreposição espacial entre o lugar da favela e o lugar da arte como campos sociais incompatíveis, na cartografia da produção/consumo da cultura artística carioca, instaura uma experiência heterotópica do espaço pela expressão concreta de uma “utopia urbana com novas paginações e atores” – como se lê no Programa de apresentação –, expressão associada a um tipo de processo artístico cujo caráter participativo envolve relações de alteridade.

O deslocamento estético, como procedimento artístico que rearticula dados de realidade na configuração de experiências heterotópicas do espaço, também pode ser provocado pelo estranhamento em relação ao espaço urbano cotidiano. Este é caso da *Coreografia para prédios, pedestres e pombos*, projeto realizado pela coreógrafa Dani Lima em parceria com a cineasta Paola Barreto no Largo do Machado (zona sul do Rio de Janeiro) em 2010. O próprio nome da intervenção remete ao que está fora do corpo bailarino: movimentos cotidianos dos prédios, pedestres e pombos, em fluxos de deslocamento e possibilidades coreográficas. A Intervenção

coreográfica instaura um **devir** dança, acionado por desvios sensoriais na relação cotidiana corpo – espaço.

Através da interação das linguagens cinema e dança, a Intervenção propõe uma remontagem dos acontecimentos no cotidiano da praça Largo do Machado. Uma equipe de vinte técnicos e artistas, além de onze bailarinos, realizam uma série de intervenções coreográficas camufladas no cotidiano da praça. Através de uma câmera instalada no alto de uma igreja e da comunicação por rádio, Dani Lima cria, em tempo real, a coreografia dos bailarinos em diálogo com os movimentos dos pedestres na praça. A edição dos acontecimentos se passa em duas instâncias: a própria criação coreográfica feita em tempo real, a partir dos diagramas de movimentos previamente ensaiados pelos bailarinos que interagem com o cotidiano da praça; a transmissão direta dos acontecimentos filmados por várias câmeras de segurança, na montagem do vídeo projetado no café de um teatro, próximo ao Largo do Machado.¹⁰ O lugar escolhido pelo espectador para assistir a coreografia condiciona a forma do espetáculo: na praça, ao nível do chão (próximo aos performers); no café do teatro (vendo a mixagem ao vivo das imagens e sons); na torre da Igreja (com binóculos e mp3 escolhendo seus próprios enquadramentos), ou pelo *streaming* via internet. A sobreposição de espaços provocada pelos diferentes pontos de vista dos espectadores em relação aos acontecimentos ao vivo, envolve diversas temporalidades do lugar Largo do Machado. As Intervenções coreográficas, cuja dimensão processual não se finaliza como produto artístico, mas articula os fluxos de movimentos corporais gerados pela relação entre bailarinos-pedestres e cruza diferentes pontos de vista dos espectadores, instaura uma experiência de contra-lugar no cotidiano da praça.

Nas coreografias camufladas, a sutileza dos movimentos cotidianos, desviados e alterados, confunde a separação entre bailarinos e pedestres. Altera-se a percepção da dança, como acontecimento cujas imagens,

¹⁰ As intervenções coreográficas, gravadas diariamente durante 2 meses, formam um banco de imagens do cotidiano do bairro que participa da edição de imagens filmadas e transmitidas em tempo real. Assim, no café do teatro, o espectador assiste todo o material sendo editado, sonorizado e projetado em uma performance de "cinema ao vivo", simultânea à intervenção coreográfica na praça (*Instituto Cultural Oi Futuro*, patrocinador financeiro do projeto).

captadas por câmeras de vigilância, são editadas e projetadas em outro espaço ao vivo, e se sobrepõem em diferentes temporalidades (passado e presente) do mesmo lugar. A espetacularidade da intervenção coreográfica, que se dilui em diferentes pontos de vista do espectador sobre o cotidiano, provoca estranhamentos em relação ao espaço vivido. Conforme explica Dani Lima, a intervenção “pretende lançar um olhar atento sobre o Largo do Machado, sua arquitetura e seu paisagismo, seus frequentadores, seu cotidiano, suas memórias passadas e presentes, e contribuir para uma redescoberta do potencial poético do espaço público”.¹¹ A valorização do cotidiano em suas possibilidades de edição (através da dança e do vídeo) reflete diversas formas de existência comum. A experiência heterotópica do espaço urbano, acionada pela sobreposição de temporalidades diferentes, desloca a percepção das interações sociais cotidianas que se passam no mesmo lugar (a praça) e remetem aos usos comuns dos espaços públicos na cidade.

Outro exemplo de intervenção camuflada, que coloca em jogo os usos do espaço público através da desmaterialização da arte como objeto, é a intervenção *Só vendo a vista* (1998) do artista plástico Marcos Chaves. A sutileza e ironia da interferência visual, que desvia a atenção do cidadão passante, lhe oferecem o lugar de espectador crítico da cidade em que vive. Nos relógios públicos da cidade, cuja placa luminosa é reservada para publicidade de produtos e eventos, o artista instalou uma fotografia do Rio de Janeiro típica de cartão postal, exaltando os símbolos da cidade maravilhosa com a legenda escrita: SÓ VENDO A VISTA. O jogo com a palavra VENDO derivada dos verbos ver e vender – conjugados em tempos distintos – e VISTA como paisagem observada e como modo de pagamento sem parcelamento ou crédito, provoca estranheza em relação ao enunciado que tematiza e atua sobre a cidade. A cidade está à venda ou eu apenas contemplo o visual da cidade? A combinação entre imagem, texto e suporte (relógio) de publicidade no mobiliário urbano remete às questões de direito e do acesso aos espaços privilegiados da cidade, por sua beleza natural. As fronteiras sociais e econômicas entre aqueles que apenas vêem, aqueles que vendem e aqueles que compram as vistas mais bonitas da cidade, são

¹¹ Fragmento do texto de apresentação do projeto *Coreografia para prédios pombos e pedestres*, extraído do site www.danilima.com.

evocadas no estranhamento provocado pela interferência nos relógios da cidade, que marcam o mesmo tempo cronológico para todos. As imagens de cartão postal mostram a zona sul da cidade, cujo metro quadrado é o mais caro do Brasil. As mesmas imagens também são vistas pelos moradores das favelas, situadas nos morros da zona sul. Mas a relação de venda e compra da paisagem supõe um capital financeiro que pertence a poucos. A interferência visual nos relógios das ruas provoca curto-circuito nos sentidos de propriedade e de apropriação do espaço urbano. Pelas lentes do estranhamento o espectador participa do processo de enunciação, que ao se camuflar como publicidade, penetra no cotidiano e instaura uma experiência heterotópica do espaço urbano como lugar público que reflete domínios privados.

Diferentemente da sutileza irônica de Marcos Chaves, o caráter provocativo da intervenção visual *Tridente* (2006) do artista plástico Alexandre Vogler, no Morro Cruzeiro, situado no Município de Nova Iguaçu (Estado do Rio de Janeiro) causou reações violentas da comunidade religiosa evangélica local. Na encosta da Serra do Vulcão, o artista pintou um imenso tridente branco, visível à distância por toda comunidade local e por quem passasse perto. A imagem do tridente como símbolo do diabo na umbanda, religião afro-brasileira condenada pelos evangélicos, motivou a revolta de religiosos que protestaram contra a pintura. O caso mobilizou a mídia (jornal *O Dia*) e a prefeitura de Nova Iguaçu, que ordenou a retirada imediata da imagem pintada e ameaçou processar o artista Alexandre Vogler, cujo projeto inicialmente aprovado pela prefeitura era pintar (no mesmo local) a frase "I Love Nova Iguaçu", com um coração no lugar do Love.¹² Devido a falta de verbas suficientes para a instalação da frase com letreiros luminosos, o artista alterou o projeto inicial, substituindo o texto pela imagem do Tridente enquanto símbolo do deus Netuno, na Mitologia Grega. Após terminar a pintura, Alexandre Vogler ao ver a imagem de longe, reconheceu a semelhança com o símbolo religioso afro-brasileiro, sem imaginar que a intervenção causaria tanta polêmica. A presença do Tridente no morro durou pouco tempo. Em algumas horas, cerca de

¹² A realização do desenho fez parte de uma oficina de Arte Pública, oferecida por Alexandre Vogler, contemplado pelo Projeto Interferências Urbanas FUNARTE, e apoiado pela prefeitura Municipal de Nova Iguaçu. Sobre o assunto, ver o dossiê das matérias publicadas em jornal em 2006. Revista Concinnitas, n. 8, v. 1, julho 2007.

quarenta funcionários da prefeitura de Nova Iguaçu chegaram para apagar a pintura na encosta do morro. Eles trabalharam durante dois dias nesta tarefa. A dificuldade em desfazer a imagem, pintada de cal sobre a pedra e a vegetação no morro, obrigou os homens a estenderem os traços do desenho para desfigurar o Tridente. O resultado visual foi um quadrado meio torto. Além de alterar a forma do desenho, os funcionários também plantaram brotos de coroa-de-cristo em forma de cruz. Depois desta limpeza, o prefeito acompanhou um grupo de pastores e padres, que subiram o morro para rezar o pai-nosso e benzer o local, a fim de afastar o mal da terra de Jesus. Mas apenas com a chuva, que caiu sete dias após a intervenção do Tridente, a pintura desapareceu totalmente. Na interpretação dos religiosos, a chuva foi uma resposta divina à decisão do prefeito em mandar pintar um coração no mesmo local. Os acontecimentos suscitados pelo *Tridente* evidenciam o caráter provocativo e coletivo da obra-intervenção construída através das reações que suscita. Diferentes espaços sociais se sobrepõem à imagem do *Tridente*: os funcionários da prefeitura que desfazem o desenho do mal, a performance religiosa dos pastores e padres que rezam o local, a atuação política do prefeito Municipal como protetor do lugar, e finalmente a chuva interpretada como manifestação divina. O acompanhamento midiático destes acontecimentos, no jornal *O Dia*,¹³ também participa da intervenção artística propagando as notícias pela cidade e ampliando os debates sobre arte, religião e política.¹⁴ A participação direta da comunidade religiosa e do prefeito na obra-intervenção, através da reza coletiva, transformaram temporariamente o Morro Cruzeiro em um lugar sagrado. A intervenção como dispositivo de acontecimentos, neste caso, descontextualiza o lugar da arte como representação ao suscitar reações que refletem e espetacularizam representações sociais do Estado e da religião. A Intervenção *Tridente* aciona uma dinâmica de práticas do espaço que refletem as relações de poder que cruzam o espaço público, modos de controle social e políticas culturais.

¹³ Entre o dia 15 de agosto e 22 de agosto de 2006, ocorreram as ações e reações do artista, da prefeitura, da comunidade religiosa e da comunidade científica (que denunciou os estragos do solo causados pelo cal).

¹⁴ Durante uma semana o caso ganhou manchetes no jornal: "Entre a cruz e o tridente" (15/08/2006); "Religiosos contra o tridente" (17/08/2006); "Chuva apaga o Tridente"(26/08/2006). Matérias do jornal O Dia. Revista Concinnitas, n. 8, v. 1, julho 2007.

Diferentemente dos projetos individuais, o caráter político das intervenções urbanas feitas por Coletivos de artistas envolve a ética colaborativa dos grupos, cuja heterogeneidade comporta traços comuns, como divisão de tarefas, compartilhamento de valores e liderança coletiva. A reflexividade e o questionamento dos coletivos em relação aos seus modos de organização, produção e criação, que investem em formas de existência relativamente independentes do mercado artístico profissional, apontam caminhos diversos em direção à arte pública. O Coletivo *Imaginário periférico*, por exemplo, que surgiu durante a década de 1990 na Baixada Fluminense, distante do centro do Rio de Janeiro, reivindicando a descentralização das áreas de produção/consumo artístico, hoje é composto por mais de 485 artistas numa forma de organização em rede, descentralizada, nômade, que não se deixa capturar pelas esferas de controle. A proposta de questionar o Meio da Arte carioca discute a existência de pontos geográficos determinantes da arte contemporânea monopolizada por curadores, instituições e *marchands*. Assim, o coletivo afirma e valoriza a produção individual dos artistas visuais que o integram, propagando a arte nas ruas: o artista é visto como um operário, na busca pelo reconhecimento do seu trabalho.

A atuação do Coletivo Opavivará, que surgiu em 2005 na zona sul da cidade, questiona mais a domesticação do espaço público, em suas intervenções do que a centralização da produção artística carioca. Composto por seis artistas que não se apresentam nominalmente, o coletivo se declara uma entidade criativa que produz **arte relacional**. Suas intervenções não se baseiam na criação de objetos artísticos, mas em situações de convivialidade, como por exemplo, uma barraca de distribuição de chás na Feira de Arte do Rio 2011, ou a instalação de cadeiras de praia, com lugar para três pessoas sentarem juntas, em espaços urbanos inóspitos. Ao oferecer obras para serem vivenciadas e não apenas descritas, o coletivo interfere no espaço público através de experiências estéticas que, calcadas no cotidiano, refletem e questionam as formas de controle do espaço público.

O Coletivo Líquida Ação, formado em 2007, funciona com rotatividade de artistas colaboradores, na criação/realização de ações coletivas – em

situação de intervenção urbana – dirigidas por mim. As intervenções baseadas em ações com água articulam fluxos de movimentos cotidianos com a memória dos espaços urbanos, provocando desvios sensoriais que refletem e criticam valores vitais da sociedade de consumo. As dimensões físicas e simbólicas da água atuam como dispositivos de experiências estéticas que potencializam as sensações (texturas, sonoridades, imagens, temperatura, etc) através das interações corpo-água-espaço. A proposição de levar água em trajetos que atravessam a memória urbana (ativação de chafarizes secos, percursos de rios subterrâneos, banhos coletivos em locais significativos, lavagens de roupas dos moradores) destaca as particularidades de cada espaço em ações *site-specific* cuja indefinição formal (ação em estado líquido) incorpora diversas formas de participação do espectador. A presença da água, em ações coletivas, desarticula a percepção cotidiana dos espaços públicos e reflete fragmentos da memória urbana em torno da água.

As Intervenções artísticas, em projetos individuais ou Coletivos, vistas neste artigo como experiências heterotópicas do espaço urbano, transformam temporariamente as interações cotidianas corpo – espaço pela montagem, desmontagem e remontagem dos dados de realidade. Estes processos artísticos, que envolvem a participação do espectador em situações vividas, investem no espaço urbano como campo de alteridades possíveis. O espelho, como espaço virtual que contém uma experiência de heterotópica, pode ser comparado com a reflexividade da Intervenção artística em meio urbano. O espelho transforma o lugar refletido (ocupado pela pessoa que se olha no espelho) num espaço ao mesmo tempo real (associado a todo o espaço que o circunda) e absolutamente irreal (que só pode ser percebido no ponto virtual por trás do espelho). A Intervenção artística, como *modus-operandi* da realidade, propõe deslocamentos estéticos que refletem fragmentos do espaço social, arquitetônico, cultural, emocional, etc. Assim como espelho, cuja existência real exerce um tipo de contra-ação à posição ocupada por quem se olha refletido ali, a Intervenção artística nos espaços urbanos instaura uma espécie de contra-lugar que desvia as ações cotidianas deslocando, sobrepondo e contrapondo lugares

diferentes que refletem modos de organização social do espaço público na cidade.

Referências bibliográficas

ARDENNE, Paul. *Un Art Contextuel*. Création Artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris: Flammarion, 2004.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BEY, Hakim. Zona Autônoma Temporária (Temporary Autonomus Zone): parte 1. ROSAS, Ricardo (ed.); SALGADO, Marcus (ed.). Rizoma.net, 2002, p. 213-226. Disponível em: http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_intervencao.pdf. Acesso em: dez/2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicant pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÜTTNER, Claudia. Projetos artísticos em espaços não-institucionais de hoje. PALLAMIN, Vera M. *Cidade e Cultura*. Esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 73-102.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano Carneiro. *Relâmpagos com Claror*. Lygia Clark e Hélio Oiticica, a vida como arte. São Paulo: Ed. Imaginário; Fapesp, 2004.

CARREIRA, André (org.). *Teatralidade e cidade*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. O Percevejo Online, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, 2010.

DI FELICE, Massimo. *Paisagens Pós-Urbanas*. O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. São Paulo: Annablume, 2009.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Comunicação, espaço, cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.

FOSTER, Hal. O retorno do real. *Concinnitas*, ano 6, n. 8, v. 1, julho 2005, Rio de Janeiro, DEART/UERJ.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Ed. Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *Ditos e escritos III : Estética, Pintura, Música e Cinema*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

GUATTARI, Felix. *Lignes de fuite*. Pour un autre monde de possibles. Paris: Ed. L'Aube, 2011.

LEMOINE, Stéphanie ; OUARDI, Samira. *Artivisme*. Art, action politique et résistance culturelle. Paris: Alternative, 2010.

LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2007.

MENDES, Eloisa Brantes. Reaviavar Chafarizes: uma experiência de intervenção urbana. *O Percevejo Online*, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, 2010.

MACEL, Christine. Trisha Brown. *Danser sa vie*. Art et Danse de 1900 à nos jours. Paris: Centre Pompidou, 2012.

PALLAMIN, Vera M. Arte urbana como prática crítica. *Cidade e Cultura*. Esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 103-110.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2003.

RAMONEDA, Josep. El Urbanita. *Atopia Art e ciutat al segle XXI*. Barcelona: CCCB; Diputació Barcelona, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e Política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra*. O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. *Dias & Riedweg*: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.