



ARTE COLABORATIVA NO ESPAÇO PÚBLICO: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE OS COLETIVOS GIA, PORO E OPAVIVARÁ!

Ludimila da Silva Ribeiro de Britto*

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise crítica e comparativa de algumas intervenções urbanas realizadas pelos coletivos brasileiros PORO, GIA e OPAVIVARÁ! Tais ações utilizam os espaços públicos de diferentes centros urbanos como território para suas experimentações e novos agenciamentos: ações estéticas e políticas que desejam interferir na “normalidade” cotidiana dos transeuntes, produzindo novas subjetividades, trocas afetivas e encontros em meio à heterogeneidade e pluralidade do tecido urbano. A tentativa de tirar a arte dos centros culturais oficiais institucionalizados e ganhar as ruas das cidades não é nova. A partir da década de 60 do sec. XX, artistas e coletivos se engajaram nesse desafio, propondo circuitos artísticos alternativos e novas maneiras de pensar a arte, em atitudes que reverberam de diferentes maneiras na atualidade. Os grupos PORO, GIA e OPAVIVARÁ, ao criarem intervenções artísticas em diferentes cidades, constituem ações de resistência e táticas efêmeras em uma esfera micropolítica ao agirem nas brechas e fissuras de disposições sociais e urbanísticas aparentemente consolidadas, que são, por sua vez, parte de um sistema cada vez mais homogeneizador e opressor. Dessa maneira, como os coletivos artísticos conseguem atuar na cidade? Qual seria a importância desses procedimentos resistentes para os espaços públicos urbanos e políticos? Como a Arte pode gerar questionamentos relevantes acerca da urbe e sua dinâmica social/relacional? Essas são algumas das reflexões apresentadas no presente texto.

Palavras-chave: Coletivos. Espaço Público. Intervenção Urbana

ABSTRACT

This article proposes a critical and comparative analysis of some of the urban interventions executed by Brazilian collectives PORO, GIA and OPAVIVARÁ!. These actions use public spaces of many urban scenarios as territory for their experiments and new engagements: aesthetic and political actions which aim to interfere with the day-to-day sense of “normality” of the pedestrians, producing new subjectivities, affective trades and encounters amongst the plurality and heterogeneity of the urban cosmo. The attempt of taking art out of the institutionalized and official centers’ walls and spreading it all over the city streets is no novelty. Since the 60’s, artists and collectives engaged themselves in this challenge, proposing alternative art circles and new ways of thinking art — attitudes which, nowadays, echo in a variety of ways. By creating artistic interventions in different cities, PORO, GIA and OPAVIVARÁ! groups acknowledge actions of resistance and ephemeral tactics which, in a micro political sphere, may act in the breeches and chinks of social and urban dispositions apparently consolidated, which are, in their way, part of a system more and more homogenizer and oppressive. Thus, how art collectives are able to act in the city? Which would be the importance of these resistance procedures for the urban public and political spaces? How Art could generate relevant questionings on the urbe and its social/rational dynamics? These are a few reflections presented in this article.

KEYWORDS: Collectives. Public Space. Urban Intervention.

“A cidade está ocupada. Forças. Gestos. Coletivos. Uma multiplicidade infinita de possibilidades singulares constituindo a cidade em processo.”

(Ericson Pires)

O homem é um ser social e político. Estabelece relações não apenas em um campo interpessoal, relacional e micropolítico, como também numa esfera mais ampla, interagindo com seu entorno (rua, bairro, cidade...) e firmando trocas afetivas, subjetivas e geopolíticas. Como agente histórico, não é apenas um elemento passivo do contexto em que se insere: é também catalisador de impulsos estéticos e culturais. É influenciado pela dinâmica social e global, mas, ao mesmo tempo, lhe confere uma gama de sentidos.

A prática artística faz parte desse processo. Coletivos de artistas proliferam pelas cidades. Buscam, no tecido urbano, novas formas de articular a arte com questões sociais e políticas, fazendo surgir novos agenciamentos, os quais Nina Felshin denominou arte ativista (FELSHIN, 2001). Tais grupos, dessa maneira, aproximam os cidadãos de novas linguagens artísticas carregadas de reflexões críticas, agora livres de amarras e condicionamentos institucionais. É de se esperar, portanto, que a arte cause tensões e motive articulações que dão origem a uma cultura de oposição que resista às tentativas de cooptação^[1] no tecido urbano, e reflita sobre os seus processos sócio-políticos e culturais.

Os coletivos artísticos, comuns tanto no Brasil quanto em outros países, são agenciamentos caracterizados por singularidades — uma vez que diferentes sujeitos articulam entre si suas ideias, afetos e desejos — e multiplicidades — uma vez que a colaboração/associação é seu cerne. São relativos e cambiantes (...) multiplicidades que coexistem, se penetram e mudam de lugar — máquinas, maquinismos, motores elementos que intervêm em dado momento para formar um agenciamento produtor de enunciado[...]. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 49-50) e de ações.

Os coletivos podem se juntar em torno de compromissos estéticos^[2] que se articulam em diversas frentes: organização de revistas e periódicos, divisão de ateliês, coordenação de galerias, gestão de espaços de exposição e debates, além de espaços voltados para residências artísticas. Os exemplos são muitos e envolvem tanto iniciativas independentes quanto institucionais. Os coletivos que nos interessam nessa pesquisa, entretanto, são determinados grupos de artistas que elegem os diferentes espaços da cidade — sejam eles públicos ou privados — para atuar, gerando questionamentos acerca da problemática que permeia esses espaços e a cidade como um todo.

1. MESQUITA, André. Participação cultural e interferência nas tramas cognitivas do capitalismo. Disponível em: http://www.andreleamos.info/404nOtFound/404_56.htm. Acesso em 06/07/2011.

2. Como aponta Felipe Scovino em seu texto Do que trata um coletivo? In REZENDE, Renato e SCOVINO, Felipe (orgs.). Coletivos. Rio de Janeiro: Circuito, 2010. p. 11-12.

3. A partir do momento que interagem com diferentes espaços e corpos do tecido urbano, essa prática artística contemporânea — seja ela de caráter colaborativo ou individual — é chamada de diversas maneiras: interferências urbanas, interferências ambientais, arte pública, ocupações, entre outras nomenclaturas. Utilizaremos aqui o termo intervenções urbanas.

4. Utilizamos como referência os estudos de Luís Sérgio Abrahão em seu livro Espaço público: do urbano ao político (São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.)

Para isso, utilizam diversas táticas e fazeres, como apropriações midiáticas, elaboração de periódicos — sejam eles impressos ou digitais — e, principalmente, a proposição das chamadas intervenções urbanas^[3], que podem englobar as táticas anteriormente citadas, como também ampliá-las a partir da utilização de linguagens artísticas contemporâneas, como performances, site specific, proposições audiovisuais, entre muitas outras possibilidades.

Como é exposto por Negri e Hardt (2012), embora as lutas pela produção do comum sejam singulares e orientadas para uma questão específica e local, elas possuem uma orientação global.

Os agenciamentos coletivos, segundo Claudia Paim, inventam e imaginam novas espacialidades para si próprios, criando e ativando novos espaços, sem obedecer a circuitos artísticos tradicionais pré-estabelecidos. A autora afirma que:

os modos de fazer coletivos já são políticos por sua própria formação: no coletivo existe as condições para a política, pois há o espaço entre-homens. Além disso, muitas destas iniciativas preocupam-se ainda com outros indivíduos da sociedade. A arte ativista e a arte colaborativa expressam essa abertura e devem ser analisadas dentro de seus respectivos contextos. (PAIM, 2009, p. 130)

A “política” citada por Paim refere-se à concepção da socióloga Hannah Arendt, que afirma a necessidade de uma trama relacional entre os homens marcada pela liberdade em iguais condições de ir e vir. Seria necessário, também, o respeito às singularidades e pontos de vista do outro, para que a política se realizasse potencialmente.

Entendemos como agenciamentos forças que se proliferam e transbordam limites territoriais de maneira rizomática, estabelecendo, continuamente, novas conexões e múltiplas alianças. Os coletivos artísticos são agentes nas cidades: seguem inventando, criando novos territórios, articulando novos encontros.

Os trabalhos de arte colaborativa que nos interessam nesse artigo utilizam os espaços públicos dos centros urbanos como palco para suas experimentações e novos agenciamentos. O conceito de “espaço público”, entretanto, tem se mostrado cambiante e polêmico nas últimas décadas, principalmente após o período da II Guerra Mundial. Tal conceito remete tanto a espaços “materiais” (como ruas, praças) como à esfera da vida social e política. A expressão espaço público urbano refere-se aos espaços físicos tradicionais de uso comum das cidades, como praças, ruas, largos e avenidas^[4]. Tais locais são espaços que subentendem uma democracia em seu uso e acesso, devendo assegurar aos cidadãos,

principalmente, o direito à circulação e informação, ou seja, à realização do exercício da cidadania e à manifestação da vida pública. Tais espaços, principalmente após as contribuições dos sociólogos Hannah Arendt e Jurgen Habermas, passaram a ser abordados sob o ponto de vista sociopolítico, associados, portanto, ao conceito de esfera pública, ou espaço público político. É no cerne dessa simbiose entre espaço público urbano e espaço público político que operam muitos artistas e coletivos: buscam, através das suas ações/intervenções, fazer os cidadãos interagirem com seu entorno e refletirem sobre as questões que o permeiam, utilizando como dispositivo a arte e suas linguagens contemporâneas hibridizadas. Devemos considerar, ainda, que grande parte das mudanças ocorridas nas cidades do século XXI se deve, principalmente, aos dispositivos de funcionamento de uma economia globalizada, centrada nas demandas do sistema capitalista vigente. Faz-se necessário considerar, portanto, as transformações ocorridas no dito espaço público nos últimos tempos, sendo que alguns autores[5] apontam para a decadência deste na contemporaneidade, por conta, principalmente, da grande quantidade de requalificações e revitalizações urbanas, além de outros fatores. A cidade contemporânea tenderia a aniquilar os espaços públicos, onde encontros fortuitos com o outro se tornam possíveis pela livre circulação da diversidade e heterogeneidade, que são subjugadas em favor de interesses individuais. Constatamos, então, que os espaços públicos podem tornar-se territórios para proposições artísticas colaborativas, que ativam ao seu modo tais locais, e terminam por incorporar os conflitos e problematizações da cidade em seu discurso crítico, atentando-se que o tecido urbano expressa uma organização complexa, com superposições, ambiguidades e pluralidades.

A prática artística colaborativa, que tenta estabelecer uma relação dialógica com o tecido urbano, dá-se no tempo presente: é uma história em contínuo fluxo. A despeito de uma narrativa linear, deparamo-nos com uma trama descontínua, em constante fazer-se. Sim: é possível identificar uma série de referências passadas (artistas agindo individualmente ou em grupo) que nos ajudam a compreender essa trama atual, mas elas também se apresentam de maneira heterogênea, em tempos/espaços díspares, quase como uma constelação de acontecimentos que se abrem a uma possível cartografia. Tal cartografia, por sua vez, também não se presta às determinações sócio-históricas fixas e lineares: ela é múltipla e cambiante. Vejamos alguns exemplos. O artista visual minimalista Richard Serra, a partir dos anos 70, foi uma das personalidades que explorou a “espacialidade”

5. Como, por exemplo, Richard Sennett em *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988).

6. As obras *site specific* (sítio específico), segundo o próprio Richard Serra, engendram um diálogo com seu entorno. Lidam com os componentes ambientais de um determinado contexto, como sua topografia, seja ele um espaço urbano, uma paisagem ou um espaço arquitetônico fechado; essas obras tornam-se parte integrante do local onde são instaladas, reestruturando a sua organização conceitual, espacial e perceptiva. Levam em consideração as questões sociais e políticas do local, e ao serem removidas do mesmo (como ocorreu com o *Tilted Arc*) são automaticamente destruídas (SERRA, 1989).

7. In: Richard's Serra *Tilted Arc*. Disponível em: <http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc.html>.

de espaços públicos, considerando-a muito mais que um dado físico, ao abordar a especificidade política do espaço público. Em 1981, Serra instalou seu *TiltedArc* (Arco Inclinado) na Federal Plaza em Nova York. Tratava-se de um paredão de aço bruto de 12 metros de altura, com 120 metros de comprimento, que praticamente “partia” a Federal Plaza ao meio. O *site specific*[6] começou a incomodar, principalmente, alguns trabalhadores do local, que viam o *TiltedArc* como um verdadeiro obstáculo no meio do caminho. De acordo com Serra: “o espectador se torna consciente de si mesmo e de seu movimento através da praça. As mudanças na escultura ocorrem no momento em que ele se move. Contração e expansão da escultura resultam do movimento do observador. Aos poucos, há uma mudança de percepção não somente da escultura, mas do ambiente inteiro”[7]. Iniciou-se, então, uma série de protestos que resultou em uma audiência pública que determinou a remoção — e consequente destruição, por se tratar de um *site specific* — da escultura em 1989, mesmo com os protestos de Serra e da comunidade artística que o apoiava (curadores de museus, galeristas e artistas visuais em sua maioria). A partir dos acontecimentos referentes ao *TiltedArc*, notamos a aglutinação de temas como política, democracia, arte e esfera pública em uma mesma proposição. Esse trabalho de Richard Serra se afasta um pouco das propostas que pretendemos abordar no texto em questão por seu caráter de monumentalidade que se distancia da maioria das ações dos coletivos artísticos contemporâneos, que se caracterizam pela efemeridade e caráter processual. Entretanto, a obra do artista minimalista aborda temas muito familiares a essas práticas colaborativas pelo seu diálogo com o meio urbano, as Artes Visuais e os cidadãos.

Ainda no contexto dos anos 70 do século XX, Gordon Matta-Clark também engendrou ações que travavam diálogos férteis entre arte e esfera pública. O artista visual americano dirigiu um olhar crítico ao próprio exercício da arquitetura, sendo que grande parte de sua produção se constituiu de intervenções no meio urbano. Em 1974, em uma ação intitulada *Splitting*, o artista “fatiou” ao meio uma casa na periferia de Nova York, chamando atenção para a forma desordenada com que a cidade crescia na época. Em uma cidade repleta de espaços abandonados, muitos condenados à demolição, Matta-Clark surgia com proposições inusitadas, como *Garbage Wall* (Parede de Lixo), de 1970. Ou de recuperação social, como no projeto inacabado *Loisaida*, que visava treinar jovens sem recursos em ofícios de alvenaria e construção, engendrando uma ação colaborativa que envolvia os cidadãos do seu entorno, chamando atenção para temas como sustentabilidade e participação:



FIGURA 1:
Richard Serra — Tilted
Arc (1981)

um exemplo aconteceu no Soho, bairro de Nova York, onde Gordon Matta-Clark buscou soluções para a questão da moradia precária dos sem-teto. Experimentou com a construção de paredes feitas a partir de materiais encontrados no lixo, como plástico, latas e garrafas de vidro que foram re-fundidas e se tornaram ladrilhos. O artista fabricava estes ladrilhos diante dos sem-teto buscando sensibilizá-los para a adoção de seu método para a construção de abrigos que seriam mais resistentes à chuva e à neve. Matta-Clark chegou a inaugurar um de seus Garbage Wall com um assado de porco para tentar atrair, pelo odor da comida, os sem-teto que viviam em caixas de papelão nas imediações para que discutissem suas idéias. Não logrou, apesar de seus esforços, obter a adoção de suas idéias pelo seu público-alvo. (PAIM, 2009, p. 71)

Matta-Clark, em suas ações no espaço público urbano e político, instaura um viver junto, uma utopia de aproximação (BOURRIAUD, 2011) que conclama a participação do outro como cerne da sua ação. A possibilidade da interação política, o espaço entre-homens citado por Arendt, estabelece uma dinâmica relacional como nova possibilidade de vivência e experimentação através da arte. Esse agenciamento se dilui na dinâmica do tecido social, faz parte das pequenas (porém poderosas) táticas das práticas ordinárias, como disse Michael de Certeau (CERTEAU, 2000, p. 14). Matta-Clark, ao contrário de Richard Serra — que instala em uma praça pública uma escultura colossais, desterritorializando o cotidiano dos frequentadores da Federal Plaza de maneira quase impositiva — instaura no Soho, em Nova York, uma micro-resistência que assume um viés colaborativo por meio de uma confiança depositada no outro, co-autor do trabalho. Em Serra, de fato, também ocorre uma co-autoria: ao percorrer o Tilted Arc e experienciar alterações perceptivas em relação à obra e ao seu entorno, o transeunte também participa da sua construção. O viés político da obra se realiza, também, na discussão sobre o seu destino, nos protestos (por parte da comunidade do Federal Plaza) que culminaram na sua remoção e consequente destruição; na resistência de Serra frente ao provável e irreversível desmantelamento do site-specific.

Um pouco do contexto brasileiro...

Para Ericson Pires, as motivações que levam muitos coletivos brasileiros a criarem intervenções artísticas na cidade, que se configuram como ações de resistência, se devem a alguns fatores que são denominadores:

o esvaziamento cultural e financeiro pelo qual passa a cidade (...); a ausência total, ou quase total de políticas públicas significativas no nível municipal e estadual; o recrudescimento e/ou fechamento de espaços e vias institucionais — sejam galerias, museus, salões, etc.; — ou a obstrução dos espaços públicos da cidade em nome de uma noção

fundamentalista de segurança, que, de fato, não gera os resultados esperados e acaba por aumentar a possibilidade de insegurança, na medida que impede a circulação lúdica e criativa dos espaços públicos. (PIRES, 2007, p. 22-23)

Diante do contexto acima colocado, como os coletivos conseguem atuar na cidade? Qual seria a importância desses procedimentos resistentes para os espaços públicos urbanos e políticos? Como a Arte pode gerar questionamentos relevantes acerca da urbe e sua dinâmica social/relacional?

Em 2009, durante o 1º Viradão Cultural do Rio de Janeiro, o coletivo OPAVIVARÁ! propôs uma intervenção na Praça Tiradentes, localizada no centro da cidade. Intitulada “Pula Cerca”, a ação consistia em instalar ao longo do gradil que cercava a praça dez escadas, sugerindo que os transeuntes pudessem transpor o limite da grade, utilizando a escada para esse fim, anulando essa fronteira/demarcação que separa a praça da rua: o participante/ativador poderá, seguramente, atravessar de um lado a outro do espaço cercado. As quatro faces da praça foram ocupadas com escadas, instaurando uma escultura frutiva, em exercício da liberdade criativa[8].

A Praça Tiradentes, outrora referência simbólica e guardiã de uma memória coletiva, teve seu uso e significado social esvaziado, levando a prefeitura do Rio de Janeiro a realizar um processo de revitalização no local, que aliado ao seu gradeamento em nome de uma pseudo-proteção (a noção fundamentalista de segurança citada por Ericson Pires), terminou por dificultar ainda mais o seu acesso por grupos sociais diversos. Esses empreendimentos terminam por definir fronteiras espaciais que inibem um contato social mais amplo, evitando a concentração de pessoas de classes sociais distintas em um mesmo espaço, consolidando, conseqüentemente, dificuldades de comunicação com o outro. Toda requalificação urbana, portanto, é seguida por um processo de gentrificação, e isso não é diferente na região central da capital carioca.

A ação “Pula Cerca” questiona, dessa maneira, estruturas formais e normas sociais pré-estabelecidas, que funcionam no espaço geométrico ou geográfico das construções visuais, panópticas ou teóricas, interferindo no texto claro da cidade planejada e visível (CERTEAU, 2000); opera desvios no espaço controlado pelo poder instituído, agindo nas brechas e fissuras das disposições urbanísticas. Convoca o outro como participante ativo do trabalho, enaltece o processo colaborativo em detrimento de objetos estéticos definidos.

FIGURA 2:
Opavivará! — Pula Cerca
(2009)

8. Disponível em:
www.opavivara.com.br/intimidade.

9. O Poro é uma dupla de artistas formada por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! Atua desde 2002, com trabalhos que buscam apontar sutilezas, criar imagens poéticas, trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos e estabelecer discussões sobre os problemas das cidades, através, principalmente, da realização de intervenções urbanas e ações efêmeras. Disponível em: www.poro.redezero.org.



10. A série de cartazes está disponível para download no site do grupo: www.poro.redezero.org

A confiança no outro, a insistência nas diferenças como elementos constituintes do espaço público, que proporcionam encontros e novas formas de sociabilidade, fazem-se presentes em um cartaz produzido pelo coletivo Poro[9], intitulado “Eu-para-o-outro”, parte da série “Por outras práticas e espacialidades”. Os cartazes “lambe-lambe” dessa série são colados pelo grupo em diferentes contextos, trazendo também outros questionamentos (através de frases ou pequenos textos) tais como: a partilha do espaço público, o problema dos congestionamentos e do aumento descontrolado de veículos, a degradação da natureza, a especulação imobiliária, entre outros temas impressos em 13 cartazes diferentes[10].



FIGURA 3:
Opavivará!
Pula Cerca (2009)



FIGURA 4:
Opavivará!
Pula Cerca (2009)

Em um espaço saturado por imagens e signos, em meio a um bombardeio de informações fragmentadas e apelos publicitários, numa ação micropolítica, o Poro proporciona um ruído imagético, uma faísca resistente que convida o cidadão a pensar o espaço público como coletividade, sem anular suas especificidades e diferenças. “Eu-para-mim-mesmo-o-outro-para-mim-para...” sugere um diagrama de múltiplos agenciamentos, relações em rede, vizinhança, o contato com o outro, que, em tempos de globalização e exacerbação do individualismo, faz-se cada vez mais difícil. “Trata-se de um agrupamento de citações do geógrafo Milton Santos — cada linha foi retirada de um trecho do texto dele e fizemos esse novo texto, é dos raros casos que não foi escrito pela gente”^[11].

Um dos acontecimentos que alterou o cotidiano das cidades brasileiras nos últimos tempos, sem dúvida, foi a proliferação de obras relativas à Copa do Mundo: construção de estádios “padrão FIFA”, reestruturação da mobilidade urbana, requalificação de espaços públicos, entre outros, ativaram e movimentaram organizações civis e movimentos sociais, além do público atingido por essas grandes obras, que se organizaram em protestos que tomaram conta do país em 2013. Manifestações contra a Copa ocorreram em pelo menos 7 capitais, sendo um dos seus principais objetivos manifestar repúdio contra os investimentos milionários do Governo Federal para o campeonato mundial de futebol. No caso específico de Salvador, Bahia, a “Fonte Nova”, antigo estádio da capital baiana, foi completamente reformado, e sua área circundante requalificada, obras que ocorreram no período da Copa das Confederações, em junho de 2013. O estádio teve seu nome alterado para “Arena Fonte Nova Itaipava” (marca da cerveja vendida com exclusividade dentro do estádio), e um dos grandes prejuízos desse empreendimento foi a demolição da única piscina olímpica e ginásio poliesportivo de uso público da capital baiana: o antigo ginásio Antônio Balbino (Balbininho) foi destruído para a construção de um estacionamento para a Arena Fonte Nova.

Pensando nessas questões, o GIA (Grupo de Interferência Ambiental) ^[12] criou a ação intitulada “Tapete”. A intervenção urbana é simples, explicada no blog^[13] do coletivo: “estenda um tapete em algum ponto da cidade onde esteja ocorrendo um fato que você deseje criticar; em seguida, varra o entorno e coloque a sujeira embaixo do tapete. Sente-se no tapete, e começa a conversar com seus amigos sobre as questões que motivaram a ação”.

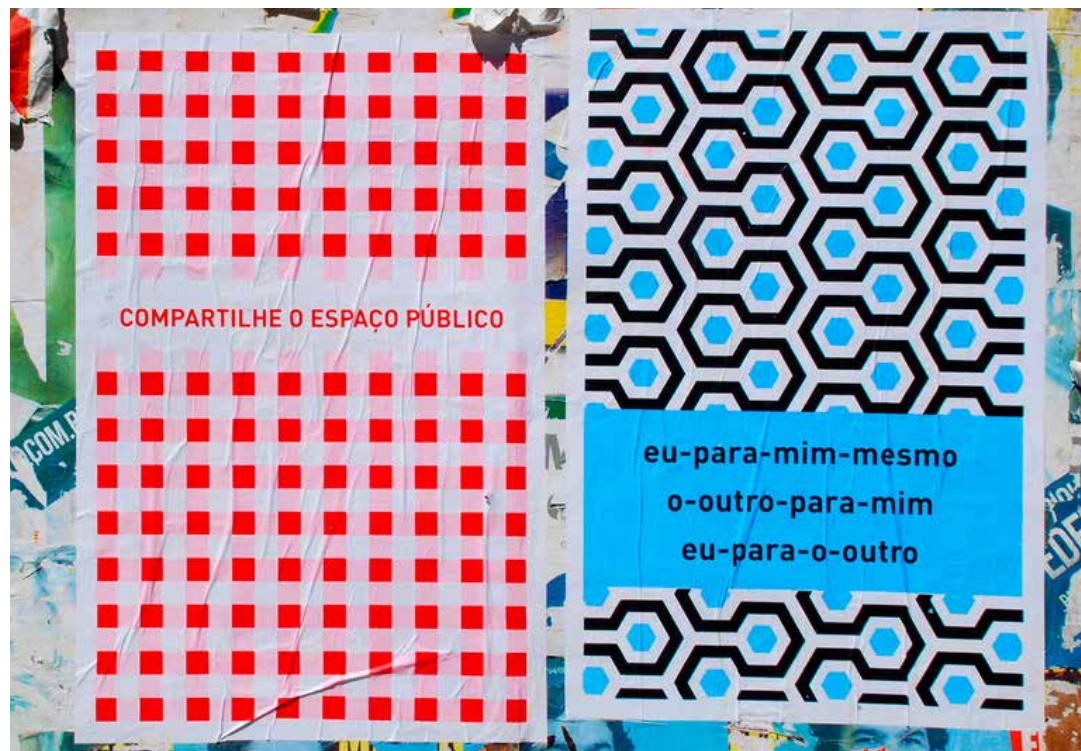
11. Depoimento de Marcelo Terça-Nadal, integrante do Poro, cedido à autora.

12. O GIA (Grupo de Interferência Ambiental) é um grupo formado por artistas visuais, designers, arte-educadores e músicos que têm em comum, além da amizade, uma admiração pelas linguagens artísticas contemporâneas e sua pluralidade, mais especificamente àquelas relacionadas à arte e ao espaço público. O grupo se formou em 2002 em Salvador-BA, cidade onde seus integrantes vivem e trabalham atualmente.

13. www.giabahia.blogspot.com.

FIGURA 5:
Poro
Cartaz Eu-para-o-outro
(2010)

Uma simples roda de amigos conversando, sobre um tapete, em frente a um dos maiores estádios brasileiros. O estranhamento causado pela situação, sem dúvida, remete-nos às estratégias situacionistas dos anos 60 do século passado, em que o grupo propunha a criação de “situações” que quebrasse com a anestesia e a mesmice cotidiana. Tal situação criada pelo GIA, portanto, carrega consigo uma vontade contestatória frente a um sistema cada vez mais homogeneizador e, porque não dizer, violento, que suprime os desejos da população em função de investimentos grandiosos e estratégicos. Não há, entretanto, uma vontade revolucionária de “mudar o mundo” por parte do GIA e da maioria dos coletivos contemporâneos. Essa consciência adquiriu força após o período da II Guerra Mundial, em que muitos grupos, por todo o mundo, passaram a concentrar suas forças em questões pontuais, de natureza molecular, como as lutas feministas, raciais, pacifistas, etc. Foi também nessa época, bebendo na fonte dos ideais situacionistas de ganhar as ruas e experienciar o meio urbano de maneira inusitada



(como o Garbage Wall de Matta-Clark, citado no início do texto), que a arte colaborativa voltou-se para os espaços públicos, numa tentativa de tirar a arte dos circuitos convencionais, como museus, galerias e centros culturais “oficiais”, numa atitude claramente anti-mercadológica.

Seriam relevantes, portanto, tais ações coletivas engendradas nos espaços públicos urbanos e políticos, diante da magnitude das grandes cidades? Acreditamos que sim, pois tais agenciamentos, mesmo que aparentemente insignificantes diante das macro-estruturas urbanas e seus estratos, adquirem potência numa esfera micropolítica, se considerarmos que as cidades são habitadas e formadas por indivíduos, com seus desejos e multiplicidades, e é justamente nessa instância que as proposições coletivas atuam, afetam e são afetadas mutuamente. Ainda pensando nas táticas efêmeras que os grupos operam no tecido urbano, vale citar as palavras do artista visual Jorge Menna Barreto, colocadas no famoso texto “A explosão do a(r)tivismo”:

sempre fico com uma sensação de que essas ações são quixotescas e já nascem fadadas a promover somente arranhões numa estrutura que já há tempos se divorciou do que move o processo artístico[14].

Os coletivos propõem, portanto, novas formas de experienciar a realidade e o meio urbano, apostando na criatividade e em proposições críticas para esse fim. O importante é que esses agenciamentos catalisem novos desejos e impulsos de operar mudanças e rupturas cotidianas, que sua potência não se esgote em si mesma, que gerem reverberações frutíferas para os cidadãos e para a cidade; que atuem articulando possíveis “processos de singularização”, que segundo Felix Guattari seriam

uma maneira de recusar todos esses modos de endocodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. (GUATTARI apud ROLNIK, 1986, p. 17)

Dessa maneira, acreditamos que os coletivos artísticos podem estabelecer uma relação dialógica frutífera com os espaços públicos das grandes cidades, que se convertem em um campo fértil para experimentações artísticas, ações estéticas e políticas que desejam interferir na “normalidade” cotidiana dos transeuntes, produzindo novas subjetividades, trocas afetivas e encontros em meio à heterogeneidade e pluralidade do tecido urbano.

14. Depoimento extraído do texto “A explosão do a(r)tivismo”, escrito por Juliana Monachesi em 2003, publicado no caderno Mais! do jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>.



FIGURA 6:
GIA — Grupo de Interferência Ambiental Tapete (2013)



FIGURA 7:
GIA — Grupo de
Interferência Ambiental
Tapete (2013)



FIGURA 8:
Protestos em Salvador,
Bahia, durante a Copa das
Confederações (junho de
2013)[15]

15. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/esportes/noticia/2013/06/protestos-em-meio-a-copa-das-confederacoes-podem-levar-uma-selecao-a-deixar-o-brasil-4176785.html>.

*Ludmila Britto é crítica de arte, artista visual, mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA-UFBA) e faz parte do GIA — Grupo de Interferência Ambiental. O GIA é um coletivo de arte urbana, que propõe intervenções artísticas nos espaços públicos da cidade. Atuou como professora de História da Arte na EBA-UFBA entre 2010 e 2012, onde atualmente é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de Pesquisa História e Teoria da Arte. É professora assistente do curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Luis Sérgio. **Espaço público: do urbano ao político**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.
- ALBUQUERQUE, Fernanda. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil** (1995 a 2005). Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2006.
- _____. Acredite nas suas ações. In: KRUNCH, Graziela (org). **Urbânia 3**. São Paulo: Ed. Pressa, 2008. P. 70-74.
- ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otília B., MARICATO, Ermínia e VAINER, Carlos. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARANTES, Priscila. Transversalidade em i/legítimo: dentro e fora do circuito. Artigo apresentado no 18º Encontro da ANPAP. Salvador, 2009. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/priscila_almeida_cunha_arantes.pdf. Acesso em: 20/06/2014.
- BEY, Hakim. **TAZ – Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CAMPBELL, Brígida e TERÇA NADA, Marcelo. **Intervalo respiro: pequenos deslocamentos**. São Paulo: Radical Livros, 2011.
- CERTEAU, Michael de. **Artes de fazer: a invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DURANTE, Milena Batista. **Ações coletivas na cidade: criação, desejo e resistência**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia / PPGAU-UFBA, 2012.
- ESPADA, Heloísa (org.) **Richard Serra: escritos e entrevistas**. 1967-2013. São Paulo: IMS, 2014.
- FELSHIN, Nina. ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. In: BLANCO, Paloma. et al (orgs). **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública e acción directa**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. P. 72-93.
- GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GUTIÉRREZ, Bernardo. Creatividad brasileña contra el Mundial. Disponível em: <http://www.yorokobu.es/creatividad-contra-el-mundial/>. Acesso em 04/07/2014.
- JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. breve histórico das errâncias urbanas. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>.
- MAZETTI, Henrique. Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil. Disponível em: www.artéria.art.br.
- MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva** (1990-2000). Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de História da Universidade de São Paulo / FFLCH-USP, 2008.
- MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fso604200305.htm>. Acesso em 12/07/2014.
- REZENDE, Renato e SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.
- ROSAS, Ricardo. **Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?** Disponível em: www.forumpermanente.org.
- SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- PAIM, Cláudia. **Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2009.
- PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- PITOMBO, João Pedro. **Fonte Nova deixa Salvador órfã de ginásios e piscina**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/esporte/2013/12/1389251-fonte-nova-deixa-salvador-orfa-de-ginasios-e-piscina.shtml>. Acesso em 04/07/2014.
- SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: As Tiranias da Intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (eds.). **Collectivism after Modernism: the Art of Social Imagination after 1945**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.