

A rua é o museu: cartografias da memória em contexto urbano ibero-americano contemporâneo

Lilian Amaral ¹

Resumo

A presente discussão propõe analisar o lugar da arte no âmbito da memória e do imaginário social na contemporaneidade, a partir da diluição e do deslocamento do objeto para o campo da experiência estética, tendo o *tempo* se convertido em matéria poética. Transitar entre a autonomia e a instrumentalização parece ser um dos dilemas enfrentados pelas práticas artísticas que incidem em dinâmicas sociais, práticas contemporâneas derivadas da arte pública e suas recentes hibridizações, como “novo gênero de arte pública”, “arte contextual” e “estética relacional”, entre outras reconfigurações. Tais questões podem iluminar um debate sobre as práticas críticas como campos de ação processuais e colaborativos apontando para renovadas formas de mediação, comunicação, apropriação e pertencimento. Objetiva-se investigar os modos de fazer artísticos compartilhados em rede, os processos de transformação no território deles decorrentes e implicações políticas no tecido social.

Palavras-chave

Prática artística; Esfera pública; Experiência; Memória; Territórios em processos.

Abstract

This discussion proposes to analyze the place of art in the contemporary public sphere from the standpoint of the dilution and displacement of the object towards the field of aesthetic experience, with *time* converted into artistic and poetic matter. The transit between autonomy and instrumentalization seems to be one of the dilemmas faced by the artistic practices that focuses on social dynamics, a contemporary practice derived from public art together with its recent hybridizations, such as “new genre of public art”, “contextual art”, “relational aesthetics”, among other reconfigurations. These questions can illuminate a debate about critical practices as procedural and collaborative fields of action,

¹ Pós-Graduação em Arte e Terapias Expressivas, Media Lab BR/UFG (Universidade Federal de Goiás). Artista visual, pesquisadora e curadora independente, pós-doutora em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e em Arte, Ciência e Tecnologia pelo Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Universidad Complutense de Madrid/Espanha, mestre em Artes pela ECA-USP. lilianamaral@uol.com.br

pointing to renewed forms of communication, appropriation, and belonging. The aim is to investigate the shared, networked ways of art making, the processes of territory transformation that derive from them, and their political implications in the social fabric.

Keywords:

Artistic practice; Public sphere; Experience; Memory; Territories in process.

Mediações: arte, experiência, esfera pública e territórios em processo

“O papel do lugar é determinante. Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro.”

Milton Santos, 2000

A atualidade é marcada pela complexidade que configura o campo da Cultura, conceito em constante transformação. O confronto com a modernidade e a decorrente quebra de fronteiras entre suportes, linguagens, meios, contextos e áreas do conhecimento, assim como a aproximação e o atravessamento entre camadas da cultura, permitem que a arte engendre lugares de novas experimentações estéticas, acopladas às tensões sociais existentes no entorno do artista. Se a relação entre arte e estética sempre acompanhou a produção artística, atualmente, a reunião entre elas e os processos de mediação pode configurar outra dimensão desse fazer.

O trânsito entre a autonomia e a instrumentalização parece ser um dos dilemas enfrentados pela arte contemporânea que incide em dinâmicas sociais, prática derivada da arte pública e suas recentes hibridizações, como “novo gênero de arte pública” (Lacy, 1995), “arte contextual” (Kwon, 1997), “estética relacional” (Bourriaud, 2006), entre outras reconfigurações.

Tais questões podem iluminar um debate sobre as práticas críticas como campos de ação processuais e colaborativos apontando para renovadas formas de criação, mediação, comunicação, apropriação e pertencimento, deflagradas a partir da diluição e do deslocamento do objeto para o campo da experiência estética, tendo o *tempo* se convertido em matéria artística.

Objetiva-se investigar os modos de fazer artísticos como práticas críticas compartilhadas em redes, os processos de transformação no território deles decorrentes e implicações políticas no tecido social.

Nessas circunstâncias abertas surgem determinados projetos nos quais nos deteremos mais adiante, para aprofundar a compreensão da expansão de limites tensionados pela arte contemporânea, propositores de espaços de encontros entre arte e vida, estética e política e entre artista e sociedade.

Nesse contexto marcado por profundas mutações, propõe-se discutir novas abordagens em torno da dimensão atual de que se reveste o patrimônio cultural em tempos de deslocamento, mobilidade, globalização, inter e transculturalidade, apontando para possíveis reconfigurações nas relações entre pessoas, lugares e a memória, em direção a concepções atuais em torno da museologia social e museu do território.

Transversalidades interculturais: projetos processuais, mudanças epistemológicas

Uma das características comuns em relação aos projetos e práticas artísticas em discussão é a duração e dilatação do tempo. O tempo mesmo se converteu em conteúdo. Nicolas Bourriaud (2006) nos informa, ao refletir sobre a estética relacional e seus contextos, que

a produção de uma subjetividade que autoenriqueça de forma contínua o mundo define de maneira ideal as práticas dos artistas contemporâneos que criam e colocam em cena dispositivos de existência que incluem métodos de trabalho e modos de ser; em lugar dos objetos concretos que delimitavam até agora o campo da arte, utilizam o tempo como um material. (Bourriaud, 2006, p.130-131, trad. nossa)

Seguindo essa linha de argumentação e em diálogo com as ideias de Bourriaud, tomamos partido do que se pode nomear como *especificidade relacional*. Mais do que afirmar diferenças, as práticas *site-oriented* atuais, especialmente analisadas por Mwon Kwon em seu artigo “One place after another: notes on Site Specificity” (Kwon, 1997) herdaram a tarefa de demarcar a especificidade relacional a partir de negociações das tensões dos polos distantes e das experiências espaciais, quer dizer, endereçam-se às diferenças das adjacências e distâncias *entre* uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento *ao lado do outro*, mais do que evocam equivalências por meio de *uma coisa após a outra*.

Diante desse panorama que tem caracterizado o lugar da arte contemporânea, seu embate com as diversas temporalidades na implicação dos modos de fazer artístico que operam processual e colaborativamente, evocamos algumas ideias do campo da geografia humana propostas por Milton Santos (2000) nas quais “as horizontalidades são zonas de contiguidade que formam extensões contínuas”,

configurando o que François Perroux (1993) denomina de “espaço banal”, o que corresponderia ao espaço de todos: empresas, instituições, pessoas; o espaço das vivências. Em tal espaço, conforme o geógrafo brasileiro,

todos os agentes são, de uma forma ou de outra, implicados, e os respectivos tempos, mais rápidos ou mais vagarosos, são imbricados. [...] Em tais circunstâncias pode-se dizer que a partir do espaço geográfico cria-se uma solidariedade orgânica, o conjunto sendo formado pela existência comum dos agentes exercendo-se sobre um território comum. Nas horizontalidades funcionam, ao mesmo tempo, vários relógios, realizando-se, paralelamente, diversas temporalidades. (Santos, 2000, p.111-112)

Dessa forma, temporalidades e territorialidades operam um constante tensionamento entre espaços de fluxo e espaços banais, resultam na readaptação às novas formas de existência. Entendemos que tal processo é também aquele pelo qual uma sociedade e um território estão sempre em busca de um sentido e exercem, por isso, uma vida reflexiva. Assim, ainda segundo Milton Santos, “o território não é apenas o lugar de uma ação pragmática [...] comporta, também, um aporte da vida, uma parcela de emoção, que permite aos valores representar um papel. O território se metamorfoseia em algo mais do que um simples discurso e, constitui um abrigo” (Santos, 2000, p.115).

No que se refere à relação entre território e experiência, podemos encontrar no campo da geo-história uma possível relação dialética entre espaço e tempo, superando, assim, a visão tradicional que predominou, ao menos, até o início do século XX, a qual encarava o espaço geográfico como estático, como mero “marco natural” para a ação humana. A partir de Braudel (1997), contudo, os campos disciplinares da história e da geografia se aproximam, possibilitando o que Braudel chama de “tempo geográfico” e Alain Musset denomina de “geografia de longa duração” (Musset, 2009). A realidade atual é mais facilmente compreendida ou apreendida a partir da relação espaço-tempo ou da “geografia de longa duração”, pois permite conclusões muito mais pertinentes sobre essas diferentes realidades geográficas e urbanas que caracterizam a paisagem ibero-americana e ajuda-nos a compreendê-las no momento presente. A geo-história, em outras palavras, nos possibilita entender a cidade atual, tanto em sua dimensão social quanto na espacial, a partir do nosso olhar sobre a cidade do passado.

Com base nas contribuições desses variados campos, entende-se que somente as práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem tomar encontros locais como compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes.

O museu e a rua: a museificação dos centros urbanos contemporâneos

Na atualidade é comum encontramos exemplos que mesclam, por um lado, os valores associados à arte e à cultura em geral e, por outro, grandes dinâmicas de mutação urbana de um amplo espectro. As políticas de reconversão e reforma urbana que estão transformando tanto a fisionomia humana quanto a morfológica das cidades, consistem em favorecer os processos de gentrificação e tematização dos centros históricos, assim como a renovação de bairros inteiramente abandonados a processos de deterioração para sua posterior requalificação como zonas residenciais de categoria superior ou para sua adaptação às novas indústrias tecnológicas que demandam lógicas globalizadoras.

Esses processos de transformação urbana são realizados, quase sem exceção, por todo tipo de atuações que invocam aos princípios abstratos da Arte, Cultura, Beleza, Sabedoria etc. – valores nos quais as políticas de promoção urbana e a competição entre cidades encontram um valor a ser dotado de singularidade funcional e prestígio do que na prática são estratégias especuladoras e sensacionistas, além de se constituírem em fonte de legitimação simbólica das instituições políticas diante da própria cidadania.

Nesse contexto, o estabelecimento de grandes conteúdos artístico-culturais em lugares-chave aparece como uma espécie de adorno que acompanha uma reativação do espaço urbano efetuada, partindo sempre de critérios de puro mercado e que acarreta, por sua vez, operações de exclusão social daquela população que não será considerada “à altura” do novo território reativado. Tais iniciativas – quase sempre entregues à confiança de arquitetos-estrela –, recebem a responsabilidade de executar tarefas que não são novas: de um lado, adornar a cidade, enfatizando os valores de harmonia, sugerindo a vida urbana ideal como experiência estética, e do outro, desemaranhar a cidade, contribuir com a sua esquematização, oferecer lugares claros e esclarecedores nos quais se possa identificar com simplicidade o que deve ser visto e como fazê-lo, desativando ou diminuindo a crônica tendência do urbano à opacidade.

Ao engajar o público na condição de cartógrafo e *performer* do lugar, opera-se na contramão do sentido de gentrificação dos espaços urbanos. Propõem-se microações de reexistência poética como antídotos à espetacularização e especulação imobiliárias, inscrevendo formas de experimentação e reinvenção de relações entre pessoas, cidades e memórias por meio da criatividade social, ação coletiva e práticas artísticas no presente.

Memória em deslocamento: patrimônios em transição na contemporaneidade

Transitar entre territórios converteu-se em condição humana contemporânea marcada pelo deslocamento, fluxo e aceleração. Territórios entendidos como contextos definem os lugares de existência. Territórios culturais, étnicos ou religiosos parecem definir melhor a noção contemporânea de lugar.

Nesse sentido, diálogos cada vez mais intensos vêm configurando uma nova cartografia cognitiva caracterizada pela colaboração entre diferentes territórios e domínios, colocando em evidência as possibilidades de compartilhamento de estratégias pautadas pela complementaridade, inter-relacionamento e reciprocidade entre campos: a História da Arte, a Estética, a Teoria Cinematográfica, os Estudos Culturais, a Teoria dos Meios, a Arte/Educação, a Cultura Visual e os Estudos de Gênero, entre outros.

Que lugares, num mundo marcado pelo nomadismo, impermanência e simultaneidade, as manifestações artísticas podem ocupar como práticas críticas?

Hoje debatemos com muita insistência e clarividência o lugar da arte – fora do museu, no cotidiano – e mais ainda, a própria instituição “museu” se vê pressionada a conquistar um lugar no cotidiano urbano na era do espetáculo, ora confundindo-se com *shopping centers*, ora competindo com eles. A informação e a comunicação que caracterizam a cidade contemporânea vêm se tornando, cada vez mais, agudamente críticas para transcender a sociedade de consumo. Tudo está para ser visto, consumido, refletido, assumido ou descartado (Amaral; Barbosa, 2009).

Como desdobramento das pesquisas e práticas artísticas que vimos agenciando em contexto ibero-americano, destacamos o OBSERVATÓRIO R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada. Integra a um só tempo reflexão teórica e prática crítica, práticas artísticas e bens culturais, abarca uma das modalidades de arte contemporânea que mais têm se destacado nos debates em circuitos artísticos e culturais atuais: arte pública/arte urbana expandida no campo da memória, esfera pública e redes sociais, apontando mutações na conceituação de patrimônio como pró-comum, bem como tendências que implicam a revisão da noção de museu e território em contexto nacional e internacional.

Na condição de projeto processual de longa duração, o OBSERVATÓRIO R.U.A. deriva para a investigação interinstitucional *Geopoética: Cartografia dos Sentidos. Laboratório Nômade*, desdobramento de pesquisas de Pós-Doutoramento

realizadas no Brasil e na Espanha,² tendo-se irradiado para territórios latino-americanos e europeus. Configura-se como experiência transdisciplinar com base nas concepções contemporâneas de cartografias artísticas e sociais, da museologia social e de museu do território, em que o próprio contexto – rua, espaço público, esfera pública – converte-se em “museu” em constante transformação. Alinha-se às concepções de Observatório do Patrimônio Cultural/Observatório de Educación Patrimonial de España,³ tendo a educação patrimonial e museal como eixos que permeiam as relações entre pessoas, lugares e bens culturais. Interroga o atual estatuto da memória em uma perspectiva que coloca em discussão a dimensão contextual e tecnológica como redefinidora das concepções espaço-temporais, implicando repensar as noções de arquivo, memória, registro, deslocamento, redes, aceleração e transformação.

Temos argumentado como as práticas artísticas representam a faísca de lugares inquietos, em acelerada transformação, a ignição que procede das redes, dos coletivos de *artistas*, dos profissionais e não profissionais do campo da arte que mantêm um compromisso com o território, que o transformam, e o fazem, intencionalmente ou não, alterando o sentido mesmo do projeto, e sobretudo, o sentido do habitar e de “fazer lugar” na cidade contemporânea (Amaral; Fracasso, 2017).

² *Arqueologia da RUA: Realidade Urbana Aumentada*. Pesquisa de Pós-Doutorado realizada junto ao Instituto de Artes da Unesp, São Paulo (2011-2014). Disponível em: <https://ruabcn.wordpress.com/2013/01/05/r-u-a-realidade-urbana-aumentada-cartografias-inventadas/>. *Geopoética. Cartografias dos Sentidos. Laboratório Nômade*. Pesquisa de Pós-Doutorado Capes/PNPD, junto ao PPGArte e Cultura Visual da FAV/UFG e Máster Oficial de Creación Artística, Asignatura “Paisatge Sonor i Espais de Resonância” – Grupo de Pesquisa BR::AC, Barcelona Recerca Art i Creació, Universidad de Barcelona, 2012-2015.

³ Observatorio de Educación Patrimonial de España. Red Internacional de Educación Patrimonial en contexto ibero-americano, dirigido pela profa. dra. Lilian Amaral (www.oepe.es). A Riep tem sua sede latino-americana no Brasil, junto ao Grupo de Pesquisa MediaLab BR da Universidade Federal de Goiás (<https://www.medialab.ufg.br>). No âmbito de copesquisa com a Colômbia e países latino-americanos foi criada a Red de Observatorios de lo Patrimonial (www.redelopatrimonial.org).

Observatório de Educação Patrimonial na Espanha

Silvia García Ceballos* – Borja Aso Morán** – Olaia Fontal Merillas – Lilian Amaral – Pilar Rivero

*Universidad de Valladolid ceballos@mpc.uva.es
 **Universidad de Zaragoza basomorán@gmail.com

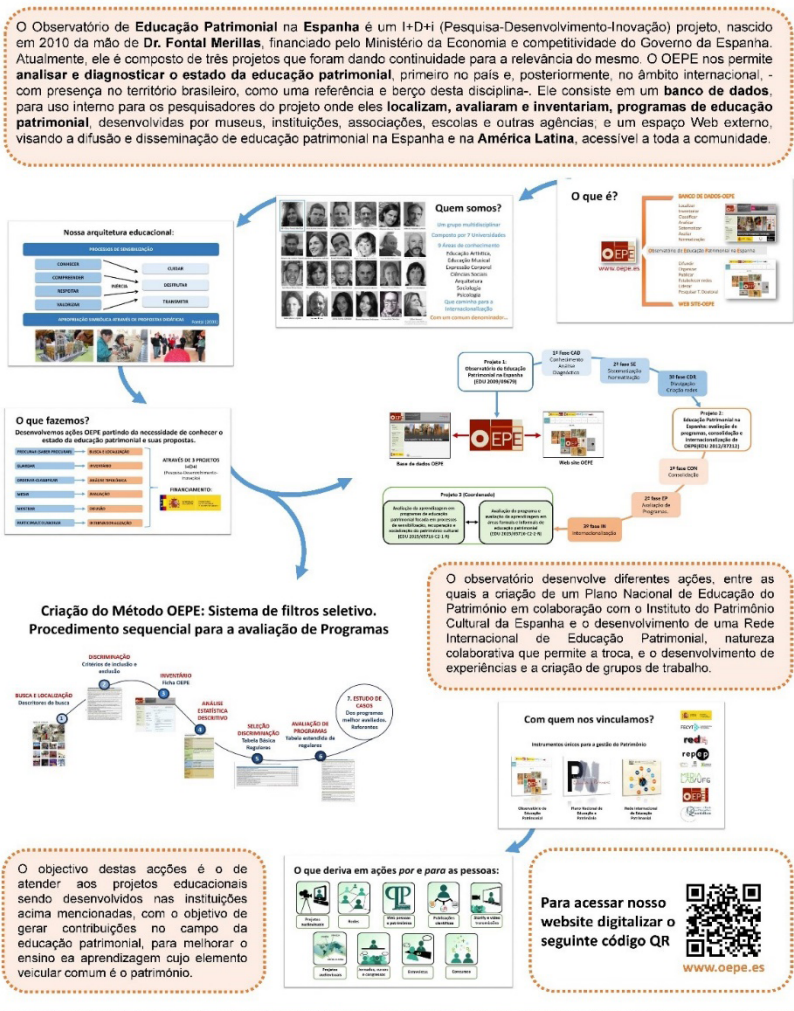


Figura 1 – Banner referente à apresentação do Observatório de Educação Patrimonial da Espanha no I Encontro da Rede de Educadores de Museus de SP (REM-SP), CPF/Sesc, 2016. Fonte: <https://producao.ciar.ufg.br/ebooks/patrimonios-possiveis>.

Ao se conceberem os Observatórios de “Lo Patrimoniable”⁴ em contexto latino-americano como posicionamentos críticos em relação às concepções conservadoras acerca do patrimônio como instâncias imutáveis, propõe-se ampliar a

⁴ <http://www.reddelopatrimoniable.com>. Observatórios de lo Patrimoniable, Universidade de Antonio Nariño, líder de pesquisa dra. Liliana Fracasso, parceiros na pesquisa Media Lab UFG, líder de pesquisa dra. Lilian Amaral.

percepção e debate acerca dos bens culturais como patrimônios migrantes, em transformação constante, mirando o mundo desde o Sul global.

O *Observatório do Patrimoniável* implica ação direta nos territórios nos quais atua por meio das práticas artísticas como instâncias criativas e transformadoras, com o engajamento dos atores culturais dos territórios.

Refletindo coletivamente sobre habitar o mundo, criar lugar, o *Observatório do Patrimoniável* propõe diálogos como metáforas que permitem visualizar a atmosfera na qual a compreensão do encontro seja possível. Entende-se o habitar como sinônimo de criação compartilhada de um espaço comum onde se possa emergir, construir situ-ações.

A ideia com a qual operamos nesses processos co-elabor-ativos parte da construção coletiva de ambientes momentâneos de vida – museus efêmeros – e sua transformação em uma qualidade afetiva ampliada, em narrativas coautorais realizadas em processos de partilha geopoética.

Mais que Humanos. Arte no Juquery. Uma experiência de copesquisa em arte pública e educação museal em perspectiva relacional

Objetivando a partilha de experiências porosas aos territórios, sejam estes entendidos em suas dimensões físicas ou culturais, propõe-se a presente reflexão a partir de experiências desenvolvidas junto ao Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, situado na região central da cidade de São Paulo, no bairro do Bom Retiro.

Curadoria educativa, práticas artísticas, pesquisa compartilhada e propostas em educação patrimonial e museal realizadas no museu e no território, passaram a ativar e ocupar os espaços institucionais e urbanos do entorno ao longo de 2016 e 2017, estabelecendo fricções e diálogos entre arte, memória e esfera social. Estrutura-se a partir da problemática acerca das questões relacionadas à acessibilidade cultural e amplia os diálogos em direção à Saúde Pública e à Saúde Mental, propiciando espaços de escuta, intercâmbio e mediação criativa entre instituições, territórios e públicos.

Partindo das obras do acervo do Museu Osório Cesar, a mostra *Mais que Humanos. Arte no Juquery*⁵ reuniu produções artísticas realizadas no Ateliê Livre do Complexo Hospitalar de Franco da Rocha (SP) analisadas como práticas expressivas enquanto processos terapêuticos desenvolvidos pela instituição manicomial ao longo do século XX.

⁵ *Mais que Humanos. Arte no Juquery*. Curadoria educativa profa. dra. Lilian Amaral. Disponível em: <http://www.butantan.gov.br/cultura/museus/museuemilioribas/Paginas/mais-que-humanos.aspx>; acesso em: 1 set. 2017.

O conjunto articulado pela curadoria de Ricardo Resende colocou em contato o acervo do Museu Osório Cesar, composto por obras realizadas por pacientes do Hospital Psiquiátrico, apresentando esculturas e máscaras em cerâmica raramente expostas em razão de sua fragilidade, pinturas e mobiliário médico, ao lado de videoinstalação contemporânea criada especificamente por Ivan Grilo para essa exposição, utilizando os arquivos da instituição manicomial, operando um entrecchoque com os campos da memória, poética e política ao deslocar tais documentos históricos para o contexto da arte.

A abordagem acerca da temática do projeto expositivo propiciou uma atualização e ampliação de sentidos ao ancorar sua perspectiva discursiva na criação e expressão poética como forma de superação de limites impostos por convenções sociais. *Mais que Humanos. Arte no Juquery* trata da força, resistência e potência da criação humana como testemunho, subversão e invenção de presentes e futuros possíveis. Um campo de fuga.

Estabeleceu a interlocução com o Curso de Pós-Graduação em Arte e Terapias Expressivas do Instituto de Artes da Unesp, ampliando e atualizando o debate em torno da problemática da saúde mental enquanto política pública na atualidade: “Se a loucura não está confinada aos espaços institucionalizados de isolamento e controle (como os manicômios), onde está a loucura hoje?”. Respostas a essa questão permearam as propostas da curadoria educativo-cultural em estreito diálogo com a curadoria artística e as demandas que emergiram do território.

Essa questão nos indicou caminhos que entrelaçaram o espaço público imediato da região da Cracolândia – baixo Bom Retiro, no centro da cidade de São Paulo, com o fluxo de usuários e dependentes químicos, moradores, habitantes, passantes, com o Museu Emílio Ribas na criação de um campo expandido, flexível, permeável e poroso: uma via comunicativa entre museu e território. Nesse contexto, o território se configura como museu ampliado.

O interior do espaço museológico se converteu em lugar de encontro com diversos atores institucionais, pesquisadores, artistas e não artistas, videntes e não videntes, estudantes e professores das escolas públicas do entorno, funcionários e usuários de centros de saúde mental do bairro, dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPSs), de Centros de Convivência e Cooperativa (CECCOs), vinculados à Secretaria de Saúde do Município de São Paulo, assim como de outras regiões da cidade e do interior do estado. Vivenciaram experiências criativas e coletivas nos espaços do Museu de Saúde Pública, extrapolando-os em direção à rua. Uma ocupação processual dos espaços urbanos com narrativas em deslocamento geopoético trataram da invisibilidade e criaram campos de força no espaço e na esfera públicos.

Nessa perspectiva destaca-se a participação de Helio Schonmann e do coletivo Casadalapa. Helio desenvolve uma obra processual, *TOQUE – Instalação em processo / autoria compartilhada*, em que propõe oficinas por ele ministradas a participantes convidados para criação de autorretratos tridimensionais que exploram a dimensão tátil e a memória como matéria poética. Propõe espaços de fruição, convivência e exposição. Videntes e não videntes, pacientes e usuários do sistema de saúde mental, artistas e não artistas, funcionários, educadores e educandos compartilharam suas percepções acerca de si e do “outro”. Tais produções foram organizadas pelo artista proponente que as inseriu, posteriormente, na exposição coletiva. Na entrada do espaço expositivo de TOQUE encontramos a advertência: “Por favor: TOQUE”.

Essa forma de mediação estabelece outra via de fruição pelo público visitante e por aqueles que participaram do processo criativo, permitindo a exploração tátil dos objetos produzidos coletivamente, rompendo, dessa forma, com certas convenções museológicas que, não raro, distanciam as obras das possibilidades de experimentação multissensorial pelo público.

A mostra estabeleceu trânsitos e diálogos entre arte moderna, arte contemporânea, mediações culturais, “ativismo”, memória e o território, por meio de processos articulados em torno de pesquisa-intervenção compartilhada e coautoral.

Dessa maneira, a perspectiva de ampliar a ação museal para o território do Bom Retiro implicou iniciar e dar seguimento a uma série de discussões com as áreas de educação, mediação e gestão de museus e instituições culturais do entorno, ao lado de práticas artísticas propostas por coletivos que atuam na mesma região, potencializando e fortalecendo os vínculos entre as pessoas, a cidade e o patrimônio cultural, com uma série de ações convergentes.

Camadas e entrecruzamentos de discursos e processos terapêuticos nos propuseram refletir criticamente sobre a arte como elemento de reexistência humana, possibilitando ativar subjetividades e visibilizar memórias, dar voz e acentuar as relações entre sujeitos e o mundo, ampliando os atuais contornos biopolíticos entre arte e vida, culturas, patrimônio e cidades contemporâneas.

A possibilidade de o sujeito se expressar artisticamente e deixar registros de uma ação libertária na cidade é o gesto valorizado na presente reflexão. A cidade engendra formas plurais de ver o mundo, incluindo o sujeito que não se conforma em ser apenas espectador ou consumidor e que luta para se afirmar como cidadão, por meio de sua criação artística ou prática criativa. Se para Lefebvre (2001) o uso da cidade, cada vez mais, deixa de estar vinculado ao direito à cidade e às possibilidades plenas de apropriação do espaço por estar associado ao valor de troca, por outro lado, o mesmo autor considera que “a vida urbana pressu-

põe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na cidade” (Lefebvre, 2001, p.79).

Trata-se, portanto, de uma análise que busca na arte pública a expressão da existência criativa de lugares como a rua e o bairro, e neles, a copresença, a simultaneidade dos encontros e da ação insurgente. O lugar pode ser entendido como base para a reprodução da vida e espaço da constituição de identidades criadas a partir do uso e da apropriação simbólica. A arte urbana é entendida como uma vertente da produção da cidade que expõe e materializa suas conflitantes relações sociais. As intervenções artísticas são ao mesmo tempo práticas do dissenso (Rancière), táticas (Certeau), ou, ainda, se configuram como uma Zona Autônoma Temporária (TAZ) de Hakin Bay.

A Zona Autônoma Temporária (TAZ) é uma ação, uma possibilidade poética permeada pela tática instaurada no cotidiano, com característica efêmera, um assalto em meio à rotina e ao controle da vida urbana.

Aprofundamos as discussões propostas por Rancière (2005) em relação à estética do dissenso como ações de microrresistências urbanas de natureza crítica e sensível que caracterizam as práticas da arte urbana contemporânea, engendradas por coletivos transdisciplinares na atualidade.

A dimensão política dos coletivos, segundo Jacques Rancière, consistiria em evidenciar “simples práticas” – “modos de discursos”, “formas de vida” – que operariam como forma de resistência à sociedade do espetáculo. Ao “artista relacional” caberia apenas criar as condições de possibilidade para que “experiências comunitárias” se exteriorizassem. Esse artista “desenharia esteticamente” as “figuras da comunidade”, ou antes, favoreceria sua evidenciação (ou “valor de exibição”), recompondo deste modo a “paisagem do visível”: a relação entre o “fazer”, “ser”, “ver” e “dizer” (Rancière, 2005). E nessa “mostração de signos” (de um “lugar”, de um “grupo”) teríamos, ainda segundo Rancière, não a simples “ficcionalização do real”, mas, como em certas obras literárias, um embaraçamento dos modos de enunciação. Os coletivos seriam “práticas artístico-sociais” que encontrariam seu “conteúdo de verdade” – na mescla entre a “razão dos fatos” e a “razão da ficção” (ibidem). Nessas práticas Rancière vê, portanto, uma tentativa de reconstruir o sentido perdido de um mundo comum, reparando as falhas dos vínculos societários. (Fabbrini, 2013, p.174)

Nesse contexto, o bairro do Bom Retiro/Luz tendo sido apropriado como campo de investigação-ação, implicando direta e indiretamente grupos de pesquisa e prática artística em contextos ibero-americanos, colocou em diálogo horizon-

tal experiências oriundas de distintos territórios urbanos, com foco especial nas práticas artísticas como observatórios experimentais de transformações urbanas e humanas.

No contexto ibero-americano, o Observatório de Educação Patrimonial da Espanha e a Rede Internacional de Educação Patrimonial⁶ promoveram, em 2016, uma série de encontros entre pesquisadores brasileiros e espanhóis que se debruçaram co-elaborativamente, sobre as práticas no campo da arte contemporânea em diálogo com processos de mediação cultural, entendendo-os como patrimônio cultural vinculado aos territórios em transformação, e o museu como dispositivo disparador de afetos e conhecimento em rede.

Com+texto

O Museu de Saúde Pública Emílio Ribas está localizado em uma área central da cidade de São Paulo conhecida pejorativamente como “Cracolândia”, caracterizada, nas últimas décadas, pela degradação urbana e social e por processos de gentrificação decorrentes de intensa especulação imobiliária. O Museu tem atuado, nesse contexto, por meio de curadoria artística e educativa, como elemento de “acupuntura social”, aproximando e promovendo circulação, acessibilidade e articulações entre diversos grupos humanos, ativando camadas de memória e sensibilidades por meio de ações processuais e práticas culturais realizadas no seu entorno, promovendo criações transdisciplinares com coletivos artísticos que atuam na perspectiva da convivência, redução de danos, intervenções urbanas e oficinas colaborativas.

Por mais de 2 anos consecutivos (2015-2017), o coletivo paulistano Casadalapa, conhecido por suas ações de intervenção urbana e social, deslocou-se, a convite da Secretaria de Direitos Humanos do Município, para a região da Cracolândia, desenvolvendo processos de sensibilização, cocriação e convívio, tendo a redução de danos junto aos moradores em situação de rua e usuários químicos entre seus objetivos.

A atuação no campo simbólico e o estabelecimento de convívio e vizinhança com os habitantes locais estimularam a criação de um ateliê móvel, *Casa Rodante*, como dispositivo relacional – uma perua *pick up* contendo estrutura baú em forma de casa, que se deslocava por entre as ruas e espaços urbanos instaurando programação cultural, práticas artísticas e formas de convivência – propositor de relações afetivas, criativas, coletivas, de celebração, uso, invenção e interações estéticas no espaço público.

⁶ Observatório de Educação Patrimonial da Espanha/Rede Internacional de Educação Patrimonial (www.oepe.es).



Figura 2 – *Vidas em obras*. Casa Rodante. Coletivo Casadalapa, Cracolândia. Bom Retiro/Luz, região da Cracolândia, São Paulo, 2016. Fonte: coletivo Casadalapa.

Com base na experiência de intervenção urbana de caráter social, Casadalapa propõe refletir a partir destas questões: “O que nos torna seres humanos? Como nos reconhecemos como iguais?”. No encarte que desvela os processos criativos desenvolvidos pelo coletivo paulistano como prática poética e política, *Vidas em obras*⁷ destaca a perspectiva relacional e intersubjetiva, apontando para aquilo que nos aproxima e nos identifica como singularidade.

O filósofo Emmanuel Levinas sustenta que toda nossa humanidade se encontra presente no rosto. Os olhos, a boca, os pelos, o nariz, sobrancelhas e respectivas proporções – tudo – exala humanidade. Foi pensando nessa humanidade manifesta – todavia, recusada a parcelas socialmente invisíveis da população – que surgiu o projeto “Vidas em obras”. Desenvolvido ao longo de 2 anos, atuamos nos territórios da Luz, região da Cracolândia, e no Pari, no entorno da Praça Kantuta. A partir de um ateliê móvel, montamos um estúdio fotográfico em pleno espaço público. Levamos tripés, fundo, gerador, câmera e apetrechos. Da escolha da luz à opção pelo fundo neutro, o objetivo foi o de ressaltar a individualidade de cada participante, descolando-o de rótulos sociais, de preconceitos e de território. Cada participante levava também para si uma cópia emoldurada em acrílico do próprio retrato. Ao longo do projeto foram criados murais com gigantografia, poesia, artes plásticas, estêncil, lambe-lambes, textos memoriais e microrroteiros sobre as histórias de vida dos moradores. (Encarte *Vidas em obras*, 2016)

⁷ <https://vidasemobras.wordpress.com/2017/09/03/video-doc>

Entre os processos, resultados e desdobramentos que valorizam o convívio, o reconhecimento da alteridade, a promoção de cidadania cultural, afeto e invenção poética, Casadalapa propôs a subversão no uso de linguagens, deslocando-as para lugares públicos, instaurando cartografias de visibilidades momentâneas, museus efêmeros, patrimônios em transição.

Nessa perspectiva, espaços urbanos são convertidos em um museu difuso e temporário das memórias coletivas, em que muros se convertem em livros-percursos compartilhando narrativas que podem ser lidas ao caminhar e transitar pelas ruas do bairro. Em tais percursos encontra-se o “outro cultural” em lambe-lambes, mobiliário, canteiros e hortas urbanas, em microcontos que configuram microrroteiros de leitura espacializada, imagens de rostos de moradores que expressam a alma pulsante, o desejo invisível pela visibilidade, pelo reconhecimento e pelo direito à cidade.



Figura 3 – Intervenção urbana *Vidas em obras*, Coletivo Casadalapa, Museu de Saúde Pública Emílio Ribas. Curadoria educativa/acervo Lilian Amaral, São Paulo, 2016.

Tais presenças impressas em cavaletes que se deslocam pelo território, habilmente apropriados e subvertidos em sua forma de inserção no espaço público, invertem a função de obstáculo ou advertência e instauram pequenos circuitos cognitivos, dando lugar ao humano e deslocando o banal como extraordinário, instigando, assim, a percepção do passante desavisado.

Gigantografuras espalhadas e instaladas em paredes externas de instituições e áreas urbanas funcionam como antídotos contra o esquecimento, a indiferença,

o preconceito, e de alguma forma, criam um lapso no espaço-tempo acelerado da cidade e nos aproximam, enquanto subjetividades, das camadas de invisibilidades que conformam o espaço urbano contemporâneo, a memória e o imaginário social.

Trata-se não apenas de criar um argumento, mas buscar estratégias para lidar com ações que colocam o corpo em evidência em situações de confronto. Pode-se considerar que a experiência de alteridade que lida com tudo aquilo que não é *o mesmo*, e sim, *um estado outro*, acionado por algo, alguém, alguma circunstância ou ideia diferente, constitui-se como mediador, um dos principais geradores de movimento.

Acredita-se na possibilidade das ações conscientes e desobedientes que produzem uma contrarracionalidade, pois, como aponta Moacir dos Anjos, a atenção se volta à “complexidade dos mecanismos de reação e adaptação das culturas não hegemônicas, ao impulso de anulação das diferenças que a globalização engendra, promovendo formas novas e específicas de pertencimento ao local e criando, simultaneamente, articulações inéditas com o fluxo global de informações” (Anjos, 2005, p.11).

Nesse sentido, o espaço se converte em teatro de fluxos com diferentes níveis, intensidades e orientações. Há fluxos hegemônicos e fluxos hegemonzados, fluxos mais rápidos e eficazes e fluxos mais lentos. O espaço global.

Para visualizar essa dinâmica espacial, a noção de redes configura-se como elemento de relevante articulação a partir das suas horizontalidades e verticalidades. As horizontalidades se constituem como o alicerce da vida cotidiana, as relações que se dão em espaços contíguos, relações próximas de solidariedade e troca. Já as verticalidades agrupam áreas ou pontos, muitas vezes a serviço de atores hegemônicos, não raro distantes. São lugares/vetores da integração hierárquica global, essenciais para que a produção globalizada ocorra e possa, sobretudo, ser controlada a distância. Nesse sentido, os sujeitos e suas ações se submetem a uma racionalidade que não controlam e muitas vezes desconhecem.

A verticalidade se opõe ao espaço banal, que é o espaço de todos, afinal as redes constituem apenas parte do espaço e o espaço de alguns (Santos, 2000).

O processo racionalizador do/no espaço reduz as possibilidades de afirmação da sociedade baseada na contiguidade, nas redes horizontais. Na periferia dos grandes centros urbanos, por exemplo, observa-se que a ausência do Estado e da densidade técnica constrói outra sociabilidade, onde as relações precisam se dar na proximidade e na solidariedade.

Situações análogas são propostas por coletivos que atuam em zonas centrais da cidade, promovendo práticas artísticas, transdisciplinares, experiências de convívio que friccionam as formas preestabelecidas e hegemônicas. São práticas do dissenso, como propostas por Rancière (2005), ações de microrresistências urbanas, de natureza crítica e sensível. Os artistas se convertem em guardiões e difusores da riqueza e das invenções do cotidiano, agentes do “patrimoniável” (Fracasso; Cabanzo, 2017). Não somente tornam algo visível, como trazem visibilidade para zonas opacas e fazem ressoar vozes sufocadas, presentes nas ruas. Canclini (2012, p.4) propõe que talvez seja essa uma das razões pelas quais “a arte está se convertendo em laboratório intelectual das ciências sociais, e as ações de resistência sejam sua experiência para elaborar pactos não catastróficos com as memórias, as utopias, a ficção”.

Tais intervenções artísticas instauram um significado crítico dentro do contexto urbano, reinventando seus espaços com desvios, atalhos, astúcias:

O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se em um terreno privilegiado para afetos de choque de sentidos – negação, subversão ou questionamento de valores. (Pallamin, 2002, p.24)

Assim, o lugar é a escala em que se exercita a resistência da sociedade civil, a criação e o fortalecimento de redes horizontais na prática cotidiana. A partir do lugar configuram-se campos de estudo e campos de ação. É no cotidiano que o espaço se constrói e se transforma. Melhor dizendo, é no cotidiano que nossas ações, gestadas a partir da relação com o espaço, o produzem. O espaço banal, cotidiano, é o do acontecer solidário, da revolução desejada. Espaço da existência. Espaço da emoção. Espaço da resistência, da criação e da consciência de outro devir. Nesse contexto, acreditamos que as práticas artísticas contemporâneas produzem ações no espaço que desvirtuam a lógica nacionalizante que nos é imposta.

Os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um daqueles que ativamente a tomaram para si. No entanto, no momento em que a proposição começa a tomar forma e no momento em que é ativada, por um e por outro sujeito, deve haver um desejo de alcance público.

Quando se decide apresentar publicamente o resultado ou o processo de um pensamento é porque se acredita que ele pode ser pertinente para outros. E não somente para aqueles com quem sabidamente nos entendemos e frequentemente nos encontramos, mas também para outros com quem compartilhamos coisas que talvez ainda não tenham nome.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Lilian; FRACASSO, Liliana. A faísca dos lugares inquietos. In: ROCHA, Cleomar; SANTAELLA, Lucia (Org.) *Ignições*. Goiânia: Coleção Invenções, Ciar | Media Lab UFG, 2017.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BRAUDEL, Fernand; DE ALAYA, Roselyne. Geohistoire: la société, l'espace et le temps. In: BRAUDEL, Fernand. *Les ambitions de l'histoire*. Paris: Ed. de Fallois, 1997. p.68-114.
- CANCLINI, Néstor G. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- FABBRINI, Ricardo N. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética*, São Paulo, v.1, n.1, p.167-183, 2013.
- FRACASSO, Liliana; CABANZO, Francisco. Lo patrimoniable en red: prácticas artísticas en hábitat popular y hábitat ancestral contemporáneo. In: AMARAL, Lilian; ROCHA, Cleomar (Org.) *Patrimônios possíveis: arte, redes e narrativas da memória em contexto iberoamericano contemporâneo*. Goiânia: MediaLab/UFG, 2017.
- LACY, Suzanne. *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- MUSSET, Allain. *Geohistória o geoficción? Ciudades vulnerables y justicia espacial*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia, 2009.
- MWON, Kwon. *One place after another: notes on the Site Specificity*. *October 80*, USA, 1997.
- PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana como prática crítica*. In: _____. (Org.) *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PERROUX, François. *Œuvres complètes*. 6 tomes. Grenoble: Presses universitaires, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental, 2005.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2000.

