

GIA e PORO: Práticas artísticas colaborativas e a produção pública do espaço urbano

GIA and PORO: Collaborative artistic practice and public production of the urban area

Dra. Ludmila Britto

Professora de História da Arte da Universidade Federal da Bahia-UFBA

E-mail: ludmilabritto@gmail.com
ORCID:0000-0002-4327-9182

Dr. Marcelo Faria

Professor do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana - BA

E-mail: marcelo.faria65@gmail.com
ORCID 0000-0002-9793-8964

RESUMO:

Este texto discute a importância da ação de alguns coletivos artísticos como parte importante de produção social do espaço nas cidades contemporâneas. Compreende a cidade como um conjunto de territórios – como um espaço de multiterritorialidade –, dotada de fronteiras, e esses territórios são definidos a partir de múltiplas trajetórias que nela se manifestam. Investiga algumas ações dos coletivos GIA e PORO e procura interpretar sua importância como ação contra-hegemônica de produção do espaço, abrindo possibilidades de interpretação e apropriação espacial da cidade, concebendo-a como espaço público.

Palavras-chave: *Espaço Público. Práticas Colaborativas. GIA e PORO.*

ABSTRACT:

This text aims at discussing the importance of the action of some artistic collectives as important part of the social production of space in contemporary cities. It understands the city as a set of territories - as a site of multi-territoriality -, with boundaries defined from multiple trajectories that manifest in it. It investigates some actions of the collectives GIA and PORO GIA and tries to interpret its importance as counter-hegemonic action of space production, opening possibilities for interpretation and spatial appropriation of the city, conceiving it as a public space.

Keywords: *Public Space. Collaborative Practices. GIA and PORO.*

Artigo recebido em: 28/05/2019
Artigo aceito em: 13/08/2019

Algumas considerações sobre a Cidade

Muitos coletivos de arte, agrupamentos que atuam na realização de trabalhos artísticos em conjunto, propõem ações estéticas e ético-políticas que desejam interferir na “normalidade” cotidiana dos transeuntes de diferentes cidades. Por atuarem quase sempre nas ruas das cidades e interferirem em sua dinâmica e paisagem usual, esses trabalhos são chamados – entre outras nomenclaturas possíveis – de intervenções urbanas¹.

As ações desses grupos contribuem para afirmação do caráter público² de parcelas do espaço urbano, tornando-as um espaço comunicacional e interativo, constituindo novas territorialidades a partir de proposições e ações artísticas colaborativas, que ativam um caráter público de interação / participação dos cidadãos e cidadãs.

A ação dos coletivos artísticos procura, com suas intervenções, promover formas de apropriação do espaço, em um sentido contra-hegemônico, seja na significação social de seus objetos e fluxos, por exemplo, na afirmação do caráter público de parcelas da cidade, seja na afirmação da lentidão, ou mesmo de “permanecer” imóvel, em contraste à velocidade e ao movimento. São pequenas resistências (ações contra-hegemônicas) engendradas pelos coletivos na (re)apropriação e vivência criativa do meio urbano, que contornam as fronteiras e desafiam o poder estratégico daqueles que desejam controlar esses espaços.

Diante da espetacularização das cidades como desdobramento da sua mercantilização, as intervenções urbanas agem como táticas nômades, como tentativa de interferir sutilmente no cotidiano dos transeuntes, frente às problemáticas políticas, culturais e sociais. Trata-se de fagulhas de criatividade que tendem a operar no tecido urbano de maneira micropolítica, instaurando pequenas tensões e articulações moleculares, sutis, que podem vir a impulsionar novos desejos, encontros e afetos. São desvios no cotidiano “automatizado” dos cidadãos, que intencionam gerar efeitos imprevisíveis no espaço urbano supostamente / estrategicamente construído e controlado.

O espaço urbano deve ser compreendido como uma dimensão aberta, em processo permanente de produção, tanto em sua dimensão material objetiva – na composição e arranjo dos objetos – como em sua dimensão imaterial, das significações e usos. Assim, a intervenção

BRITTO, Ludmila; FARIA, Marcelo. **GIA e PORO: Práticas artísticas colaborativas e a produção pública do espaço urbano**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

dos coletivos artísticos participa ativamente do processo, uma vez que interfere na percepção espacial das pessoas, desnaturalizando situações e torcendo significações e usos.

Os espaços urbanos, as cidades, aparecem, por exemplo, em autores como Luís Sérgio Abrahão (ABRAHÃO, 2008) e Milton Santos (SANTOS, 2014) como conjuntos complexos de apropriação / dominação que compõem um modo híbrido: podemos localizar, nas cidades, o espaço público urbano, que englobaria os “espaços de uso comum (...), como praças, largos e avenidas” (ABRAHÃO, 2008) e o espaço público político – indissociável do primeiro – como espaço das trocas simbólicas e afetivas, espaço das constantes disputas e negociações engendradas entre os cidadãos. Para Abrahão, os chamados espaços públicos seriam:

Espaços imprescindíveis ao exercício da cidadania e à manifestação da vida pública, lugares onde deviam estar assegurados os direitos do cidadão ao uso da cidade, a acessibilidade à memória, segurança, informação, conforto, circulação, além do acesso visual à arquitetura e à estrutura urbana. (ABRAHÃO, 2008, p.16.)

Dessa maneira, a materialidade dos espaços públicos urbanos estaria atrelada diretamente a uma realização sociopolítica de produção e apropriação, ao menos como potência, como possibilidade, ainda que se realize predominantemente como dominação, como reprodução do sistema hegemônico.

A associação dessas duas esferas – material e imaterial –, segundo Milton Santos, culminaria, então, na produção social do espaço. O espaço – e conseqüentemente, a cidade – se constitui “como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistema de ações – uma diversidade de situações e de processos” (SANTOS, 2014, p. 64) que combina, de forma tensa, os desígnios do poder hegemônico e o uso social do território, por todos, incluindo os subalternos que ofertam aos territórios múltiplos sentidos.

Os diversos agentes estão permanentemente em processo de territorialização, o que faz com que seus movimentos constituam, demarquem, sobreponham, remarquem fronteiras no espaço urbano, constituindo diferentes territórios que dialogam de forma mais ou menos tensas em função de suas qualidades e relações.

E é na tensão das fronteiras que delimitam e fazem interagir as múltiplas territorialidades que a cidade se anima, se conforma como dimensão política da vida humana, afinal,

Esse viver no limite, entre a multi/transterritorialidade e o contornamento, não significa, assim, estancar o movimento pela presença de uma fronteira (...) um lugar de encontro (ou, em outras palavras, do com-front[o] e do des-encontro), o espaço em que nos deparamos com o Outro, realizamos o movimento mais explícito de (re)definição de nós mesmos – seja no aprofundamento do próprio olhar sobre nossa singularidade, seja na indagação colocada pelo olhar do outro que nos impõe, ao mesmo tempo, contestações, afirmações, relativizações.(HAESBAERT, 2011, p. 17)

A cidade figura, então, como expressão material das relações sociais, com suas contradições e disputas: uma obra em aberto, em que cada um de nós participa ativamente da sua construção, transformação e apropriação, em que “cooperação e conflito são a base da vida em comum”. (*Ibidem*.p. 322) Os cidadãos estariam sempre alterando e provocando uma série de deslocamentos no espaço da cidade, transformando-a constantemente e a si próprios. Afetam o espaço ao seu redor e são por ele afetados simultaneamente: “a ação é o próprio homem” (ARENDETT, 1997, p. 82).

Ação e Prática Colaborativa:

Hannah Arendt explica que a sociabilidade – o *viver* relacionando-se com o *outro* é uma condição da natureza humana. Baseando-se em Aristóteles, afirma que “todas as atividades humanas são condicionadas pelo fato de que os homens vivem juntos”(*Ibidem*.p. 31).

A ação³ também seria uma característica fundamental da condição humana, sendo que evocaria, igualmente, uma instância relacional: “a ação (...) não pode sequer ser imaginada fora da sociedade dos homens” (ARENDETT, 1997). A ação (assim como o discurso) como potência é o cerne da vida política do homem, e o possibilita a estar sempre pronto para instaurar no mundo *algo novo*. A ação como campo de experiência da vida política, então, torna-se efetiva quando praticada em conjunto, na esfera da pluralidade, no momento em que atinge o “Nós, o verdadeiro plural da ação, que surge em toda parte, onde os homens vivem juntos”⁴.

A *obra* – uma das condições humanas no pensamento de Arendt, ao lado da ação e do labor⁵, compondo a tríade fundamental daquilo que a autora denomina Vida Activa – é responsável pela produção da cidade, sendo definidos seus objetos e formas, sua estrutura física. A ação, por sua vez, define os sentidos e usos coletivos que animam a vida social – a esfera pública – além de estabelecer, por parte das estruturas de poder vigentes, sua normatização e regras de conduta.

O fazer artístico, como afirmação da liberdade e da ludicidade, passa a se configurar como um possível deslocamento da ordem estabelecida, como ação subversiva que procura romper com a naturalização dos usos do território e suas normas vigentes, atuando de maneira contra hegemônica. Consideramos, então, que a ação e o viver junto são elementos constituintes da arte colaborativa. Por que atuar em um coletivo artístico? Para potencializar uma ação que ganha força a partir da sociabilidade e do compartilhamento de ideias, que se materializam em ações artísticas efetivas e que, por isso, tomam parte no processo de produção espacial, sempre procurando iniciar algo novo, como sentido, ou como objeto.

Uma outra est(ética) se faz presente na ação colaborativa. No lugar do trabalho artístico individual, ainda calcado na figura romantizada do “artista gênio / solitário” do século 19, emerge uma arte que intenciona participar ativamente do entorno sócio-político e cultural que os circunda, intervindo na teia de sentidos que compõe o espaço. Se, segundo Arendt, “só a ação depende inteiramente da constante presença dos outros” (ARENDDT, 2005) acreditamos que tal afirmação aplica-se à esfera artística, que assume um caráter político no momento em que engendra novos espaços para reflexão crítica e troca de experiências: é o instante da partilha e da fricção entre diferentes pontos de vista.

É importante ressaltar que a ação – assim como o discurso – estão estritamente relacionados à produção espacial que, por seu caráter eminentemente político, inauguram a dimensão coletiva e negociada dos sentidos do espaço, portanto, evidenciam seu caráter público. É por meio do caráter político das manifestações artísticas coletivas / colaborativas que alguns territórios urbanos se consolidam como de uso comum, territórios esses, onde se buscam – e produzem – novas formas de sociabilidade.

A dimensão política é uma característica fundamental dos coletivos artísticos, uma vez que, entre seus membros, há sempre a necessidade de cooperação, convívio e pressupõe a prática artística associativa, elaborada, praticada e “assinada” em conjunto. Fulvia Carnevale⁶, artista do grupo *Claire Fontaine*, assinala que a palavra “colaboração” pode assumir conotações negativas, pois pressupõe uma espécie de cooperação “com o inimigo”. Trabalhar em um coletivo, sem dúvida, implica certos conflitos e embates ideológicos (estamos falando de agrupamentos formados por diferentes indivíduos, com suas idiossincrasias e dessemelhanças, que, muitas vezes, se contrapõem à possíveis sociabilidades), além de uma convivência constante que pode gerar – e efetivamente gera – conflitos e incompatibilidades, que se assemelhariam a tal cooperação “com o inimigo”, citada por Carnevale.

Esse caráter dissensual e dialógico – e eminentemente político – é, por conseguinte, de suma importância para a prática dos coletivos artísticos, marcado por similaridades e diferenças que obrigam trocas e negociações permanentes, conflitos e enfrentamentos constantes. Essa dimensão política de forma mais ou menos aparente, está manifesta nas produções.

A crítica de arte britânica Claire Bishop, ao assinalar o ressurgimento do interesse pelas práticas colaborativas e participativas nos anos 1990, assinala uma variedade de nomenclaturas que tentam identificar e definir esses fazeres: arte socialmente engajada, arte comunitária, comunidades experimentais, arte dialógica, “littoral art”⁷ intervenção artística, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual e, mais recentemente, práticas sociais (BISHOP, 2012, p. 1).

A autora opta pela utilização do termo *arte participativa*, uma vez que a maioria dos trabalhos que se adequam a tais conceituações envolvem a participação de um grande número de pessoas. Nos parece oportuno, entretanto, utilizar a terminologia *colaborativa* para nomear a prática artística dos coletivos que estamos abordando no presente artigo, não obstante que ela englobe, muitas vezes, a participação de um público amplo, aproximando-se da *arte participativa* descrita por Bishop⁸

As terminologias *arte socialmente engajada*, *arte comunitária*, *comunidades experimentais* e *práticas sociais*, sem dúvida, referem-se a projetos de coletivos com um viés social mais proeminente, que, muitas vezes, articulam-se com movimentos sociais e têm sedes autogeridas, ou contam com apoios institucionais diversos. Tais iniciativas dialogam com a “virada social” da arte contemporânea descrita por Bishop e, com as *narrativas comunitárias* definidas pelos curadores Felipe Brait e Rosa Apablaza, que seriam certos agenciamentos ligados a movimentos sociais e / ou a espaços que visam à aglutinação de diversos públicos, caracterizados por *pautas políticas específicas e desenvolvimento de atividades que chamem atenção para causas de interesses comuns dentro do contexto urbano* (APABLAZA; BRAIT, 2016).

Geralmente, essas coletividades heterogêneas desenvolvem projetos a longo prazo e tendem a ser comparados, muitas vezes, com projetos sociais, estabelecendo e se identificando como organizações, associações, plataformas de produção ou espaços culturais diversos, por exemplo. Nesse preâmbulo, podemos tomar como exemplo o coletivo turco *Oda Projesi*, formado por três artistas mulheres⁹, que articulou suas ações em Istambul em um apartamento¹⁰ alugado, de 3 quartos, no antigo bairro de Galata (localizado no centro da capital turca), entre 1997 e 2005. Lá, as artistas organizavam ações que envolviam os moradores do bairro, trabalhos colaborativos que contavam com a participação de um público amplo e heterogêneo.

Segundo Bishop, “o apartamento proporcionou uma plataforma para projetos gerados pelo grupo em cooperação com seus vizinhos” (BISHOP, 2012, p. 20), como também com outros artistas, que poderiam ser exposições, debates, oficinas – como a oficina infantil realizada em parceria com o pintor turco Komet – ou intervenções diversas, tais como o piquenique comunitário, realizado com o artista alemão Erik Göngrich em 2001, ação intitulada *Pic-Nic City*. O espaço do *Oda Projesi* era autogestionado, e as artistas não tinham – nem desejavam tal tipo de articulação – nenhum tipo de apoio institucional, atitude que garantia a autonomia de suas ações, que não estariam subordinadas a expectativas externas aos desejos das artistas e da comunidade como um todo.

Nesse contexto, a pesquisadora Cláudia Paim, ao investigar práticas e fazeres de alguns grupos latino-americanos, elencou traços em comum que caracterizam os coletivos contemporâneos de maneira geral, sem, com isso, delimitar perfis fechados, enfatizando que tais características podem não estar presentes, simultaneamente, nas coletividades observadas:

- fazeres que não obedecem a decisões tomadas por um núcleo fechado; são descentralizados e compositivos de muitas falas;
- não-hierarquizados;
- podem ter mobilidade;
- são emancipatórios e positivos – propõem a saída da rigidez das ideias prontas e revelam o que elas têm de construção ideológica;
- utilizam a auto-organização e são autogestionados e também são modos de fazer desburocratizados e ágeis;
- apresentam tendência a operar com noções de *site-specific* ou *oriented-site*;
- contam com autoria coletiva em, pelo menos, alguma etapa dos projetos;
- usam o *cyberespaço* (como espaço da prática ou como meio para a sua organização e difusão); e
- podem ser realizados por coletivos de artistas ou com formação heterogênea¹¹.

Paim finaliza afirmando que “Os fazeres coletivos (...) podem ou não narrar suas ações dentro do sistema das artes. Eles podem ainda reagir a ideias dominantes dentro deste sistema e também do sistema maior – o capitalismo – no qual ele se encontra. Isto é, reagem desde dentro” (PAIM, 2009).

Além das características citadas pela pesquisadora, que certamente podemos observar nos coletivos que investigamos, é possível avistar nos fazeres do PORO e GIA, assim como o caráter político que expusemos anteriormente, associados, a amizade entre os componentes que, de certa forma, ajudam a compreender sua longa duração¹². Uma outra questão que podemos constatar é sobre a predileção por atuar em colaboração com outros coletivos, em que uma ampla rede de trocas e cooperação é articulada para realizar suas ações / intervenções no espaço urbano, com o intuito de torná-lo de apropriação pública.

O fato é que a colaboração é operada de diferentes modos, e não existe uma fórmula pronta: cada grupo trabalha de maneira colaborativa que se diversifica, terminando por construir táticas de colaboração / cooperação muito próprias. Apesar de ser possível identificar certas características gerais que configuram muitos coletivos contemporâneos, cada grupo, sem dúvida, carrega consigo suas singularidades e especificidades.

Podemos entender as práticas dos coletivos contemporâneos como políticas no sentido que instauram rupturas com as regras e convenções vigentes, propondo novos discursos e narrativas outras na cidade, formas de ver / enxergar os seus diferentes elementos (sejam eles materiais ou simbólicos), que abrem fissuras na maneira usual de experimentarmos o meio urbano e com ele nos relacionarmos. Dessa maneira, a partir das premissas de Jacques Rancière, a política pode ser considerada como *dissenso*, como *desentendimento*, como uma constante busca de discussões necessárias para pensarmos nossa maneira de ser / estar no mundo.

A estética aparece, então, intrinsecamente atrelada à política – nessa mesma instância da discussão e de uma constante negociação (distanciando-se das concepções tradicionais da estética como puramente um ramo da Filosofia ou como uma teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade) como explica o próprio Rancière – a estética considerada “um modo de articulação de maneiras de fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 13) que terminam por determinar transformações nos indivíduos e em sua comunidade. A ação artística articularia “maneiras de fazer” que acarretam alterações na esfera do sensível; a arte pressupõe, dessa forma, um comum partilhado. Trata-se de transformar, como coloca Ana Longoni, a tradicional estética contemplativa em ação¹³.

GIA e PORO

Retomando a importância das ações colaborativas expressas no início do trabalho, gostaríamos de argumentar em favor da ação dos coletivos artísticos GIA¹⁴ e PORO¹⁵ como possibilidade de questionamento / subversão das práticas homogeneizadoras e automatizadoras do cotidiano, propondo novas possibilidades de interpretação e apropriação do espaço

urbano. Para tanto, devemos indagar: de que forma ocorrem essas práticas artísticas contemporâneas? De que maneira os grupos GIA e PORO, nos últimos anos, vêm propondo ações que conclamam novas territorialidades na cidade?

Um dos primeiros trabalhos realizados pelo GIA foi o *Caramujo*, um ambiente construído com plástico amarelo, em que o grupo propõe a experimentação coletiva de uma nova territorialidade. Uma barraca simples, improvisada, que pode assumir diferentes funções, a partir do contexto onde estiver inserida. Trata-se de uma arquitetura efêmera, que pode servir de abrigo, transformar-se em um ambiente de festa ou em uma simples cobertura, uma sombra convidativa para os dias ensolarados. A respeito do trabalho, Alejandra Muñoz afirma que

o ativismo político do GIA busca inserção no contexto das dicotomias exacerbadas em escala mundial entre o rolo compressor do capitalismo ilimitado e as resistências desesperadas de minorias que se opõem ao esmagamento. É o caso do projeto Caramujo no qual a realidade de habitação improvisada do sem-teto, “efêmero permanente” cada vez mais visível nas cidades brasileiras, se confunde com a poética dos Parangolés de Oiticica. A estrutura questiona a função primária do abrigo, a ocupação de um lugar, o processo de Territorialização e expectativa de um espaço sem imagem (a fachada representativa), sem forma e sem função (a planta distributiva de usos e divisões do espaço) pré-estabelecidas. (MUNOZ, 2004)

O *Caramujo*, então, tem o poder de se reinventar e se metamorfosear a cada situação, seguindo os desejos e as necessidades do público envolvido. No entanto, enquanto ambiente efêmero, é um espaço que existe enquanto for percebido e vivido por um determinado grupo, o que pressupõe uma partilha sensível em sua apropriação/uso. Sua estrutura precária e fluida tenciona os espaços demarcados e as construções fixas da cidade – que Francesco Careri chama de espaço sedentário (CARERI, 2013, p. 40).

O caramujo, molusco do grupo dos *gastrópodes*, comum em várias regiões do Brasil, movimenta-se lentamente e carrega uma concha – sua “casa” – nas costas. Esse fato influenciou a criação do *Caramaujo*: o GIA carrega consigo a tenda amarela para diversos lugares, propondo a vivência de uma territorialidade livre, não hierarquizada e lúdica. A barraca amarela se suspende com a força do improviso, da gambiarra e da colaboração. A lona esticada com amarrações e nós diversos pode ser constantemente remodelada, como uma cobertura / barraca nômade em contínua transformação.



Figura 1 – GIA *Caramujo* (2005) – Recife – PE
Fonte: Acervo GIA.

Em Recife, em 2005, um vendedor ambulante apropriou-se da barraca amarela, montada no centro da cidade, para anunciar – em um microfone – e comercializar seus produtos, apresentando um pequeno *show* para atrair os consumidores: enquanto manipulava uma cobra em suas mãos, divulgava os produtos à venda; em São Paulo, 2006, também na área central da cidade (nas proximidades do Largo São Francisco), o GIA montou um *Caramujo* que serviu como abrigo temporário para os moradores de rua em um dia chuvoso, que terminou com um samba entoado / tocado por todos; inúmeras vezes, em Salvador, a tenda amarela funcionou como cobertura para pontos de ônibus em dias ensolarados e chuvosos,

ou na Festa do Bonfim. O Caramujo do GIA, portanto, demarca uma fração de território, propondo, com sua lona amarela, uma territorialidade móvel, que existe enquanto errância e deslocamento.

No caso da intervenção *Arrumadinho*, o plástico amarelo do *Caramujo* deixa de ser um abrigo efêmero e assume uma função diferenciada. Nessa ação, o GIA dispõe, de maneira aleatória, sobre a lona amarela, uma série de objetos e tenta estabelecer um circuito de trocas com o público. Não há uma preocupação estética – ou de outra ordem – na escolha desses elementos, dispostos casualmente em um local da cidade, escolhido previamente pelo grupo. Junto a eles, uma placa é colocada com os dizeres: “Olá! Este é um espaço livre! Você pode pegar qualquer objeto e colocar outro no mesmo lugar”. Tais objetos, num primeiro momento, podem aludir aos refugos da sociedade de consumo, acumulações que remetem ao “facilmente descartável”, que, no entanto, se opõem aos circuitos de trocas de mercadorias vigentes.

Para interagir com o “Arrumadinho”, o participante da ação deve trocar um objeto por outro, sem nenhum tipo de norma pré-estabelecida: basta levar consigo um objeto ali apresentado e colocar outro em seu lugar; talvez as únicas regras desse jogo sejam a permuta, a imprevisibilidade e a confiança no outro. Um tipo de solidariedade que não faz parte dos processos de competitividade e expansão que norteiam o consumo de produtos e a lógica de funcionamento do capitalismo neoliberal. Num mundo marcado pela produção e comercialização de produtos em larga escala, em que os mesmos produtos são rapidamente trocados, substituídos e desvalorizados, algumas ações coletivas sugerem a subversão dessa lógica. Nas palavras do GIA:

O nome *Arrumadinho* vem daquela comida, onde é colocado em uma única vasilha feijão, salada, farofa, carne; todos arrumados de forma independente, apesar de estarem na mesma vasilha, muitas vezes em camadas (...) O *Arrumadinho* provoca um novo olhar sobre algum tipo de espaço, quer dizer, na medida em que você observa algum lugar com elementos que se diferenciem da paisagem, pelo simples fato de estarem arrumados de forma organizada, eles causam um certo distúrbio. A possibilidade da permuta provoca as pessoas para que elas troquem elementos, então, passa a existir uma tensão sobre “o que trocar”...“eu vejo alguma coisa que me interessa, eu posso trocar...será que eu posso trocar por isso? O que será isso?” Enfim, é um

trabalho interessante porque, exatamente, se insere de forma muito silenciosa no cotidiano, e de forma muito delicada, proporciona outra forma de olhar para o espaço, que muitas vezes já não é observado¹⁶.

Em uma outra instância, além de chamar atenção para locais específicos da cidade que passam despercebidos aos olhares dos cidadãos, o GIA tenta potencializar o cidadão como agente ativo na cidade, que, a partir da sua autonomia e vontade, pode resistir aos processos de controle e normatização dos espaços públicos; há uma sugestão da apropriação do espaço da cidade que substitui o *valor de troca* pelo *valor de uso*, a partir das premissas de Henri Lefebvre (LEFEBVRE, 2001).

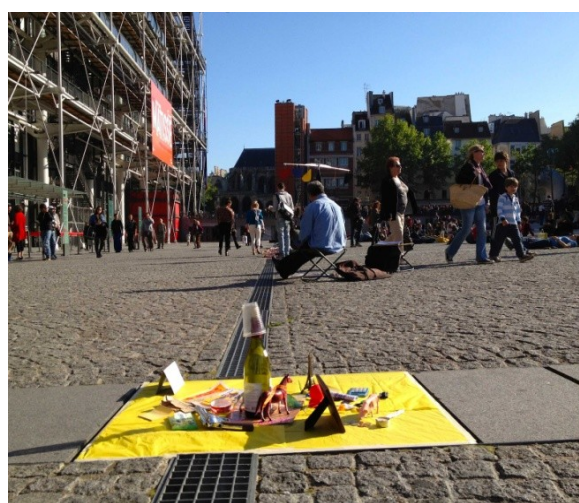


Figura 2– GIA *Arrumadinho*. Paris, França - 2012
Fonte: Acervo GIA.

A cidade, então, muitas vezes se encontra fragmentada em infinitos microterritórios: cartazes, *banners*, *outdoors*, panfletos, *stickers*, faixas e toda sorte de material gráfico se aglutinam e se espalham formando uma trama simbólica/imagética híbrida e desordenada. Paisagens em contínuo processo de desterritorialização e reterritorialização, palimpsestos espaço-temporais que caracterizam as cidades em movimento. Algumas ocupações coletivas tomam corpo nesse universo gráfico, mesmo que de maneira efêmera e descontínua.

Na cidade, segundo Milton Santos, podemos distinguir atividades racionais, que visam a fins práticos, e atividades comunicacionais, mediadas por símbolos. O geógrafo, então, assinala a “oposição entre uma interação mediada pelas técnicas e sua racionalidade e uma interação mediada pelos símbolos e pela ação comunicacional”(SANTOS, 2014, p. 315)

Essa dimensão é fundamental na promoção do modelo dominante de produção e consumo pela valorização de imagens de sucesso vinculadas fundamentalmente à eficácia da ação individual e a competitividade. As atividades comunicacionais atravessam as relações tecidas cotidianamente, trocas intersubjetivas, negociações sociais contínuas – que organizam o real existente – a partir de três processos seguidos: “o Eu-para-mim mesmo; o outro-para-mim; o Eu-para-o outro (...)”, prossegue o autor: “É desse modo que se constroem e refazem os valores, através de um processo incessante de interação” (*Ibidem.* p. 315-316).

Percebendo-se enquanto indivíduo que participa de um universo mais vasto, de uma coletividade, o sujeito vivencia as experiências da alteridade urbana. Foram essas premissas que inspiraram o PORO na criação do cartaz *eu-para-o-outro-para-mim* (que integra a série *Por outras Práticas e Espacialidades*)¹⁷ colado em diferentes espaços públicos.

No cartaz, podemos visualizar um sistema labiríntico delineado tal qual uma colmeia de abelhas, traços que remetem às possíveis conexões e agenciamentos micropolíticos em processo nas cidades. A cidade é desenhada pelo PORO, no cartaz, como um organismo produtivo colaborativo, e aqui poderíamos evocar Joseph Beuys, que utilizou a metáfora da colmeia como representação de uma “sociedade ideal” verdadeiramente democrática, caracterizada pela igualdade social em diferentes esferas, sendo a criatividade e inventividade dos indivíduos valorizadas como potências revolucionárias. Embora estejamos longe desse ideal conclamado por Beuys, as proposições coletivas desejam, com seus micro desvios poéticos, imaginar outras cidades possíveis¹⁸.

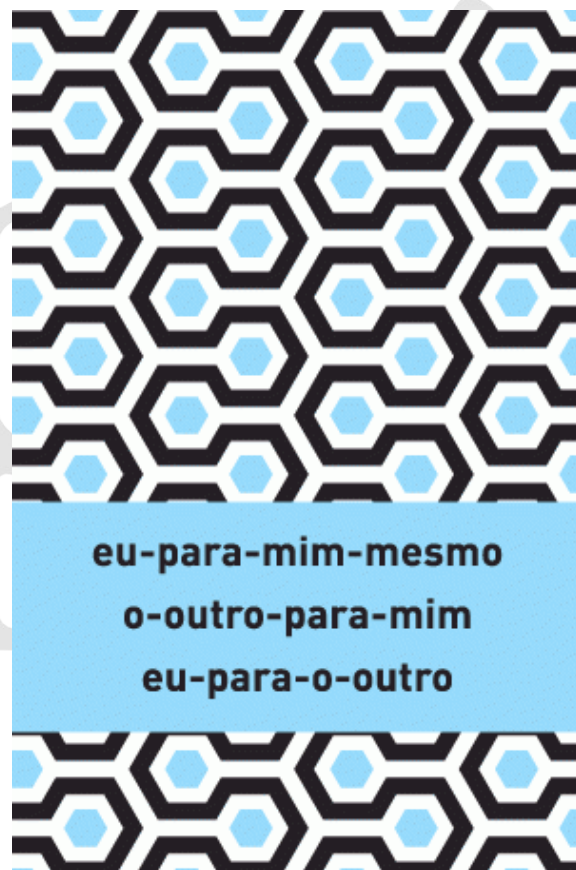


Figura 3 - PORO: *Por outras Práticas e Espacialidades: eu-para-o-outro-para-mim* (2010)
Fonte: <http://poro.redezero.org/>.

Se os meios de comunicação hegemônicos utilizam diferentes espaços da cidade – ratificando seu processo de espetacularização – tomando conta da paisagem urbana (principalmente nos grandes centros), a mobilidade e a versatilidade dos meios utilizados pelos coletivos operam na contramão desse consenso. Táticas, linguagens e materiais diversos, portanto, são utilizados para disseminar mensagens que propõem outros enunciados e territorialidades inusitadas.

Territorialidades

Uma das características marcantes do processo de globalização é o movimento que altera de forma significativa não apenas a configuração física do espaço – e de seus territórios – mas também os fluxos que nele se realizam, e condicionam nossa experiência espaço-temporal. Os fluxos transcorrem em diversas direções, com diferentes sentidos e densidades, e conformam – por sua multiplicidade – um espaço complexo cheio de limites, fronteiras que demarcam os territórios das ações hegemônicas.

No entanto, os espaços urbanos comportam uma multiplicidade bastante variada e complexa de interesses que também procuram se territorializar, e cujo movimento se dá não apenas nas linhas de fronteiras, mas também no interior dos territórios, de tal forma que devemos reconhecer a existência de um processo que Haesbaert¹⁹ tem chamado de multi-territorialidade que seria a possibilidade de trânsito e usos múltiplos dos territórios, seja em sua dimensão jurídico política, seja na sua dimensão simbólica.

Segundo Haesbaert, “não nos movimentamos simplesmente entre “localizações” (genéricas / abstratas), mas entre “lugares”, dotados de significação, e “territórios”, moldados no interior de relações de poder”(HAESBAERT, 2011. p. 18). É importante ressaltar essa distinção proposta pelo autor entre significação (lugar) e relações de poder (território), bem como da interação entre elas, de tal forma que possamos pensar os territórios urbanos como parte das relações sociais conflitivas, como apontou Lefebvre, entre processos de dominação – que naturalizam a perspectiva dominante como norma – e os de apropriação, composto pela diversidade de possibilidades dos indivíduos e grupos de se apropriar do espaço urbano, fazendo valer seus interesses, isto é, se territorializando. E os processos de identificação e desidentificação dos diferentes grupos no uso dos espaços urbanos, que implica reconhecer a multiplicidade de interesses e desejos de seus agentes.

Comentando as proposições de Doreen Massey sobre os fluxos (territorializações) e a composição dos lugares em complexidade, Haesbaert nos lembra, com relação ao movimento, que o fundamental não é reconhecer “quem é mais ou menos móvel, mas quem, especialmente nos pontos de conexão, detém o poder de deslanchar ou de impor o movimento – e/ou sua interrupção e sua suspensão” (*Ibidem*. 2011, p. 18).

Duas questões nos parecem importante destacar, em primeiro lugar, o reconhecimento da existência de fronteiras que, segundo Thomas Nail (NAIL,2016), não se reduzem a linhas que separam duas composições, mas são, elas mesmas, parte de um processo social que produz limites e orienta fluxos específicos, que transitam de um lado ao outro em maior ou menor liberdade; em segundo lugar, é fundamental retomar a questão do poder como uma *relação* que incide não apenas sobre cada um dos indivíduos, mas como o exercício de uma hegemonia sobre os territórios e suas populações (FOUCAULT, 2004).

O exercício de poder sobre o território pode ser compreendido como a tentativa de definir (delimitar) o lugar de cada coisa no espaço, e de controlar os fluxos (quais e por onde) que nele circulam, e é dessa forma que se conformam as fronteiras espaciais. É na fronteira, compreendida em sua dimensão relacional que se torna possível o reconhecimento das relações de poder de forma mais explícita, e que nelas se encontram – se reconhecem, se (des)identificam, se confrontam – as diferenças sociais que disputam as possibilidades de afirmação no espaço, a vontade de se “territorializar”, de se objetivar materialmente ou simbolicamente no espaço.

Em cidades como Salvador e Belo Horizonte – onde GIA e PORO realizam a maioria de suas ações, respectivamente, e isso vale para todas as cidades grandes no centro e na periferia –, o controle sobre o território é fundamental, seja na composição e arranjo dos objetos, seja na produção de normas – na forma de leis ou sistemas de informação –, que tendem a facilitar o trânsito dos fluxos dominantes (sistêmicos) em detrimento dos fluxos não hegemônicos ou hegemonzados (subalternizados) que são interditados, ou têm sua fruição dificultada.

De uma forma geral, podemos afirmar que as ações hegemônicas – no centro e na periferia – tendem a criar as condições necessárias de inserção das cidades no circuito global de reprodução do sistema capitalista, muitas vezes transformando o próprio espaço urbano como mercadoria, como é o caso dos polos turísticos como Salvador, Barcelona, Paris, Buenos Aires e muitas outras. Produz-se imagens das cidades que devem ser exploradas em seu processo de realização como mercadoria, por exemplo, Salvador “cidade da música”, da alegria e da festa.

Diante dessa subordinação ao capital e aos interesses privados dos agentes hegemônicos, a cidade tende a fragmentar e esvaziar seus espaços públicos privilegiando a gestão de seu espaço a partir de uma ótica estratégica de controle e vigilância dos espaços construídos, que prima por uma homogeneização dos aparatos culturais; “é uma negação radical da cidade enquanto espaço político (VAINER, Carlos *apud* ARANTES, 2013) enquanto espaço da cidadania e das multiplicidades e heterogeneidades, e é nessa negação que os coletivos artísticos emergem com suas táticas de operação móveis e efêmeras, que têm por finalidade criar tensões com os fluxos dominantes – objetivos e simbólicos – e resgatar a dimensão política do urbano e da cidade.

Para não concluir:

Para finalizar, mas não concluir, gostaríamos de resgatar a discussão do espaço como uma dimensão política da vida em sociedade, os processos de territorialização, suas fronteiras (e contornamentos) e a importância do fazer artístico na construção do lugar.

Doreen Massey (1994), em seu clássico texto “O sentido global do lugar” (*A global sense of place*) reivindica uma perspectiva progressista na construção de um lugar em oposição a uma perspectiva identitária que isola o lugar do processo mais amplo de produção do espaço na globalização. Para ela, o lugar seria resultado (e processo permanente) da convergência de trajetórias que compõem um híbrido no qual os sujeitos se movimentam e produzem suas vidas.

Ao propor uma relação com o movimento mais amplo de produção espacial, Massey chama nossa atenção para a importância do agir local – e da responsabilidade dessas ações – na composição dos diversos lugares. Assim, não haveria submissão, mas uma relação dinâmica entre os processos de maior escala e a ação de escala local, presente em todos os lugares.

Nesse sentido, a ação dos coletivos artísticos, que por meio de suas ações reconfiguram as fronteiras dos territórios hegemônicos de reprodução do sistema e afirmam a apropriação coletiva da cidade, é fundamental como força política. Seu agenciamento local, focado na

partilha do sensível, desloca do plano puramente estético para o plano ético-político de produção do espaço urbano, produzindo tensões, novas fronteiras e novos territórios, ampliando as possibilidades de apropriação social do espaço urbano.

Investigar suas atuações é valorizar a possibilidade da ação política nos termos de Hannah Arendt, isto é, de agir no sentido de inaugurar algo novo, seja na dimensão material da cidade, seja no movimento das ações urbanas.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Sérgio Luís. **Espaço Público: do Urbano ao Político**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- ARANTES, Otília et al. **A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- ARENDDT, Hannah. **Trabalho, Obra, Ação**. Arendt, H. Cadernos de Ética e Filosofia Política, n. 7, p. 175-201, 2005.
- APABLAZA, Rosa; BRAIT, Felipe. **Cartografia sobre Coletivos de Intervenções Urbanas no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship**. Londres: Verso, 2012.
- CAMPBELL, Brígida; TERÇA NADA, Marcelo. (org). **Intervalo Respiro: Pequenos Deslocamentos**. São Paulo: Radical Livros, 2011.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CORREIA, Adriano. (org.) **Hannah Arendt e a condição humana**. Salvador: Quarteto, 2006.
- DE CERTEAU, Michel . **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. São Paulo: Vozes, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **Security, Territory, Population: Lectures at the College de France 1977-1978**. New York: Galimard, 2004.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. (org.) **Conceitualismos do Sul**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.
- HAESBAERT, Rogério. **Multi/transterritorialidade e contornamento: do trânsito por múltiplos territórios ao contorno dos limites fronteiriços**. In: FRAGA, Nilson (org.). **Territórios e fronteiras: (re)arranjos e perspectivas**. Florianópolis: Insular, 2011.
- HAESBAERT, Rogério. **Viver no Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

KILLIAN, Ted. Public and Private, Power and Space. In: LIGHT, A.; SMITH, J. **Philosophy and Geography II: The Production of Public Space**. New York: Orwman & Littlefield Publishers Inc., 1998. p.115-134.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

MASSEY, Doreen. A Global sense of Place. In: MASSEY, Doreen. **Space, Place and Gender**. Cambridge: Cambridge Press, 1994. p. 146 -156.

MUÑOZ, Alejandra Hernandez. **Entre dois nada...**o GIA. 2004. Disponível em: <<http://giabahia.blogspot.com/>>. Acesso em: 18 out. 2019.

NAIL, Thomas. **Theory of the border**. New York: Oxford University Press, 2016.

PAIM, Cláudia. **Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina**. 2009. 294 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

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

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: EDUSP, 2014.

WACHTER, Ellen Mara de. **Co-Art: Artists on Creative Collaboration**. New York, London: Phaidon, 2017.

NOTAS

1 A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita “arte pública”, ou seja, espontaneamente, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público (...) ênfase nas sensações e interpretação (ROSAS, Ricardo. *Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação?* Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas).

2 É importante retomar aqui a noção desenvolvida por Ted Killian de que público e privado não seriam categorias ontológicas do espaço, mas potenciais que se desenvolvem na tensão entre os processos de apropriação e dominação propostos na obra de Henri Lefebvre (KILLIAN, 1998).

3 Hannah Arendt faz uma distinção clara entre as dimensões trabalho, obra e ação na composição da vida ativa. O primeiro refere-se fundamentalmente à produção das condições necessárias para prover a sobrevivência biológica dos indivíduos; o segundo, à produção de objetos e instrumentos que dão forma à materialidade do espaço, mas ainda desprovida de sentidos; é por meio da ação – da relação entre os homens na vida comum – que se produz o sentido da vida em comum, é a ação política que atribui sentidos ao mundo. Nossa ação é sempre coletiva, seus processos imprevisíveis e irreversíveis são produto da coletividade que demandam por sua natureza, uma dimensão política para a sua efetivação e, quando necessário, resignificação, reorientação de percursos.

4 MAGALHÃES, Theresa Calvet de. Ação, Linguagem e Poder: Uma releitura do Capítulo V da obra *The Human Condition*. In: CORREIA, Adriano. (org.). **Hannah Arendt e a condição humana**. Salvador: Quarteto, 2006. p. 66

5 O labor refere-se às atividades voltadas para a satisfação e manutenção da vida biológica, sendo indispensável para *produzir tudo o que é necessário para manter vivo o organismo humano* (ARENDR, 2005). Na tradução desse texto/conferência de 1960, Adriano Correia substitui o termo *labor* – utilizado, inicialmente, por Roberto Raposo na tradução de *A Condição Humana*, que serve de base para o presente artigo – por *trabalho*.

6 Como aponta Wachter (2017, p. 20).

7 O termo *Littoral art* foi criado pelo artista / curador / pesquisador Bruce Barber, para nomear certas práticas artísticas que ocorrem fora das instituições tradicionais do mundo da arte.

8 Bishop (2012) desenvolve argumentações sobre *arte participativa*.

9 *Oda Projesi* é um coletivo de Istambul, Turquia, formado por três artistas mulheres: Özge Acikkol, Günes Savas e Secil Yersel.

10 Em turco, *Oda* significa quarto/espaço e *Projesi* significa projeto.

11 Para saber mais sobre os *modos de fazer* coletivos pesquisados por Cláudia Paim, ver: PAIM, 2009.

12 O PORO finalizou suas atividades em 2017; os integrantes do GIA trabalham juntos há dezessete anos, sua formação data de 2002, e já tiveram sua formação inicial modificada algumas vezes.

13 LONGONI, Ana In: FREIRE; LONGONI, 2009, p. 101.

NOTAS

14 O GIA – Grupo de Interferência Ambiental – surgiu em 2002 na cidade de Salvador, Bahia. O grupo tem formação heterogênea: seus integrantes são designers, arte educadores, produtores culturais, músicos e artistas visuais. É no terreno do improviso, de novos arranjos, além de uma certa dose de imprevisibilidade e aleatoriedade, que o GIA atua. Para mais informações sobre o grupo: www.giabahia.blogspot.com.br.

15 O coletivo mineiro PORO atuou entre 2002 e 2017; formado por Marcelo Terça-Nada! e Brígida Campbell. Os trabalhos do grupo são produzidos e reproduzidos a partir de diferentes possibilidades gráficas e procuram se adentrar nos sistemas de circulação existentes, gerando momentos de leveza no cotidiano da cidade (CAMPBELL, B.; TERÇA-NADA!, 2011, p. 8), propondo micro-ruídos no cotidiano comum. Para mais informações sobre o grupo: <http://poro.redezero.org>.

16 Depoimento do GIA cedido aos autores em março de 2017.

17 A série Por Outras Práticas e Espacilidades é composta por treze cartazes, originalmente impressos em serigrafia no formato 70x100cm, afixados em locais públicos. Para saber mais: <http://poro.redezero.org/>

18 O PORO também estimula o público a reproduzir, compartilhar e disseminar seus trabalhos: em tempos de expansão e democratização da internet, os trabalhos – sempre disponíveis para *download* no *website* do PORO – podem ser multiplicados e distribuídos de maneira ampla, processo em que o público é um elemento crucial.

19 HAESBAERT, Rogério. Multi/transterritorialidade e “contornamento”: do trânsito por múltiplos territórios ao contorno dos limites fronteiriços. (p.15-31) *In*: FRAGA, Nilson (org.): **Territórios e fronteiras: (re)arranjos e perspectivas**. Florianópolis. Ed. Insular, 2011.