

Superfície da cidade: arte, cotidiano e política nas intervenções urbanas

*Ana Karina de Carvalho Oliveira¹, Cláudia Graça da Fonseca²,
Angela Cristina Salgueiro Marques³*

1 Doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Comunicação Social e especialista em comunicação, imagens e culturas midiáticas pela UFMG. anakarina.akco@gmail.com

2 Doutora em Comunicação Social pela UFMG. Pesquisadora do Centro de Convergência de Novas Mídias da UFMG. claudiag40@yahoo.com.br

3 Doutora em Comunicação Social pela UFMG. Professora do Programa de Pós-graduação da UFMG. Pesquisadora do CNPq. angelasalgueiro@gmail.com

Resumo

O objetivo deste trabalho é refletir sobre intervenções artísticas que buscam legitimar a cidade como *locus* da construção e expressão de identidades individuais e coletivas, da manifestação de causas e desejos e do desenvolvimento de ações comunicativas que buscam transformar a aparência e a vida dos espaços urbanos. Analisa-se o trabalho do grupo Poro (Belo Horizonte) a partir de sua intenção de promover transformações na cidade e nas pessoas por meio de táticas criativas de enunciação e questionamento daquilo que é considerado partilhado por uma coletividade. Procura-se revelar se as intervenções urbanas do grupo, ao se inserirem e dialogarem com a vida pública, oferecem novas percepções da cidade articuladas a um fazer político que tem a estética e a poética como bases.

Palavras-chave

Intervenções urbanas, táticas, política, poética do cotidiano.

Abstract

The aim of this work is to produce a critical approach to artistic interventions that search to legitimize the city as a locus of construction and expression of individual and collective identities, of the manifestation of causes and desires, and of the development of communicative actions that seek to transform the appearance and the life of the urban spaces. We analyze the work of the group Poro (Belo Horizonte), considering its intention to change the city and the people through creative tactics of enunciation and questioning of what is considered common for a collective. We try to comprehend if the urban interventions of the group, when inserted and dialoging with the public life, can offer new perceptions of the city, articulated to a political practice that is based on aesthetical and poetical experiences.

Keywords

Urban interventions, tactics, politics, poetics of everyday life.

Introdução

Os centros urbanos são locais de passagem, encontro, trocas comunicativas, convívio e expressão. Da cidade surgem ações que têm como objetivo reafirmar a publicidade de lugares e neles encontrar espaços para expressões artísticas, culturais, políticas etc., que acabam desenvolvendo-se com frequência às margens das estruturas e sistemas institucionais oficiais; daí a importância do olhar atento para essas ações. Não para vigiá-las, mas porque é nelas que ganham visibilidade muitas das expressões da vida urbana, de seus atores e seus anseios. Essas práticas guardam uma potência comunicativa para a emergência de novas percepções do espaço urbano, sobretudo aquelas que resultam das táticas que os sujeitos encontram para se expressar apesar das limitações que lhes são impostas. Interessa-nos, assim, pensar como a cidade pode ser criada e recriada a partir da inserção de intervenções artísticas na vida pública, configurando ações comunicativas, poéticas e políticas de resistência e renovação de imaginários.

A partir dos conceitos de táticas e estratégias de Michel de Certeau (1998), construiu-se a proposta de análise das intervenções urbanas tomadas como exemplos das táticas que sujeitos ordinários empregam para desafiar e questionar representações e valores dominantes ou cristalizados no senso comum, politizando assim suas práticas cotidianas.

Por sua vez, para compreender como essas ações podem ser caracterizadas como atitudes políticas desses sujeitos, serão trazidas considerações sobre arte, cidade, estética e política feitas por Jacques Rancière (2009, 2011), Fernando Gonçalves (2011, 2012), Henrique Mazetti (2006), entre outros autores.

O grupo Poro, que desde 2002 desenvolve projetos de intervenções urbanas em Belo Horizonte e outras cidades, foi escolhido como objeto para o estudo aqui proposto. As ações artísticas do grupo evidenciam possibilidades de reconfiguração das cenas urbanas de encontros e passagens, além de revelarem resistência às tentativas do poder institucional em capturá-las,

absorvê-las e integrá-las às lógicas vigentes a fim de mantê-las sob seu controle. A análise é feita, principalmente, com base no documentário *Poró – intervenções urbanas e ações efêmeras*, produzido pelo grupo em 2009 em parceria com a Rede Jovem de Cidadania e a Associação Imagem Comunitária, nos sites do grupo e em entrevista realizada com seus integrantes, Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada.

Intervenções urbanas: a reinvenção simbólica da cidade

Centro de Belo Horizonte, dia útil, nove da manhã. Movimentação intensa dos que se dirigem ao trabalho, ao estudo, às compras, às consultas médicas: é no centro que grande parte da vida da cidade se concentra. O trânsito pesado dos automóveis, a aglomeração das pessoas que circulam e a enxurrada de estímulos visuais que interpelam o olhar a todo instante oferecem um retrato da vida contemporânea: movimento, dinamismo, efemeridade, diversidade.

Diversidade pode ser um importante conceito para caracterizar a cidade, já que múltiplas formas de manifestação e interação parecem ser por ela abrigadas. Para percebê-las, no entanto, é necessário um olhar atento, que ultrapasse o limite que parece se impor junto ao fluxo da cidade, e que seja capaz de compreender que esse lugar de passagem e confluência das diversidades (pessoas advindas de diferentes lugares, representantes de várias culturas, crenças e estilos, ali presentes por diferentes motivações) guarda uma relevante contribuição para a criação e expressão de identidades, imaginários, subjetividades e afetividades (OLIVEIRA, 2007; FONSECA; SILVA, 2005; MAZETTI, 2006; PONTES, 2007a, 2007b).

Em meio aos outdoors, empenas, totens, cartazes, panfletos e outras peças publicitárias que tomam pontos de ônibus, bancas de revistas e relógios de rua, divulgando produtos, serviços e eventos, existem outras formas de comunicação que não têm como objetivo vender coisa alguma, mas abrir espaços (e tempos) para a expressão de sujeitos comuns – os “praticantes ordinários da cidade” (CERTEAU, 1998, p. 171) – que fazem de sua passagem pela rua uma

experiência de encontro e mútua afetação, que deixa suas marcas, rastros e vestígios. Por meio dos grafites, *stickers*, *pixações*⁴, estênceis e outras técnicas e intervenções mais ou menos sofisticadas, esses sujeitos, individualmente ou em grupo, ligados ou não a movimentos e causas específicos, apropriam-se de espaços da cidade e dão a eles novas formas e cores, e com isso, novos significados que dizem de sua relação com a cidade.

Pontes (2007a) compara a superfície da cidade ao tecido epitelial do corpo humano, que cria limites para esse corpo e que, ao mesmo tempo em que separa o dentro e o fora, serve como superfície de toque e encontro desses dois âmbitos da experiência sensível. A pele transporta as marcas do corpo: do tempo, dos traumas, das escolhas, dos ornamentos. Assim, também a superfície da cidade carrega as marcas da vida urbana e se oferece, ao mesmo tempo, como limite que instaura a separação e o encontro entre o privado e o público, a teoria e a prática, o institucional e o marginal. Quando transformam a superfície da cidade, os produtores das intervenções também modificam algo de sua composição fundamental, de sua história e dos personagens que dela fazem parte. A efemeridade e o dinamismo dessas intervenções contam, então, uma história viva, de autoria coletiva e em constante processo de reformulação, refletida nos painéis diversificados e heterogêneos compostos pela sobreposição de incontáveis colagens, pinturas, inscrições etc.

Muros, portões e mobiliário urbano se transformam em meios de comunicação, “espaços de escritura e leitura” (OLIVEIRA, 2007, p. 66) que não seguem um padrão organizado de símbolos e signos ou um sistema facilmente reconhecível de códigos. Desenhos, imagens de personalidades e símbolos da cultura pop se misturam com palavras de ordem, assinaturas, frases mais ou menos elaboradas, tais como essas citadas por Macieira e Pontes (2007, p. 34): “Horas! Perca logo as suas”; “Não adianta insistir no invisível”; “Ande a pé”; “Masturbe seu urso”; “Um pouco de poesia por favor (sic)”; “I.N.R.I. se

4 Optamos por utilizar a grafia da palavra “pixação” com “x”, como é adotada por seus praticantes, e não com “ch”, como demanda o dicionário.

voltar... que volte armado”; “Kem ama vive + (sic)”. Esses exemplos contêm uma variedade de ideias e propostas que, no entanto, possuem um forte aspecto em comum: o desejo de reivindicar espaços para a expressão de suas causas, anseios, crenças e afetividades, reivindicando, também, a participação ativa na vida da cidade. Dessa forma, as intervenções urbanas inauguram espaços de trocas simbólicas que, mesmo marginais, se legitimam a partir do uso compartilhado, sem hierarquias ou restrições, estabelecendo uma espécie de “diálogo público” (FONSECA; SILVA, 2005, p. 1).

Ao imprimir tais marcas, esses sujeitos traçam, ainda, percursos e caminhos que descrevem novos mapas dentro da cidade: mapas da apropriação e uso marginais de seus espaços, que permitem a eles uma nova configuração de seus trajetos.

Como camada aparente, as superfícies funcionam como mapas das latências da cidade: a sua condição econômica, o seu grau de deterioração e a liberdade de expressão dos seus habitantes. Os vestígios aí encontrados recompõem narrativas, produzem sentidos e significados, desvendam personagens anônimos, exibem relações de poder e de subversão da ordem e, frente a tudo isso, são fatores relevantes para se repensar os parâmetros de compreensão dos complexos urbanos. Observar esta camada superficial nos faz enxergar além dos efeitos de superfície para identificar a reinvenção dos trajetos simbólicos constituídos na urbe, que na verdade são percursos pelo ilegível da materialidade da cidade (PONTES, 2007a, p. 15).

Nesse processo de ressignificação do centro urbano, esses sujeitos realizam algo que se assemelha ao que propunham os situacionistas com a criação de uma “situação nova” (VELLOSO, 2002; LEFEBVRE, 1997) a partir “de uma experimentação radical dos lugares da cidade” (VELLOSO, 2002). Encabeçados por Guy Debord, os situacionistas percebiam a cidade como muito mais que um local de habitação e trabalho, e mantinham uma forte crítica à sua configuração moderna, que correspondia, cada vez mais, ao desenvolvimento do capitalismo e às suas demandas. O que eles propõem, então, é pensar a cidade e a vida cotidiana como lugares de produção, crítica e intervenção: como forma de transformação de seus

espaços e experiências, somente possível a partir de um amplo conhecimento da metrópole. Para eles, como aponta Velloso (2002), a revolução do cotidiano da cidade somente é possível por meio da consideração do lugar urbano para além da sua configuração, o que requer tomar posse dos lugares e explorá-los, pois toda orientação só é possível em um mundo já conhecido.

E o que fazem os interventores da cidade, em suas ações noturnas e furtivas, que não seja se apropriar dos espaços da cidade para transformá-los a partir de suas inscrições e colagens? Uma nova configuração urbana pode emergir a cada nova intervenção.

Intervenções políticas e a política das intervenções: o declínio da “cidade-conceito”

Pode-se traçar uma relação clara entre a configuração da cidade contemporânea e a efervescência das intervenções urbanas. Lefebvre (1997), Mazetti (2006), Gonçalves (2010) e Certeau (1998) nos apontam diferentes traços de interseção entre esses dois processos.

Ao final da década de 1950, as instituições e partidos políticos começaram a perder forças, juntamente com as grandes utopias sociopolíticas, como o comunismo. Paralelamente, a partir da década de 1960, as cidades começaram a se expandir na formação de grandes centros urbanos que, segundo Certeau (1998, p. 172-3), são concebidos concreta e simbolicamente a partir da definição de três operações: 1) “a produção de um *espaço próprio*”, que nega e exclui tudo aquilo que represente uma “poluição” capaz de comprometer seu pretense estado imaculado; 2) o estabelecimento de “um *não-tempo*” capaz de suprimir e nivelar as tradições e resistências dos sujeitos, substituindo-as por “estratégias científicas unívocas”; e 3) a instituição de um “*sujeito universal* e anônimo que é a própria cidade” e que se constrói “a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra”.

Nessa “cidade-conceito” (CERTEAU, 1998, p. 174), com possibilidades instituídas e institucionalizadas, na qual “rejeita-se tudo aquilo que não é tratável”

(Ibid., p. 172-3), sobraria pouco ou nenhum espaço para que o sujeito comum que nela vive, mas que está fora das instituições que a controlam, se expresse. O crescimento desenfreado e não planejado das cidades, a consequente aceleração do ritmo de vida ditado pelos regimes de trabalho e demais exigências da rotina urbana, combinados à descrença no poder (ou na vontade) da política convencional para gerar mudanças capazes de melhorar as condições da vida na cidade, fazem os cidadãos passarem a buscar formas alternativas para alcançar tais transformações.

Sem condições de impor contra as instituições de poder suas insatisfações, desejos e causas, o que esses sujeitos fazem é se apropriar dos caminhos e espaços que lhe são dados pelo próprio sistema e, por meio dos novos usos que eles lhes conferem, desenvolver o que Certeau chama de "táticas", que são as tentativas dos sujeitos comuns de, em pequenas subversões e contravenções, escaparem às "estratégias" institucionais sem negá-las, apropriando-se, subvertendo e criando novos usos para as estruturas por elas configuradas.

Ainda segundo Certeau (1998, p. 174), "temos de constatar que se, no discurso, serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias sócio-econômicas (sic) e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía." Assim, ao representarem a busca pelo desenvolvimento de uma nova forma de olhar e experimentar a cidade, as intervenções artísticas urbanas podem ser vistas como táticas que, ao se disseminarem pela cidade, modificam a sua paisagem e criam o que Certeau (1998, p. 42) chama de "rede de uma antidisciplina", pois se opõem ao que é proposto institucionalmente para a constituição daquele espaço.

Para Mazetti (2006), os produtores dessas intervenções não têm como objetivo a tomada do poder sobre a produção de informação, mas "a proposição de um jogo lúdico nos espaços já dados" (p.5). Nesse processo, fazem uso daquilo de que dispõem – tempo, espaço, recursos materiais e humanos – para colocar em circulação suas ideias, impressões e afetos sobre a vida na cidade. A partir daí, "dialogam com as formas estabelecidas e tiram sua força desses confrontos" (FONSECA; SILVA, 2005, p. 7).

Arte na cidade: uma “promessa de comunidade”

As intervenções gráficas e artísticas feitas na cidade misturam aspectos de comunicação, artes plásticas, design, arquitetura, cultura *hip hop*, entre outros, e seus produtores vêm das mais variadas ocupações e classes socioeconômicas, revelando aí, mais uma vez, a capacidade que a cidade tem de abrigar e articular as diferenças e os saberes. Esses interventores parecem ter em comum a compreensão de si mesmos como seres da cidade que, ao mesmo tempo, a compõem e são compostos por ela; que se propõem a transformá-la e permitem ser transformados por ela.

É nesse desejo de transformação que reside a potência política dessas formas de intervenção urbana. Não por servirem a uma causa política específica, e para além das mensagens que circulam nas peças, mas por serem capazes de realizar uma transformação do cenário urbano, criando novas maneiras de estar junto e de alterar os modos de enunciação nesse espaço, que as intervenções podem ser compreendidas como ações políticas. Não a política como é convencionalmente tomada, que “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 16-7), mas uma forma diferente de produzir enunciados e de configurar o fazer político de maneira mais ágil, direta, pulverizada, transitória e efêmera (GONÇALVES, 2010; OLIVEIRA, 2007).

Gonçalves (2010) e Mazetti (2006) propõem o termo “micropolítica” para designar esse fazer político que se desenvolve em ações simples do cotidiano, distantes da política institucional, e que buscam promover pequenas transformações socioculturais. É isso que parecem almejar aqueles que produzem essas intervenções: alterar as formas de se olhar para a cidade, negociar, buscar e inventar formas de participação na vida pública, sensibilizar as pessoas para que elas também se percebam como partes dela, criar novas formas de estar junto naqueles espaços.

Nessa instauração de um espaço público de comunicação, expressão, troca e sociabilidade, é possível relacionar essas intervenções artísticas

urbanas ao conceito de “arte pública” (ou arte política) trazido por Rancière para designar um tipo de arte que difere daquela que é exposta em galerias e museus, se estabelecendo no cotidiano da vida urbana. A arte pública “intervém em lugares mais ou menos marcados pelo abandono social e pela violência”, e “age modificando a paisagem da vida coletiva no sentido de restaurar uma forma de vida social” (RANCIÈRE, 2005, p. 1). O conceito remete novamente aos situacionistas, que defendiam a ideia da transformação do mundo urbano a partir da união entre arte e vida cotidiana, uma transformação que buscava o reestabelecimento de uma unidade perdida pela cidade (VELLOSO, 2002; LEFEBVRE, 1997).

Esses modos de fazer artísticos realizam o que o Rancière chama de “partilha do sensível”⁵ (RANCIÈRE, 2009), que torna possível a realização de uma experiência em comunidade e, ao mesmo tempo, a divisão dessa comunidade em partes.

Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição de quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível. (Ibid., p. 7)

Está em jogo na arte pública/política a constituição de um tipo de “comunidade do sensível que inclui aqueles que não são incluídos, dando a ver um modo de existência do sensível deduzida da divisão entre partes” (RANCIÈRE, 1995, p. 88). Para esse autor, a pergunta de fundo da arte política é: o que constitui uma comunidade? Nesse sentido, as intervenções

5 O sensível, para Rancière, se refere a lugares e modos de performance e de exposição, formas de circulação e de reprodução dos enunciados, e também aos modos de percepção e dos regimes de emoção, às categorias que os identificam, esquemas de pensamento que os classificam e interpretam.

urbanas dizem muito mais do que o universo ao qual geralmente pertencem os interventores, revelando, por meio da expressão comunicacional e artística, a cisão que existe entre eles e o resto da sociedade, em um movimento de desierarquização, ou seja, revelando microeventos nos quais a tensão entre ordinário e extraordinário podem revelar uma alternância de universos sensíveis, além de promoverem uma “desaceleração poética do tempo” (GUATTARI, 1992) que dita as trajetórias na cidade, permitindo não mais a dissolução das resistências, mas a intensificação dos instantes de criação e reconfiguração. Tal desaceleração permite a constituição, tanto material quanto simbólica, de certo tipo de espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas da experiência sensível.

A potencialidade de evento-advento de velocidades limitadas no centro das velocidades infinitas (de dissolução) constitui estas últimas em intensidades criadoras. As velocidades infinitas estão grávidas de velocidades finitas, de uma conversão do virtual em possível, do reversível em irreversível, do diferido em diferença. (Ibid., p. 142)

Rancière destaca ainda o compromisso político do artista em revelar determinado aspecto da realidade que está enquadrado, estereotipado ou formatado pelo senso comum, na tentativa de devolvê-lo à realidade sensível. Esse modelo é importante para pensarmos a arte não como uma pedagogia ou explicação do mundo, e sim como uma reconfiguração do mundo sensível. A arte das intervenções urbanas, por exemplo, não se contenta em apenas descrever a miséria ou denunciar a exploração, mas atua de modo a restituir a força da experiência e da palavra aos excluídos, e criar situações passíveis de modificar nosso olhar e nossas atitudes com relação ao ambiente coletivo. É uma arte capaz de se constituir como laço comunitário; capaz de criar, por sua prática, o tecido de novas formas de vida. Seguindo a perspectiva de Rancière, podemos afirmar que a intervenção urbana enquanto arte pública remete, então, a uma “promessa de comunidade” oriunda da interface entre arte, estética e vida pública, que desafiam ordens discursivas dominantes e constituem uma comunidade política

que interage não só para alcançar o entendimento via debate, mas para tornar evidente um desacordo sobre a partilha de tempos, espaços e vozes.

O grupo Poro: apropriações e novos usos dos espaços da cidade

O grupo Poro é um exemplo interessante entre os produtores de intervenções urbanas, e suas propostas oferecem vários subsídios para a análise dos conceitos aqui colocados. Formado pelos artistas plásticos Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada, o grupo está em atividade desde 2002, fazendo da cidade, ao mesmo tempo, o tema, o objeto e o suporte para os trabalhos que desenvolvem.

De acordo com a apresentação encontrada no site do grupo, com os depoimentos dados em seu documentário e em entrevista realizada para este artigo⁶, o Poro busca, em seus trabalhos, “apontar sutilezas”; “trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos”; “estabelecer discussões sobre problemas da cidade”, como a ausência de cor, o crescimento não sustentável, a relação entre concreto e natureza, a verticalização das cidades etc.; “refletir sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços ‘institucionais’”; “reivindicar a cidade como espaço para a arte”; “re-poetizar (sic) a vida”, entre outros objetivos.

O Poro não apresenta ligação concreta com uma causa ou movimento específico, e não possui uma técnica específica de trabalho. O que importa no trabalho da dupla para essa análise é a percepção de como suas intervenções estabelecem relações com os espaços das cidades onde são realizadas e os preenchem com novos significados. Importa-nos ver como a presença do Poro se insere nesses espaços e os transforma, assim como a experiência daqueles que por ali passam.

Em seu discurso, o Poro demonstra insatisfação com os usos concedidos aos espaços da cidade, mostrando-se especialmente incomodado com a

6 Entrevista concedida por Marcelo Terça-Nada e Brígida Campbell às autoras deste artigo, por e-mail, entre os dias 05 e 09 de dezembro de 2011.

publicidade, que segundo Brígida, “cria estratégias perversas de controle subjetivo que alimentam a sociedade de consumo”⁷. É dela, também, uma fala extraída do documentário e que fornece uma boa ilustração da relação do grupo com a publicidade e sobre o modo com que ela se apresenta no espaço urbano:

o que que a gente pode fazer diante de um Ronaldinho que ocupa um prédio de 30 andares? [...] Na verdade, é difícil, então a gente acaba trabalhando, assim, na contramão. [...] Não é o prédio de 30 andares, mas é a intervenção de 30 centímetros, sabe? E abandonando o espetacular, o que é mega, o que é grande, o que é metrópole, e voltando pro que é mínimo, assim... Esse espaço aqui, sabe, interessa a quem? (PORO, 2009⁸).

É importante salientar que as intervenções feitas pelo grupo consistem em ações pontuais e fugazes, que têm como intuito atrair o olhar para o ínfimo, para os pequenos lampejos que quase se perdem nas luzes excessivas das sociedades capitalistas contemporâneas. As imagens e objetos confeccionados pelo grupo fazem parte da criação de momentos inestimáveis e efêmeros que sobrevivem e resistem a uma organização de valores que empobrece a experiência, fazendo-a explodir em momentos de surpresa (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Em sua atenção às expressões comunicacionais presentes no espaço urbano, o Poro recorre constantemente, por exemplo, à apropriação e adaptação de técnicas utilizadas pela publicidade no desenvolvimento das intervenções. Na ação chamada “Superfície da cidade” (PORO, 2009), o grupo realizou a entrega de panfletos nas ruas, com a inscrição “Superfície da cidade: tudo é propaganda na linha dos meus olhos”. A frase é reutilizada posteriormente na ação “Faixas de anti-sinalização”, no mesmo ano, na qual faixas de tecido com frases pintadas são abertas nas ruas, em frente aos carros parados nos semáforos.

Eis, aí, um bom exemplo das táticas de que fala Certeau (1998): recursos originalmente utilizados em estratégias institucionais sendo apropriados e

7 Em entrevista citada na nota anterior.

8 Brígida Campbell, em *Poro – intervenções urbanas e ações efêmeras* (2009), minutos de 8:19 a 9:04.

subvertidos em ações com objetivos completamente opostos. É uma proposta metalinguística: usar o próprio discurso da publicidade para lhe endereçar críticas. Para Marcelo Terça-Nada⁹, essa apropriação tem como objetivo imprimir novos significados a esses meios, criando “espaços de respiro e de intervalo no fluxo de comunicação que normalmente ocupa as ruas e a camada simbólica da cidade”. Segundo ele, a não utilização desses meios de forma criativa para os propósitos das intervenções incorreria na monopolização dos mesmos pela publicidade.

O Poro está presente nas redes sociais Twitter¹⁰ e Facebook¹¹, trazendo a possibilidade de “fugir da efemeridade de suas ações no cenário urbano e divulgá-las a um público mais amplo” (MAZETTI, 2006, p. 9). Para Bretas (2006), a articulação do uso dos espaços virtuais da Internet para a apropriação dos espaços urbanos representa a potencialização das possibilidades comunicativas das ações, fortalecendo-as. Uma ação que é feita na cidade, registrada por dispositivos fotográficos ou audiovisuais e compartilhada em rede tem, certamente, sua potência de afetação aumentada. Além de poder sensibilizar diretamente o olhar daqueles que passam pelo espaço interferido, a ação multiplicada virtualmente pode inspirar reflexões e até mesmo novas ações em espaços e tempos distantes daquele original, alargando seus horizontes de possibilidades.

Relações com a cidade, experiência estética e afetação

Nas ações apresentadas no site do grupo e no documentário *Poro – intervenções urbanas e ações efêmeras* são vistas propostas que vão da colagem de *stickers* ou colocação de faixas com mensagens textuais que sugerem determinadas ações incomuns (como “Arranque a etiqueta da sua roupa” ou

9 Em entrevista citada na nota 7.

10 Disponível em: <<http://twitter.com/porosidades>>. Acesso em: 11 mai. 2015.

11 Disponível em: <<https://www.facebook.com/Poro.intervencoes.urbanas>>. Acesso em: 11 mai. 2015.

“Enterre sua TV”) a intervenções de caráter mais subjetivo, como o lançamento de rolos de papel higiênico do alto de um prédio em um dia de vento para o registro das linhas desenhadas efemeramente pelo objeto ao se deslocar no ar.

A efemeridade, traço comum às intervenções realizadas no espaço urbano, é a característica em que, para Brígida Campbell, reside a potência dos trabalhos do grupo: “é o fato dele existir enquanto ação, enquanto proposta, e não ficar preso, [...] e não ter o trabalho como objeto”¹². Uma cena do documentário ilustra bem essa fala. Na ação “Olhe para o céu”¹³, os integrantes do grupo, do alto de um prédio na Praça Sete, no cruzamento das avenidas Afonso Pena e Amazonas (um dos principais da cidade de Belo Horizonte), jogam manualmente ao vento uma grande quantidade de papéis coloridos e ilustrados com a figura de um pássaro. Embaixo, na rua, algumas das pessoas que passam pelo cruzamento param, olham para cima; uma criança reúne alguns desses papéis que caem no chão e os organiza sobre uma parede. Essa é a duração daquela intervenção: os poucos instantes em que aquelas pessoas, que são expostas àquela experiência, também se expõem a ela. Uma pequena brecha em seus cotidianos é aberta, e aí ocorre um exemplo do que Gumbrecht apresenta como uma experiência estética possível no cotidiano, do tipo que “se impõe como uma interrupção dentro do fluxo da nossa vida cotidiana” (GUMBRECHT, 2006, p. 51). Ao permitirem ser afetadas sensivelmente por essas intervenções, aquelas pessoas – também partes da cidade – se inserem na ação, tornando-se, além de suas consumidoras, também suas produtoras. É aí que a ação se completa: no olhar, na afetação e no engajamento do outro.

A experiência estética, enquanto processo comunicativo que envolve o autodescobrimento e a revelação do universo do outro, confere importância e destaque às mediações que estruturam nossas experiências pessoais, nossas relações com os outros e com o mundo concreto. A experiência é relacional,

12 Em *Poro – intervenções urbanas e ações efêmeras*, 2009, minutos de 16:36 a 16:54.

13 Em *Poro – intervenções urbanas e ações efêmeras*, 2009, minutos de 2:40 a 4:21.

marca maneiras e possibilidades de compartilhar, de dialogar e de instaurar “passagens” entre diferenças e outros modos de experimentar o mundo (GUIMARÃES, 2002). A experiência estética é da ordem da transformação, uma vez que ela modifica o sujeito, suas relações com o mundo, com a cultura e com os outros por meio de uma constante recomposição de narrativas e códigos culturais. Se a experiência estética é fonte de descobertas e de intervenções sobre o mundo e sobre si mesmo, ela guarda a potencialidade de modificar aqueles que dela tomam parte.

É a isso que o grupo se propõe: reivindicar na cidade um espaço para suas expressões; convocar o olhar das pessoas que por ali passam, muitas vezes sem perceber a cidade que se estende ao seu redor e da qual fazem parte. Tirá-las da indiferença com que observam a cidade e, ao mesmo tempo, criar um espaço comum onde todos sejam potencialmente iguais no direito de se expressarem e de serem escutados. Sobre essa intenção de “re-sensibilizar (sic) o espaço urbano”, há no documentário uma importante fala de Marcelo Terça-Nada:

Uma coisa que aponta *pra* gente que os trabalhos são entendidos é que a gente tem muito retorno por parte das pessoas sobre os trabalhos. Retorno no sentido de pessoas que param pra conversar com a gente, que falam que viram. Um retorno espontâneo, assim, sabe? E é interessante o fato de estar na rua, que esse retorno, ele acontece de um modo muito diferente de quando você tem um trabalho num espaço institucional. Porque o espaço institucional, você já tá ali [...] *Tipo*, você tem um quadro dentro de uma galeria. O carimbo da instituição já fala: “ó, isso *daqui* é arte”. Agora, na rua não quer dizer que o trabalho é uma coisa ou é outra, sabe? (PORO, 2009¹⁴).

Contudo, Marcelo Terça-Nada esclarece que o Poro não se coloca contra a arte institucional, e que o grupo, inclusive, já participou de exposições desse caráter. Segundo ele, o que eles buscam sempre, até mesmo em trabalhos expostos em museus e galerias, é “criar algum transbordamento” que seja capaz

14 Marcelo Terça-Nada em *Poro – intervenções urbanas e ações efêmeras*, 2009, minutos de 14:13 a 14:56.

de criar relações entre aquele espaço e seus arredores¹⁵. Assim, as ações do grupo Poro – juntamente com as de outros tantos atores individuais e coletivos que deixam suas marcas no espaço urbano – transformam a paisagem concreta e simbólica da cidade: criam painéis colados e sobrepostos ao mobiliário urbano e a si mesmos; dão visibilidade a ideias e lugares; criam potências de sensações e sentido àqueles que passam; inventam novos trajetos.

Considerações finais

A partir do percurso reflexivo traçado aqui e da articulação entre autores, conceitos e objeto analisados, é possível dizer que as intervenções artísticas urbanas dizem muito das possibilidades que o espaço urbano guarda para a comunicação, interação e expressão das pessoas que passam por ele e o habitam. É possível, também, compreender um pouco das motivações históricas, políticas, sociais e culturais que estruturam e fundamentam o desejo dos sujeitos de se apropriarem dos espaços da cidade para, por meio da inscrição de sua arte, transformá-los e a si mesmos, legitimando a ambos – espaços e pessoas – como peças fundamentais e complementares na constituição da vida urbana.

Sob esse aspecto, eles fazem política, pois permitem e influenciam a construção de cenas comunicativas de criação, resistência e transformação (MOUFFE, 2007). Nessa micropolítica do cotidiano urbano é possível identificar uma política da estética, sobretudo a partir do momento que a arte promove uma distância em relação aos regimes representativos da realidade, ou mesmo se exime de ter que retratar as mazelas do real, inaugurando um tempo e um espaço capazes de permitir novos recortes e territorializações do espaço material e simbólico, além de “construir espaços e relações a fim de reconfigurar material e simbolicamente o território do comum” (RANCIÈRE, 2010, p. 19). Ele destaca que o que liga a prática da arte à questão do comum é a constituição, tanto material quanto simbólica, “de certo tipo de espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas da experiência sensível” (Ibid., p. 20).

15 Em entrevista citada na nota 7.

Esta arte não é a instauração do mundo comum mediante a singularidade absoluta da forma, mas a redistribuição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado, ou a criação de situações adequadas para modificar nossos olhares e nossas atitudes em relação a esse ambiente coletivo (Ibid., p. 18).

A política da estética inventa “novas linguagens que permitem a redescritção da experiência comum, por meio de novas metáforas que, mais tarde, podem fazer parte do domínio das ferramentas linguísticas comuns e da racionalidade consensual” (RANCIÈRE, 1996, p. 91). Ela pode ser descrita, de forma breve, como atividade que inaugura um tempo e um espaço capazes de permitir novos recortes e territorializações do espaço material e simbólico, além de construir espaços e relações a fim de reconfigurar material e simbolicamente o território do comum. Os enunciados estéticos são políticos porque

[...] tomam conta de sujeitos anônimos, cavam hiatos, abrem derivações, modificam maneiras, velocidades e trajetos segundo os quais esses sujeitos aderem a uma condição, reagem à situações e reconhecem suas imagens. Eles reconfiguram a carta do sensível ao dessarranjarem a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, da reprodução e da submissão. (RANCIÈRE, 2009, p.62)

Por fim, as intervenções do Poro insistem em revelar que a imagem gravada (ou cravada) na superfície da cidade é “pouco”, quase nada, mas apesar de todas as condições adversas, ela aparece: o menor se torna importante e o que nos resta é a resistência. Assim como Brígida distingue entre o universo publicitário e luminoso do capitalismo consumista e o universo dos lampejos de resistência efêmera, também Didi-Huberman (2011) faz a distinção entre dois mundos, ao dizer que habitamos “entre eles” e não em apenas um deles. Um mundo é aquele dos holofotes midiáticos que a tudo iluminam com feixes padronizantes e informações consensuais. Outro mundo é aquele das margens, atravessado por luzes fugazes e intermitentes, no qual predomina a experiência poética visual do jogo entre o reaparecer e o redessaparecer das palavras e imagens. Os trabalhos do grupo, ao apontar para a tensão existente na cidade entre os discursos que ganham ampla visibilidade pelas luzes do poder e os

lampejos dos contrapoderes, acabam evidenciando o quanto se tornam invisíveis os fragmentos poéticos das intervenções, ofuscadas pelas luzes que vigiam, que homogeneizam e que pretendem encerrar a cidade em um quadro de sentidos que tem o objetivo de ser o mais transparente e consensual possível. Mas, apesar de tudo, os lampejos deixam marcas, traços e vestígios comunicativos e simbólicos que não são apenas poéticos, mas também políticos.

Referências

BRETAS, B. Ativismos da rede: possibilidades para a crítica de mídia na internet. In: _____. (Org.). *Narrativas telemáticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 129-142.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1 Artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FONSECA, C. G. da; SILVA, R. H. A. *Diálogos da rua: uma cartografia dos sentidos e usos do centro de Belo Horizonte*. In: VI ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa, Comunicação e Culturas Urbanas. Belo Horizonte, 2005.

GONÇALVES, F. do N. *Revisitando o lugar do poético e do político nas práticas artísticas urbanas*. In: XX ENCONTRO DA COMPÓS. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho, Comunicação e Sociabilidade. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 14 a 17 de junho de 2011.

_____. Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. *E-compós*, Brasília, v. 13, n. 1, p. 1-14, jan./abr. 2010.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUIMARÃES, C. O campo da comunicação e a experiência estética. In: WEBER, M. et al. (Org.). *Tensões e objetos da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 83-100.

GUMBRECHT, H. U. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C. (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

LEFREBVRE, H. Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista. Entrevistadora: Kristen Ross. Tradução de Cláudio Roberto Duarte. 1997. Disponível em: <<http://editoraderiva.multiply.com/reviews/item/20>>. Acesso em: 2 dez. 2011.

MACIEIRA, C.; PONTES, J. (Org.). *Na rua: pós-grafite, moda e vestígios*. Belo Horizonte: FUMEC, 2007.

MAZETTI, H. M. Entre o afetivo e o ideológico: as intervenções urbanas como políticas pós-modernas. *Revista ECO-PÓS*, v. 9, n. 2, p. 123-138, ago./dez. 2006.

MOUFFE, C. Artistic activism and agonistic spaces. *Art & Research*, v. 1, n. 2, p. 1-5, 2007.

OLIVEIRA, R. de C. A. Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 4, n. 9, 2007.

PONTES, J. A cidade na superfície. In: MACIEIRA, C.; PONTES, J. *Na rua: pós-grafite, moda e vestígios*. Belo Horizonte: FUMEC, 2007a.

_____. Margens urbanas, territórios fluidos. In: MACIEIRA, C.; PONTES, J. *Na rua: pós-grafite, moda e vestígios*. Belo Horizonte: FUMEC, 2007b.

PORO – Intervenções urbanas e ações efêmeras. Direção e produção: Rede Jovem de Cidadania e Grupo Poro. Belo Horizonte: 2009. (19 min.). Disponível em: <<http://poro.redezero.org/video/documentario/>>. Acesso em: 23 out. 2015.

PORO. Página oficial do grupo. Disponível em: <<http://poro.redezero.org/>>. Acesso em: 4 dez. 2011.

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *La méésentente*– politique et philosophie. Paris: Galilée, 1996.

_____. Política da arte. São Paulo: Sesc-SP, 2005. Disponível em: <http://www.4shared.com/get/ffLljMiI/A_Poltica_da_Arte.html;jsessionid=BC688AD2FC944B7B37E493D59B7614DA.dc323>. Acesso em: 22 jul. 2011.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. A estética como política. Tradução de Augustin de Tugny. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2010.

VELLOSO, R. de C. L. Cotidiano selvagem. Arquitetura na Internationale Situationniste. *Arquitextos*, São Paulo, ano 3, 027.02, ago. 2002. Disponível em: <<http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/03.027/758>>. Acesso em: 23 out. 2015.

submetido em: 24 jun. 2015 | aprovado em: 04 ago. 2015