



# Caminhar sobre solos movediços: arte, participação e espaço urbano\*

*Walking on moving grounds:  
art, participation, and urban space*

*Caminar sobre suelos cambiantes:  
arte, participación y espacio urbano*

**Joana Dória**

\* Artigo decorrente da dissertação de mestrado *Performance e espaço urbano: a arte como um modo de habitar a cidade* desenvolvida com orientação de Antônio Araújo (ECA-USP, 2018).

## **Joana Dória**

Diretora, atriz, pesquisadora e performer. Mestre (2018) em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Docente nos cursos de graduação, pós-graduação lato sensu e no Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena.



## Resumo

Este artigo apresenta conceitos norteadores da reflexão crítica acerca da arte participativa no espaço urbano, abordando as tensões entre a prática artística em campo expandido e outras esferas da vida social. Em primeiro lugar, trata das motivações que, ao longo da década de 1960, impulsionaram artistas a migrar para fora dos museus e da produção de objetos rumo à proposição de ações. Em seguida, aborda desdobramentos conceituais dos deslocamentos dos anos 1960 que ecoam em experiências atuais: estética relacional (Nicolas Bourriaud), arte participativa (Claire Bishop) e *site-specific art* (Miwon Kwon). Por fim, no intuito de construir uma perspectiva panorâmica e atual dessas práticas no Brasil, examina trabalhos dos coletivos OPAVIVARÁ! e OPOVOEMPÉ e o projeto *Lotes Vagos*, dos artistas Breno Silva e Louise Ganz.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea, Arte participativa, *Site-specific art*, Intervenção, Espaço urbano.

## Abstract

This article presents guiding concepts of critical reflection about participatory art in urban space, addressing the tensions between artistic practice in the expanded field and other spheres of social life. First, it deals with the motivations that, throughout the decade of 1960, drove artists to migrate out of museums and from the production of objects to the proposition of actions. It then addresses conceptual developments of the 1960s that echo in current experiences: relational aesthetics (Nicolas Bourriaud), participatory art (Claire Bishop), and site-specific art (Miwon Kwon). Finally, to construct a panoramic and up-to-date perspective of these practices in Brazil, it examines works of the artistic collectives OPAVIVARÁ! and OPOVOEMPÉ and the *Lotes Vagos* project, by artists Breno Silva and Louise Ganz.

**Keywords:** Contemporary art, Participative art, Site-specific art, Intervention, Urban space.

## Resumen

Este artículo presenta los conceptos orientadores de la reflexión crítica sobre el arte participativo en el espacio urbano abordando las tensiones entre la práctica artística y otras esferas de la vida social. En primer lugar, se ocupa de las motivaciones que a lo largo de los años 1960 llevaron a los artistas a migrar fuera de los museos y de la producción de objetos hacia la propuesta de acciones. Luego, aborda los desarrollos conceptuales de los desplazamientos de los años 1960, que se hacen eco en las experiencias actuales: estética relacional (Nicolas Bourriaud), arte participativo (Claire Bishop) y *site-specific art* (Miwon Kwon). Finalmente, con el fin de construir una perspectiva panorámica y actual de estas prácticas en Brasil, se examinan obras de los colectivos artísticos OPAVIVARÁ! y Opovoempé, y el proyecto *Lotes Vagos*, de los artistas Breno Silva y Louise Ganz.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo, Arte participativo, *Site-specific art*, Intervención, Espacio urbano.

Na década de 1960, diversos artistas e coletivos se voltaram ao diálogo com a vida cotidiana e aos espaços não convencionais para a prática artística. Esse processo foi resultado de um conjunto de movimentos: a crítica à institucionalização da arte nos museus e ao mercado de arte, materializado na cultura de produção de objetos vendáveis; a transformação das artes tradicionais, como a pintura e a escultura, a partir da noção de arte viva ou *live art*, tendência que reforçava a realização de ações ao vivo; e a tentativa de criação de experiências radicais que eliminassem totalmente a audiência e a separação entre arte e vida (Goldberg, 2006).

Esses deslocamentos expandiram os horizontes da prática artística e foram determinantes para a diversificação da arte contemporânea – seus espaços, meios, materiais e sentidos. De lá para cá, surgiram inúmeras reflexões críticas acerca da complexa relação entre as motivações que nutriram tais transformações e as atualizações operadas pelo mercado de arte dentro de uma lógica capitalista de captura e esvaziamento de tendências disruptivas.

No intuito de reconstituir um panorama sobre esse processo, recupero conceitos importantes para o debate acerca da prática artística como intervenção ou criação da vida (social, urbana, cotidiana) e da ampliação do campo institucionalizado da arte. Proponho o seguinte percurso: inicialmente, uma abordagem da efervescência da década de 1960, seguida de seus desdobramentos na década de 1990, e, finalmente, das experiências artísticas realizadas já no século XXI, por meio das quais a reflexão ganha corpo. No campo teórico, especial atenção é dada às formulações de Claire Bishop, Miwon Kwon e Nicolas Bourriaud. Quanto aos experimentos artísticos, faço um sobrevoo por trabalhos distintos em vez de um mergulho em um único caso, com a intenção de apresentar uma diversidade de estratégias empregadas diante das complexas relações entre política e estética que seguem em negociação até os dias de hoje. Foram escolhidos para isso os trabalhos *A RUA É UM ESPETÁCULO* e *CHUVAVERÃO*, do coletivo OPAVIVARÁ!, *Aqui Fora* e *O farol*, do grupo OPOVOEMPÉ, e o projeto *Lotes Vagos*, dos artistas Breno Silva e Louise Ganz.

## Do museu à rua, do objeto à ação

A Internacional Situacionista, fundada por Guy Debord em 1957, tornou-se referência no reconhecimento do espaço urbano como campo de reflexão

crítica e de experimentação lúdica, errante e corporal. O grupo, que inicialmente estava interessado em questões ligadas à arte, foi, ao longo do tempo, deslocando sua preocupação para a vida urbana até passar a desconsiderar a arte enquanto atividade revolucionária. Ainda que com frequência os meios empregados e o conteúdo das reflexões propostas se aproximassem das questões ligadas à prática artística do período, o objetivo fundamental do grupo passou a ser a transformação radical da vida cotidiana (Bishop, 2012).

Pode-se notar uma sequência clara de mudança de escala de preocupação e área de atuação do pensamento situacionista. Se inicialmente eles estavam interessados em ir além dos padrões vigentes da arte moderna – passando a propor uma arte diretamente ligada à vida, uma arte integral – logo em seguida eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral (Jacques, 2003).

Debord foi uma das principais influências dos movimentos que culminaram na intensa agitação política de maio de 1968. Sua análise crítica, influenciada pelo pensamento marxista de Henri Lefebvre, observava a ampliação da lógica da mercadoria, a princípio compreendida no campo das operações financeiras e comerciais, para as diversas esferas da vida social. Como consequência dessa ampliação, na **sociedade do espetáculo** tudo se torna produto vendável e as necessidades humanas fundamentais são substituídas “por uma fabricação ininterrupta de pseudonecessidades que se resumem na única pseudonecessidade de manutenção” de um desenvolvimento econômico infinito (Debord, 1997, p. 35). O esvaziamento da vida em detrimento da aparência de vida, o espetáculo, “é uma visão de mundo que se objetivou” (Ibid., p. 14), e o urbanismo tem papel fundamental enquanto processo de concretização dessa nova vida social: “o urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário” (Ibid., p. 112).

No intuito de expandir perspectivas da vida no espaço urbano, os situacionistas elaboraram uma prática de apropriação da cidade por meio de situações construídas. Essas seriam momentos coletivos propositalmente criados e operariam fora da lógica de produtividade imposta pela organização

urbanística. Esses “eventos participativos que usariam o comportamento experimental para quebrar o vínculo espetacular do capitalismo” (Debord, 2006, p. 96, tradução própria)<sup>1</sup> pressupunham a participação ativa de todos os envolvidos em um jogo não alienado no espaço urbano (Bishop, 2012). Para Debord, as situações construídas eram uma alternativa à linguagem teatral e ao mundo que essa representava:

É fácil ver que a extensão do próprio princípio do teatro – não-intervenção – está ligada à alienação do velho mundo. Inversamente, vemos como as mais válidas explorações culturais revolucionárias [...] incitam o espectador à atividade, provocando sua capacidade de revolucionar a própria vida (Debord, 2006, p. 98, tradução própria)<sup>2</sup>.

Allan Kaprow, artista estadunidense idealizador do conceito de happening, também elegeu o teatro como símbolo de um tempo e de uma arte ultrapassados. Os happenings, em princípio, eram eventos breves, abertos ao acaso, que não se constituíam enquanto mercadoria e não podiam ser repetidos (Sneed; Oliveira; Mota, 2011). Um de seus principais objetivos era “a superação dessa aberrante relação de sujeito e objeto [...] que até aqui domina e condiciona a arte moderna” (Cohen, 2004, p. 132). O entendimento da arte não mais como algo a ser apreciado, mas vivido, compartilhado e experimentado, colocou em xeque a perspectiva de um sujeito que fica de fora, observando uma ação que se desenrola diante de si. A busca pela transposição das fronteiras entre artista e público, em muitos casos, transformou o artista em um propositor/provocador.

O Brasil sediou algumas das experimentações mais radicais nesse sentido. Artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Artur Barrio, Cildo Meireles e Flávio de Carvalho transformaram profundamente a função da arte sob as perspectivas de interação com o público e intervenção artística (Barja, 2008). No final da década de 1960, Lygia Clark formulou:

---

1 “[...] *participatory events using experimental behaviour to break the spectacular bind of capitalism.*”

2 “*It is easy to see to what extent the very principle of the theatre – non-intervention – is attached to the alienation of the world. Inversely, we see how the most valid of revolutionary cultural explorations [...] incite this spectator into activity by provoking his capacities to revolutionize his own life.*”

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro mas o agora (Milliet, 1992. p. 155).

## Estética e política

Para o curador francês Nicolas Bourriaud (2009), apesar da exploração das possibilidades de participação do público na arte da década de 1960, foi somente na década de 1990 que ela deixou de ser um recurso possível para se tornar o objetivo da criação – a própria obra. Em seu livro *Estética relacional*, Bourriaud discorre sobre a geração de artistas que, no fim do século XX, teria transformado as relações humanas no motor da criação artística. Em uma espécie de resistência à “última etapa rumo à ‘sociedade do espetáculo’ descrita por Guy Debord” (Ibid., p. 12), na qual as relações humanas não seriam mais vividas diretamente, e sim por meio de sua representação espetacular, as obras relacionais operariam como “interstício social” (Ibid., p. 19-25): “O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira são lugares onde se elaboram sociedades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído” (Ibid., p. 62).

Os artistas que Bourriaud localiza no campo da estética relacional estariam interessados na proposição de outras formas de sociabilidade através da criação artística e cientes de que os rumos da obra só se definem coletivamente no encontro com o público. Nessa produção artística da década de 1990, haveria uma tentativa de resistência à apropriação capitalista das relações inter-humanas e Bourriaud reconhece um forte caráter político nesta geração. No entanto, o potencial transgressor das obras que Bourriaud apresenta como exemplares da estética relacional foi fortemente questionado. No artigo “Antagonism and relational aesthetics” (“Antagonismo e estética relacional”), Claire Bishop (2004) observa que o fortalecimento da tendência de obras abertas, interativas e com aspecto de trabalho em progresso coincide



com o momento em que o mercado começa a substituir o interesse na produção de bens e serviços pela produção de experiências. Em diálogo com essa nova perspectiva econômica, a arte relacional, que teria surgido como um híbrido entre a instalação e a performance, substitui a contemplação pelo potencial de uso da obra. O artista vira um designer de momentos de vida: o banheiro da galeria, o café do museu, todos os ambientes passíveis de proporcionarem experiências se tornam potenciais obras de arte, e o público é convertido em participante.

A crítica de Bishop recai menos sobre o conceito proposto por Bourriaud do que sobre a produção artística escolhida pelo curador para sustentá-lo. Por exemplo, no portfólio de Rirkrit Tiravanija, um dos mais influentes artistas do circuito contemporâneo, encontram-se trabalhos como o preparo de uma refeição tailandesa com a colaboração de todos os presentes e a disponibilização de uma réplica do próprio apartamento 24 horas por dia para os visitantes do museu. Diante de tais proposições artísticas, Bishop não nega que sejam capazes de criar momentos de convívio, mas questiona a qualidade das relações criadas e as limitações da análise de Bourriaud:

A qualidade das relações na Estética Relacional nunca é examinada ou colocada em questão. Quando Bourriaud argumenta que “encontros são mais importantes do que os indivíduos que os compõem”, eu sinto que essa questão é (para ele) desnecessária; todas as relações que permitem “diálogo” são automaticamente assumidas como democráticas e consequentemente boas (Bishop, 2004, p. 65, tradução própria)<sup>3</sup>.

Se toda e qualquer obra de arte propõe uma relação, mesmo que contemplativa, são justamente as questões acerca das relações produzidas – e não a simples produção de relações – que interessam: “que tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e por quê?” (Ibid., p. 65)<sup>4</sup>. Para Bishop (2004), é indiscutível que o jantar compartilhado de Tiravanija promoveu diálogo e troca de ideias. No entanto, a partir dos relatos de participantes aos quais teve

3 *“The quality of the relationships in ‘relational aesthetics’ are never examined or called into question. When Bourriaud argues that ‘encounters are more important than the individuals who compose them,’ I sense that this question is (for him) unnecessary; all relations that permit ‘dialogue’ are automatically assumed to be democratic and therefore good.”*

4 *“[...] what types of relations are being produced, for whom, and why?”*

acesso, ela constata que o encontro promovido se deu majoritariamente entre pessoas frequentadoras do circuito de arte e se resumiu à fofoca e à criação de uma rede de contatos no meio artístico, o que é de praxe em vernissages.

Bishop (2004) recorre ao conceito de democracia proposto pelos cientistas políticos Chantal Mouffe e Ernesto Laclau, para os quais a existência de conflito é parte fundamental do pleno funcionamento de uma sociedade democrática. A partir desse recorte teórico, contrapõe aos artistas eleitos por Bourriaud dois outros sobre os quais o curador francês não se debruçou: o suíço Thomas Hirschhorn e o espanhol Santiago Sierra. Nas proposições elaboradas por esses artistas, Bishop reconhece uma reflexão crítica acerca das relações entre artista, participante e contexto, e mesmo entre a arte e outras esferas da sociedade, como a sociopolítica.

As relações produzidas por suas performances e instalações são marcadas por sensações de inquietação e desconforto, ao invés de pertencimento, porque o trabalho reconhece a impossibilidade de uma “microtopia” e, no lugar, sustenta a tensão entre observadores, participantes e contexto. Parte dessa tensão se dá pela introdução de colaboradores de diversas condições econômicas que, por sua vez, desafia a percepção da arte contemporânea enquanto um domínio capaz de abraçar estruturas sociais e políticas (Ibid., p. 70, tradução própria)<sup>5</sup>.

No livro *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship* (*Infernos artificiais: arte participativa e as políticas do espectador*), Bishop amplia a reflexão sobre a qualidade estética e a capacidade sociopolítica da arte participativa. A autora critica a predisposição, que se tornou tendência, de avaliar positivamente propostas artísticas pela simples presença de estratégias colaborativas e participativas, sem que haja uma análise mais aprofundada e complexa acerca das relações produzidas.

[...] a urgência dessa tarefa social levou a uma situação na qual práticas socialmente colaborativas são todas percebidas como gestos artísticos

---

5 “The relations produced by their performances and installations are marked by sensations of unease and discomfort rather than belonging, because the work acknowledges the impossibility of a ‘microtopia’ and instead sustains a tension among viewers, participants, and context. An integral part of this tension is the introduction of collaborators from diverse economic backgrounds, which in turn serves to challenge contemporary art’s self-perception as a domain that embraces other social and political structures.”



de resistência igualmente importantes: nenhum trabalho de arte participativa pode ser falho, mal sucedido, mal resolvido ou entediante porque são todos igualmente essenciais na tarefa de reparar o vínculo social (Bishop, 2012, p. 13, tradução própria)<sup>6</sup>.

Chama a atenção que a crítica de Bishop sobre as obras de arte relacionais questione a fragilidade da dimensão política dessas obras, enquanto sua preocupação com os trabalhos participativos – politicamente engajados – recai sobre um possível descompromisso de seus propositores e críticos com a dimensão estética. Não há contradição. É justamente a importância de uma negociação viva e continuada entre tais dimensões – política e estética – que mobiliza a autora e a aproxima do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, para quem “a arte e o social não devem ser reconciliados, mas manter-se em contínua tensão” (Fernandes, 2018, p 18).

Nessa perspectiva, um gesto artístico que se confunde totalmente com a vida, que pode ser absorvido como ação educativa ou social, perde em sua dimensão estética e extingue a possibilidade de ser discutido criticamente enquanto arte.

Rancière argumenta que o regime estético da arte é constitutivamente contraditório e necessita de um objeto ou de um espetáculo que faça a mediação entre a ideia do artista e a interpretação do espectador. Trata-se da “terceira coisa” a que os dois lados podem se referir, aquilo que os une e ao mesmo tempo os separa (Ibid., p 18)

Vale dizer, por conta do conhecido debate estabelecido entre Rancière e Bourriaud, que os artistas analisados por este último não abrem mão da dimensão estética de suas obras, o que traz, novamente, o centro da questão para a qualidade e o objetivo das relações produzidas nos trabalhos, sejam de arte relacional ou de arte participativa, mesmo quando estes não deixam de lado a dimensão estética da arte em função de uma motivação ética ou social<sup>7</sup>.

---

6 “[...] *but the urgency of this social task has led to a situation in which socially collaborative practices are all perceived to be equally important artistic gestures of resistance: there can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of participatory art, because all are equally essential to the task of repairing the social bond.*”

7 No artigo de 2009, “Precarious constructions: answer to Jacques Rancière on art and politics”, disponível em <https://bit.ly/40uzAKB>, Bourriaud responde à crítica de Rancière à estética relacional.

## Integração e intervenção

De outro ponto de vista, a pesquisadora Miwon Kwon também realiza um estudo cuidadoso acerca das relações produzidas entre artista, obra e público. Em seu livro *One place after another: site-specific art and locational identity (Um lugar após o outro: arte site-specific e identidade localizada)*, Kwon (2002) analisa as diferentes etapas de conceituação da *site-specific art* (arte para sítio/local específico) desde meados da década de 1960 até o final do século XX. Inicialmente, as obras *site-specific* estavam ligadas à instalação e à escultura e eram desenvolvidas para um determinado lugar, levando em consideração as particularidades arquitetônicas, geográficas e culturais do local escolhido. Segundo a pesquisadora, entre meados de 1960 e 1970, as obras de arte pública – realizadas em espaços públicos – estendiam à cidade as dinâmicas já conhecidas de museus e galerias. As instalações e esculturas espalhadas nos espaços urbanos não se diferenciavam, enquanto experiência estética, da arquitetura moderna. Reproduziam sua forma abstrata e sua incapacidade de gerar interesse em um público mais amplo. De acordo com Kwon (2002), foi justamente na adoção dos princípios da *site-specific art* que a arte pública encontrou meios de transformar sua relação com o público e o espaço urbano.

A autora observa a exploração de duas estratégias principais e distintas nessa busca por uma nova relação entre arte, cidade e público: a integração e a intervenção. Os artistas ligados à primeira tendência compreendiam que quanto mais a obra sumisse no espaço urbano, estabelecendo uma relação harmoniosa com o local e se apropriando dos elementos materiais e das características arquitetônicas do entorno, mais social e acessível ela seria. A perspectiva da intervenção, por sua vez, propunha a apropriação dos elementos e dinâmicas presentes no espaço urbano não com o intuito de reforçá-los, mas de atuar criticamente sobre eles.

Essa diferenciação aparece também na publicação sobre o projeto de intervenções urbanas na cidade de São Paulo, *Arte/Cidade*. O filósofo e curador do projeto, Nelson Brissac Peixoto, diferencia os trabalhos que considera convencionais dentro do campo da *site-specific art* das propostas mais radicais concebidas por artistas como Richard Serra e Robert Smithson:

O sítio era entendido como específico só num sentido formal, abstrato e estetizado. Daí muitos desses trabalhos terem sido reapropriados pelo circuito comercial, acabando expostos em museus. Foi a seguir que artistas como Serra, além de Smithson, radicalizaram os procedimentos para sítio específico, recorrendo a escalas, métodos industriais de produção e processos de implantação que, em vez de simplesmente se adequar ao lugar, introduzem um olhar crítico sobre a situação urbana (Peixoto, 2012, p. 20).

Kwon também reconhece as particularidades da obra de Richard Serra e analisa as implicações políticas e conceituais decorrentes da emblemática escultura *Tilted arc*, que permaneceu na Federal Plaza, em Nova Iorque, entre 1981 e 1989. Para a autora, o modo como Serra trabalha o *site-specific* envolve: “não apenas os atributos físicos, sociais e políticos de um lugar; engaja-se, ao mesmo tempo, em um inquérito ou crítica de *art-specific* (ou talvez do discurso de arte enquanto um *site* em si), propondo, testando, retrabalhando e propondo novamente o que uma escultura pode ser” (Kwon, op. cit., p. 78, tradução própria)<sup>8</sup>.

Se em *Tilted arc* Serra experimentou duas dimensões de *site-specific*, a Federal Plaza e a arte enquanto campo conceitual, artistas da década seguinte, os anos 1990, foram além na compreensão do *site* enquanto lugar simbólico e virtualizado. Neste contexto, noções como *community-specific* (comunidade específica), *issue-specific* (questão específica) e *audience-specific* (audiência específica) integraram um processo de reformulação da arte pública por artistas e curadores que almejavam um maior engajamento da população na realização de obras de arte e a abordagem de temáticas sociais relevantes. Para Kwon (2002), o novo gênero de arte pública

[...] reafirmou seu desejo de impactar as vidas de pessoas não ligadas à arte por outros meios. Ao invés de abordar as condições físicas do local, o foco tornou-se o envolvimento das preocupações “daqueles que ocupam um determinado local”. Essas preocupações, definidas em relação a questões sociais – falta de moradia, violência urbana, sexismo, homofobia, racismo, aids – aparentemente oferecem um ponto de contato mais genuíno, uma zona de interesse mútuo, entre artista/arte e

---

<sup>8</sup> “not only the particular physical, social, and political attributes of a place; it is at the same time engaged in an art-specific inquiry or critique (or perhaps art discourse is itself a site), proposing, testing, reworking, and proposing again what sculpture might be.”

comunidade/audiência. A nova formulação da arte pública baseada na comunidade propõe uma nova parceria no lugar da parceria entre artista e arquiteto valorizada nas colaborações das equipes de design da década de 1980. O diálogo agora deve ocorrer entre um artista e uma comunidade ou grupo de audiência que é identificada enquanto tal na relação com algum problema social [...] (Ibid., p 111, tradução própria)<sup>9</sup>.

A pesquisadora não se restringe a expor o que almejavam artistas e projetos de arte pública. Por meio da análise de diversos exemplos, ela observa as complexas relações entre as obras e o entorno e discute a ambígua potencialidade que tais trabalhos carregam: tanto de “revelar histórias reprimidas, gerar visibilidade para grupos e questões marginalizadas e iniciar o (re)descobrimto de lugares até então ignorados pela cultura dominante,” quanto de “extrair as dimensões sociais e históricas desses lugares” e produzir uma atmosfera quase publicitária ligada ao local (Ibid., p. 53, tradução própria)<sup>10</sup>.

Dentro do processo de generalização das cidades globalizadas, apontado por Paola Berenstein Jacques (2003), com frequência obras e eventos de arte realizados no espaço urbano são utilizados para a valorização de determinadas cidades e/ou regiões. Nesses casos, a obra se torna um recurso de diferenciação turística, um atrativo local. Para Kwon (2002), essa apropriação da *site-specific art* como recurso de valorização de uma identidade urbana é resultado de uma mudança no processo de construção de uma visão de cidade. Essa, que a princípio era expressa pela arquitetura e pelo urbanismo, passa a ser elaborada por algo mais próximo do marketing e da propaganda. Nesse contexto, a criação artística a partir das especificidades ganha “uma nova importância ao fornecer distinção a um lugar e singularidade a uma identidade local, qualidades altamente sedutoras na promoção de

9 “[...] *has reaffirmed its desire to impact the lives of (nonart) constituencies by other means. Instead of addressing the physical conditions of the site, the focus now is on engaging the concerns of ‘those who occupy a given site.’ These concerns, defined in relation to social issues—homelessness, urban violence, sexism, homophobia, racism, AIDS—ostensibly offer a more genuine point of contact, a zone of mutual interest, between artist/art and community/audience. The new formulation of community-based public art proposes a new partnership in place of the partnership between artist and architect valorized in the design team collaborations of the 1980s. The dialogue is now to occur between an artist and a community or audience group that is identified as such in relation to some social problem [...].*”

10 “[...] *unearthing of repressed histories, help provide greater visibility to marginalized groups and issues, and initiate the re(dis)covery of ‘minor’ places so far ignored by the dominant culture.*” E “[...] *to extract the social and historical dimensions of these places [...].*”

idades dentro da reestruturação competitiva da hierarquia econômica global” (Ibid. p. 54, tradução própria)<sup>11</sup>.

As diferentes relações estabelecidas entre artistas, instituições de arte e populações locais podem tanto transformar como reforçar modos hegemônicos de produção e relações de poder:

“colaborações” comunitárias são frequentemente concebidas pelos artistas e curatorialmente orientadas. Apesar do primeiro plano público e da elevação retórica da comunidade no discurso, nesses casos o grupo comunitário específico parece desempenhar um papel relativamente incidental (Ibid. p. 124, tradução própria)<sup>12</sup>.

Segundo Eloísa Brantes Mendes (2012), foi na década de 1980 que as criações artísticas em espaços não institucionais se popularizaram. O resultado deste processo foi a ampliação do campo de institucionalização da arte à abrangência com a qual convivemos hoje (Ibid. ). Ou seja, o movimento de extrapolar os espaços (lugares, temas, relações) oficiais de arte, iniciado com ímpeto transgressor, foi rapidamente absorvido pelo sistema de arte e normalizado dentro da sociedade capitalista.

No entanto, para Mendes (2012), ainda que a prática artística no espaço urbano tenha se tornado parte do circuito oficial, é o caráter de intervenção que permanece capaz de propor outras relações entre arte e realidade. Nesse sentido, a diferença apontada por Peixoto (2012) entre os trabalhos que entendiam o *site* de modo abstrato e as experiências mais radicais é a diferença entre tratar a cidade como um museu e de fato intervir no espaço urbano. Nessa perspectiva, a arte necessariamente é ação, ainda que por meio dos mais diversos materiais (tinta, ferro, corpo etc). O campo da intervenção não comporta a criação artística que estabeleceria um mesmo tipo de relação com qualquer espaço e tempo em que fosse inserida, tampouco aquela que não transforma com sua presença movimentos, relações ou sentidos comuns ao entorno.

---

11 “[...] *new importance because it supplies distinction of place and uniqueness of locational identity, highly seductive qualities in the promotion of towns and cities within the competitive restructuring of the global economic hierarchy.*”

12 “[...] *community ‘collaborations’ are often artist-driven and curatorially directed. Despite the public foregrounding and rhetorical elevation of the community in the discourse, in such cases the specific community group seems to perform a relatively incidental role.*”



## Ações participativas no espaço urbano: convites e mediações em experimentos contemporâneos

Atualmente, inúmeros artistas e coletivos se dedicam à proposição de experiências participativas no espaço urbano: derivas, flanâncias, deambulações, instalações, ações disruptivas, situações construídas, performances, intervenções e espetáculos – aqui no sentido comum às artes cênicas, e não naquele debordiano<sup>13</sup>.

O panorama a seguir pretende reforçar, na análise de práticas artísticas, questões centrais do debate crítico apresentado anteriormente. Ao observar modos singulares de produzir relações entre artistas, comunidades específicas, público participante deliberado e público ocasional, entre motivação criativa e qualidade da experiência partilhada, procurarei dar corpo ao debate já histórico acerca das complexas relações entre as dimensões política e estética de propostas de arte participativa. Recorrerei a algumas experiências brasileiras contemporâneas que empregam estratégias bastante distintas entre si, embora com o mesmo propósito: intervir na tendência homogeneizadora do usufruto da cidade. A escolha por exemplos ligados às artes visuais e às artes cênicas foi feita no intuito de observar como as possibilidades de participação articulam ferramentas diferentes em cada campo.

### *A rua é um espetáculo (2011) e Chuvaverão (2014)*

O coletivo de arte OPAVIVARÁ! foi criado em 2005, no Rio de Janeiro, por artistas cariocas que optam por atribuir a autoria dos trabalhos ao coletivo, não divulgando os nomes dos integrantes em sites, notícias e demais comunicações acerca de sua produção. Parte de seus trabalhos consiste em instalações realizadas com o intuito de produzir convívios inesperados<sup>14</sup>. São objetivos importantes para o coletivo:

---

13 Para um estudo mais detalhado acerca de derivas, deambulações e flanâncias, ver o livro *Elogio aos errantes*, de Paola Berenstein Jacques (2012), e o livro *Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano*, de Verônica Gonçalves Veloso (2021).

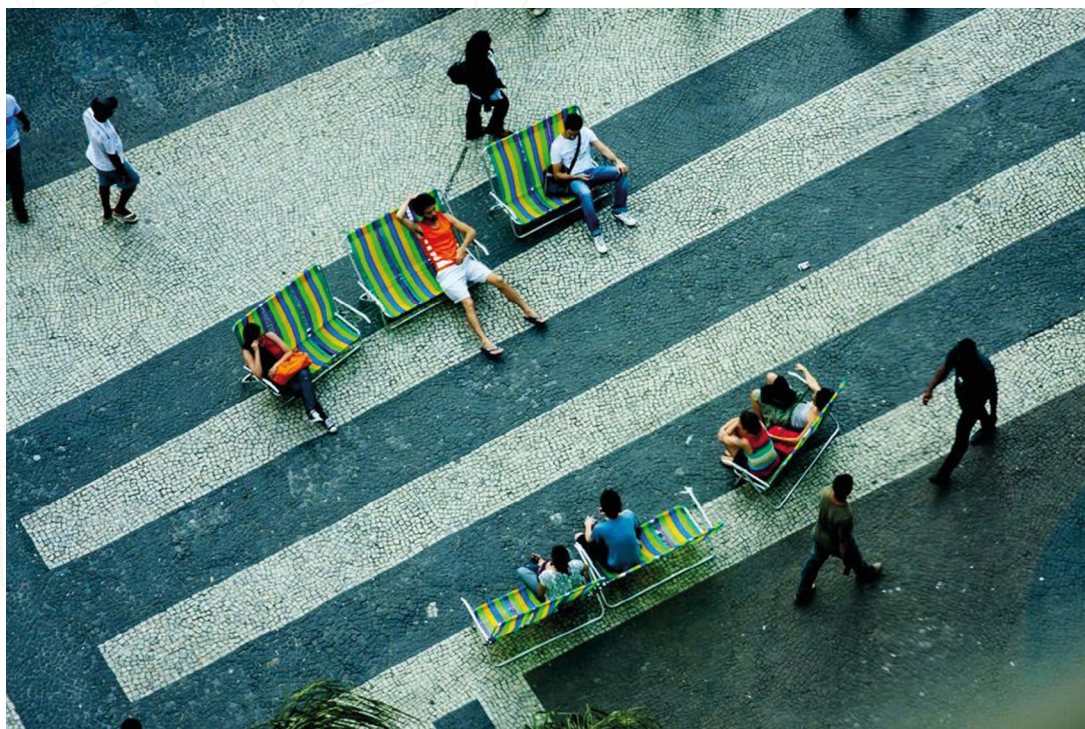
14 As informações sobre o OPAVIVARÁ! foram encontradas no site do grupo e em materiais ligados às exposições que serão citadas mais adiante: <http://opavivara.com.br/>.



(d)iscutir criticamente o espaço urbano e as atitudes cotidianas daqueles que circulam pela cidade, questionar as estruturas de poder, tanto da arte, quanto da sociedade [...], estimular interações que não sejam mediadas por aparelhos tecnológicos ou por interesses com fins lucrativos [...] (Campos; Grando, 2022, p. 59).

Para *A RUA É UM ESPETÁCULO* (Figura 1), trabalho criado em 2011, foram fabricadas cadeiras de praia de dois ou três lugares. Essas eram colocadas em calçadas e regiões de trânsito intenso do Rio de Janeiro, instaurando uma espécie de sala de estar ao ar livre ou, como o nome do trabalho sugere, uma plateia da vida cotidiana. Uma plateia que, ao mesmo tempo, assiste à vida urbana como espetáculo e torna-se espetáculo para os demais habitantes da cidade.

**Figura 1** – Fotografia de *A RUA É UM ESPETÁCULO*, do coletivo OPAVIVARÁ!



**Fonte:** Acervo do coletivo OPAVIVARÁ!

Já no trabalho *CHUVAVERÃO* (Figura 2), criado em 2014 para o projeto *Parede gentil*, o coletivo instalou um deck com cinco duchas na parede externa da galeria A Gentil Carioca. Os visitantes da galeria e outros transeuntes que por lá passassem podiam se refrescar e se banhar junto a desconhecidos no meio da cidade.



Figura 2 – Fotografias de *CHUVAVERÃO*, do coletivo OPAVIVARÁ!



Fonte: Acervo do coletivo OPAVIVARÁ!

Observar o fluxo urbano e tomar uma ducha não são ações raras em cidades de praia, porém, nessas instalações do OPAVIVARÁ!, tais ações acontecem em espaços onde não são usuais e podem propiciar convívios entre desconhecidos.

Nesses trabalhos, o convite para a participação dos transeuntes é materializado na relação entre forma e função das instalações. É o fato de existir uma cadeira de praia de três lugares ou cinco duchas em funcionamento ao ar livre em um local improvável que causa estranhamento e interesse naqueles que, no meio de sua rotina, se deparam com tais convites materializados no espaço.

Em *A RUA É UM ESPETÁCULO* e *CHUVAVERÃO*, o coletivo insere os dispositivos no espaço urbano e os entrega ao uso da população. Ainda que os ativem em situações ocasionais, os artistas não exercem uma função mediadora entre objeto e público. Cabe aos participantes estabelecer as relações e apropriações.

Nesse contexto de proposição relacional, ainda que as motivações e os objetivos do coletivo sejam facilmente mapeáveis, é difícil refletir sobre a qualidade das relações produzidas. São convites que se repetem e podem, em determinadas ocasiões, mobilizar participantes, escancarar tensões, promover deslocamentos, ampliar debates e percepções; em outras, provocar um nada absoluto. É necessário se encontrar com as instalações mais de uma vez para uma observação consistente. Por meio das diversas fotografias disponíveis desses trabalhos no site do coletivo, é perceptível, no entanto, ao menos para aqueles que acompanham arte contemporânea, que o OPAVIVARÁ! dá pistas da filiação artística dos dispositivos em sua forma, organização visual, ou, no caso de *CHUVAVERÃO*, no próprio local onde são instaladas as duchas: a parede externa de uma galeria de arte.

### ***Aqui Fora (2009) e O farol (2012)***

Diferentemente do OPAVIVARÁ!, que tem as artes plásticas como ponto de partida, o grupo paulista OPOVOEMPÉ foi fundado em 2005 por artistas vinculadas às artes cênicas: Ana Luiza Leão, Cristiane Zuan Esteves, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso e Paula Possani. Ao longo de sua trajetória, o grupo realizou inúmeras intervenções urbanas, espetáculos teatrais concebidos para salas de apresentação e outros criados especificamente para acontecerem em espaços da cidade. É recorrente na trajetória do grupo que um mesmo processo de pesquisa artística se desdobre em experimentos autônomos e complementares no espaço urbano e em um espaço de

apresentação teatral, como pontos de vista diferentes de um mesmo tema. Isso ocorreu, por exemplo, em *Aqui Dentro Aqui Fora*, como o próprio nome sugere, e em *A máquina do tempo (ou longo agora)*. Dado o recorte proposto, os experimentos do grupo apresentados neste texto foram concebidos como percursos no espaço urbano<sup>15</sup>.

Após a realização de inúmeras intervenções urbanas, *Aqui Fora* (2009) (Figura 3), criado junto ao seu duplo *Aqui Dentro*, foi o primeiro experimento cênico desenvolvido pelo grupo no espaço urbano e inaugurou alguns procedimentos revisitados posteriormente em outros trabalhos: a dramaturgia em forma de trajeto, a trilha sonora contínua via mp3 e a atuação como condução poética do público pela cidade. O projeto tinha como ponto de partida a elaboração proposta pela psicanalista Maria Rita Kehl acerca da depressão como sintoma social, e investigava relações entre as dores de dentro e de fora, entre experiências subjetivas e sociais. O público de *Aqui Fora*, a princípio, como qualquer público teatral, se dirigia à bilheteria da Galeria Olido, no centro de São Paulo, mas logo em seguida era conduzido para a mesa de uma lanchonete dos arredores. Lá recebia café e orientações sobre o percurso e o funcionamento dos equipamentos de áudio em uma conversa bem próxima, ao mesmo tempo trivial e precisamente dramaturgicamente, com as atrizes-condutoras. O público, agora preparado para se tornar participante, era conduzido de volta à rua, iniciava em gesto uníssono a trilha sonora nos aparelhos mp3 e seguia em percurso pelos Vale do Anhangabaú, Igreja de Santa Ifigênia, Viaduto Santa Ifigênia, Largo São Bento e arredores. Aos olhos dos transeuntes, os participantes se misturavam às atrizes, por conta do uso de capas amarelas e por serem conduzidos a realizar, na maior parte do tempo, ações muito semelhantes às delas.

---

<sup>15</sup> Cabe dizer que colaborei artisticamente com o grupo OPOVOEMPÉ na criação de *Aqui Dentro Aqui Fora* e de *A máquina do tempo (ou longo agora)*, que se desdobrava nos trabalhos autônomos e relacionados *O farol*, *O espelho* e *A festa*. Assim, o relato e análise desses trabalhos, diferente dos outros coletivos e artistas citados, passam por um tipo particular de atravessamento: de quem vivenciou de dentro, em ação e corpo presente. Informações acerca do OPOVOEMPÉ foram recolhidas ao longo da colaboração artística entre a autora e o grupo e também revisitadas no site: <http://www.opovoempe.org/>.



**Figura 3** – Fotografias de *Aqui Fora*, do grupo OPOVOEMPÉ



Fonte: Christian Castanho, 2009

*O farol* (2012) foi um dos três experimentos cênicos autônomos e complementares do projeto *A máquina do tempo (ou longo agora)*, junto com *O espelho* e *A festa*. Nesse espetáculo-percurso, era proposta uma experiência de contemplação sensorial e reflexiva das diferentes velocidades coexistentes na cidade de São Paulo. O deslocamento se dava em duplas de espectadores que eram recebidos no saguão do Hotel Sheraton, em um conjunto de prédios de uma abastada região comercial à beira da Marginal Pinheiros, e conduzidos até um cemitério de trens na Estação Presidente Altino, localizada em Osasco. A cada etapa do trajeto, as duplas eram guiadas por um condutor diferente – identificado por portar uma mala vermelha, – e por meios de locomoção diferentes: a pé, escada rolante, elevador, carro e trem. A trilha sonora, fruída por meio de fones de ouvido e aparelhos mp3, era composta por sonoridades diversas, relatos de percepções cotidianas recolhidos por meio de entrevistas e trechos de palestras com elaborações filosóficas e psicanalíticas sobre a experiência do tempo e da velocidade nas metrópoles contemporâneas. *O farol* (Figura 4) propunha ao público uma experiência de contemplação em deslocamento, no entanto o grande acontecimento a ser visto não era o desempenho de um grupo de atrizes, mas a cidade e os diversos modos de vida que nela coexistem em contraste.

**Figura 4** – Fotografia de *O farol*, do Grupo OPOVOEMPÉ



**Fonte:** Roberto Setton, 2012



André Lepecki (2012) emprega o termo **coreopolítica**<sup>16</sup> ao se referir à coreografia das vidas supostamente livres que circulam pelas cidades como se seu circular fosse prova de sua autonomia e subjetivação:

No chão do urbano contemporâneo, a fantasia que determina a espacialização da pólis é dupla: primeiro a pólis se representa como espaço de circulação de sujeitos supostamente livres, principalmente livres na sua capacidade de circular livremente. [...] Em segundo lugar, a pólis se representa fisicamente, topologicamente, enquanto um lugar supostamente neutro e, conseqüentemente, sempre aberto para a construção infundável de toda sorte de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo (Ibid., p. 47).

Assim como Debord, Lepecki (2012) reconhece no espaço urbano dinâmicas nada neutras de organização da vida de seus habitantes. A mobilidade e a autonomia são, enquanto imagens, apresentadas insistentemente como características da vida nas cidades contemporâneas. No entanto, a **coreopolítica** do nosso habitar contradiz esta construção publicitária sobre a vida nas grandes cidades.

Esses dois espetáculos-percursos do OPOVOEMPÉ, *Aqui Fora* e *O farol*, parecem explicitar por meio de uma experiência estética as tensões constituídas pela organização urbana da cidade de São Paulo. Tensões que sabemos existir, mas que, especialmente a depender de nossa classe social, perdemos de vista em meio à vida cotidiana. Esses percursos artísticos, no entanto, dramaturgizam pausas e acelerações no corpo dos participantes, direcionam nosso olhar em meio a normalizada overdose de estímulos, propõem perguntas em pontos milimetricamente selecionados do trajeto, apresentam lugares desconhecidos assim como nos fazem estranhar, olhar de novo, olhar de outro jeito, locais que já vimos tantas vezes.

---

<sup>16</sup> Lepecki (2012, p. 46) propõe que “Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política.” Para o autor, “tal expansão do campo coreográfico tem uma consequência incontornável: o entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é [...] [a] ‘política do chão’” (Ibid., p. 47). Assim, o deslocamento de cada habitante no espaço urbano concretizaria particularidades acerca do onde, como e quem se move, “num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (Ibid., p. 47).

O modo como elementos comumente associados à prática teatral são empregados nesses trabalhos do OPOVOEMPÉ para o espaço urbano é bastante singular. Atuação, dramaturgia, elementos cênicos e recursos técnicos se transformam em estratégias para que outras percepções do cotidiano da cidade sejam possíveis. Não se trata de uma ficção que se sobrepõe à rua, mas de uma proposta estética que se constrói a partir da realidade urbana. Busca-se potencializar o reconhecimento de dinâmicas e conteúdos preexistentes ao longo de uma dramaturgia-experiência na qual o público é o grande agente. Participantes-viajantes: há nesses experimentos um convite para o deslocamento do corpo, do olhar, da percepção.

### Projeto *Lotes Vagos* (Belo Horizonte, em 2005, e Fortaleza, em 2008)

O projeto *Lotes Vagos*, dos artistas Breno Silva e Louise Ganz, realizado, em 2005, na cidade de Belo Horizonte e, em 2008, em Fortaleza, articulou a transformação de lotes vagos em espaços públicos temporários. Para tanto, os artistas realizaram, nas duas ocasiões, o seguinte plano de ação<sup>17</sup>:

1. Percursos pela cidade e mapeamento;
2. Encontro com proprietários de lotes para negociar seu empréstimo;
3. Encontro com pessoas que queiram desenvolver ocupações nos lotes;
4. Desenvolvimento de ideias e projetos para ocupação e uso dos lotes;
5. Execução e implantação desses projetos.

Silva e Ganz tinham o objetivo de manter as ocupações em atividade até que os proprietários solicitassem a devolução dos lotes. Entre as diversas ocupações implantadas, foram instaurados um salão de beleza, uma sala de estar com televisões e uma área de lazer com piscina inflável e cadeiras de sol. Segundo os artistas:

Esse projeto de ação coletiva propõe [...] realçar uma rede de espaços vazios, que são potenciais de respiração e invenção. Belo Horizonte possui 70 mil lotes vagos, o que corresponde a 10% das propriedades

---

<sup>17</sup> Informações acerca do projeto *Lotes Vagos* foram encontradas no livro *Arte para uma cidade sensível/Art for a sensitive city*, de Brígida Campbell, e no blog dedicado ao projeto: <http://lotevago.blogspot.com.br>.

privadas da cidade, e se somadas correspondem a uma porcentagem imensa de áreas disponíveis e próximas de toda a população<sup>18</sup>.

Há em *Lotes Vagos* um uso evidente dos conflitos que regem o espaço urbano, no sentido do antagonismo na obra de arte discutido por Bishop. A realização das ocupações opera uma negociação para que um espaço privado tenha um uso público até que, pelo exercício do poder de posse, seu uso se torne privado novamente.

Segundo análise da artista e pesquisadora Brígida Campbell (2015), as ocupações propostas em *Lotes Vagos* se colocam “na contramão da lógica de especulação imobiliária e espetacularização dos espaços públicos” e “[...] não visam ‘requalificar’ ou ‘revitalizar’ os lotes, mas mantêm seu caráter de abandono, incorporam suas especificidades e projetam esses espaços como lugares entre o vago e o propositivo” (Ibid., p. 70).

A finitude anunciada e o nomadismo dessas ocupações lembram o conceito de **zona autônoma temporária**, elaborado por Hakim Bey (2001). No livro *TAZ: zona autônoma temporária*, o historiador norte-americano compreende essas zonas, sem restringir sua definição, como brechas de liberdade e autonomia forjadas em meio aos mecanismos de controle da sociedade capitalista. No caso de *Lotes Vagos*, a perspectiva anárquica é substituída por uma negociação pacífica com os proprietários dos terrenos. Os artistas nitidamente não buscam para a realização desse projeto estratégias antissistêmicas como as utilizadas pelos piratas que servem de exemplo a Bey.

Em *Lotes Vagos*, a dimensão participativa se estabelece no cerne do processo de criação, e não apenas na realização das ações. Projeta-se junto a desconhecidos o melhor uso que a comunidade pode fazer do local abandonado. Com todas as dificuldades implicadas, repensa-se coletivamente um projeto de cidade e uma noção de espaço público. Ainda que articule colaboração comunitária na concepção das instalações conviviais, diferente de experiências participativas criticadas por Bishop por abrirem mão da dimensão estética da arte, o trabalho conduzido pela dupla de artistas em diversos lotes vagos não parece se fundir à vida urbana ou perder o desenho de seu gesto

---

<sup>18</sup> Texto presente no blog do projeto, disponível em: <http://lotevago.blogspot.com.br>. Acesso em: 13 nov. 2023.

no movimento da cidade. Um passeio pelas fotos das ocupações dá muitos indícios de que isso é, inclusive, uma preocupação dos artistas envolvidos.

Ainda que a proposição artística seja muito potente, o questionamento sobre a eficácia dessa estratégia de negociação política para além do campo da arte é inevitável. Qual seria a disponibilidade dos proprietários, por exemplo, se fossem procurados para abrirem seus lotes a ocupações conduzidas pelos movimentos de luta por moradia ou pela reforma agrária? Tal limitação, no entanto, não é desinteressante sob as perspectivas de Rancière e Bishop, pelo contrário, em *Lotes Vagos* a ocupação urbana assim como a própria arte são escancaradas enquanto territórios de poder. A prática artística, nesse caso, se revela ao mesmo tempo alargadora de limites e profundamente inserida na sociedade capitalista.

### “Um gesto sobre o que já está em movimento”<sup>19</sup>

*Lotes Vagos* se abre para a colaboração dos participantes já no processo de elaboração da ocupação que será realizada. Os trabalhos citados do grupo OPOVOEMPÉ partem de um roteiro detalhado que, no entanto, é concebido para ser poroso ao encontro com o público-participante, que só toma contato com os experimentos cênicos, ao mesmo tempo espetáculos e intervenções, no momento de sua realização. Nas instalações do OPAVIVARÁ!, por sua vez, não há tipo algum de roteirização ou mediação. A relação entre forma e local se estabelece enquanto convite para a participação dos transeuntes. Neste caso, como em *Lotes Vagos*, são os elementos colocados no espaço que materializam as possibilidades de ações a serem realizadas. No entanto, se em *A RUA É UM ESPETÁCULO* e *CHUVAVERÃO* não há outro direcionamento pretendido quanto ao rumo dos acontecimentos para além da proposta concretizada no espaço, em *Lotes Vagos* há toda uma comunidade que participou previamente da decisão sobre o uso dos locais ocupados.

Filiados ao teatro, à intervenção urbana ou às artes visuais, os trabalhos artísticos aqui citados parecem ter sido concebidos no intuito de ampliar as percepções da vida possível nas cidades onde foram realizados. Cada um a seu modo, procuram oferecer perspectivas de participar na construção da vida

---

<sup>19</sup> Essa é a definição que Peixoto (2012) atribui à noção de intervenção.

urbana que friccionem o modelo hegemônico de um viver tornado espetáculo: sem corpo, generalizado, globalizado, sem conflito.

A cidade capitalista tem sido palco de um repetitivo ciclo de cooptação e inovação das estratégias artísticas de subversão da sua lógica. Esta luta, no entanto, é bastante desigual, uma vez que a cidade não é um terreno neutro. A dimensão política e pública da vida social dilui-se diante da mobilidade ordenada, individualizada e produtiva (na perspectiva capitalista) dos moradores da cidade. Para Jacques (2009), a arte que pode se organizar como subversão do espetáculo não é aquela que pretende solucionar conflitos ou existir apesar do contexto:

Ao contrário, se trata da arte que poderia ser vista como uma forma de ação dissensual que possibilita a explicitação dos conflitos escondidos, do campo de forças que está por trás da cidade-imagem espetacular, ou ainda, a arte enquanto micro-resistência, experiência sensível questionadora de consensos estabelecidos e, sobretudo, potência explicitadora de tensões do e no espaço público, em particular diante da atual despolitização e estetização consensual dos espaços urbanos (Ibid.).

Ainda que se dê em caráter de intervenção, o artista não controla os desdobramentos da relação estabelecida entre sua obra e o lugar, no que diz respeito tanto à recepção do trabalho pela comunidade quanto aos processos de gentrificação e espetacularização em andamento. Mesmo quando a prática artística é elaborada como estratégia de reinvenção do projeto urbano, por vezes ela o subverte, mas em outras, quando não ao mesmo tempo, o reforça e mesmo o garante.

A participação em arte no espaço urbano é uma perspectiva inventada a cada experiência. No campo das ideias, muitos projetos são possíveis: a participação como estratégia de politização do processo de criação; o entendimento das relações sociais como objeto da criação artística; a integração profunda ou parcial de uma comunidade em um projeto artístico. Os exemplos propostos por Bishop e Kwon, bem como os casos apresentados aqui, parecem encontrar potência nas capacidades do artista ou coletivo de expor contradições mais do que apaziguá-las, e de se entender como produto e produtor do contexto em que se insere. Assim, mesmo quando trabalhos de arte participativa, *community-specific art*, *issue-specific art* ou *site-specific*



*art* não enunciam o objetivo de produzir relações, no sentido de uma estética relacional, a força do diálogo entre suas dimensões estética e política reside no reconhecimento das relações que os produzem. Entre arte e espetáculo, arte e política, autoria e colaboração, intencionalidade e recepção, a participação é uma negociação viva e conflituosa.

Nas metrópoles contemporâneas, que, quanto mais ricas, mais se assemelham a canteiros de obras, onde o presente se anuncia como promessa de futuro e está sempre substituindo o passado por meio de novos itens de consumo, novos materiais, novas arquiteturas, tudo novo em vias de ser pronto para descarte, ações participativas podem operar como gestos disruptivos: despontam insistentes em cantos imprevisos a produzir pausas, memórias, conflitos, deslocamentos, partilhas, imaginação. Gestos têm começo, desenho no espaço e fim. Exercício potente no instante do ato e frágil diante da retaliação sistêmica, repressora e globalizada, seja pelo apagamento, seja pela incorporação. Práticas nômades, encontradas, repetidas e, depois de esvaziadas, reinventadas. Modos temporários de caminhar sobre solos movediços.

## Referências bibliográficas

- BARJA, W. INTERVENÇÃO/TERINVENÇÃO – A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. **Revista Polêmica Imagem/UERJ**, Rio de Janeiro, n. 15, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/471HzBr>. Acesso em: 19 jul. 2023.
- BEY, H. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2001.
- BISHOP, C. Antagonism and relational aesthetics. **October Magazine**, Massachusetts, n. 110, p. 51-79, 2004.
- BISHOP, C. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. London: Verso, 2012.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- CAMPBELL, B. **Arte para uma cidade sensível/Art for a sensitive city**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CAMPOS, L. F.; GRANDO, A. OPAVIVARÁ! Modos de vida na arte contemporânea. **Revista Farol**, [s. l.], v. 18, n. 26, p. 58–63, 2022. DOI: 10.47456/rf.v18i26.40281.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBORD, G. Towards a Situationist International. *In*: BISHOP, Claire (org.). **Participation**. London: Whitechapel Gallery, 2006. p. 96-101.



- FERNANDES, S. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1p6-34.
- GOLDBERG, R. **A arte da performance**: do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JACQUES, P. B. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**, São Paulo, ano 3, n. 035.05, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3u75gtw>. Acesso em: 19 jul. 2023.
- JACQUES, P. B. **Elogio aos Errantes**. Salvador: Edufba, 2012.
- JACQUES, P. B. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, n. 110.02, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3QwVhVH>. Acesso em: 19 jul. 2023.
- KWON, M. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- LEPECKI, A. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 41-60, 2012. DOI: 10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41.
- MENDES, E. B. Cidades instáveis: intervenção artística como experiência heterotópica do espaço urbano. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-19, 2012. DOI: 10.9789/2176-7017.2012.v4i2.%25p.
- MILLIET, M. A. **Lygia Clark**: obra e trajeto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- PEIXOTO, N. B. (org.). **Intervenções urbanas**: arte/cidade. São Paulo:Edições SESC SP, 2012.
- SNEED, G.; OLIVEIRA, L. S. de; MOTA, L. F. V. Dos happenings ao diálogo: legado de Allan Kaprow nas práticas artísticas “relacionais” contemporâneas. **Revista Poiésis**, Niterói, n. 18, p. 169-187, 2011. DOI:10.22409/poiesis.1218.169-187.
- VELOSO, V. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais no contexto urbano. Curitiba: Appris, 2021.

Recebido em 05/09/2023

Aprovado em 30/10/2023

Publicado em 28/12/2023