

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

Nos mecanismos da cidade: Aporias políticas da intervenção urbana

Samira Margotto

UNIR

Priscila Rossinetti Ruffinoni

UNB

Resumo

Este trabalho aborda alguns aspectos da relação entre intervenção urbana e poder público, especialmente os mecanismos de funcionamento da cidade e os paradoxos que emergem com a inserção de práticas artísticas no espaço urbano, tomando como exemplo a 8ª Bienal do Mar, em Vitória, Espírito Santo.

Palavras-Chave

Intervenção urbana, poder público, arte contemporânea.

Abstract

This paper addresses some aspects of the relationship between urban interventions and the public sector, specifically, the mechanisms that keep the city functioning and the paradoxes that arise from the insertion of art practices in urban space, taking the example of the 8th Bienal do Mar, in Vitória, capital of the State of Espírito Santo.

Keywords

Urban intervention, public sector, contemporary art.

Entre 20 de dezembro de 2008 e 5 de fevereiro de 2009, Vitória [ES] foi tomada por ritmos que tentavam repensar a experiência urbana em suas nuances. O título do evento, *8ª Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis* apenas deixava entrever o que Agnaldo Farias, convidado para fazer a seleção dos projetos inscritos, entendeu como uma forma que “[...] ousa enfrentar a cidade dentro dela, na região central da ilha de Vitória, num trecho do nervo exposto definido pela Avenida Beira-Mar, correndo o risco de se dissolver no fluxo do cotidiano intenso tão comum às metrópoles [...]”.

A princípio, todo o discurso subversivo da máquina de guerra artística contra o instituído foi posto em funcionamento. Mas as aporias mais profundas nem sempre se deixam capturar por essa rede já algo convencional de significações. Não se trata aqui, evidentemente, de pôr em questão a intenção do artista, ou da crítica, já que poríamos em suspenso nossa própria perspectiva, como parte integrante tanto do evento quanto do sistema em geral¹. Ao contrário, como parte comprometida é que propomos levar a autocrítica o mais longe possível, mesmo sabendo das limitações de qualquer tentativa de ocupar simultaneamente dois papéis em uma mesma história.

A Bienal do Mar é o maior evento de arte contemporânea competitivo e o único de intervenção urbana proposto pelo poder público no Espírito Santo. Realizado desde 1999, seu embrião, o Salão do Mar, foi ampliado em 2006, passando a ser uma mostra competitiva nacional e bienal, contando desde então, com a participação de artistas de diversos Estados brasileiros. A 6ª mostra, em 2004, foi a última seguindo os moldes tradicionais de um salão de arte contemporânea, no qual, junto ao espaço expositivo convencional, mesclavam-se apropriações do sistema dos salões acadêmicos, como a divisão hierárquica da premiação e a inscrição por categorias mais tradicionais, excluindo algumas experimentações, como obras de mídia virtual. Desde 2006, no 7º edital, alterações significativas foram realizadas. Algumas delas já prenunciavam a necessidade de acionar novos aparatos institucionais para sua realização.

A 7ª mostra foi realizada no Armazém 5 do Porto de Vitória (espaço pertencente à CODESA – Companhia Docas do Espírito Santo). O caráter histórico de transgressão da abordagem crítico-institucional do discurso artístico necessitou ser tecido com urdiduras que permitissem a sua concretização, unindo expectativas e formas variadas de entendimento, que perpassam um espectro social e político diversificado. A logística para executar a mostra na área portuária precisou considerar tanto o local de manobra dos caminhões de circulação interna, quanto a infestação de pombos e ratos no local (que roíam, por exemplo, os fios da obra *“Paisagem sonora”*) e também pensar em uma estrutura arquitetônica temporária, que atendesse ao público e não causasse qualquer intervenção ao imóvel, que é tombado. Por outro lado, como toda área portuária é supervisionada pela Alfândega, era necessário documento de autorização que deveria

¹ Vale lembrar: Samira Margotto, como funcionária da Secretaria de Cultura de Vitória à época, participou ativamente da Bienal e, juntamente com Priscila Rufinoni, foi responsável pelo catálogo da mostra. O próprio catálogo, composto de textos críticos, trechos dos projetos apresentados à seleção e entrevistas com os artistas, procurou dar conta desses questionamentos. MARGOTTO, S., RUFINONI, P. (org.). *8ª Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis*. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2008. Todas as citações de artistas e críticos participantes da Bienal provêm do catálogo.

conter todos os itens que entrariam, permaneceriam e sairiam do local. Como a montagem de um evento desse porte envolve um grande número de profissionais, o descritivo que era passado com antecedência nem sempre correspondia ao material que estava sendo levado. “*Prego não é parafuso*”, informou, por exemplo, o segurança ao artista que tentou entrar na área sob responsabilidade da Alfândega com materiais que diferiam dos que constavam na autorização.

Na 8ª mostra, a opção foi realizar o evento no trecho histórico da Avenida Beira-Mar, no Centro da cidade. Panorâmicas desse local de Vitória e mapas eram as informações visuais disponibilizadas no site do evento. Diferindo, portanto, de parte considerável de outras iniciativas de inserção de obras no espaço urbano que elegem alguns marcos, usualmente arquitetônicos, como pontos de referência para a elaboração das obras. O risco de dissolver-se tanto no excesso de matéria do fluxo urbano “*do espaço impuro e ordinário do cotidiano*”,² citando Miwon Kwon, como na imaterialidade, faziam parte do desafio inicial.

A referência para o edital de convocação foram as diretrizes do *Madrid Abierto*. Entretanto, a idéia inicial passou por inúmeras adaptações para se encaixar aos moldes da Prefeitura. A construção do edital um tanto descritivo do evento espanhol foi revista e transformada em tópicos numerados em item e subitem, adequando-o às normas de outros editais do município. A abertura para que artistas de todas as nacionalidades pudessem se inscrever esbarrou na dificuldade que a Prefeitura teria para executar os pagamentos da premiação.

O “salão no campo ampliado”, como foi referido no texto da Secretaria de Cultura, precisou mobilizar parte da estrutura que rege a rotina da cidade, cuja mecânica sistêmica, mesmo que ao avesso, continuou funcionando e fazendo funcionar com suas engrenagens as propostas artísticas. Um imenso aparato institucional, com todas as suas relações de força, precisou ser acionado, envolvendo a Capitania dos Portos, a CODESA, diversas secretarias da Prefeitura e seus prestadores de serviço. Em seu acionamento, a vontade de reversão não pôde ignorar os próprios mecanismos que ironizava. Ou seja, como salientou Vladimir Safatle, não estaríamos diante de um “*poder que aprendeu a rir de si mesmo*”, cujo riso apenas faz “*revelar o segredo de seu funcionamento*” para que ele possa “*continuar a funcionar como tal*”³

O discurso subversivo da máquina da guerra artística necessitou do filtro institucional para ser posto em exposição pelo poder oficial. Inúmeras manobras foram necessárias para a efetivação de um diálogo entre instâncias que possuem competências diversas. Manobras que começaram dentro da própria instituição promotora, também multifacetada em setores, prolongaram-se entre outros órgãos oficiais que respondem por cada pedaço do espaço urbano, em uma partilha tensa, especialmente no caso de Vitória, capital-ilha, com um porto na região central. Ressalta-se que o diálogo interno é tão complexo quanto o interinstitucional.

Realizar um evento de intervenção na cidade traz à tona os mecanismos invisíveis de controle que regem o espaço urbano. A mobilização do aparato

2 KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista Arte & Ensaios*, nº 17, EBA/UFRRJ, dezembro de 2008, p. 167.

3 SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

institucional ficou evidente nas interlocuções, antes e durante a realização da mostra. As permissões eram de responsabilidade dos artistas. A participação da PMV deveria se restringir às reuniões iniciais de apresentação. Para os projetos que necessitavam de aprovação da Capitania dos Portos foi solicitada ao artista apresentação escrita esmiuçando todos os detalhes técnicos específicos. O pedido de realização era protocolado para ser analisado.

A obra *grandePequenacatraia*, de Marcelo Gandini, por exemplo, não poderia emitir sons no volume proposto no projeto, nem circular pela baía nos horários de maior fluxo de pessoas nas ruas. O artista propunha, inicialmente, que a pequena catraia que cruza a baía emitisse o som do grande navio do porto. Entretanto, o volume alto na caixa de som na catraia poderia confundir a sinalização sonora de embarcações e o horário de tráfego pela baía não poderia coincidir com a passagem de navios de grande porte. No cotidiano da cidade, os catraeiros circulam livres pelo mar, afastando-se ou aproximando-se dos navios com a intuição da experiência, ao tornar o passeio cotidiano institucional, ele foi adaptado às normas escritas e deixou de lado a prática diária. Institucionalizar também significou adaptações e ressignificações. Ou seja, significou rerepresentar o passeio em outra moldura, estilizando-o, ou estetizando-o mesmo; devolve-se assim a arte ao velho âmbito da representação pitoresca, cujo acento nos aspectos cotidianos marca o distanciamento irremediável entre o “observador de arte” e o “homem comum”.

A obra *Caminho das Águas* de Piatan Lube, uma faixa azul de 30 cm com 5 km pintada no chão da cidade, procurava recuperar o antigo limite entre mar e terra, anterior aos aterros que desfiguraram o contorno original da ilha. Para sua pintura, o chão foi varrido e lavado pela equipe de limpeza urbana. A autorização para sua execução ficou circunscrita ao período noturno, já que o trânsito precisou ser interrompido nos locais em que a linha passava sobre o asfalto. A dinâmica de uma cidade do porte de Vitória não permite introduções nas ruas sem as inúmeras comunicações oficiais, pois empresas privadas prestam serviço para a PMV. Nos abrigos de ônibus, por exemplo, local em que foram plotadas as intervenções de *Folhetim Sereia*, de Herbert Pablo, todos os dias são removidos cartazes colocados sem autorização e quem os afixou é multado. Sem a anuência do poder público, a obra seria muito mais efêmera do que o proposto no projeto. Foi o que ocorreu com a obra *O Silêncio do Martelo*, de Fabrício Carvalho. Ela foi recolhida logo após a sua realização pela empresa que retira os entulhos das ruas da cidade, já que não se deu continuidade aos tramites burocráticos necessários para que a informação chegasse à etapa final.

Os três trabalhos, a despeito de suas peculiaridades de fatura e de apresentação⁴, mantém a mesma relação privilegiada com a cidade, muito próxima à das empresas: há uma espécie de contrato privado entre o poder urbano e o poder artístico. Dizemos ‘poder’, pois não se trata de qualquer “artístico”, mas daquele selecionado e chancelado pela própria urbanidade, por meio de suas instituições.

⁴ Não podemos dizer que tais alteridades problemáticas também não alimentem as obras em questão. A abordagem de Fabrício Carvalho sobre seu trabalho inicia-se com reverberações próximas a que aqui discutimos. Conferir do autor: Uma prática urbana entre outras. Enquanto o artista bebe água, a obra acontece. *Revista Arte & Ensaios*, nº 19, EBA/UFRJ, 2009, pp.27-35.

Retomando polêmicas recentes, como aquela dos pichadores que invadiram a 28ª Bienal, ampliar um salão até os limites de seu esgarçamento não significa necessariamente que o privilégio das salas fechadas foi revogado, mas apenas que tal contrato dissimula-se, capilariza-se, ganha novas cláusulas, invadindo espaços, colonizando-os, ao trazê-los para o círculo mágico daquilo que chamamos de “cultura”. Ora, não é um problema dos trabalhos citados, não é parte de suas propostas atuar desta forma, mas a capilarização da rede de significações chamada “cultura” assinala, por meio deles, os desvãos vazios, habitados pela ficção, pelo duplo reversível do cidadão, o tal “homem anônimo”. Ao nomear todos os espaços, ao legendá-los, a arte torna-os portadores de qualidades, de valores a serem espoliados pelos poderes públicos e privados; a arte vem dar nome ao anônimo, conceder “novas experiências” aos transeuntes, estes sacos vazios, vem, assim, enunciar alguma “verdade” forjada pela microfísica mercantilizadora do título “cultura”.

É evidente que a arte – os seus mecanismos, bem entendido –, assimilou a crítica de Foucault à noção de uma verdade externa ao sistema, sabe-se que qualquer verdade, qualquer padrão é produto discursivo. Como escreve Foucault,

“o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas o sabem perfeitamente. [...] Mas existe um poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da ‘consciência’ e do discurso também faz parte desse sistema”⁵.

Sabemos que os desdobramentos da arte após 1960 se devem em larga medida à crítica proposta por esses intelectuais franceses à própria condição de intelectual. O salão que quer ir às ruas ecoa esse namoro com “as massas”, com a multidão. Mas é preciso perguntar se a profissionalização extrema dos circuitos alternativos e o encampamento tão bem-vindo da “arte” pelas secretarias de cultura, não fazem com que a “verdade” ambígua e sistêmica desvendada pelos estruturalistas e pós-estruturalistas, torne-se apenas máxima irônica e cinismo bem-pensante. Torne-se, por fim, apenas instrumento cujo duplo corte é sempre acionado de um lugar muito bem demarcado.

Assim, podemos lembrar que a dinâmica da cidade, os transeuntes e os que sobrevivem dela/nela também se encarregam de eleger ou degradar esses corpos estranhos “artísticos” no espaço urbano. *Nós vemos a cidade como a cidade nos vê*, de Heraldo Ferreira, conjunto formado por 4 espelhos fixados sobre suportes de madeira, recebia manutenção diária do vendedor ambulante, que passou a utilizá-la como estrutura de suas vendas. O espelho foi também utilizado como cenário para fotos de álbuns de casamento. Já em relação à intervenção de Melina Almada, *Mari[n]tino* – mini-biblioteca instalado nos pontos de ônibus, contendo obras com temática sobre o mar, cuja proposta previa “a retirada dos livros pelos cidadãos e a devolução [ou não] em outros pontos, incluindo a possibilidade de adição de outros títulos” – a relação com o participante foi outra. Após poucos dias exposta, da obra só restou sua estrutura de acrílico, já que suas tampas foram rou-

5 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

badas. A proposta do Coletivo Maruípe com *O Retorno de Araribóia* foi produzir “uma escultura ‘móvel’, que caminha pela cidade”, réplica de uma obra acadêmica tradicional de Vitória. Em um desses deslocamentos, foi reportagem televisiva, pois teve seu braço quebrado.

Mas atentemos para o avesso do discurso: as estruturas da cidade sempre são apropriadas de alguma forma, não apenas pelos “anônimos” – leia-se, aqueles que não foram marcados por algum poder institucional, o catraieiro, o camelô etc –, mas também pelos nomeados, pelas empresas que se utilizam dos pontos de ônibus, pela publicidade e pela arte. Ao dar a ver, pela moldura artística, o mecanismo de um dos lados dessa apropriação (aquele sem nome), a Arte assume o lugar de um discurso privilegiado. Pelo respaldo da máquina institucional, esse discurso evidentemente se sobrepõe às vozes da massa. Esta, quando vem ao palco montado pela cultura, veste-se da velha fantasia pitoresca que a pintura já lhe havia concedido desde pelo menos o Romantismo. São figuras cômicas, “interessantes” e estranhas, são os malandros na nossa versão tropical, mas são sempre figuras distantes, vindas de algum outro mundo. O discurso em torno dessa arte interativa, veiculado pela mídia e, às vezes, pelos próprios catálogos e textos críticos, reitera as cisões sociais, com a “vantagem” de ser “compreensivo”. O mecanismo da compreensão, Sartre o descreve a partir do modelo do cinema mudo: vemos alguém abrir a janela e compreendemos seu projeto em ato, sabemos que faz calor; vemos os restos de um banquete e sabemos que houve uma orgia⁶.

Quando vemos o transeunte “arrancar” o braço da estátua ou ocupar a “obra” para seu comércio comum, nos colocamos em seu lugar, entendemos seu ato. Mas o entendemos de longe, com um antropólogo entende seu objeto. Sartre já mostrou a reversibilidade desse mecanismo de compreensão: o que aparece aqui não é tanto o objeto inquirido – o transeunte – mas sim o sujeito inquiridor, o artista e seu público de arte. O que aparece, então, com uma clareza flagrante e com as cores iônicas da vanguarda, e a profunda distância que se quer marcar entre nós e eles. Sem entrar no mérito artístico dos trabalhos, pois esse não é o cerne da questão, a pergunta então é a seguinte: o grande problema da arte interativa não deveria ser antes esse “nós” silencioso, do qual fazemos parte? Ou seja, a pergunta radical da arte “no campo ampliado” não deveria voltar-se para o fundamento mesmo de sua atuação no mundo, antes de olhar para o mundo onde atua?

⁶ SARTRE, J-P, A Conferencia de Araraquara, Edição Bilingüe. In: *Sartre no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz & Terra; São Paulo: Unesp, 1986.



grandePEQUENAcatraia
Marcelo Gandini
Intervenção urbana em Vitória [ES], 2008/09

Foto: Raphael Araújo



Nós vemos a cidade como a cidade nos vê
Heraldo Ferreira
Intervenção urbana em Vitória [ES], 2008/09

Foto: Raphael Araújo



Folhetim sereia
Herbert Pablo
Intervenção urbana em Vitória [ES], 2008/09

Foto: Gibran Chequer