

Universidade de São Paulo
Escola de Engenharia de São Carlos



percepções e
intervenções
na metrópole
a experiência do
projeto arte/cidade
em São Paulo (1994-2002)

Gabriel Girnos Elias de Souza

orientador:
Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

percepções e intervenções na metrópole:

a experiência do Projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994/2002)

Gabriel Girnos Elias de Souza

orientador:

Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos

DISSERTAÇÃO ENTREGUE À ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARQUITETURA E URBANISMO – ÁREA: TEORIA E HISTÓRIA DA ARQUITETURA E URBANISMO.

São Carlos

2006

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

S729p Souza, Gabriel Girnos Elias de
Percepções e intervenções na metrópole : a experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994-2002) / Gabriel Girnos Elias de Souza ; orientador Fábio Lopes de Souza Santos. -- São Carlos, 2006.

Dissertação (Mestrado-Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Área de Concentração: Teoria e história da Arquitetura e do Urbanismo) -- Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2006.

1. Arte urbana. 2. Arte crítica. 3. Paisagem urbana. 4. São Paulo (Cidade). 5. Urbanismo. 6. Política cultural. 7. Política urbana. I. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato: Arquiteto e Urbanista **GABRIEL GIRNOS ELIAS DE SOUZA**

Dissertação defendida e julgada em 11-09-2006 perante a Comissão Julgadora:



Prof. Dr. **FABIO LOPES DE SOUZA SANTOS (Orientador)**
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

aprovado



Prof.^a. Associada **CIBELE SALIBA RIZEK**
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

aprovado

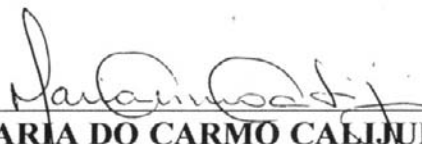


Prof.^a. Dr.^a. **VERA MARIA PALLAMIN**
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP)

APROVADO



Prof.^a. Dr.^a. **SARAH FELDMAN**
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo



Prof.^a. Titular **MARIA DO CARMO CALIJURI**
Presidente da Comissão de Pós-Graduação da EESC

agradecimentos

A minha família, pelo apoio incondicional e constante em todos os diferentes momentos destes três anos e meio.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento que tornou esta pesquisa possível.

À Biblioteca Mário de Andrade, cujo arquivo de jornais foi extremamente importante para a realização desta pesquisa.

A todos aqueles que me cederam depoimentos e outros materiais de estudo, pela colaboração e generosidade: Agnaldo Farias, Renata Motta, Paula Santoro e Elísio Yamada, Guto Lacaz, Laura Vinci, Carmela Gross, Carlos Fajardo, Fernando de Mello Franco, Marta Bogéa, Regina Meyer, Rubens Mano, Nelson Félix, José Resende e Regina Silveira. Em especial a Nelson Brissac Peixoto, pela boa vontade e cooperação, e a Andréia Moassab, pela entrevista, as imagens, a simpatia e as muitas e profícuas conversas.

Aos funcionários do SESC Belenzinho, pela atenção.

A David, Miguel, Humberto, Marcelina, Bráulio e Sara pelos auxílios, discussões e diversões.

A Vanessa, João, Lucas, Diego e Paulo pela ajuda em diversos momentos.

A Daniele, pelo imenso carinho, admirável paciência, sóbria praticidade e perseverantes revisões e traduções de texto (e pela impressora).

À Cibele, por me sugerir este objeto de pesquisa.

Ao Fábio, orientador e amigo, companheiro e conselheiro de reflexões, divagações e descobertas.

resumo

Esta dissertação aborda o desenvolvimento do Projeto Arte/Cidade na cidade de São Paulo entre os anos de 1994 e 2002, a partir de um questionamento sobre as relações entre cidade, política e estética e sobre os potenciais e problemas atuais que a arte urbana teria para se configurar como instância crítica. Arte/Cidade foi e é uma iniciativa cultural de grandes eventos de intervenção artística em espaços urbanos, que realizou quatro exposições em São Paulo, e exibiu várias mudanças em seu desenrolar: surgido em uma instituição pública como empreendimento artístico, passou a ser organizado por uma associação não-governamental e a se envolver também em debates urbanísticos, arquitetônicos e políticos sobre a metrópole contemporânea. Por outro lado, o projeto também ocorreu em meio a um momento de crescente vinculação entre empreendimentos culturais e marketing urbano, no bojo de uma progressiva espetacularização, privatização e mercadorização da cidade e da cultura. Propõe-se aqui identificar e analisar as principais mudanças nos discursos, estratégias e práticas de Arte/Cidade, com o objetivo de refletir sobre sua inserção nesse panorama e sobre as implicações e potenciais políticos de um mega-evento artístico em espaço urbano na São Paulo da década de noventa.

Palavras-chave: 1. arte urbana; 2. arte crítica; 3. paisagem urbana; 4. São Paulo (cidade); 5. urbanismo; 6. política cultural; 7. política urbana (São Paulo).

abstract

This dissertation discourses about the development of Arte/Cidade project in the city of São Paulo between 1994 and 2002, based on concerns about the relations between city, politics and aesthetics and about the present potentials and problems that urban art would have to configure itself as critical instance. Arte/Cidade was and is a cultural initiative of great events comprehending artistic interventions in urban spaces, which accomplished four expositions in São Paulo and showed many changes in its development: initiated in a public institution as an artistic enterprise, it was later organized by of a non-governmental association and also involved itself in urbanistic, architectural and political debates about the contemporary metropolis. On the other hand, the project happened in a moment of increasing binding between cultural enterprises and urban marketing, in a context of progressive spectacularization, privatization and merchandising of the city and of the culture. This work intends to identify and to analyze the main changes in Arte/Cidade speeches, strategies and practices, with the objective of reflecting on its insertion in that scope and on the political implications and potentials of an artistic mega-event in the urban space of São Paulo in the ninety's.

Key-words: 1. urban art; 2. critical art; 3. urban landscape; 4. São Paulo (city); 5. urbanism; 6. cultural politics; 7. urban politics (São Paulo).

sumário

■ introdução	03
1. cidade, política e estética: alguns referenciais e negatividades	11
1.1. MetrÓpole e despolitização.....	14
1.1.1. Estetização e espetáculo.....	17
1.2. MetrÓpole e "funcionalização" da cultura	21
1.2.1. Segregação, disputa e "panacéia"	26
1.2.2. Internacionalismo e modernização conservadora.....	32
2. o grão mais vivo	41
2.1. Espaço, intervenção e crítica.....	46
2.1.1. Formas de crítica	49
2.2. Mercado e instituição.....	63
2.2.1. Eventos e intervenções.....	68
3. o experimental e o institucional (1993-1994)	75
3.1. Experimentalismo auspicioso.....	77
3.2. Cidade sem Janelas.....	82
3.2.1. Cidade na arte	86
3.3. A Cidade e seus Fluxos.....	97
3.3.1. Arte na cidade	102
3.3.2. Deslocamento e deslocalização.....	109
3.4. Experimento e estratégia	116
3.3.1. Atualização cultural.....	119
3.3.2. Cidade.....	122

4. o urbano e o estético (1995-1997)	129
4.1. Organização e atividades.....	133
4.2. A Cidade e suas Histórias: despojos e interesses.....	140
4.3. "Intervenções urbanas"	147
4.3.1. A perspectiva vivencial: estranhamento e desagregação.....	152
4.3.2. A perspectiva histórica: memória e alegoria	162
4.3.3. A perspectiva territorial: escalas e arquitetos.....	172
4.4. "Estética" e "política"	182
4.4.1. Reflexão e reificação.....	185
5. o "nós" e o "outros" (1998-2002)	193
5.1. Evento Internacional	193
5.2. De Brás e Mitte para a Zona Leste	199
5.2.1. Mercadorização e crítica	209
5.2.2. Radicalização dos discursos.....	215
5.2.3. Critérios e curadoria.....	220
5.2.4. Esforços e contratempos.....	222
5.3. ArteCidadeZonaLeste.....	226
5.3.1. Percepção e tensão	232
5.3.2. Espaço e debate.....	241
5.3.3. Informalidade e alteridade.....	246
5.4. Crítica e arte.....	262
5.4.1. Experimentalismo e precariedade.....	265
... últimas considerações	273
bibliografia	283
bibliografia geral.....	283
bibliografia específica.....	289



introdução

Esta pesquisa nasce de uma inquietação a respeito da situação e da posição ocupada pela *estética*, pela *política* e pela *cidade* na vida e no pensamento contemporâneos. Sobretudo, uma inquietação a respeito das relações estabelecidas entre esses termos em meio à primazia crescente de relações de mercado e de consumo sobre as atividades humanas que se manifesta nos tempos recentes.

Dentro desta temática ampla, o objeto de estudo contemplado aqui é o desenvolvimento do **Projeto Arte/Cidade** na cidade de São Paulo, entre os anos de 1994 e 2002. Definido de maneira simplificada como um *projeto de intervenção urbana*, Arte/Cidade foi uma iniciativa cultural que se desenrolou num conjunto de quatro grandes exposições multidisciplinares e midiáticas na cidade de São Paulo: *Cidade sem Janelas* (março de 1994), *A Cidade e seus Fluxos* (de setembro a outubro de 1994), *A Cidade e suas Histórias* (de outubro a novembro de 1997) e *ArteCidadeZonaLeste* (de março a maio de 2002). Nessas diferentes edições o projeto ficou conhecido, de maneira geral, pelo uso expositivo de espaços urbanos abandonados, degradados ou problemáticos da cidade, nos quais artistas realizariam intervenções artísticas intermitentes. Arte/Cidade também incluiu um conjunto considerável de atividades relacionadas a essas grandes mostras (*workshops*, ciclos de debates, exposições secundárias, documentários e publicações diversas), mobilizou ampla participação e colaboração de diferentes profissionais (filósofos, cientistas sociais, historiadores, jornalistas, engenheiros, músicos, fotógrafos, *videomakers*, arquitetos e artistas plásticos) e recebeu grande atenção da mídia e do meio intelectual.

É preciso mencionar que um quinto evento de título Arte/Cidade está em preparação. Todavia, como este se passará em outra região do país e abordará questões muito distanciadas daquelas que tratara antes — de um modo ou de outro ligadas à percepção e experiência da vida na metrópole — considero que o recorte aqui feito enquadra satisfatoriamente uma experiência com início e fim.

O interesse e relevância de Arte/Cidade estão, entre outras coisas, em sua singularidade, sua amplitude e sua multiplicidade. O projeto desponta como algo único tanto entre os mega-eventos culturais como entre os exemplos de arte em espaço

urbano no Brasil, condensando e entrecruzando uma quantidade enorme de discussões nacionais e internacionais sobre cidade, produção artística e percepção, a partir de campos diferenciados como a arte, a filosofia, a arquitetura e o urbanismo. Mais que apenas grandes eventos culturais de arte "para sítios específicos", suas edições foram também situações e propostas de discussão distintas, abordadas de maneiras e em aspectos diferenciados por uma pluralidade de pessoas. Mais que acontecer "na cidade", Arte/Cidade recortou a cidade como objeto de um olhar, como assunto a ser elaborado, inserindo-se diretamente no campo dos *discursos sobre o espaço urbano*.

Nesses discursos sobre a cidade, porém, existiria uma mistura especial. Em sua característica de iniciativa de curadores, a experiência representada por Arte/Cidade também funde dimensões tanto de *experiência artística* quanto de *política cultural*. Essa ambigüidade, em especial, o torna um objeto particularmente instigante para se pensar relações entre estética, política e cidade.

Tais características, contudo, fazem do Projeto Arte/Cidade um objeto de estudo que, ainda que bem identificável, é também complexo de se delimitar e definir. O mesmo pode-se dizer sobre a forma de abordá-lo: sua natureza interdisciplinar e multifacetada o torna passível de inúmeras ramificações e possíveis relações, podendo ser encarado por vários ângulos e áreas de conhecimento. Dito isto, deixo claro que a perspectiva desta investigação é a de um pesquisador formado no campo da arquitetura e do urbanismo: formação construída na sobreposição de conhecimentos e áreas variadas da técnica, da estética e do pensamento social. Creio que a inserção específica de alguém com tal formação em um assunto como o abordado aqui não se faz portanto na condição de um "especialista", mas antes na de alguém que possa trabalhar possíveis *mediações*. Ao mesmo tempo, é algo comum ao campo da arquitetura tomar a *cidade* como objeto e sujeito de suas análises e preocupações — de forma que as referidas mediações se articulam com frequência em torno dela. Isto vale em também para esta dissertação: o Projeto Arte/Cidade, a cultura e a prática artística em geral serão interpeladas aqui principalmente em sua *relação com a cidade*. Mais especificamente, com o fenômeno urbano peculiar representado por uma metrópole da periferia do capitalismo como São Paulo, marcada por problemas profundos.

[abordagem]

Nascida de um questionamento sobre crítica e sobre percepção nas grandes cidades, esta pesquisa era pensada de início para ser uma análise mais centrada nos potenciais críticos de algumas das obras artísticas presentes nas exposições de Arte/Cidade. Contudo, conforme o estudo do objeto se desenvolvia, a importância das propostas e de cada exposição como um conjunto cresceu muito. A complexidade do

conjunto Arte/Cidade ficou cada vez mais evidente, e — mais importante — tornou-se clara a ocorrência de *mudanças substantivas* na sucessão de suas edições. Em outras palavras, a *história* de Arte/Cidade ganhou espaço.

Mais que simplesmente trocar os locais de intervenção, os temas e os participantes, cada evento superou o anterior em amplitude de questões tratadas. Embora tenha origem em um âmbito institucional público — a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo — suas últimas e maiores edições foram organizadas por uma associação privada, o *Grupo de Intervenção Urbana*; e embora iniciado como um evento essencialmente artístico, ele rumou aos poucos para discussões de urbanismo e de política urbana. Tal direcionamento, por sua vez, implicou em mudanças nas concepções e discursos sobre a cidade e sobre a inserção e os meios da arte de discurso e de horizontes a respeito do urbano. Tais mudanças tornavam Arte/Cidade ainda mais interessante do ponto de vista das relações entre estética, política e cidade.

Ao mesmo tempo, porém, ficou patente uma carência de análises mais abrangentes que abordassem e articulassem tais mudanças. O Projeto Arte/Cidade em São Paulo é, afinal, acontecimento historicamente recente e de enquadramento relativamente difícil — até porque nem se sabe ao certo se está terminado. Até o momento de realização desta dissertação, o projeto permanece relativamente pouco estudado, a despeito da largueza de questões e áreas por ele tocadas — ou talvez justamente por causa desta. Embora muitos críticos e pensadores já tenham discutido as exposições e os trabalhos artísticos presentes no projeto, existem poucas análises mais detalhadas e prolongadas de seu conjunto. A obra de referência e reflexão mais abrangente sobre Arte/Cidade feita até agora permanece sendo uma publicação gerada pelos próprios organizadores do projeto, o livro *Intervenções Urbanas* (PEIXOTO, 2002); mas mesmo este se refere apenas às três primeiras edições de Arte/Cidade. Não foi realizada até agora nenhuma análise de fôlego que englobe todas as quatro edições.

Chegou-se à conclusão então que esta pesquisa efetuará uma contribuição maior ao construir uma narrativa sobre a totalidade do Projeto Arte/Cidade, com suas quatro edições. Não uma narrativa com a pretensão de abranger ou mapear todas as suas facetas e ramificações, mas sim uma reflexão que, a partir de um questionamento mais específico, possa articular uma visão de conjunto da história dessa experiência e de suas transformações. Nesta dissertação, tal questionamento está centrado nas *potencialidades e dificuldades que a prática artística em espaço urbano terá em contribuir para reflexões e apropriações críticas da cidade*.

A discussão aqui colocada privilegia, assim, a dimensão política da estética — tendo consciência, não obstante, de quão intrincadas, sutis e problemáticas podem ser as relações entre arte e política. A escolha por uma ênfase política sobre Arte/Cidade, por sua vez, implica em procurar ter em vista sempre as condições ideológicas, conceituais e pragmáticas em relação às quais essa experiência de constituiu; e

também significa privilegiar a identificação e discussão de aspectos contraditórios e dissonantes contidos na mesma.

[estrutura]

Afora esta introdução e as considerações finais, esta dissertação está estruturada em cinco capítulos. Os dois capítulos iniciais têm um caráter essencialmente introdutório e teórico, esboçando um panorama das referências interpretativas deste trabalho e das questões relacionadas ao objeto de pesquisa. O primeiro procura apresentar um conjunto de preocupações, problemas e conceitos concernentes às relações entre estética, política e cidade, com atenção especial para a São Paulo do fim do século XX. O segundo capítulo, por sua vez, introduz alguns referenciais teóricos e históricos a respeito das práticas e instituições do mundo da arte — especificamente seus problemas e potenciais de crítica — e monta um repertório mínimo de experiências artísticas em espaço urbano a partir do qual examinar Arte/Cidade.

Os três capítulos seguintes dedicam-se ao objeto de estudo. Cada uma analisa e discute o que seria uma *fase específica* do Projeto Arte/Cidade em São Paulo:

- o Capítulo 3 relata o início institucional do projeto (1993-1994), abarcando os eventos *Cidade sem Janelas* e *A Cidade e seus Fluxos*;
- o Capítulo 4 aborda as transformações do projeto durante o período de organização e realização de *A Cidade e suas Histórias* (1995-1997), quando Arte/Cidade passou a ser gerido por uma associação privada, ampliou muito suas dimensões e se aproximou mais de questões urbanas;
- o Capítulo 5 apresenta as mudanças ocorridas em meio aos anos de elaboração de *ArteCidadeZonaLeste* (1998-2002), na qual as questões urbanas tornam-se centrais ao projeto e este adquire nuances mais políticas em seus discursos e intervenções.

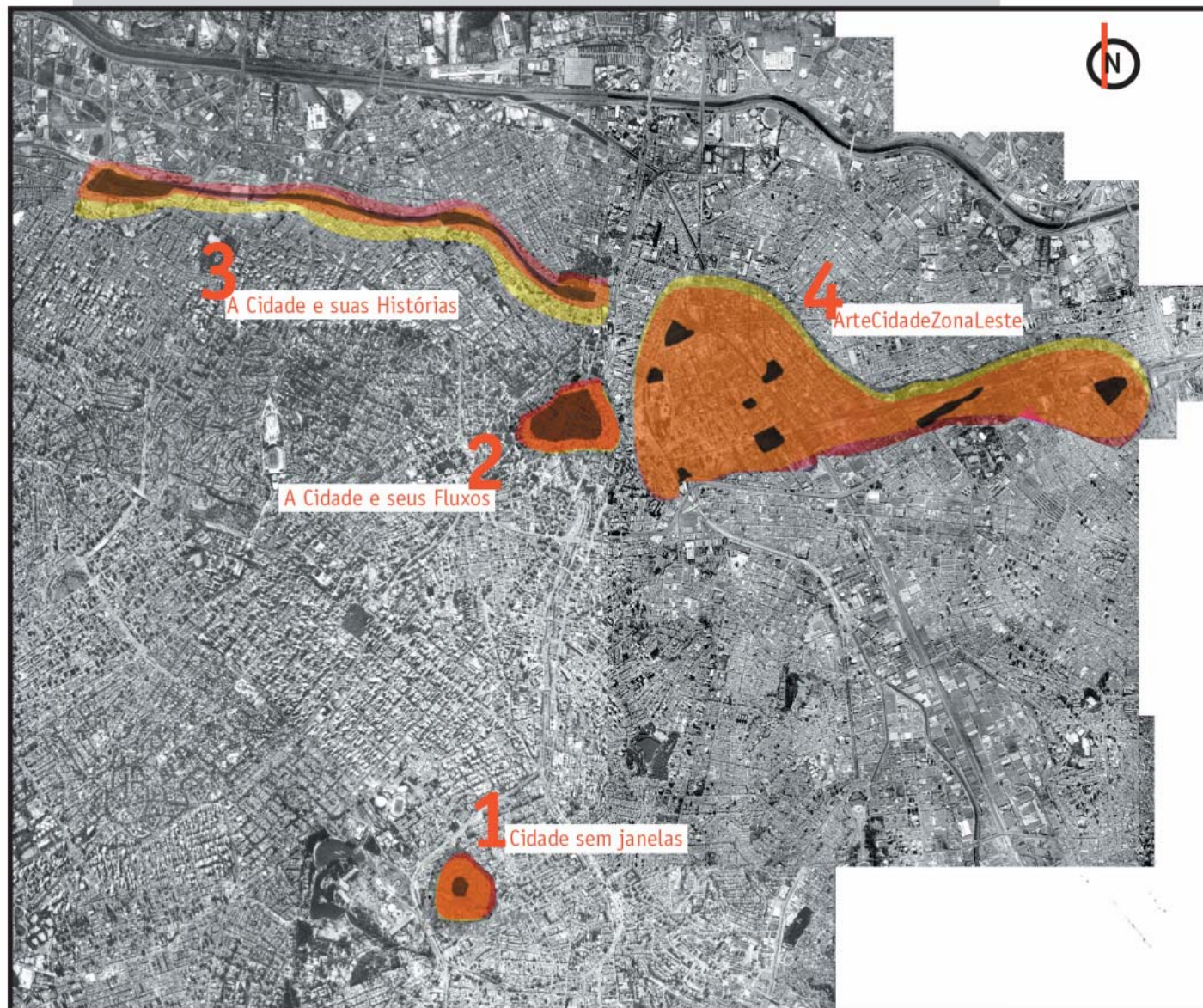
De maneira entrelaçada, a análise dos eventos inclui: uma caracterização básica dos locais de intervenção; os aspectos centrais das propostas e discursos públicos do projeto; as principais condições e processos envolvidos em sua concretização; os resultados gerais da exposição e algo de sua repercussão e recepção pública; e a análise de algumas das obras artísticas.

Este trabalho compreende as obras artísticas individuais como portadoras de uma singularidade e complexidade própria, não sendo reduzíveis a ilustrações de propostas de curadoria. Porém, em virtude da opção por uma narrativa abrangente, são privilegiados aqui as *propostas, condições e resultados gerais de realização e organização* do Projeto Arte/Cidade. A análise, por isso, se deterá com mais afinco em apenas algumas das obras, e estará sempre pautada pela discussão proposta para cada evento como um todo. O que é justificável, se compreendermos que os trabalhos

invulgares ocorridos foram decorrências de intenções e situações invulgares; embora os trabalhos artísticos possuam autonomia e densidade própria em relação à iniciativa de Arte/Cidade, foi tal iniciativa que forneceu a base e os termos comuns em relação aos quais eles foram gerados, como será visto.

Como não havia ainda pesquisas propriamente acadêmicas sobre o objeto, foi necessário um trabalho considerável de levantamento e sistematização de dados — auxiliado, porém, pela grande compilação de informações já realizada no livro *Intervenções Urbanas*. A análise sobre o Projeto Arte/Cidade aqui presente foi construída através de quatro tipos fonte: as publicações e materiais de divulgação da iniciativa; os muitos artigos jornalísticos que acompanharam os eventos; os artigos de críticos abordando o projeto (em revistas, jornais e internet); e o mais importante: as várias entrevistas que realizei com pessoas envolvidas (participantes, organizadores e assistentes).

Localização geral das quatro edições do **Projeto Arte/Cidade** em São Paulo



[edição visual do autor sobre imagem retirada do site <http://www.pucsp.br/artecidade>]

1.



1.

cidade, política e estética: alguns referenciais e negatividades

Por sua repercussão, tamanho e característica de mobilizar e sobrepor conhecimentos, reflexões e atividades de muitas espécies, o Projeto Arte/Cidade se desenvolveu em meio a um emaranhado de questões contidas no meio cultural e urbano da São Paulo da década de noventa. Do ponto de vista de sua inserção política nesse emaranhado, Arte/Cidade é também um objeto que guarda certa ambigüidade: possui aspectos experimentais e pragmáticos, faces críticas à situação e faces de aproveitamento desta. Para examinar essa existência "ambígua", é necessário esboçar os termos e questões em relação aos quais ela será pensada.

Em virtude da opção deste trabalho pela *crítica*, o ponto de partida adotado aqui será o dos aspectos problemáticos. Este primeiro capítulo se propõe a ser uma introdução essencialmente *negativa*, compondo um fundo de problemas e inquietações através do qual situar e interpelar a experiência do Projeto Arte/Cidade na São Paulo dos anos noventa.

Em um nível mais básico, minha análise do Projeto Arte/Cidade está inserida num questionamento a respeito da concomitância de processos de *transbordamento da estética* e de *encolhimento da política* nos tempos recentes. Questionamento por sua vez embasado principalmente na compreensão que certos expoentes do pensamento *de esquerda* têm da questão, na qual o encolhimento político e a expansão estética estariam ambos relacionados ao domínio progressivo de lógicas e relações de mercado sobre as variadas dimensões da vida humana.

Com as recentes mudanças profundas e aceleradas na tecnologia, economia, cultura e na política "propriamente dita", a situação de "pós-modernidade"¹ do final de século XX colocaria em questão várias bases políticas da sociedade ocidental

¹ Empregado por inúmeros autores até hoje, o termo pós-modernidade ou pós-modernismo foi definido por F. Jameson como "um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova forma econômica — chamada freqüentemente e eufemisticamente de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade do consumo, sociedade dos *media* ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional" (JAMESON, 1985, p.17).

moderna. Entre outras coisas, estariam em crise: os Estados nacionais e movimentos sociais; as noções de participação; a imaginação utópica e as energias de transformação histórica e social; a identidade social e de classe; a delimitação e significado das esferas públicas e privadas; e a própria subjetividade. No pensamento de muitos, o final do século XX protagonizou um definhamento da política enquanto "noção iluminista de transformação crítica da coisa pública, orientada segundo uma finalidade democrática de superação das contradições do presente" (HANSEN, 2002), no qual a política seria crescentemente substituída pelas relações de mercado² e, no limite, pela idéia de uma "administração" eficiente da vida. Em meio a esse quadro, ocorreria uma crise da inserção social do pensamento crítico, a qual significaria também uma crise do teor crítico e político da estética.

Antes de prosseguir com tais questões, julgo útil introduzir alguns conceitos que servem de referência a este texto. Ao pensar tanto a estética quanto a influência do mercado e da dinâmica capitalista, será feito o uso ocasional de alguns conceitos empregados na tradição marxista a respeito das relações humanas com o real. Estes são:

- o conceito de **alienação**, que designa o processo no qual o ser humano torna-se estranho ao mundo, a seu trabalho e a si mesmo, não se percebendo como elemento transformador da realidade;
- o de **fetichismo**, idéia de que mercadorias inanimadas adquirem valor simbólico e de *sujeitos*, passando a mediar relações sociais;
- o de **reificação**, um processo pelo qual o trabalho, relações sociais e a própria subjetividade humana são sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado — um processo, enfim, no qual é convertido em "coisa" aquilo que na verdade é dinâmico e decisório (a cidade é um exemplo);
- e, em especial, o de **ideologia**: a idéia de um conjunto sistemático e coerente de imagens ou representações da realidade que são a expressão simbólica auto-protetora e auto-reprodutora de uma determinada ordem social. A ideologia assim definida confunde o *aparecer* social (as imagens que a sociedade possui para seus membros) com a *realidade* do social, e ao fazer isso oculta esta última. Nesse processo, ela universaliza e positiva para todo o conjunto da sociedade as representações que na verdade são de uma parcela menor (a dominante), e assim naturaliza e/ou dissimula contradições e divisões estruturais à sociedade, escamoteando o conflito inerente a esta e favorecendo a manutenção da ordem vigente (CHAUÍ, 2003).

² "Não há mais sociedade, só há mercado. Este é a política e esta é o mercado. A pólis supõe uma forma, e o mercado é a não-forma. Ele é, por definição, a descartabilidade em ato, e antagônico, por isso, à institucionalização das formas. Sem o que não há política" (OLIVEIRA, 2004).

Este trabalho também se orienta, fundamentalmente, pelo conceito de *política* dado por Jacques Rancière em contraposição ao conceito de *polícia* (RANCIÈRE, 1996, p.372). O filósofo francês designou como "polícia" o que seria costumeiramente denominado política: o processo de administração, agregação social, vigilância e manutenção de uma ordem em nome do *consenso*. Este seria

um modo de simbolização da comunidade que visa excluir aquilo que é o próprio cerne da política: o *dissenso* [...]. O *consenso* tende a transformar todo conflito político em problema que compete a um saber de especialista ou a uma técnica de governo. Ele tende a exaurir a invenção política das situações *dissensuais*. (RANCIÈRE, 2005) [grifos meus]

A *política*, em contrapartida, estaria fundamentada no *dissenso*, que não seria "simplesmente o conflito de interesses ou de valores entre grupos, mas, mais profundamente, a possibilidade de opor um mundo comum a um outro" (RANCIÈRE, 2005). Possuindo sua verdadeira racionalidade na afirmação da cisão estrutural da sociedade, "de um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria divisão" (idem, p.368), esta seria também a política

da reivindicação da parcela dos que não têm parcela, a da reivindicação da fala, que é, portanto, *dissenso* em relação aos que têm direitos às parcelas, que é, portanto, *desentendimento* em relação a como se reparte o todo, entre os que têm parcelas ou partes e os que não têm nada. (OLIVEIRA, 1999, pp.60-61)

Tal idéia estaria próxima da consideração de M. Chauí a respeito da democracia como o regime "do trabalho dos e sobre os conflitos" (CHAUÍ, 2003). A idéia de uma democracia fundada no *consenso*, por outro lado, aproximar-se-ia da *administração*: uma relação em que a *ordem* e a *hierarquia* são, no fundo, "naturalizadas". Pode-se aproximar também a definição de "consenso" de Rancière da idéia de "ideologia da competência" colocada por Chauí, na qual desigualdades da sociedade não são entendidas como *contradições inerentes a esta*, mas como *dados naturais* ou *problemas* a serem resolvidos pela *eficiência* dos detentores do *conhecimento adequado* — e relegando, por oposição, os "outros" à condição de incompetentes sociais.

Se entendermos a *política* como o "conflito sobre a configuração do mundo sensível" (RANCIÈRE, 1996), as múltiplas formas de elaboração estética deste também têm sempre um significado ou uma dimensão política (que, segundo Rancière, precederia mesmo as *intenções* propriamente "políticas"). A esfera estética tem uma sutil mas inquestionável participação na formação de consensos e dissensos, e foi parte inquestionável de projetos emancipatórios no século XX.

O problema geral que se coloca para esta pesquisa, justamente, é o da *dimensão estética como fator de politização e de despolitização da cidade atual*. Dito isso,

procurarei esboçar neste primeiro capítulo um panorama de certas ramificações e questões correlatas a respeito da sobreposição entre *despolitização*, *estetização* e *mercantilização* do ambiente urbano no contexto histórico do Projeto Arte/Cidade. Alguns pontos colocados aqui serão retomados em outros momentos do trabalho; outros constituirão um "pano de fundo" que julgo necessário que o leitor tenha em mente ao encarar o objeto do estudo.

1.1. MetrÓpole e despolitização

Ambiente construído pela coletividade humana e lugar de adensamento e produção de cultura e história, a **cidade** é classicamente concebida como lugar da política, sendo vital ao horizonte civilizador da modernidade e à idéia de democracia e de espaço público. Para Richard Sennet, as experiências urbanas do *cosmopolitismo*, da *diferença* e da *multidão* seriam constituintes da esfera pública moderna (SENNET, 1988, p.31-32). Enquanto o mundo privado doméstico seria o reino do interesse despótico e vertical, da desigualdade, o mundo público urbano seria o solo da experiência da alteridade, o espaço onde é ensaiada "a convivência com aquele que eu não conheço, que me é estranho, e que, no entanto, não é excluído" (NEGT, 2002, p.22) — e assim, o legítimo lugar da possibilidade de equidade na diferença, da constituição do dissenso público.

É nas cidades, já observava o filósofo Georg Simmel na virada do século XIX para o XX, que pela proximidade física ou pelos meios de comunicação, difundem-se padrões coletivos, organizam-se grupos de pressão, sindicatos, partidos políticos; é, em suma, o lugar em que a opinião individual encontra meio propício para se tornar opinião pública, esse ingrediente indispensável da vida numa *res publica*. (Maria Stella Bresciani in PECHMAN, 2002, p.11).

Desde o surgimento das metrópoles da era industrial, porém, a grande cidade também figurou como lugar inóspito de incivilidade, desigualdade e insalubridade; o lugar onde se produz alienação. E é esse pólo "alienador" dos sentidos, da sociabilidade e da política que, com complexidade decuplicada, se impõe em uma megalÓpole da periferia do capitalismo como a São Paulo do fim do século XX.

Em uma cidade como São Paulo, há uma séria *dificuldade de estabelecimento de compreensão, memória, referências e relações subjetivas de apropriação do espaço urbano*. Por sua *fragmentação e tamanho* inabarcáveis à percepção e à compreensão, sua *destruição e reconstrução incessantes*, sua *privatização e segregação sociais* e a *abstração e mercantilização de seu valor*, tal cidade geraria dificuldades para a compreensão e a apropriação política de seu espaço.



Região central de São Paulo

[Nelson Kon - FRUGOLI JR., 2000]

A vida e o espaço metropolitanos se despolitizam por serem ininteligíveis. Por demais extensa, complexa e fragmentária, a megalópole é inapreensível como totalidade. Marcada pela *expansão*, pela *descontinuidade*, pelo *ruido* e pela *transformação constante* — caracteres ligados à primazia extremamente pragmática de lógicas privadas como as do mercado imobiliário ou do transporte individual por automóvel — uma cidade como São Paulo tenderia a ser percebida como sucessão de fragmentos nos quais "a estrutura urbana se determina mais pela continuidade topológica das infra-estruturas do que pelo padrão geométrico do tecido urbano" (POLO, p.13). Um território em constante crescimento e reciclagem, ao mesmo tempo pontuado por terrenos, edifícios e espaços públicos em abandono, "*terrain vagues*" desconectados do sistema urbano e do uso cotidiano dos habitantes — seja pela desfiguração do espaço por intervenções viárias, seja pelos (des)interesses de mercado. A opacidade de sua configuração e funcionamento tenderia também a fazer a metrópole ser encarada como um conjunto de problemas intrincados a serem resolvidos; nesse quadro, a *política* tende a resumir-se à aplicação eficiente dos conhecimentos e ordenamentos "corretos", para além do domínio do habitante comum.

O ambiente da megalópole se despolitiza também ao perder sua característica de *lugar de socialização*. O espaço público se torna primariamente espaço de circulação; as distâncias aumentam bruscamente, os espaços são rasgados e descaracterizados para dar vazão ao tráfego; o espaço urbano passa a ser caminho a ser cruzado entre os ambientes privados da casa, do trabalho ou da diversão, gerando uma convivência pública cada vez mais exígua e socialmente homogênea. A comunicação e convivência se privatizam de maneira crescente: seja através de meios de telecomunicação, seja nos espaços privados que imitam uma "urbanidade" — condomínios fechados, enclaves empresariais, *shopping centers* e mesmo equipamentos culturais — ou em espaços públicos "vigilados" e "higienizados" das atividades e populações pobres, informais ou marginais, cuja presença torna-se mais marcante pelos processos recentes de precarização de emprego do capitalismo avançado. Nessa privatização do convívio, o ideal de experiência urbana como encontro com a alteridade vai se minguando e cresce e se radicaliza a segregação social entre mais e menos ricos. O espaço de São Paulo expressa, materializa e reproduz uma cisão profunda da sociedade, onde a cidade como espaço público, político e coletivo encontra dificuldade em acontecer; esta deixa de ser o lugar histórico e simbólico da civilidade para converter-se em seu contrário: local de marginalidade, da violência e perigo, onde a *política* é substituída pela segurança, a vigilância e a repressão.



Favela Paraisópolis e arranha-céus do bairro do Morumbi ao fundo

[Meyer et al., 2004]

Em um outro nível, há um fator crucial de despolitização inseparável da opacidade e da privatização do convívio urbano: a crescente mercantilização da metrópole. No contexto recente da globalização, "financeirização" e "flexibilização" da economia — assim como da crescente importância do turismo como gerador de divisas — as metrópoles tornaram-se pontos estratégicos da circulação econômica mundial (indicado no termo já usado, mitificado e criticado de "cidades globais" ou "mundiais"), o que também criou um clima de competição pela atração de empresas e de turistas. Em meio a tal situação, a dimensão da cidade como lugar civilizador da coletividade seria diminuído e subordinado a seu tratamento como espaço de investimento e lucro, de consumo e prazer. As cidades se assemelhariam cada vez mais a *empresas* e *mercadorias*: algo a *ser administrado* e algo a *ser vendido* e *consumido*, sempre visando à produção crescente e competitiva de lucro. O que assinalaria também uma troca gradual da *ação política* pelo *gerenciamento* e pelo *consumo*.

A dimensão estética e cultural, por sua vez, estaria diretamente ligada ao *consumo* e *venda* da cidade. As dimensões sensíveis e simbólicas da cidade, afinal, ocupam importante lugar nessa metrópole que dificulta vínculos, desagradável e fragmentada aos sentidos, socialmente dividida, crescentemente privatizada e direcionada pela lógica do lucro. Grosso modo, pode-se colocar que na confluência do desejo por segurança, inteligibilidade e identidade coletiva com a necessidade de criação de cenários urbanos e imagens positivas para a atração de empresas, turismo e mercados, a estética seria mobilizada tanto como *dimensão reconciliadora* da cidade quanto como *fator estratégico de sua valorização mercantil*; mobilização que, ao adotar a forma de uma espetacularização e reificação crescente das relações sociais e perceptivas, reforçaria uma substituição da política pelo mercado.

1.1.1. Estetização e espetáculo

Para pensar tanto a inserção da estética e da cultura nas dimensões políticas do espaço urbano, quanto sua participação na mercadorização deste, é necessário considerar algo da peculiaridade da percepção contemporânea e do papel que a estetização assume na sociedade atual.

Desde análises do início do século XX como as de Simmel e Walter Benjamin, as metrópoles já seriam pensadas como lugares de embotamento perceptivo, onde a supersolicitação dos sentidos exigiria mesmo capacidade de alienar-se do que acontece à sua volta — tanto da poluição sensorial quanto da própria condição humana alheia.

Ao mesmo tempo, a onipresença da estetização é uma das características marcantes da sociedade ocidental contemporânea e de sua estonteante capacidade tecnológica. Apesar de sua fragmentação e fealdade — na verdade, por causa delas — a megalópole "pós-moderna" também é lugar da convivência mais radical com uma estetização generalizada. Seja nos meios de comunicação eletrônicos

simplesmente inseparáveis da vida atual, seja na ubiquidade de imagens de publicidade em toda e qualquer superfície visível, seja no design dos objetos e do espaço urbano — da fachada das edificações ao piso das praças — a percepção da cidade contemporânea está sempre rodeada pela *produção técnica de aparências*.

Um primeiro nível de estetização que se imporia nesse ambiente seria o da *manipulação de aparências* visando o apetecível, o sedutor e o convincente — respaldando-se nos desejos humanos por significado, conforto e prazer. Nesse "amacramento da realidade", o hedonismo "nervura-se como matriz cultural, explicitando-se num desejo de divertimento sem maiores conseqüências" (PALLAMIN, 2000, p.73); tal relação reforçaria a importância comercial da estética — a qual deixa de ser um veículo das mercadorias para se tornar ela mesma um produto a ser consumido.

Todavia, em meio ao mundo desenraizador, alienante e anestesiador da metrópole do capitalismo avançado, cada vez mais fragmentado e também cada vez mais centrado na individualidade e no investimento na vida privada, a estetização reproduziria uma relação mais privatista e também desenraizadora com a cidade.

[...] a recepção estética, no âmbito urbano, tem se corporificado em meio à ampla extensão da privatização econômica, à contratação e desinvestimento simbólico dos espaços públicos e, com estes, ao liquefazer de referências mnemônicas dos espaços. [...] A dimensão estética, em meio a esse movimento, tem portado consigo a valorização das noções de fluidez, escoamento e dispersão. A distensão implícita nesta concepção [...] porta um sentido de contínuo desenraizamento, ao qual se ligam práticas sociais e culturais de vínculos rasantes (fluidos), efetivando-se passo a passo com esta desafeição por metas coletivas. (PALLAMIN, 2000, p.69-70)

Em sua fragmentação, a megalópole também reproduziria e reforçaria uma percepção fragmentária. Pensadores como Fredric Jameson e David Harvey colocariam o problema de uma mudança de relação temporal com o mundo, numa "transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos" (JAMESON, 1985, p.43). Nesse sentido, estaria desequilibrada a própria a noção de possibilidade de transformação da realidade, vital à política³. A derrocada da noção de transformação histórica reforçaria a centralidade do *presente*, e também da impressão sensorial imediata, da aparência superficial — o hedonismo, narcisismo e frivolidade "pós-modernos" aos quais muitos já se referiram (ARANTES, 1998).

³ "Já não podemos conceber o indivíduo alienado no sentido marxista clássico, porque ser alienado pressupõe um sentido de eu coerente, e não-fragmentado, do qual se alienar. Somente em termos de um tal sentido centrado de identidade pessoal podem os indivíduos se dedicar a projetos que se estendem no tempo ou pensar de modo coeso sobre a produção de um futuro significativamente melhor do que o tempo presente e passado" (HARVEY, 1993, p.57).



Shopping Center São Pedro – Campinas, SP

[Luciano Costa, 2002 – arquivo do fotógrafo]

Haveria em tal situação um grau mais profundo e imaterial de "estetização" que o simples "amacramento", que já ligada à relação fundamental com a realidade sensível e a sua produção. Para pensar o significado político dessa mudança, este trabalho fará certo uso da noção de *espetáculo* desenvolvida por Guy Debord — que poderia ser resumida simplificada como uma *relação basicamente passiva, alienante e fetichizadora* com a realidade, pautada pelo consumo e mediada por imagens pré-construídas⁴. Um problema colocado por Debord e muitos autores depois dele seria o de uma *irrealização* da vida, que favoreceria a indiferença e a naturalização de contradições da sociedade, na medida em que é também uma "reificação das relações sociais" que na forma de "uma irrealização do mundo convertido em imagens" (ARANTES, 1998, p.28).

Em seu sentido amplo, a idéia de *espetáculo* sempre teve potencialidades políticas, com um grande poder de transgressão e mobilização coletiva na história humana⁵; a

⁴ "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens. [...] Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o *modeb* presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e no seu corolário — o consumo. [...] **Não se pode contrapor abstratamente o espetáculo à atividade social efetiva**; este desdobramento está ele próprio desdobrado. O espetáculo que inverte o real é produzido de forma que **a realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular pela adesão positiva**" (DEBORD, [1967]2002). [grifos meus]

⁵ "Espetáculo e especulação possuem a mesma origem e estão ligados à idéia do conhecimento como operação do olhar e da linguagem. A cultura está impregnada de seu próprio espetáculo, do fazer ver e do deixar-se ver" (CHAUÍ, 1993).

"espetacularização" à qual muitos desde Debord criticariam seria justamente a cooptação dessa força estética e cultural dentro das lógicas instrumentais do controle político e da produção e do consumo do mundo capitalista dos *mass-media* — a "substituição pós-moderna do espetáculo como forma de resistência ou de festa popular revolucionária pelo espetáculo como forma de controle social" (ARANTES, 2002, p.62).

A estetização espetacular significaria, nesse sentido, uma profunda instrumentalização política e/ou comercial da cultura. Em uma definição ampla, Chauí colocaria "Cultura" como "a maneira pela qual os humanos se humanizam por meio de práticas que criam a existência social, econômica, política, religiosa, intelectual e artística" (Chauí, 1995: 295). Ao ser transformada em uma *Indústria* — como já analisariam Adorno e Horkheimer nos anos quarenta — e em "mercadoria vedete" no capitalismo do espetáculo — como colocaria Debord nos sessenta — a "Cultura" se expandiria enormemente e se confundiria com consumo, tendo diminuído seu caráter político e transgressor.

[...] este transbordamento do estético, sendo concomitante a um crescente desinteresse pelo político, traz em seu bojo os dilemas da dilapidação de ações culturais concorrendo para sua "funcionalização". A cultura, nesses termos, é reduzida às consequências das mudanças econômicas e a mercadificação de projetos e práticas culturais lhes acarreta uma perda de seu potencial de contribuição para com uma tarefa social na qual a dignidade humana seria privilegiada na vida do mais amplo coletivo. (PALLAMIN, 2000, p.77-78)

Como veremos à frente, a estética e a cultura seriam mobilizadas muitas vezes para se contrapor ao desenraizamento e "desencantamento" do espaço urbano; porém, em uma sociedade da reificação da realidade em mercadorias-imagem e da transformação da estética em elemento essencial de mercadoria, essa contraposição seria muito difícil.

[...] no espetáculo, o "desejo das massas contemporâneas de ter as coisas mais 'próximas' espacial e humanamente" — de superar a alienação — é preenchido de maneira falsa exatamente porque o que é oferecido é o próprio oposto da comunidade, o próprio instrumento da alienação: a mercadoria.(...) Desse modo, o espetáculo representa "o ponto em que a aparência estética se torna uma função da natureza da mercadoria"; na verdade, no espetáculo, a aura perdida da arte, da tradição, da comunidade, é substituída pela "aura" da mercadoria. (FOSTER, 1996, p.130)⁶.

Propensa a nivelar tudo como *opção de consumo*, a estetização generalizada seria então a um só tempo *uma resposta e um componente de "desrealização" da cidade*.

⁶ No trecho entre aspas, Hal Foster faz uso de palavras de Walter Benjamin.

A estilização ou estetização generalizada é a resposta da megalópole para a angústia gerada pela falta do objeto, e é o modo através do qual denega o niilismo que ela mesma difunde. Veiculada pela mídia e pelo próprio habitat que se faz emissor e receptor de imagens, a estetização propõe ao habitante um infindável desfile de estilos que ele compra, acreditando poder satisfazer uma demanda na realidade insaciável, porque é uma demanda inconsistente. (SANTOS, 1994)⁷

Nesse ponto, coloca-se uma questão importante para se pensar a inserção da atividade artística no espaço urbano em geral: a fetichização da estética como um agregador de valor (seja qual for). Considerar as possibilidades críticas do Projeto Arte/Cidade exige atenção para uma dificuldade presente na própria recepção da arte, que já se encontra de início pautada pelo espetáculo. Numa situação de cultura instrumentalizada e espetacularizada, a elaboração estética do espaço urbano — seja ela embelezamento, ressemantização ou mesmo crítica — estaria sempre sitiada pelo perigo da fetichização.

Tal negatividade, é sempre bom frisar, não se apresenta como bloco único e simplificado, nem como condição absoluta (como uma exposição simplificada como esta poderia sugerir); manifestar-se-ia em múltiplos processos complexos e contraditórios, nos quais sempre existiriam fissuras, possibilidades de *crítica* e de construção de outras práticas, discursos e relações (algo de que tratarei mais no próximo capítulo). Ainda assim, julgo necessário ter estes "perigos" e tensões da "estetização generalizada" em mente ao se pensar as conexões crescentes entre políticas culturais e políticas urbanas ocorridas nas últimas décadas.

1.2. MetrÓpole e "funcionalização" da cultura

Ao atuar no espaço urbano, Arte/Cidade foi uma iniciativa que se construiu estreitamente ligada às condições urbanas e discursos sobre a cidade que lhe foram contemporâneas. Assim sendo, para pensá-lo é importante ter em mente a especificidade dos novos tipos de políticas urbanas que chegariam às grandes cidades brasileiras na década de noventa.

Estas políticas estiveram estreitamente relacionadas a fatores como a *globalização* e a retórica das "cidades mundiais" ou globais — centros "conectados" de importância econômica estratégica em âmbito mundial⁸; como a *crise do pensamento urbanístico*

⁷ É útil relembrar a idéia de T. Adorno e M. Horkheimer sobre diversão e entretenimento na "indústria cultural": "a indústria cultural volta a oferecer como paraíso o mesmo cotidiano. [...] A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985).

⁸ O conceito não será discutido aqui; mas friso que já foi apropriado, estudado e criticado por muitos. Há extensa bibliografia a respeito — da qual cito, a título de exemplo, a pesquisadora Saskia Sassen.

moderno e sua idéia de plano abrangente; e como o estabelecimento no Brasil, a partir do Governo Fernando Collor (PRN, 1989-1992) da retórica política do chamado "neoliberalismo", cujo discurso preconizava a crescente desregulamentação e liberdade para o mercado e o controle impiedoso do déficit público, com redução da máquina governamental e de suas atribuições sociais.

[...] na década de 90, em pleno cenário de globalização da economia, começa a se esboçar um novo tipo de atuação sobre os centros tradicionais.[...] Na verdade, a agenda internacional impôs um programa de **reutilização dos centros tradicionais**, atrelada a uma estratégia de **fortalecimento da capacidade competitiva das cidades em atrair investimentos**, sob um contexto de **mudança do perfil e do papel de economias urbanas** marcadas pelos fenômenos da desindustrialização e da globalização. Vinculados a processos de **planejamento estratégico derivados de metodologias de planejamento empresarial** destinadas a ampliar mercados, os chamados projetos urbanos em áreas centrais passam a fazer parte da construção das chamadas **vantagens competitivas** a ser acionados para atrair os chamados **setores econômicos de ponta** nos mercados globais [...] oferecendo, além de uma infra-estrutura adequada para as novas exigências de gestão empresarial, **um cenário carregado de significados culturais capazes de construir uma imagem da cidade, ao mesmo tempo contemporânea e histórica**, constituindo-se em forte atributo de promoção mercadológica das cidades. (ROLNIK e BOTLER, 2003, p.143-144) [grifos meus]

No lugar do planejamento global "funcionalista" pelo qual o urbanismo modernista ficou conhecido, estabeleceu-se um modelo de intervenções pontuais e estratégicas. Estas visariam promover desenvolvimento por meio de ações e investimentos que servissem de "motor" ou "âncora" para a valorização de determinadas áreas perante o mercado e os habitantes — apresentando-se, fundamentalmente, como *colaborações* entre Estado e iniciativa privada. Entre as faces dessas novas relações na São Paulo dos anos noventa, pode-se destacar: o aparecimento de associações e organizações não-governamentais (ONGs) de reivindicação e pressão, cujo exemplo mais importante seria a *Associação Viva o Centro - Sociedade Pró-Valorização do Centro de São Paulo*, formada por diversas empresas (principalmente bancos e Instituições financeiras); e as chamadas *Operações Urbanas* — instrumentos urbanísticos que seguiriam o novo modelo "estratégico" e de "parceria" tanto na constituição e consolidação de novos pólos de negócio quanto na "recuperação" das regiões centrais deterioradas.

O final da citação de Rolnik, por outro lado, já aponta a grande importância que a cultura e a estética adquiriram no âmbito econômico e simbólico. De fato, representariam uma convergência de interesses públicos e privados: para os governos, interessavam tanto por sua "função social harmonizadora" quanto pela projeção de "uma imagem das nações de prestígio cultural aliado ao bem-estar social" (BUENO,

1999, p.237); para o capital privado, cultura e estética movimentariam o desenvolvimento da indústria cultural, do turismo e do mercado imobiliário.

O sucesso do reinvestimento cultural e estético na cidade também estaria diretamente ligado à sua situação desagradável de muitos anos. Durante décadas na segunda metade do século XX, várias cidades no mundo inteiro experimentaram uma decadência dos centros históricos e das antigas áreas industriais, progressivamente abandonados pelas elites econômicas em razão da expansão metropolitana e das mudanças tecnológicas e econômicas — o que D. Harvey designou como um "regime de acumulação flexível" da economia capitalista (HARVEY, 1992, p.259) — gerando desde a década de setenta uma grande quantidade de ruínas urbanas e espaços públicos degradados e ocupados por populações e atividades marginais. O reinvestimento na cidade encontraria assim respaldo ideológico no já antigo desejo de reconciliação com a cidade inóspita — nem que apenas por uma *imagem melhorada* desta; e o meio cultural viria a ser importante "mediador" dessa "reconciliação".

Todavia, como colocou Arantes, o meio cultural que viria a mediar essa renovação teria a peculiaridade de se embasar em uma concepção inicialmente contestatória de cultura.

aqui o *tuning point* [...] é o de um cultural [...] paradoxalmente (ou não?) respaldado pela aura libertária da resistência anti-productivista, cuja gênese remontaria aos movimentos dos anos 60 (ARANTES, 2002, p.69).

A ênfase no "renascimento" da urbanidade e no aspecto cultural do espaço urbano teria possuído inicialmente caráter de resistência e contestação política. Contra a impessoalidade e descaso em relação à história, advindos do domínio da veia mais "tecnocrática" e produtivista do urbanismo funcionalista e do expansionismo imobiliário, buscou-se outros paradigmas de intervenção na cidade: formas de urbanismo mais "reparador" e comunicativo, que se concentrasse na dimensão contextual, simbólica e histórica da cidade, buscando idealmente recompor espaços públicos pela restauração ou reforma pontual do desenho urbano e do *genius loci* do espaço.

No decorrer dos anos, porém, o "contextualismo" cultural foi sendo apropriado como estratégia de marketing, de forma que, nos anos noventa, seu conteúdo de reivindicação política já teria sido mercantilizado. Na visão de autores como Arantes (in Pallamin, 2002), nos anos noventa estaria estabelecido um *consenso ideológico* a respeito da necessidade de tratar a cidade como *empresa competitiva*⁹; em meio a tal

⁹ "Governantes, burocratas e urbanistas parecem convergir numa espécie de teorema-padrão: que as cidades só se tornarão protagonistas privilegiadas, como a cidade da Informação lhes promete, se, e somente se, forem devidamente dotadas de um plano capaz de gerar respostas competitivas aos desafios da globalização, e isso a cada oportunidade (ainda na língua dos negócios) de renovação urbana que

consenso, a dimensão cultural e as "renovações urbanas" tornaram-se abertamente ligadas ao planejamento estratégico e ao *marketing* urbano generalizado, sendo enfatizada em seu interesse para negócios — seja para agregar valor (estético, simbólico e monetário) ao espaço urbano, seja contribuindo para uma boa imagem social de seus promotores.

Hoje, o que poderia ter sido motivo de escândalo — a revelação da mercadorização integral de um valor de uso civilizatório como a cidade — tornou-se razão legitimadora ostensivamente invocada. (ARANTES, 2002, p.60)

Em meio ao consenso estabelecido da necessidade de fazer as cidades atraentes e competitivas na atração de turismo e de investimentos, a cultura se uniria declaradamente à publicidade. A valorização do identitário e do único preconizada pelo culturalismo seria então fetichizada: como a *diferença* é um dos fatores de atração da mercadoria-cidade (algo implícito na imagem "ao mesmo tempo contemporânea e histórica" e na "vantagem competitiva" referida por Rolnik), estética e cultura tornaram-se os elementos indispensáveis na *produção de distinção*¹⁰. Assim, no final do século o emprego da cultura e da arte para "desfuncionalizar" a cidade desencantada seria convertido em uma *funcionalização* da cultura dentro do próprio sistema "desencantador" do mercado, confundindo-se com a espetacularização da cidade.

É em meio a esse contexto de espetacularização e mercadorização da cultura e da cidade que deve ser entendida a busca pela renovação urbana e pela constituição de um clima de "urbanidade". Estes incluiriam, em geral, ambientes estética e socialmente harmônicos, que passassem imagens de prosperidade, entretenimento, cosmopolitismo e aculturação. As experiências de "renovação urbana" teriam se desenvolvido em uma grande variedade de tipos desde os anos setenta, incluindo

desde a tradicional reabilitação de centros antigos com preservação de patrimônio histórico; passando pela renovação de áreas degradadas nas quais incorporadores se utilizavam de museus e equipamentos de lazer para aumentar os valores imobiliários; pela reabilitação de áreas centrais que se tornaram quase shoppings a céu aberto; pela recuperação de centros históricos que se tomam vastos museus; pela requalificação de ambientes históricos que evocam cenários padrão *Disneyland*; até a promoção de nova imagem local apoiada em novos ícones arquitetônicos. (VAZ e JACQUES, 2003, p.132)

porventura se apresente na forma de uma possível vantagem comparativa a ser criada" (Arantes in Pallamin, 2002, p.60).

¹⁰ "Na mercadificação da cultura [...], a alteridade é vista como fonte de vantagens e é apropriada com desfaçatez lucrativa: torna-se também mercadoria. [...] **a estética é acentuada como astúcia na obtenção de singularidades**, as quais são tratadas como iscas para o consumo" (PALLAMIN, 2000, p.68) [grifos meus].

As áreas centrais de São Paulo veriam nos anos noventa múltiplas restaurações e reformas de patrimônio arquitetônico, assim como requalificações ou criações de espaços públicos. Junto a isso, um grande investimento em propaganda: aparência, "estilo de vida" e "identidade" diferenciadas tornaram-se indispensáveis. A constituição de uma imagem simbólica e economicamente atraente, por outro lado, também incluiria a preocupação em criar um clima de constante "agitação cultural" (ARANTES, 1998) — o que vincularia mais ainda políticas urbanas às políticas culturais. São Paulo foi palco de uma proliferação de centros e instituições culturais (a maioria ligada a instituições financeiras), mas também de uma igualmente importante ampliação do circuito temporário de exposições, espetáculos, oficinas, festivais, eventos e das novas mega-exposições internacionais. Nesse processo, a própria cidade se aproximaria de um imenso museu-espetáculo, ofertando atrações de cultura, lazer e turismo.

São Paulo
Requalificação da Praça e da
Estação Júlio Prestes: 1997 e 2000
[FRÚGOLI JR, 2000]



É no campo mais específico das atividades intermitentes e da agitação cultural que o Projeto Arte/Cidade esteve inserido. Suas quatro edições certamente fizeram parte do conjunto de atrações urbanas — e de maneira nada desprezível, dado seu tamanho e sua ambição. Coloca-se então uma questão relevante para pensar a inserção de Arte/Cidade: o fato de que o apoio financeiro — privado e público — cedido ao projeto e a outras grandes atividades culturais é indissociável (ainda que não seja

necessariamente *subordinado*) de sua contribuição em potencial para um *itinerário cultural* o mais *vasto, interessante e atualizado* o possível. Ou seja: sua realização não pode ser dissociada de sua possível relevância na manutenção de uma imagem de cosmopolitismo e desenvolvimento para São Paulo. É lícito perguntar, contudo, sobre o significado dessa imagem em uma cidade tão desigual.

1.2.1. Segregação, disputa e "panacéia"

O papel estratégico que iniciativas culturais e estéticas passaram a desempenhar nas políticas urbanas tem sido já há bastante tempo criticado por estudiosos (como F. Jameson, D. Harvey, Rosalyn Deutsche, Sharon Zukin, Henry-Pierre Jeudy e Otilia Arantes, entre vários outros). Em vários estudos, um ponto constantemente levantado seria a ligação estreita entre a constituição de "urbanidade" e uma reação à crescente *violência e marginalidade* sociais — ligadas em boa parte à precarização do emprego gerada pelo "regime de acumulação flexível" e pelo ideário "neoliberal"¹¹ no final do século.

A declarada decadência dos centros urbanos teria significado social e ideológico; designaria sobretudo o abandono destes pelo setor empresarial e pela classe média, e sua ocupação concomitante pela população de baixa renda e pela vida marginal da sociedade. Um aspecto ressaltado por muitos estudos das "revitalizações" ou "requalificações" de áreas centrais degradadas seria o fenômeno denominado *gentrification* ("enobrecimento"): uma *mudança populacional* dos locais, na qual a presença de populações de baixo poder aquisitivo daria lugar a uma população *economicamente mais interessante*.

Com facetas e manifestações particularizadas em várias cidades do mundo, tal processo teria mecanismos econômicos (alta de aluguéis, expropriação ou expulsão, etc) e até policiais (arquiteturas anti-mendigo, vigilância, etc.); mas também teria elementos *simbólicos* como o estabelecimento de arquiteturas de acesso controlado ou que, apesar de publicamente acessíveis, sejam socialmente "intimidadoras" por sua monumentalidade e "caráter de elite". Sobre esse último aspecto, como colocou Silvana Rubino a partir de Pierre Bourdieu, é necessário "reconhecer que não há espaço não hierarquizado em uma sociedade, que o espaço é um lugar de exercício de poder" (RUBINO, 2003, p. 291). Nessa direção, muitos enfatizariam o emprego generalizado da estética e da cultura como fator "enobrecedor" e segregador, como uma *valorização simbólica* elitizante, em vista de sua inevitável conotação de "distinção".

¹¹ Pery Anderson foi um dos que discutiu a importância indispensável do *desemprego estrutural* e de uma "saudável desigualdade" para o funcionamento da economia segundo as idéias originais do neoliberalismo (c.f. ANDERSON in SADER, 1995, p.15)

Entre os casos "pioneiros" de "revitalização cultural" de áreas degradadas, poderiam ser citadas aqui a implantação do Centro Georges Pompidou em Paris e a recuperação de regiões "perigosas" ou "decadentes" de Nova York como o Soho e East Village através de sua transformação em centros de arte contemporânea (este último exemplo estudado por S. Zukin). No Brasil, um dos primeiros exemplos estaria na reforma do bairro histórico do Pelourinho, na cidade de Salvador — que, iniciada em 1992, "literalmente 'limpou' o sítio histórico ao expulsar seus habitantes e suas respectivas práticas cotidianas populares e substituí-las por simulacros culturais turísticos" (JACQUES, 2005).



Salvador

Pelourinho revitalizado

[meddle.dzygn.com/v3/imgs/bra11_zoom.jpg]

No Brasil, as questões do "enobrecimento" e da segregação adquiririam caráter mais agressivo, e a "aplicação" da "agenda internacional" de reinvestimento urbano mostraria maiores limitações e inadequações.

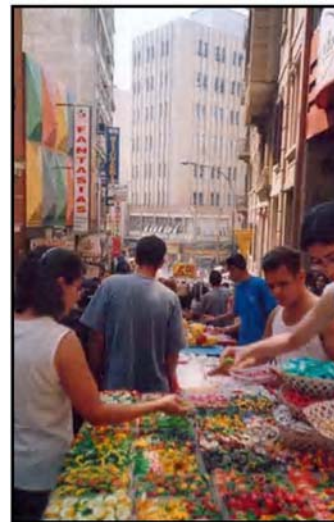
Nas grandes cidades brasileiras, as tendências internacionais atingiram apenas determinados espaços simbólicos das áreas centrais: nichos de globalização, com centros de negócios, como fragmentos menores que procuram conectar-se às redes globais, mas que permanecem restritas, principalmente, a atividades ligadas ao turismo e ao entretenimento [...]. Proliferam-se, assim, áreas tratadas como "bibelôs" urbanos, providas de equipamentos de lazer, ao gosto internacional, povoados de cafés, bares, restaurantes e centros culturais, dentro das restritas opções que possuem as cidades brasileiras para integrar-se, de alguma forma, no cenário da economia globalizada. (ROLNIK e BOTLER, 2003, p.144)

Nos países "centrais" a globalização econômica e as políticas "pontuais" de reutilização urbana atuam sobre cidades basicamente consolidadas em termos de tamanho e de fornecimento de infra-estrutura para a população como um todo; em países periféricos como o Brasil, contudo, esses processos atingiriam "cidades incompletas, precariamente assentadas e ainda em processo de expansão de fronteiras". Aqui o esvaziamento de áreas centrais dotadas de infra-estrutura seria muitas vezes a criação de "um vasto estoque imobiliário sem utilização", em grave contraste com o elevado déficit habitacional e a extrema carência a que grande parte da população estaria relegada (ROLNIK e BOTLER, 2003, p.144).

As áreas centrais de São Paulo seriam fortemente caracterizadas nos anos noventa pelas *ocupações informais do espaço*. Além da constante e marcante presença da economia informal no espaço público¹², essa ocupação se veria também na invasão organizada de vários edifícios e terrenos ociosos por grupos e movimentos de pessoas sem-teto — configurando por vezes uma verdadeira *luta social pela habitação no centro*.



Camelôs no Largo da Batata, São Paulo, 2002
[arquivo do autor]



Passeio ocupado por camelôs na Ladeira Porto Geral, São Paulo.
[MOASSAB, 2003]

Jornal do MSTC – Movimento Sem-Teto dos Cortiços
[MOASSAB, 2003]

¹² O centro paulistano seria " *bas* por excelência" da expansão das atividades ligadas ao setor informal, " em pleno processo vertiginoso de crescimento da informalidade nas economias urbanas em nosso país" (ROLNIK e BOTLER, 2003, p.144).

Ao se tratar de um país extremamente desigual como o Brasil, é particularmente importante ter em mente que o embelezamento e a segurança necessários à criação ou restauro de um clima de "urbanidade" e de "cultura pública" — ou simplesmente de uma paisagem digna de cartão-postal — adquire assiduamente a face de uma higienização dos contingentes mais pobres ou marginais e das atividades "feias" ou criminosas¹³. S. Rubino diria que os fenômenos de *gentrification* no Brasil se difeririam pouco da simples especulação imobiliária; para a estudiosa, o conceito seria até desnecessário para cidades que, como São Paulo, "se destroem e constroem incessantemente"¹⁴, pois haveria aqui menos uma contenda simbólica *pelo mesmo espaço, no espaço*, que uma predatória *disputa por espaço* (RUBINO, 2003, p.293).

Em meio a um quadro de exclusão reforçada, muitos viam a posição privilegiada ocupada pela cultura nas novas estratégias como sua transformação em *instrumento de controle social*. Para esses pensadores, haveria na culturalização a proposta implícita de concretizar em plano "simbólico" uma integração social e uma cidadania democrática não-realizadas. Tal apelo a uma integração social "simbólica" — através de imagens, fundamentalmente — retoma questões colocadas (no item 1.1.1.) sobre a "irrealização" da vida e a instrumentalização da estética. Nessa situação, as dimensões culturais e estéticas poderiam contribuir então para a legitimação da segregação e da privatização da cidade.

Diante da fragmentação, da desigualdade e da possibilidade de antagonização, o investimento em cultura ganharia então uma intenção "harmonizadora"; seria sempre enfatizado como *bem público*, como melhoria *voltada para todos* e cujos resultados *representam a todos* — adquirindo uma função ideológica no sentido dado por Chauí:

[...] a ideologia realiza uma operação bastante precisa: ela oferece à sociedade fundada na divisão e na contradição interna uma imagem capaz de anular a existência efetiva da luta, da divisão e da contradição: constrói uma imagem da sociedade como idêntica, homogênea e harmoniosa. Fornece aos sujeitos uma resposta ao desejo metafísico de identidade e ao temor metafísico da desagregação. (CHAUÍ, 2003, p.27)

Entre as referências de estudo sobre *gentrifications* e o uso de discursos de "coesão" social, estariam as considerações de D. Harvey sobre a *Baltimore City Fair* de 1970: um tipo de resposta administrativa ao acirramento de distúrbios e conflitos urbanos da década de 60, com estratégias visando maneiras de "reunir" a cidade,

¹³ Remontando a muito antes das "requalificações" cultural-empresariais de fim do século XX, a segregação sempre teria sido uma marca urbana do país. Já caracterizava, por exemplo, as primeiras grandes reformas de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo.

¹⁴ Segundo a autora, por exemplo, a preservação e o tombamento de imóveis — instrumentais comuns ao fenômeno da *gentrification* nos países centrais — seriam no Brasil "entendidos em seu valor antieconômico, raramente como um recurso" (RUBINO, 2003, p. 293).

"promover o redesenvolvimento urbano" e superar a "mentalidade de cerco com que o cidadão comum encarava o centro da cidade" (HARVEY, 1993, p.89). Outra referência estaria no estudo de Rosalyn Deutsche sobre a requalificação da Union Square Garden, onde as populações "indesejáveis" de mendigos teriam sido afastadas em nome da "integridade do espaço público" e da "união cívica" — representada entre outras coisas, pelas esculturas comemorativas do local (DEUTSCHE, 1996).

Estudando as implicações da proliferação de projetos de arte pública na década de oitenta e noventa, a crítica norte-americana R. Deutsche consideraria que o emprego da arte para recompor a urbanidade e a civilidade — "humanizar" a cidade — estaria calcado numa idéia essencialista e universalizadora (que seria comum entre arquitetos, administradores, artistas e intelectuais), do espaço público urbano como "manifestação física" de uma unidade e valores sociais em decadência que poderiam ser "salvos" e "reatados" — a começar pela restauração do espaço. Em meio a concepções "essencialistas" do espaço público urbano como lastro físico de uma comunhão cívica, a *estética ganharia ares de autonomia e transcendência em relação aos conflitos mundanos da sociedade*.

As reflexões de Deutsche e vários outros críticos, por outro lado, levantariam a questão de que tal coesão seria fundamentalmente fictícia, pois a cidade é e teria sido, desde sempre, estruturada por conflitos e exclusões de parcelas da sociedade em prol de outras¹⁵. A recorrente ênfase na imagem positiva da cidade, no patrimônio, no "bem público" e na "arte pública", constituiria então uma "manipulação da arte para criar a ilusão de uma cultura pública" destinada a "cancelar as diferenças políticas reais e os interesses privados destrutivos" (FOSTER, 1996, p.272).

A idéia de *espaço público*, de *democracia* e de *direitos* são centrais a essa crítica surgida a partir dos anos oitenta. A partir de noções de democracia como um *regime de instabilidade fundamental* (referenciadas principalmente no filósofo político Claude Lefort) Deutsche enfatizaria a esfera pública como o espaço social em que

o significado e unidade do social são negociados — ao mesmo tempo constituídos e colocados em risco. O que é reconhecido no espaço público é a legitimidade do debate a respeito do que é legítimo e o que é ilegítimo [...] A essência dos direitos democráticos é serem declarados, não simplesmente possuídos. (DEUTSCHE, 1996, p.273 -274).

Nessa visão, estratégias ancoradas em discursos de uma coletividade "ideal" e "essencial" teriam inclinação a ser excludentes em relação às diferenças e conflitos; símbolos de um "civismo" e de uma "cidadania" na verdade *policiais*, reforçadores de *consensos* e contrários ao dissenso constitutivo do espaço verdadeiramente *político*.

¹⁵ Em seu livro *Evictions* (1996), Deutsche trata o espaço público e a democracia a partir de noções de Claude Lefort; Marilena Chauí, por sua vez, também toma o autor francês como referência.

Por outro lado, reflexões de filósofos como Arantes (1998), Jeudy (s/d) e Rancière (2005) colocariam também o problema de uma relativa "substituição" da ação e reivindicação política pela inclusão e ação "culturais"; a cultura pareceria ter "se transformado num ingrediente indispensável da governabilidade (que nada tem a ver com cidadania ou legitimidade democrática)" (ARANTES, 1998, p.143).

A cultura ocupou o lugar do trabalho social em época de crise. Utilizada como uma arma de integração social, ela está encarregada de produzir laços sociais em uma *paisagem multicultural*. Podemos apreciar essas novas funções mas podemos nos chocar com sua instrumentação política. Qual será o futuro desta *cultura esparadrapo*? A própria arte se toma uma *arte cidadã* como se o seu objetivo fosse o de dar lições de civismo e de exibir a criação como uma terapia social! (J.P. Jeudy apud KAMINSKI, 2002)

As iniciativas culturais ocorridas no Brasil dos últimos anos também evocariam algumas questões semelhantes. Ficaria visível que estética e cultura teriam ganhado conotações mais ou menos declaradas de panacéia para as "patologias" urbanas e sociais, no que poderia ser considerada uma considerável "inflação" ideológica. O Projeto Arte/Cidade, por sua vez, apareceu e se desenvolveu justamente em meio a esse processo "inflacionário", e não estaria livre de conotações e expectativas "esperançosas".

Diante da proliferação de lugares genéricos, de espaços degradados e esvaziados de uso e sentido e da presença crescentemente marcante de populações "não-integradas" — justamente pela própria natureza cada vez mais excludente da economia — o âmbito cultural tornou-se depositário de esperanças (ou ilusões cínicas) de reconciliação. A cultura seria a "cola social" (HARVEY, 1993) a levar *beleza* ao feio, *poesia* ao desencantado, *vida* ao decadente, *identidade* ao vago, *diversidade* ao genérico, *civilidade* ao incivilizado, bem como também alguma *inclusão* ao "excluído".

No Brasil houve presença constante de discursos de "democratização do acesso à cultura" ou até de valorização da cultura "de periferia" em políticas urbanas e culturais nas últimas décadas. A "institucionalização" do grafitti urbano como "moda" na São Paulo dos anos 80, por exemplo, mostraria que manifestações a princípio marginais e contestadoras também poderiam ser rapidamente apropriadas como possibilidade de espetáculo¹⁶ ou propaganda política de inclusão.

É necessário fazer aqui uma distinção entre pelo menos duas formas básicas de ação estética sobre o espaço urbano operadas no fim do século XX. A primeira seria o

¹⁶ Penso aqui nas diversas manifestações de grupos urbanos marginalizados, como o movimento hip-hop, que iniciados como expressões e denúncias de uma condição social, tomaram-se sucessos de mercado na grande vaga cultural e identitária do capitalismo recente, tendo assim seu potencial político diminuído. Mesmo com problemas, porém, muitos apostam nos potenciais de resistência das expressões culturais desses movimentos.

embelezamento, a mudança das características formais e funcionais do espaço, que implica em mudanças (maiores ou menores) para o estabelecimento de um "ambiente" e "identidade" coesos (sejam novos ou antigos). A segunda forma seria a estetização do espaço tal como ele já é, pela "descoberta" e valorização de uma vida ou de um potencial estético latentes neste — os quais têm mais a ver com criar um "outro olhar" do que propriamente "embelezar". Esta poderia inclusive tomar o rumo de uma estetização "pitoresca" de caracteres inóspitos e estranhos da desordem urbana — uma "apologia da fragmentação" (ARANTES, 1998). São as questões sobre esse segundo tipo que mais importam neste estudo do Projeto Arte/Cidade — e também sobre possíveis "associações" entre as duas formas (p.ex: se uma "descoberta" e "valorização" poderiam vir a provocar ou influenciar uma "transformação").

A questão que se coloca é que, no contexto de uma cultura pública cada vez mais "baseada na estetização das diferenças e no controle do medo" (ZUKIN, 2003, p.11)¹⁷, tanto as faces mais "conservadoras" da produção cultural e estética (de democratização da "alta cultura", nostalgia do espaço público, etc.) quanto as mais "avançadas" (de elogio à diversidade e/ou de "apologia da fragmentação") seriam crescentemente mobilizada para o espetáculo mercantil e para a "metamorfose do conflito em intervenções apaziguadoras" (Oliveira in ARANTES et alii., 2000).

Na esteira das discussões colocadas, poder-se-ia dizer que a estetização e a culturalização do urbano, ao serem apregoadas como contraposição à "destruição" da vida pública, laços sociais e relações de memória e apropriação da cidade, paradoxalmente funcionariam com frequência como acobertamento das contradições e forças sociais que justamente produziram esse processo de destruição.

1.2.2. Internacionalismo e modernização conservadora

Além das questões iniciais de estética, política e cidade colocadas até agora, situar o Projeto Arte/Cidade torna necessário ainda tocar rapidamente no assunto da importância ideológica da noção de progresso no Brasil — a qual se imbrica completamente às questões apresentadas acima.

A inclinação histórica do Brasil a pensar sobre si mesmo como incompletude e atraso e, ao mesmo tempo, como "país do futuro", teria feito da idéia de *modernização* um discurso sempre sedutor em nosso imaginário. Somada à própria pobreza e precariedade endêmica, esse discurso converte-se facilmente em justificativa

¹⁷ Sharon Zukin se referia nessa citação aos parques temáticos Disney, para ela as aplicações mais radicais e absolutas de um urbanismo do *marketing*, do turismo cultural e das estratégias culturais de desenvolvimento urbano (ZUKIN, 2003, p.26). Todavia, como a autora coloca, a idéia de "parque temático" seria "um discurso sobre a sociedade firmemente estruturado" (id., *ibid.*, p.14).

automática para qualquer "melhoria", qualquer ação ou alegação de "desenvolvimento". Ao mesmo tempo, em nosso imaginário o "desenvolvimento" geralmente ganha conotações de atualização em relação a modelos exteriores — de estar em dia com o que se produz, se faz ou discute nos países desenvolvidos.

O estabelecimento do ideário "neoliberal", do modelo de "parcerias público-privado", da retórica da globalização e da "cidade global" no Brasil — dando força às novas formas de atuação urbana, à idéia de planejamento estratégico e da necessidade de competitividade das cidades — seriam todos intimamente justificados pelo "desnível tenaz que nos separa dos países-modelo e à idéia de transpô-lo por meio de uma virada social iluminada" (Schwarz in OLIVEIRA, 2003, p.12).

[...] o imaginário da globalização rapidamente reverberou sobre todos os procedimentos conceituais e metodológicos das políticas de reabilitação das cidades, de forma que, globalizadas ou não, cidades de países emergentes assumem sem pestanejar uma nova agenda política e seus instrumentos [...]. (ROLNIK e BOTLER, 2003, p.144)

URBANISMO

SP tem vocação para ser "cidade mundial"

O espanhol Jordi Borja i Sebastià, que participa de seminário na cidade, aponta competitividade e importância política e econômica da Capital como condições para alcançar essa posição

RONALDO ALBANESE

Dentro do contexto latino-americano, São Paulo é a metrópole com maior vocação para se tornar uma "cidade mundial" das mais importantes. Essa é uma das conclusões do urbanista espanhol Jordi Borja i Sebastià, convidado especial do Encontro Prepara-

tório ao Seminário Internacional Centro Século 21, programado para o segundo semestre de 1995. Ele é um dos convidados do encontro — promovido pela Associação Viva o Centro — iniciado ontem no salão nobre do Mosteiro de São Bento que, em dois dias de discussões, pretende preparar a participação brasileira no Seminário Internacional, por intermédio de projetos de reavivação do

Centro de Capital. Delegado de Barcelona no programa Cooperação Internacional e Educacional, Sebastià explicou que o conceito de cidade mundial leva em conta basicamente a importância política, econômica e a competitividade da cidade em questão em relação ao mundo. "Ela deve ser em muitos aspectos um centro de relações internacionais", afirma. Segundo ele,

o que menos importa é o tamanho que elas possam ter. "Não adianta um enorme corpo e uma cabeça pequena para controlá-lo", diz. "Pois é exatamente o que acontece com



São Paulo luta para liderar Mercosul

Cidade terá de investir em infraestrutura para continuar mudando seu perfil e comandar Cône Sul

IRENE RUBERTI e MARISSA FOLGATO

Não haverá tempo para "moderados". É preciso aproveitar o auge favorável do mercado externo. Além de investir fundo para que a reativação natural de áreas degradadas se transforme em prestadora de serviços, a cidade precisa se preparar para o futuro.

Passado

Desde o início dos anos 70, São Paulo vem sofrendo um processo de transformação urbana. O crescimento da cidade foi muito rápido, mas não houve planejamento adequado para a expansão urbana. Isso resultou em problemas de infraestrutura, trânsito e qualidade de vida.

Presente

A atual situação da cidade é preocupante. O crescimento desordenado e a falta de planejamento tornaram São Paulo uma cidade insustentável. É necessário tomar medidas urgentes para reverter esse quadro e garantir um futuro melhor para a cidade.



[O Estado de São Paulo, 13/12/1994 e 24/10/1994]

A fascinação brasileira pelo *novo, atual e estrangeiro* também estaria presente em várias das políticas e iniciativas artísticas em espaço urbano desenvolvidas em São Paulo. Seja nas primeiras "revalorizações" artísticas do Centro na década de setenta, com a locação de esculturas em espaços públicos — como por exemplo, na realização de um "museu a céu aberto" na Praça da Sé, em 1979; seja na valorização da presença do Grafitti nas ruas durante os anos oitenta; seja na construção de grandes centros culturais e na atração de mega-exposições internacionais na década de noventa: estar atualizado com as "tendências" internacionais seria algo particularmente importante para a auto-imagem cosmopolita da maior metrópole da América do Sul, a "cidade do progresso".



Espelho d'água e esculturas na Praça da Sé, 1979.

[Elisabeth Myazaki, 1979. in MIYAZAKI, E. A.; Fajersztajn, M.; Souza, O. M.S.M. *Praça da Sé*. Trabalho de Graduação Integrado. São Paulo: FAUUSP, 1979.]

Há pelo menos dois problemas relevantes ligados à ênfase progressista e internacional para se pensar o Projeto Arte/Cidade e as políticas urbanas e culturais dos anos noventa nesta pesquisa. O primeiro seria a propensão dos discursos, políticas culturais e debates intelectuais brasileiros de se efetuarem em integração maior com idéias produzidas em realidades exteriores do que com a realidade interior: um país de "idéias fora do lugar" nas palavras de Roberto Schwarz, assim como de "lugar fora das idéias" — de "desconhecimento da cidade real" (MARICATO, 2000). A esse respeito, é interessante a consideração de H. Häusserman de que, na "funcionalização" da Cultura como vetor de turismo e da imagem internacional da cidade no "planejamento estratégico", a própria *cultura da cidade* seria duplamente esvaziada: primeiro, por buscar uma agitação cultural originada de maneira "exterior" à cidade — ou seja, sem "raízes" na mesma; segundo, por também se voltar para o "exterior", tendo como público-alvo mais o turista e investidor estrangeiro do que a população local (apud VAZ e JACQUES, 2003, p.137).

O outro fator seria a incompreensão das relações complexas entre arcaico e moderno no Brasil. Segundo autores como Oliveira, uma oposição simples entre modernização/ integração internacional, atraso/pobreza e ordem/desordem urbana contida no imaginário nacional viria a acobertar a profunda desigualdade estrutural da sociedade brasileira, na qual o "atraso" da pobreza não-integrada de uma parte da população não seria simplesmente algo "excluído", mas sim uma das bases mesmas do "avanço" usufruído pela parcela privilegiada¹⁸. Em sentido semelhante iriam as

¹⁸ A tese de Francisco de Oliveira em seu "Crítica à razão dualista" (1972) sobre a precariedade e "atraso" da população pobre na história da modernização brasileira foi resumida por R. Schwarz desta maneira: "para o autor, contrariando o senso comum, estes não eram vestígios do passado, mas partes funcionais do

questões colocadas por E. Maricato sobre economia informal e a promiscuidade entre legalidade e ilegalidade urbanas em São Paulo, numa "ilegalidade bifronte" dominada pela informalidade clientelista e por conveniências de mercado (ARANTES p.208)¹⁹

Essa incompreensão facilitaria a justificativa do desenvolvimento "em abstrato" — ou seja, do modelo mais recente em questão — como algo que traria, com o tempo, benefícios para *toda a população*, seja na vinda de grandes empresas, nos novos equipamentos culturais, na agitação cultural de eventos e exposições ou no clima de "urbanidade" dos espaços "renovados".

A grande relevância no âmbito das políticas urbanas e culturais das "parcerias público-privado" teria de ser compreendida como uma "nova relação entre capital financeiro e Estado" (C. Rizek in FIX, 2001) num contexto de disputa excludente por espaço e de modernização desigual. Segundo Mariana Fix, Maricato e Ferreira, as *Operações Urbanas* teriam alcançado um apoio quase consensual em administrações de direita e de esquerda de São Paulo²⁰, e as "parcerias" entre "quem tem capital para investir e quem tem poder para intervir" se consagrariam como "fórmula mágica" que "resultaria no benefício de todos" (FIX, 2001, p.80)²¹. As Operações, no entanto, seriam acusadas por Fix e Maricato de terem adquirido na prática um caráter fundamentalmente privatista e elitista — não por acaso, tendo sido empregadas pelas

desenvolvimento moderno do país, uma vez que contribuíam para o baixo custo da mão-de-obra em que se apoiava a nossa acumulação.[...] a **responsabilidade pelo teor precário da vida popular era atribuída à dinâmica nova do capitalismo, ou seja, ao funcionamento contemporâneo da sociedade, e não à herança arcaica** que arrastamos mas que não nos diz respeito" (Schwarz in OLIVEIRA, 2003, p.18-19). [grifos meus].

¹⁹ "O arbítrio na aplicação da lei, fixando privilégios e discriminações atravessou séculos. Ele é generalizado, mas em nenhuma face da sociedade ele é tão evidente quanto na leitura que as metrópoles, com sua gigantesca ilegalidade urbanística e exclusão social, proporcionam: lei para alguns, modernidade para alguns, mercado para alguns, cidade e cidadania para alguns..." (FERREIRA e MARICATO, 2002). Sobre as relações promíscuas entre legalidade e ilegalidade nas políticas urbanas paulistanas no Brasil, ver MARICATO, 2000; MARICATO, *Metrópole na Periferia do capitalismo* (Hucitec, 1996), e resenha sobre esta última obra em ARANTES, 1998, pp.201-210.

²⁰ Maricato enfatizou a "maleabilidade" do novo instrumento jurídico-urbanístico: "Uma mostra da maleabilidade do instrumento para responder a interesses muito diversos está no fato de ele ter sido regularmente defendido e em alguns casos implementado por administrações paulistanas ideologicamente e eticamente tão diferentes quanto as de Mário Covas, Jânio Quadros, Luiza Erundina, Paulo Maluf, Celso Pitta e Marta Suplicy" (FERREIRA e MARICATO, 2002).

²¹ Segundo Fix, nas Operações Urbanas o Estado se tomaria o principal "sócio" do capital privado, agindo como "empresa de desenvolvimento imobiliário" (FIX, 2003, p.187). Grosso modo, a prefeitura entraria com investimentos iniciais em áreas estratégicas para "criar uma perspectiva de valorização atraente para investidores privados" (*idem*, p.189). Assim, com o argumento de "seduzir" o capital privado à participação e estimular o crescimento, seriam fornecidos "incentivos" como infra-estrutura geral, desregulamentações localizadas da legislação imobiliária — como, por exemplo, coeficientes de aproveitamento mais altos e impostos temporariamente mais baixos do que o previsto pelo zoneamento urbano. No caso específico do centro da cidade — a *Operação Urbana Centro* — o investimento se daria fundamentalmente por meio de *equipamentos e atividades culturais*.

prefeituras conservadoras da década (as gestões de Paulo Maluf e Celso Pitta, ambos do PPB) — serem um dos exemplos da distância costumeira entre retórica e prática na política urbana brasileira (MARICATO, 2000). As Operações teriam priorizado obras "concentradoras de renda, 'não prioritárias', em detrimento de regiões menos privilegiadas da cidade" (FIX, 2003, p.187) — exatamente ao contrário do apregoado em sua justificativa — e favorecido a especulação imobiliária e os processos de "enobrecimento" urbano. Um instrumental, enfim, que legitimaria a ação do governo como defensor de interesses do grande capital na *disputa pelo espaço urbano*²²

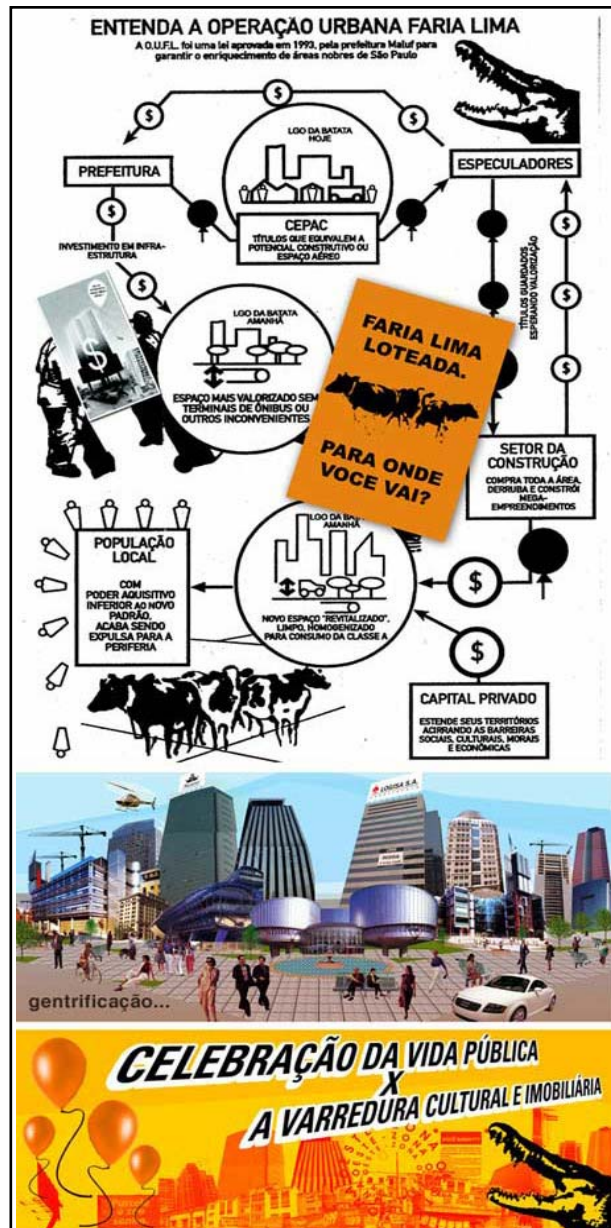


Favela do Jardim Edith em processo de remoção pela Operação Urbana Água Espraiada, em frente a enclave de edifícios empresariais (dezembro de 1995).

[FIX, 2001]

"Infográfico" do coletivo artístico Bjarri convidando para intervenção urbana criticando a Operação Faria Lima, 2004

[distribuído via internet]



²² Seria um sistema em que o poder *público* é que, em última instância, arcaria com os riscos do investimento inicial, privilegiando o lucro *privado*. Para detalhes e discussões sobre os discursos (legitimadores) e as práticas (por vezes escusas) envolvidas nas Operações Urbanas, ver FIX, 2001 e 2003.

Um maior favorecimento dos governos aos grandes capitais em gestões de retórica "neoliberal" não seria exclusividade brasileira; mas no Brasil, além das contradições e problemas mais acirrados, a legitimação de tal coligação dos anos noventa representaria, na visão de E. Maricato, um grande reforço na lógica conservadora que sempre fora o padrão histórico dominante das cidades brasileiras (MARICATO, 2000). Ou seja, um reforço do desenvolvimento desigual brasileiro, agora sobre forma do ideário neoliberal de diminuição das atribuições do Estado "falido", ligado à construção de uma "falsa consciência da desnecessidade do Estado" ou da "desnecessidade do público" na idéia da elite empresarial brasileira (OLIVEIRA, 1998, p.219)²³.

Os variados tipos de *gentrification* da década de noventa, contrapostos ao crescente subemprego, trabalho informal e déficit habitacional em São Paulo expressariam por sua vez os rumos excludentes tomado pela *nova modernização* dos anos noventa, na qual o capital perderia "o efeito civilizador que pudesse ter" (Schwarz in OLIVEIRA, 2003, p.13) na modernização anterior²⁴. O momento dos anos noventa poderia ser visto como o de

uma modernização altamente conservadora, dual, com dispensa crescente de mão-de-obra, criando um mundo dividido entre integrados e perdedores, marginalizados econômica e culturalmente — divisão que naturalmente se reflete nas nossas cidades. (ARANTES, s/d)

Como colocaria R. Schwarz a respeito, "os meninos vendendo alho e flanela nos cruzamentos com semáforo não são a prova do atraso do país, mas de sua forma atroz de modernização" (in OLIVEIRA, 2003, p.23). Uma "modernização" que, no plano simbólico, seria vista mais na capacidade de manter-se "em dia" com o que se produz "lá fora" — mesmo que apenas em pontos, aspectos e parcelas isoladas da sociedade — do que na conquista real da *isonomia*, da universalização efetiva de direitos para a totalidade da população.

Politicamente, esse quadro dos anos noventa representaria para os autores citados uma ocasião de despolitização no Brasil: uma reviravolta conservadora contra o momento de politização e luta democrática do final da década de setenta e oitenta²⁵.

²³ Oliveira diria que a "dilapidação financeira do Estado *condottiere* desenvolvimentista inverteu a antiga relação do Estado com o mercado, ou do Estado com o setor privado: de um Estado financiador da acumulação do capital para um Estado devedor", num processo pelo qual "as burguesias brasileiras acreditam que podem passar sem o Estado porque, para elas, já é o Estado que depende delas" (OLIVEIRA, 1998, p.219).

²⁴ Ao contrário da cooptação populista de tempos anteriores, o modelo político montado nos noventa teria em si uma exclusão simples e radical. "O novo, no Brasil dos anos 1990, [...] está em incluir na agenda de um governo eleito a ausência de direitos" (MARICATO, 2000, p.135).

²⁵ "O final dos anos 1970 e toda a década de 1980 foram marcados pelo avanço da participação política no Brasil. [...] Nos anos 1990, assistimos à remontagem da tradicional coalizão em que se sustentou o poder conservador no Brasil" (MARICATO, 2000, p.187).

Reviravolta particularmente grave em um país capitalista periférico no qual a construção de uma democracia da *luta dissensual por direitos* — de reivindicação das "parcelas dos que não têm parcela" — nunca chegou a se realizar.

A experiência do Projeto Arte/Cidade se desenvolveu em meio ao nó de problemas aqui esboçado — de despolitização e espetacularização da cidade e de apropriação funcional e ideológica da estética num contexto desigual, periférico e ávido por "atualização". Qual a inserção de um projeto artístico ligado à discussão da percepção do espaço urbano nesses contextos? Quais as relações estabelecidas com tais questões? Qual a possibilidade de exercer crítica à espetacularização, mercadorização e exclusão social da cidade — ou de contribuir para estas? Para pensar tais questões, é necessário primeiro lançar um olhar às questões próprias do meio artístico e da prática de arte.

2.



2.

o grão mais vivo

*Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo;
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e o oco; palha e eco.*

*Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutua,
açula a atenção, isca-a com o risco.*

João Cabral de Mello Neto, *Catar Feijão*.

O conceito de crítica poderia ser considerada um dos fundamentos da cultura, da existência pública e da política democrática da modernidade ocidental. Nesta dissertação, o pensamento crítico é encarado como algo que existiria necessariamente em *estado de crise*: uma tensão indispensável entre a autonomia e o engajamento. Afinal, ao mesmo tempo em que autonomia e crítica estariam implicadas uma na outra, a prática de uma reflexão não pode ignorar questões públicas; perde sentido se não desenvolver uma "relação tensa com a política", em que o pensamento crítico "resista à expansão colonizadora dos interesses imediatos, mas que, ao mesmo tempo, não considere uma virtude furtar-se aos problemas que estes lhe colocam" (SARLO, 1997, p.167). Tal noção de *tensão crítica*, inseparável do recorte e da interpretação dos assuntos estudados aqui, influencia também a abordagem que procurei adotar aqui quanto à arte.

De uma maneira geral, pode-se dizer que "a Arte" aparece no imaginário da modernidade com uma ruptura no reino das "artes" — o reino das técnicas, das *formas do fazer* — que separaria a esfera das práticas "utilitárias" do labor e da indústria e a esfera "autônoma" das "belas-artes", território de produção estética, da expressão e da representação. Antes ligadas a usos utilitários e ritualísticos, as "obras de arte" na modernidade seriam despojadas de "suas antigas funções de ícones da fé, de emblemas do poder ou de decoração da vida dos Grandes" (RANCIÈRE, 2005) para serem *objetos de contemplação estética*¹ e pertencerem a uma *instituição social* específica e complexa. Essa "partilha do sensível" característica da modernidade — que J. Rancière denominou *regime estético das artes* — conservaria essa "arte" como signo de sofisticação e distinção social das elites; mas também, por outro lado, conferir-lhe-ia uma liberdade que possibilitou o questionamento a respeito do que é ou não assunto desta, do que é ou não próprio de seu fazer e por quem e para quem essa "arte" é feita.

Condições problemáticas e parciais desde o princípio, a liberdade da esfera artística e sua separação em relação à "vida prática" instauraram no interior da arte moderna uma tensão permanente entre as duas partes cindidas. A busca pela reaproximação entre "vida" e "arte", por sua vez, foi uma característica essencial das chamadas *vanguardas* do século XX. Desde as vanguardas "heróicas" do período entre guerras, manifestações da arte buscariam questionar a arbitrariedade da "autonomia" e do valor social da arte (como no dadaísmo) ou estabelecer uma relação de aprendizado e ensinamento com a vida (como no construtivismo e futurismo). A arte deveria sacrificar total ou parcialmente a "aura" de eternidade com a qual fora ungida — resquício do "valor de culto" religioso, segundo Walter Benjamin (1994) — e conectar-se ao movimento incessante de mudança e ruptura do mundo moderno.

Rejeitada como "esfera autárquica" (Foster, 1996, p.20) por muitos no século XX, entretanto, a arte não seria apenas outro elemento da vida; grosso modo, a utopia vanguardista de "fusão da vida à arte"² teria como ideal máximo (e provavelmente

¹ O *regime estético das artes* seria "um determinado regime de liberdade e de igualdade das obras de arte, em que estas são qualificadas como tais não mais segundo as regras de sua produção ou a hierarquia de sua destinação, mas como habitantes iguais de um novo tipo de *sensorium* comum onde os mistérios da fé, os grandes feitos dos príncipes e heróis, um albergue de aldeia holandesa, um pequeno mendigo espanhol ou uma tenda francesa de frutas ou de peixes são propostas de maneira indiferente ao olhar do passante qualquer, o que não quer dizer à totalidade da população, todas as classes confundidas, mas a esse sujeito sem identidade particular chamado 'qualquer um'" (RANCIÈRE, 2005).

² A esse respeito, Stewart Home colocou que os partidários da "tradição utópica" visariam "não somente a integração de arte e vida, mas a de todas as atividades humanas. (...) No século XX, aqueles que aderem aos princípios utópicos trabalharam com arte, política, arquitetura, urbanismo e todas as outras especializações derivadas daí. Os utópicos visam criar um novo mundo, onde essas especializações não mais existam" (HOME, 1999, pp.16-17).

impossível) de futuro trazer a essa mesma vida a transcendência e a autonomia da arte. No bojo das mudanças intensas do espaço, modos de vida e percepção do século XIX e XX, a prática da arte se firmou como possível instrumento de compreensão e proposição das novas formas estéticas e perceptivas que expressariam e moldariam o mundo novo — assim como as formas radicais de negação e denúncia do mundo presente. Em ambos os aspectos, a arte aparece com frequência como uma *prática crítica* às formas de percepção e aos modos de vida da sociedade

O mote do modernismo foi a grande frase da crítica do jovem Marx a Hegel: modernistas acreditavam que era necessário para qualquer arte [...] tomar as formas do presente profundamente dentro de si, com o risco de mímica, quase ventriloquia; mas disso poderia vir a possibilidade de crítica, de verdadeira destabilização — iriam "ensinar às formas petrificadas como dançar cantando-lhes sua própria música" (CLARK, 2002)

De esfera autônoma de distinção social, de refino cultural e de representação de poderes instituídos, a arte passou a ser pensada como potência transformadora da realidade — ou seja, pensada em sua presença *política*. Pode-se dizer então que essa arte de vanguarda, comprometida com a inovação ou com a ruptura, estaria sempre em alguma medida ligada à idéia de crítica — pelo desejo de mudança e superação do presente — e à esfera *pública* — não por sua visibilidade ou por seu regime de propriedade (afinal, em sua maior parte permaneceu ligada à esfera das mercadorias), mas porque a contribuição ambicionada, de evolução da arte ou das formas da vida de maneira geral, seria *pública*.

Nesse caminho, entretanto, entrariam em conflito "dois momentos básicos da modernidade: a autonomia da forma (custodiada pela aura) e a pressão dos conteúdos históricos (marcada pela utopia)" (ESCOBAR, 2002, pp.34-35). Essa diferença viria a definir o que poderia ser resumido como dois caminhos para a crítica perpetrada pela arte: por um lado, a ampliação e exploração das formas da percepção e expressão humanas interiores à própria arte — uma direção de "afastamento" em relação à "vida prática" ou, ao menos, de manutenção de uma diferença essencial entre "arte" e "vida"; e por outro, a crítica ou intervenção direta nos conteúdos, símbolos e fazeres da "vida prática" — um movimento de "aproximação" à vida. Essa oposição teria moldado grande parte história da Arte Moderna, presente na produção e na discussão desta (sendo bem visível a diferença de um mural de Diego Rivera e uma tela de Jackson Pollock), mas não funda direções necessariamente opostas e excludentes. Certas obras movem-se criticamente em múltiplas dimensões e desafiam uma distinção simplista — como certos ambientes do brasileiro Hélio Oiticica como *Tropicália* e *Babylonests*, por exemplo, — de forma que essa polarização serve mais como uma baliza inicial. Embora o ato de aproximação seja com frequência encarado como mais "crítico" que o afastamento e possua em média uma ênfase mais explícita em

"conteúdos" políticos, é perigoso falar de qualquer hierarquia de potencial "político" entre esses dois caminhos:

[...] a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. [...] Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de "ocupações comuns"; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2005)

Segundo Rancière, a dimensão *política* da arte não estaria propriamente em sua capacidade de "explicar" o mundo, mas em promover o choque entre *realidade* e *potencialidade*; para o autor, o *realmente político* não seria "o conhecimento das razões que produzem tal ou tal vida, mas o confronto direto entre uma vida e o que ela pode" (RANCIÈRE, 2005). A partir de tal noção, faço aqui uma distinção entre a crítica interior à arte e a crítica da arte no mundo "exterior" a partir da *especificidade*: assim como nenhuma das sendas seria "política" por si só, ambas possuiriam potenciais próprios. Ao resguardar-se na busca de uma totalidade estética e de constituir-se numa problematização da relação entre realidade e percepção, o lado da "autonomia" artística preservaria a tênue possibilidade de uma resistência, de uma interioridade subjetiva e de uma "conspiração do silêncio" (ESCOBAR, 2002, p.41) em face de uma vida de estetização generalizada, calcada não na síntese modernista de arte e vida, mas na indistinção perversa e "hiperreal" entre ambas na ordem do mercado e do espetáculo.

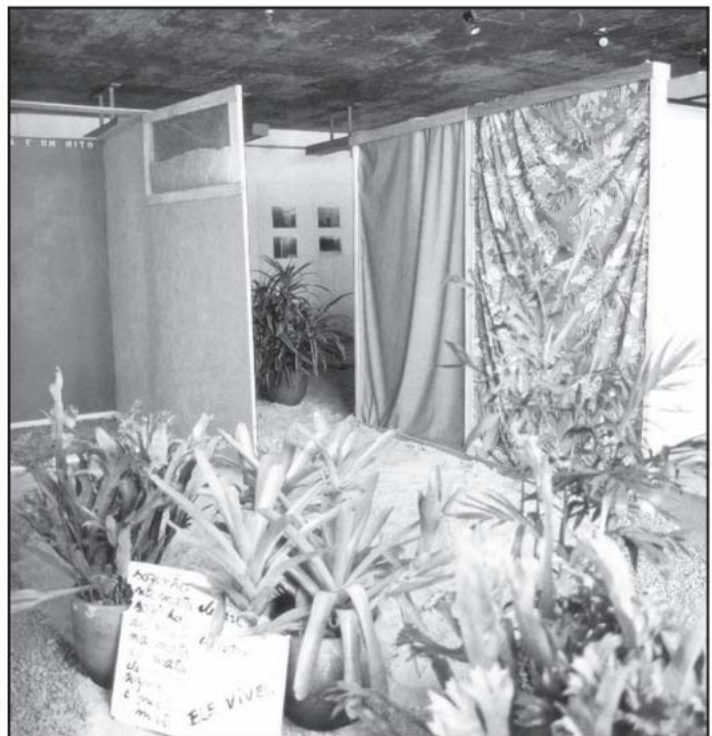
Esta pesquisa, por sua vez, se insere no campo das possibilidades e problemas da arte que se coloca em "aproximação" à vida — e, especificamente, daquela que o faz em diálogo direto com o espaço urbano e com a arquitetura.



Jackson Pollock
Number 1, 1950 (Lavender Mist), 1950.
[<http://www.nga.gov/feature/pollock/lm1024.jpg>]



Diego Rivera
Man at the Crossroads, 1934
[<http://www.marxists.org/espanol/trotsky/imagenes/encruci.jpg>]



Hélio Oiticica
Tropicália, 1965
[CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA, 1996.]

2.1. Espaço, intervenção e crítica

As relações entre arte e cidade são assunto já antigo, e já encarado sobre várias ópticas distintas. Dois enfoques relativamente comuns — visíveis nas discussões institucionais sobre arte na São Paulo dos anos setenta, por exemplo³ — seriam, por um lado, o da cidade como local de uma *visibilidade específica* para a obra de arte, e de outro, o da arte como *embelezamento* e *construção simbólica* da paisagem urbana. O recorte a ser abordado aqui se refere às manifestações de arte que se relacionam com o espaço urbano com intento de criticá-lo e construir reflexão sobre este; mais especificamente, em vista o caso particular de arte representado pelo objeto de estudo desta dissertação (o Projeto Arte/Cidade), tratarei aqui de um tipo particular de "presença artística" na cidade, bem distinta da conhecida locação de obras de arte em espaços urbanos: a *intervenção artística no espaço urbano e na arquitetura*.

O termo "intervenção" designa aqui práticas artísticas que abarcam a criação de obras, espaços e situações a partir de uma atuação consciente e deliberada sobre contextos específicos — sejam eles sensoriais, sociais ou discursivos. A face atual dessa prática teria ascendência no ambiente contestatário e experimentalista das "neovanguardas" das artes visuais dos anos sessenta, que provavelmente seria até hoje o momento mais radical de expansão e crítica da arte e de seus limites em relação à "vida prática". Intrinsecamente ligado ao momento de crítica social que se configurara na época, esse panorama transgressor seria complexo e multifacetado; entre suas características gerais, porém, é possível destacar

a aspiração estética (neovanguardista) de **exceder as limitações dos meios tradicionais**, como pintura e escultura, assim como seu aparato institucional; o desafio epistemológico **de deslocar a significação do interior do objeto artístico para as contingências de seu contexto**; a **reestruturação radical do sujeito**, de um velho modelo cartesiano para um fenomenológico de experiência vivida corporalmente; e o desejo autoconsciente de **resistir às forças da economia de mercado capitalista**, a qual põe em circulação trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e trocáveis [...]. (KWON, 2002)⁴ [grifos meus]

³ Essa óptica pode ser ilustrada pelo documento da Pesquisa 5 do Departamento de Informação e documentação Artísticas (IDART), publicado em 1980 e intitulado *Situação atual da escultura na cidade de São Paulo*.

⁴ Tradução feita pelo autor de "The (neo-avant-gardist) aesthetic aspiration to exceed the limitations of traditional media, like painting and sculpture, as well as their institutional setting; the epistemological challenge to relocate meaning from within the art object to the contingencies of its context; the radical restructuring of the subject from an old Cartesian model to a phenomenological one of lived bodily experience; and the self-conscious desire to resist the forces of the capitalist market economy, which circulates art works as transportable and exchangeable commodity goods [...]."



Cildo Meirelles
Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula (quem matou Herzog?), 1973
[<http://www.walkerart.org>]



Lygia Clark
Baba Antropofágica, 1975
[<http://www.uol.com.br/bienal/24bienal/edu>]



Hélio Oiticica
Parangolé P10 Capa 6 ("Sou o mascote do Parangolé", Mosquito do Samba), 1965
[CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA, 1996]

Hans Haacke
Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time System as of May 1, 1971
[<http://foundation.generali.at>]



Mail Art (arte postal) de Anna Banana, 1974.
[<http://sprc.lib.uiowa.edu>]



Krzysztof Wodiczko
Veículo, 1973
[FREIRE, 1999]



A ênfase transgressora das experiências da época afastaria as obras artísticas da investigação puramente formal para a inclusão de diversas outras questões referentes à sociedade e à instituição artística⁵. A trajetória de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark nesses anos é exemplar nesse sentido, passando da exploração formal e abstrata primariamente visual ao trabalho com acontecimentos, com a experiência corporal e com o comportamento humano. Aproximando-se da cultura popular, da indústria cultural e da *contracultura*, as artes plásticas passaram a invadir espaços "alternativos" aos locais institucionalmente circunscritos: de um lado, os novos meios de comunicação, documentação, veiculação e circulação de informações e produtos⁶ (os *media*, o cinema independente, o espaço publicitário, o sistema de correios); e de outro, os espaços "externos" das paisagens naturais, da arquitetura e do espaço urbano. Abordando tais operações como manifestações "pós-modernistas" de um "campo expandido" da escultura, a crítica Rosalind Krauss percebeu uma perda de centralidade dos *meios* e suportes na arte:

Dentro da situação do pós-modernismo, a prática não é definida em relação a um dado meio — escultura — porém mais em relação às operações lógicas em um conjunto de termos culturais, para os quais qualquer meio — fotografia, livros, linhas em paredes, ou a própria escultura — podem ser usados. (KRAUSS, [1979]1991, p.41)⁷

Em contraposição ao "dogma" do modernismo canônico centrado na autonomia do *objeto artístico* — assim como em mercados e instituições apoiados na comercialização e valorização deste — várias operações artísticas desde os anos 60 passaram a usar "obras" para discutir justamente o espaço, a instituição, o sistema social e ideológico relacionados a elas. Em contraposição ao espaço "ideal", autônomo e abstrato do museu, instaura-se uma ênfase contextualista que gerou o paradigma de arte "*site-specific*" — trabalhos de arte criados a partir de locais específicos, em

⁵ "Historicamente, no exato momento em que "as artes" liberam-se das algemas do sistema de mecenato e, portanto, tomam-se 'Arte' em seu sentido moderno, a transformação da cultura em bens de consumo traz a possibilidade de sua 'autonomia' ideológica: a instituição Arte aparece para regular o campo cultural. Como consequência disso, ao atacar a instituição artística, a vanguarda desenvolve uma crítica das relações de bens de consumo". (HOME, 1999, p.182).

⁶ Na esteira da crítica à comercialização da arte, a questão da difusão e da reprodutibilidade técnica de obras também se tornara central nessa época: "antes da II Guerra Mundial, a obra-prima única e o projeto inovador das vanguardas eram os catalisadores que impulsionavam o aparato artístico. Depois da II Guerra Mundial os sistemas de recepção, distribuição e promoção tomaram-se os fatores realmente novos e poderosos" (Mary Staniszewski apud FREIRE, 1999., p.35).

⁷ Tradução feita pelo autor de "Within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium — sculpture — but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium — photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself — might be used."

contraposição aos tradicionais objetos "autônomos" transportáveis — que, por sua vez, pautou muitas das discussões e elaborações sobre intervenções artísticas em espaço urbano feitas até hoje. Nascido das artes visuais e com uma perspectiva inicialmente formal e sensorial dos lugares, a noção de "especificidade" embutida no termo se tornou mais cultural e histórica com decorrer dos anos, cada vez mais uma "intersecção" entre processos materiais de "produção social do local e a produção social da percepção estética" (DEUTSCHE). Obras "contextualistas", de qualquer modo, podem procurar relacionar-se a seu "contexto" em direção a uma adequação e síntese; mas também podem tomar a direção de *perturbá-lo* e criar leituras diferenciadas deste, a partir de uma compreensão crítica de sua especificidade.

2.1.1. Formas de crítica

Como visto no capítulo anterior, a arte no espaço urbano tem sido empregada com frequência em processo de estetização da cidade. O exemplo paulistano do "museu a céu aberto" da Praça da Sé, no final dos anos setenta, é significativo: quais as implicações de propor um espaço urbano como museu na esteira de sua impopularidade como espaço público? Se tomarmos a óptica de R. Deutsche, a iniciativa institucional realizada na Sé (assim como outras abordagens semelhantes e mais "bem-sucedidas" mundo afora) pode ser vista como ideologicamente embasada em uma idéia de "suspensão" das contradições sociais e políticas do local a partir de uma fruição "universal" do "enriquecimento" simbólico e cultural que as obras trariam para o cotidiano. O que implicaria, por sua vez, em pensar a simples *presença da arte* como algo que por si trouxesse tal enriquecimento — ou seja, em considerá-la como dotada de um valor essencial fundamentalmente dissociado da "vida prática" — das representações, apropriações e conflitos presentes no espaço urbano⁸.

O contextualismo *site-specific* tampouco seria crítico *per se*. A acepção mais "funcionalista" da especificidade de sítio (PALLAMIN, p.49) também já seria apropriada desde os anos oitenta por processos de requalificação de espaços urbanos, chamada a "contribuir" com a cidade e a "preencher" necessidades sociais (*idem*), seja como decoração formalista e utilitária ou como simbolização de uma "identidade" cultural fetichizada em forma de "cor local". Sob esse aspecto, um *site-specific* "utilitário" e

⁸ O caso das obras na praça da Sé foi bastante contestado na própria época. Havia questionamentos vários sobre os problemas de iniciativas "institucionais" de locação de arte no espaço urbano, e sobre a própria validade desta locação. Um exemplo a respeito desta última questão seria o artigo "A ausência da escultura", do artista plástico José Resende (RESENDE, 1976).

"embelezador" como a *New Public Art* americana dos anos 80⁹ (criticada por Deutsche, por exemplo) torna-se relativamente semelhante ao "museu a céu aberto" da Praça da Sé ou às várias pinturas para empenas de edifícios em São Paulo: a despeito de sua imensa diferença artística — o primeiro exemplo sendo "contextualista" e os outros fazendo uso da cidade como um suporte visual — ambos seriam em última instância mobilizados para "decorar" os espaços e dar-lhes um caráter distintivo, fazendo uso da cultura para de "aparar arestas" estéticas e sociais da cidade (embora seu resultado possa às vezes ser bem diferente).

O Minimalismo e as obras para sítio específico, com a valorização da experiência e da deambulação, acabariam então, paradoxalmente, formatando uma pragmática baseada no espetáculo da cidade. Com a transformação da cidade no local de exibição, o mapa substitui a obra de arte, a cidade substitui o museu. (PEIXOTO, 2002, p.19)

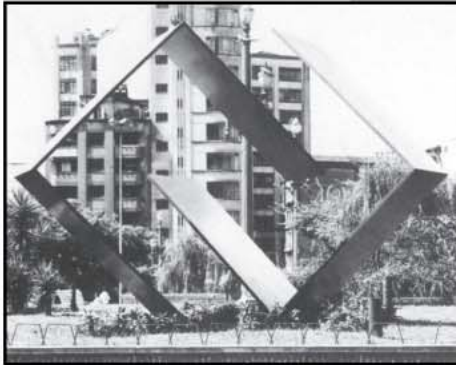
Tendo em vista a instrumentalização ideológica ou comercial dessa arte no espaço da cidade, como pensar sua dimensão propriamente crítica? Um caminho seria negar perspectivas positivadas de "autonomia" artística e tomar tanto a arte como a cidade como *formas socialmente construídas*, desnaturalizando ambas e abandonando polarizações "essencialistas" entre as duas. Evitam-se assim conotações simplistas tanto de "enriquecimento" do urbano quanto de "democratização" e desinstitucionalização da arte: assim como um museu é um espaço tão "mundano" e socialmente definido quanto a cidade, a cidade é um espaço tão "institucional" quanto os museus. Nesse caminho, a arte seria então encarada como um dos *agentes da produção do espaço urbano*.

A idéia de "produção social do espaço" de Henri Lefebvre colocaria o significado urbano como algo surgido das *práticas cotidianas* de uso da cidade. Por essa perspectiva, a realização de manifestações artísticas em espaços urbanos poderia ser encarada como uma dimensão da *construção simbólica* destes, e mais especificamente, uma "prática social relacionada a modos de apropriação do espaço" (PALLAMIN, p.45) no interior da vida cotidiana. É possível comparar essa visão às palavras de Michel de

⁹ Pensada como contextualista e *site-specific*, a chamada *New Public Art* se dedicava à *criação de espaços* em contraposição à tradicional locação "decorativa" de objetos de arte na urbe (DEUTSCHE, 1996, p.19). Essas "colaborações" de artistas com arquitetos, urbanistas e governos produziram ambientes agradáveis e particularizados, forneceriam mobiliário, drenagem de água, marcação de datas históricas importantes, acentuariam ou conduziram a percepção do público para algo. Essa arte seria saudada pelo *marketing* dos promotores de desenvolvimento — assim como por críticos e políticos conservadores — como "socialmente responsável" por sua contribuição funcional ou estética para os "prazeres do ambiente urbano" (*idem*, p. 48), tomando-se fator de propaganda de locais urbanos em ascensão.

Praça da Sé, São Paulo

[Catálogo das obras de arte em logradouros públicos em São Paulo; Regional Sé, 1987]



escultura de Franz Weissman



escultura de Amílcar de Castro

exemplos de New Public Art dos E.U.A.

[<http://www.myklebust-sears.com>]

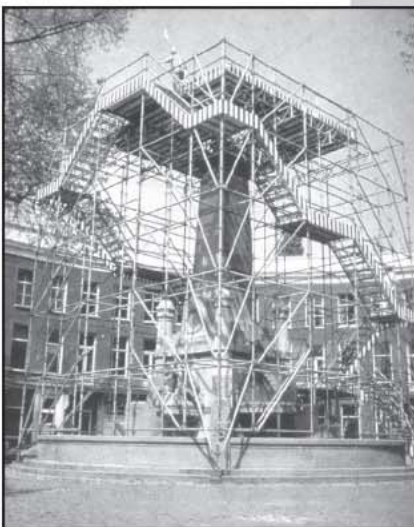


Siscowet Bench
Duluth, Minnesota, 1990



Minnesota Vietnam Veterans Memorial
St. Paul, 1992

Exemplos de releitura
e apropriação de
monumentos



Daniel Buren
intervenção em monumento
de Rotterdam, 1988
[PALLAMIN, 2002]



Christo e Jeanne Claude
Intervenção no palácio do Reichstag
Berlim, 1995
[Internet]

Certeau sobre o uso cotidiano do espaço como uma manipulação semelhante à própria operação da linguagem:

[...] da mesma forma como uma figura de retórica é uma operação feita no interior do sistema lingüístico, podemos dizer que as práticas cotidianas constituem diferentes tipos de operação no interior de um sistema urbanístico, de um sistema econômico, etc., havendo, portanto, certo paralelismo entre ambas. Pois essas práticas são igualmente manipulações, maneiras de utilização da língua, do sistema, perante as relações de força, utilizando-as para contornar o léxico existente, dos objetos, dos lugares de uma sociedade, dos lugares de uma cidade, etc.(CERTEAU, 1985, p.17)

Ao fazer-se presente na cidade, a arte faria parte então do jogo de léxicos urbanos. Estabelecendo relações com os demais agentes e as muitas dimensões utilitárias e simbólicas da vida cotidiana desta, a arte necessariamente participa da produção do espaço, seja em favor dos processos, usos e valores dominantes, seja *contra* estes. Assim sendo, a habilidade propriamente *crítica* da arte estaria ligada ao "lado clandestino" da vida social e também às "criações que imaginam novas possibilidades para as práticas espaciais" (PALLAMIN, p.44-5). A arte crítica procuraria então produzir a *diferença real*: atuar em dissonância ao sistema vigente de forças e representações ideológicas que mantém uma determinada ordem, propondo relações diferenciadas de uso e de significado. Ser a "pedra" que dá à frase urbana seu "grão mais vivo".

O debate norte-americano sobre "arte pública crítica" exemplificado por R. Deutsche também seria uma referência para se pensar a presença crítica da arte na cidade. Desde os anos oitenta artistas e teóricos voltaram-se contra certas apropriações conservadoras da noção de espaço e arte públicos, que seriam em seu cerne avessas à *dissonância* e à *alteridade* — as quais seriam implícita ou explicitamente relegadas à condição de *marginalidade* ou *perturbação* da ordem e da coesão social. Os críticos de tais concepções "essencialistas" e "harmoniosas" de público defenderiam uma idéia basicamente *conflituosa* da esfera pública, na qual o "público" não seria tomado como dimensão pré-existente, mas necessariamente contingente e *instituída* pelo conflito.

Nessa concepção, a *arte pública crítica* não seria uma prática que "ocupa e desenha espaços físicos e destina-se a audiências pré-existentes", mas sim "uma prática que *constitui* um público, ao engajar pessoas em discussões políticas ou ao entrar em uma disputa política" (DEUTSCHE, 1996, p.288). Nas palavras do artista Vito Acconci, sua função seria "fazer ou quebrar um espaço público" (apud DEUTSCHE, 1996, p.288). Nesse sentido, essa arte deveria se configurar como uma *prática* que distendesse a própria noção de público, procurando trazer à tona aspectos e estruturas sociais implícitas, negando uma coesão social fictícia.

Por fim, seria possível pensar uma arte crítica também em termos da oposição feita por Michel de Certeau (1984) entre o modelo de ação *estratégica* e o modelo de ação *tática*.

Orientado à ocupação e organização sistemática de um determinado território, o paradigma "estratégico"

postula um "lugar" que pode ser delimitado como seu "próprio" e serve como base a partir da qual podem ser gerenciadas relações com uma "exterioridade" composta de alvos e ameaças (clientes, competidores, inimigos, o campo circundando a cidade, objetivos e objetos de pesquisa, etc.) [...] (CERTEAU, 1984, p.36)

O modelo "tático", por sua vez, se refere a um contexto de *alteridade* no qual se efetuar uma ação dinâmica e nômade; seu espaço "é o espaço da alteridade, implica em mobilidade conforme as condições do momento e atenção a particulares injunções" (PALLAMIN, 2000, p.36). Se a partir disso definirmos que as lógicas de espetacularização, de mercadorização e de institucionalização da cidade são "estratégicas" por natureza — movimentos amplos de ocupação de espaço — pode-se dizer que a inserção crítica da arte sobre esse meio teria de ser necessariamente *tática*. A crítica requer um deslocamento, requer que o lugar de enunciação tornar-se um *outro* daquilo que critica; assim, ela necessariamente tem de mover-se *taticamente* num espaço de alteridade e, com sua ação, *introduzir* ou *revelar* alteridade nesse espaço — de idéias, fazeres, representações ou formas sensíveis — que normalmente perceberia a si mesmo como "coerente".

Por sua mobilidade (não exatamente "liberdade") em relação às estruturas espaciais, sociais e simbólicas do cotidiano, a arte poderia estabelecer com este uma gama de relações quase impossíveis para as linguagens e práticas a ele intrínsecas¹⁰. A partir disso pode-se considerar que, em última instância, a intervenção artística na cidade conteria um *potencial específico de reflexão* insubstituível pela arte mais autônoma, uma qualidade crítica que só poderia ser mobilizada em convivência e atrito com a vida cotidiana: a de constituir um espaço tático de alteridade interior a uma ordem instituída — ou seja, ser o "outro" da realidade *dentro desta própria*. M. Chauí chamou de *contradiscorso* um tipo de discurso que se elaboraria dentro de um outro de forma a desdobrar as contradições deste (CHAUÍ, 2003, p.23); de maneira análoga, poderíamos considerar que a *potência política* da arte na cidade estaria em constituir-se em seu *contradiscorso*.

Partindo destas idéias de crítica, esboço aqui três caminhos básicos pelos quais as intervenções artísticas em espaço urbano têm efetuado *contradiscursos*: a crítica da percepção do espaço construído pela **intervenção formal**; a crítica do comportamento cotidiano através da **criação de situações** eventuais; e a crítica das representações pela

¹⁰ Como escreveu o artista R. Serra: "toda linguagem tem uma estrutura sobre a qual não se pode dizer nada crítico nessa mesma linguagem. É preciso uma outra linguagem, que trate da estrutura da primeira mas que possua uma nova estrutura para criticá-la" (SERRA, 1990, p. 158).

manipulação de signos, através de múltiplos meios¹¹. Longe de serem estanques, essas categorizações convergem e se sobrepõem em vários trabalhos, e sua divisão é um artifício de análise, não uma condição ontológica. Afinal, embora partam de ações diferentes, todos esses caminhos comportam potenciais simultaneamente sensíveis, comportamentais e simbólicos.

[a] Intervenção formal

Descendente da passagem do objeto artístico para o espaço empreendida pela pesquisa formal e abstrata do Minimalismo, a elaboração formal de espaços urbanos seria talvez o tipo mais conhecido de arte "*site-specific*", inserindo-se, na esquematização de R. Krauss, entre a "não-arquitetura" e a "não-paisagem". Esta "via" faria uso do espaço como *elemento* (MOASSAB, 2003), trabalhando a percepção e relação humana com o espaço da arquitetura e da paisagem, buscando superar a mera visualidade para incluir a experiência sensorial do corpo em movimento. Uma vez que as estruturas de percepção não são autônomas, mas imbricadas às demais estruturas de significado e de uso do espaço, uma intervenção primordialmente sensorial pode ultrapassar a investigação formal e incluir críticas mais amplas.

A análise preliminar de um determinado local leva em consideração as características não apenas formais mas também sociais e políticas do mesmo. As obras para um local específico manifestam invariavelmente um julgamento de valor acerca do contexto social e político mais amplo de que são parte. Uma nova orientação comportamental e perceptiva para um lugar exige um novo ajuste crítico para a experiência que se tem desse local. (Serra, 1990, p. 158)

Nos anos sessenta, trabalhos de *land-art* de artistas como Robert Smithson, Robert Morris e Carl Andre seriam precursores em trabalhar com a construção de *paisagens*. Em trabalhos como *Spiral Jetty* (1967) e mesmo *Partially Buried Woodshed* (1970), Smithson iria além da "especificidade" de locais para se referir à indistinção e generalidade, dialogando com o campo amplo da paisagem natural — o horizonte, o céu, o deserto, o e os processos da natureza. Em certas obras, a ocupação humana é vista em termos de entropia: a civilização e a cidade em Smithson são só outra camada geológica da paisagem, e é para espaços desolados, amplos e sem características marcantes que ele se volta. Seu olhar sobre o decadente, como se verá, foi um referencial do projeto Arte/Cidade.

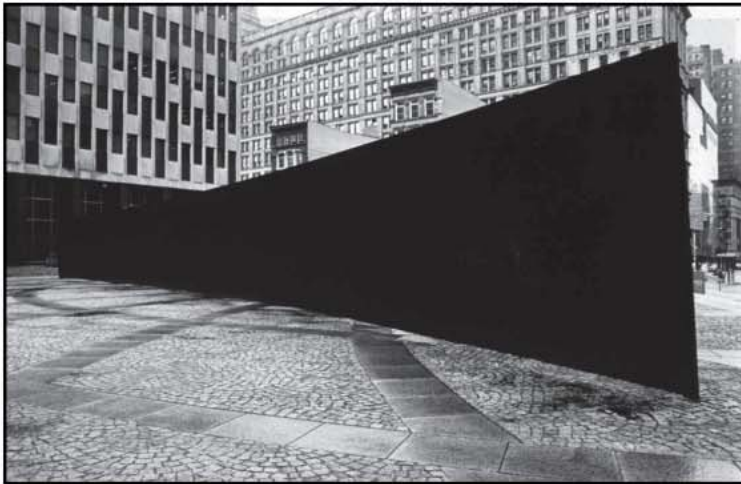
¹¹ Esta divisão corresponde em certa medida aos três paradigmas de "especificidade" delineados pela teórica Mion Kwon na história da prática *site-specific*. Respectivamente: o paradigma *fenomenológico*, o paradigma *social/institucional* e o paradigma *discursivo* (KWON, 2002-b). R. Deutsche, por sua vez, também fez uma divisão semelhante dos meios pelos quais a prática crítica de arte urbana poderia efetivar-se: a *crítica institucional*, a *crítica da representação* e o trato com a "especificidade local" da obra (apud PALLAMIN, 2000, p. 48-9).



Robert Smithson
Spiral Jetty, 1969-70
[<http://www.hawaii.edu/lruby/art400/SPIRALJ.GIF>]

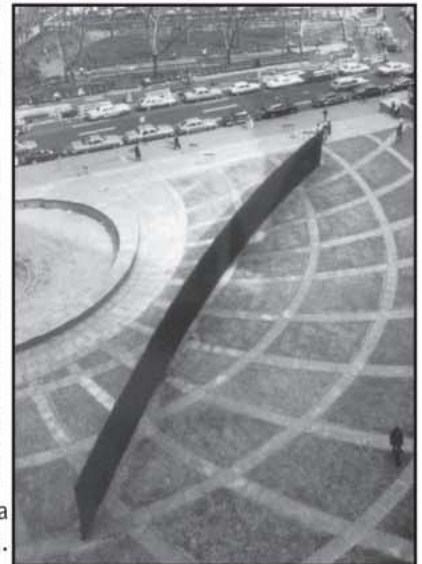


Robert Smithson
Partially Buried Woodshed, 1970
[KWON, 2002]

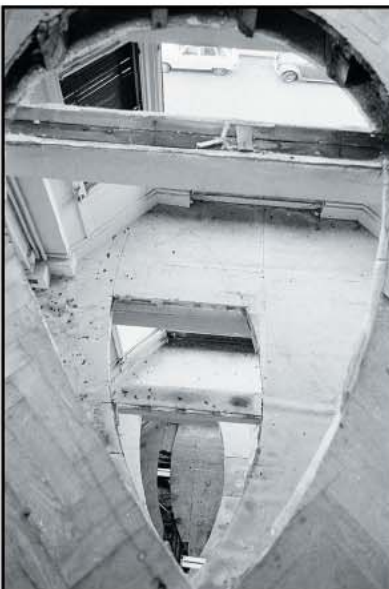


[Serra [<http://www.jahsonic.com/RichardSerra.jpg>]

Richard Serra
Tilted Arc, 1981.

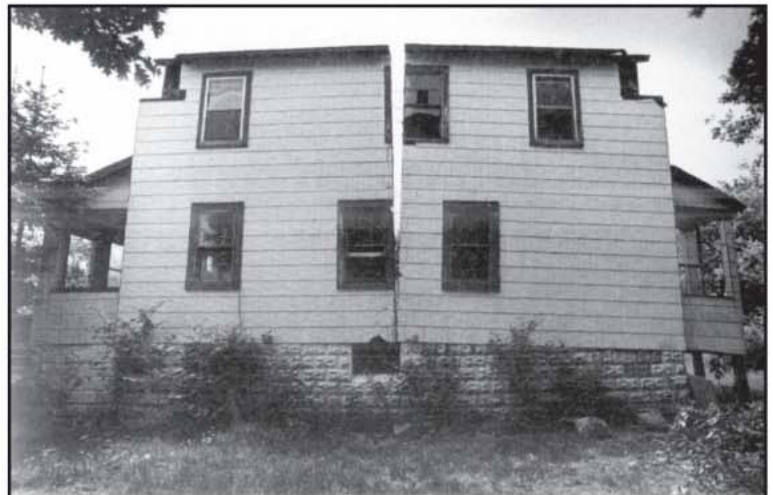


[FREIRE, 1997]



Gordon Matta-Clark
Office Baroque, 1977
[<http://www.muha.be>]

Gordon Matta-Clark
Splitting, 1974
[COBREIRA, 2000]



O artista Richard Serra já trabalharia com locais propriamente urbanos, fazendo uso de inserções "escultóricas" que rearticulariam tanto a percepção visual quanto a relação *corporal* com o espaço. Sua investigação primordialmente fenomenológica, porém, também teria uma posição crítica perante o espaço: em intervenções como *Tilted Arc* (1981), Serra não se "adequa" ou harmoniza, mas antes rearticula e tensiona os locais nos quais interfere. No caso específico de *Tilted Arc*, haveria a crítica às características "tradicionais" de uma *praça corporativa* — no caso, a *Federal Plaza* de Nova York.

Na praça existe uma fonte, e qualquer um esperaria que houvesse uma escultura ao lado dela, de modo que o conjunto embelezasse o edifício. Eu descobri um caminho para dissociar ou alterar a função decorativa da praça e para que as pessoas fossem integradas ativamente no contexto da escultura. (Serra apud FARIAS, s.d.)

As polêmicas em torno desse trabalho, acusado de egoísta e insensível ao bem público e retirado pela prefeitura em 1989, poderiam por sua vez serem vistas não como um indicador de falha, mas, pelo contrário, de sua força como *dissonância*¹².

Um outro pólo de operações críticas estaria representado nas desconstruções arquitetônicas de Gordon Matta-Clark na década de 70, que também ultrapassam a pesquisa formal e a simples "especificidade": a própria escolha dos lugares a serem "mutilados" — edifícios decadentes e abandonados que começavam a proliferar pelas metrópoles — já apontam para uma consciência mais ampla do contexto urbano. Seu princípio de operar por subtração traria a explicitação crítica de estruturas tanto formais quanto simbólicas da arquitetura, trazendo à tona "ambas as memórias inconsciente e histórica" (GRAHAM in FOSTER, 1987, p.90) e abrindo

o estado de clausura que tinha sido precondicionado não apenas pela necessidade física mas pela indústria que prolifera as caixas urbanas e suburbanas como pretexto para assegurar um consumidor passivo, isolado. (Matta-Clark, 1974, apud GRAHAM, in FOSTER, 1987, p.90)

¹² Para saber mais sobre as polêmicas a respeito de *Tilted Arc*, ver DEUTSCHE, 1996 e KWON, 2002.

[b] Criação de situações

Nesta "tradição" estariam enquadradas manifestações efêmeras que lidam com o *comportamento cotidiano* na cidade, fazendo uso de acontecimentos temporários e atividades coletivas para provocar choques e criticar as estruturas de comportamento e percepção da vida cotidiana. Tal tipo de atividade seria a mais antiga forma de intervenção, remontando aos *happenings* dadaístas. Embora aconteçam em espaço urbano, porém, manifestações dessa "vertente" não necessariamente se relacionam com a leitura deste ou com a especificidade das localidades em que atuam.

Um exemplo paradigmático desse tipo de ação crítica estaria no grupo neovanguardista da *Situacionista Internacional*, surgido no final dos anos 50, e que permanece até hoje influente no campo da intervenção urbana por sua ambição revolucionária e por ter "a utilização da cidade como protagonista de ações artísticas" como programa político e estético (FREIRE, 1999, p.139). Ligado à crítica dos anos sessenta ao funcionalismo que regeria o espaço e a vida cotidiana¹³, os situacionistas realizavam apropriações do espaço urbano que denominavam *détournement*: o *desvio* do uso, ordem e significados preestabelecidos da cidade. Sua operação visava romper com o comportamento passivo da sociedade industrial de consumo, tendo como utopia a constituição de uma *prática criativa total* de apropriação do espaço à qual denominavam "urbanismo unitário"¹⁴.

Por outro lado, sem influência ou relação direta com essa experiência do movimento situacionista, o que denominei "criação de situações" acabaria coincidentemente por ser uma forma central ao desenvolvimento da arte brasileira a partir da década de sessenta. Desde então, das três categorias de intervenção urbana aqui propostas, ela seria a mais expressiva no panorama artístico brasileiro, aquela que mais ocorreu e que apresentaria em média questionamentos e explorações mais singulares.

Fatores como a crítica comportamental e a busca pela interação criativa do público foram características de várias das iniciativas mais marcantes desenvolvidas no Brasil nos anos sessenta, entre elas as experimentações de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Cildo Meireles. Um exemplo interessante de intervenção dessa época estaria na

¹³ Não por acaso, em seu início travaram um diálogo considerável com o pensamento de Henri Lefebvre.

¹⁴ "[...] o urbanismo unitário é distinto dos problemas estéticos. Vai contra o espetáculo passivo, princípio de nossa cultura onde a organização do espetáculo se estende tanto mais escandalosamente quanto aumentam os meios de intervenção humana. Enquanto hoje as próprias cidades são dadas como um lamentável espetáculo, um suplemento aos museus, para os turistas que passeiam em automóveis de vidro, o UU considera o meio urbano como terreno de um jogo de participação". "O urbanismo unitário no fim dos anos 50", autor anônimo, In *Óculum* 4, p.32.

série *Situações*¹⁵ do artista Artur Barrio: entre várias experiências, esta série teria incluído ocasiões de disposição de "trouxas ensangüentadas" em espaços da cidade. A presença inesperada dos artefatos, com sua conotação de morte e violência, traria choque, terror e asco aos transeuntes — e no momento histórico particularmente tenso que foi o da ditadura¹⁶.

Devido em muito ao endurecimento do regime militar, a produção "contestadora" do Brasil na década de 70 ficaria mais contida nos espaços institucionais. Com a abertura, porém, uma série de iniciativas de intervenção urbana teriam aparecido entre final dos anos 70 e início dos 80. Em São Paulo, é possível citar grupos como "Taller de Investigaciones Teatrales" e "Viajou sem Passaporte" e "3 nós 3". Este último faria algumas de suas *Intervensões* no espaço urbano — "atividades públicas que se destinam a colocar em crise a normalidade vigente" (apud GONÇALVES FILHO, 11/02/1981). Estas seriam operações simples — andar em plena Avenida Paulista de olhos tampados, ensacar esculturas públicas, ou estender grandes faixas de plástico colorido em viadutos — que visariam provocar choque e estranhamento na percepção cotidiana do espaço urbano, causar interrupções no fluxo e na percepção de espaços movimentados.

Esta dissertação enfoca intervenções vinculadas principalmente ao campo das artes visuais; mesmo assim, é necessário destacar a grande relevância de grupos e iniciativas de teatro em meio às atividades mais recentes de arte crítica em espaço urbano no Brasil — e particularmente em São Paulo. Desencadeando interrupções na vida cotidiana com iniciativas marcadas pela interação, pela *teatralização* e o *jogo* entre artistas e espectadores, o teatro de rua "tem desenvolvido, de modo inigualável na arte pública paulistana, temas polêmicos" (PALLAMIN, 2000). Pode-se destacar como exemplo a longa performance "Canção dos Condenados" na Praça da Sé em 1996: com dois atores "encarcerados" por dez dias em uma cela em plena praça pública, a performance teatral se dispunha a chamar atenção para as questões como a situação carcerária brasileira, a pena de morte e as diferenças sociais.

¹⁵ Apesar do emprego em comum do termo "situação", Barrio comentou que naquela época não estaria ciente ainda do Situacionismo europeu (apud FREIRE, 1999, p. 150).

¹⁶ Como era inevitável na época, a obra teria trazido à mente de muitos os mortos e desaparecidos da ditadura. O próprio artista, entretanto, dissera que não havia um intento tão explícito (apud FREIRE, 1999).



[BARRIO, 2001]



[dedalu.art.br]

Artur Barrio
Trouxas ensangüentadas
Belo Horizonte, 1970

O Divisor
intervenção coletiva
de Lygia Pape
Rio de Janeiro, 1969
[internet]



Intervenção com grande tira de
plástico amarelo sobre viaduto da
Avenida Dr. Arnaldo (aqui sendo
sendo retirada pela polícia).
Grupos *3 nós3*, *Taller de*
Investigaciones Teatrales e *Viajou*
sem Passaporte, São Paulo, 1981
[Folha de São Paulo, 09/12/1981]



A Farsa do Monumento
Performance do grupo de
teatro *Tablado de Arruar* em
frente à Praça Roosevelt
São Paulo, 2002
[arquivo de Andréia Moassab]



[c] Manipulação de signos

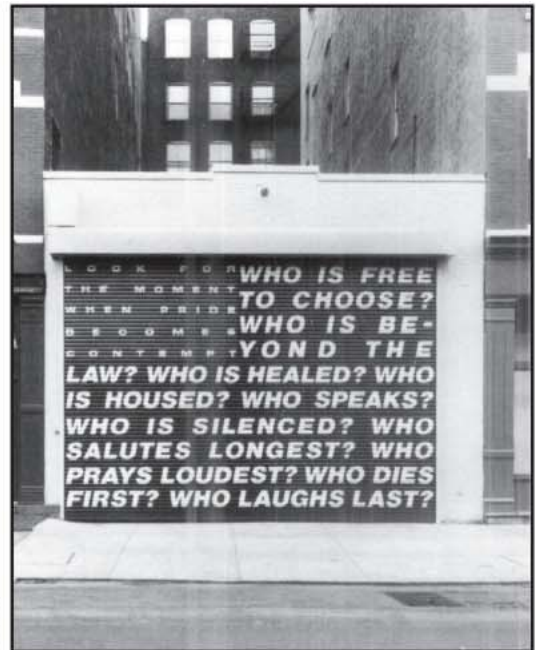
Neste agrupamento estariam algumas práticas artísticas surgidas a partir dos anos oitenta, que seriam aparentadas à já descrita "criação de situações" mas trabalhariam mais especificamente com a *manipulação de significados e representações* por meio da mobilização de diferentes espaços de evidência, sejam as mais novas mídias, seja o espaço urbano, procurando intervir diretamente nos *debates* e *discursos* ligados a contextos específicos.

As norte-americanas Jenny Holzen e Barbara Kruger, por exemplo, fizeram uso dos suportes mediáticos do espaço urbano, respectivamente letreiros eletrônicos e outdoors. O interesse das mensagens veiculadas não seria uma discussão de sítios específicos, mas de representações sociais: através da sobreposição de palavras e imagens típica da publicidade, Kruger construiu mensagens críticas de inspiração feminista — num mundo dominado pelo olhar masculino — locadas na cidade como anúncios comuns; já os *Truisms* de Holzen, procuram operar na desestabilização de discursos "cotidianos", por via de mensagens críticas em letreiros luminosos.

Mais que apenas a veiculação de *mensagens* através de meios de visibilidade do mundo da "vida prática", porém, as intervenções de "manipulação de signos" muitas vezes visariam *sublinhar e radicalizar problemas dentro desse próprio mundo*; o uso de outdoors em Kruger, por exemplo, carregaria também a questão destes como instrumentos publicitários de reprodução de estereótipos sociais. As palavras do crítico Hal Foster são interessantes para pensar esse tipo de intervenção:

[...] esse trabalho não põe entre parênteses a arte para um experimento formal ou perceptivo; em vez disso, procura suas filiações em relação a outras práticas (na indústria cultural e em outras partes) [...]. Os artistas ativos nesse trabalho [...] usam as mais variadas formas de produção e modos de abordagem (colagem fototexto, fotografias construídas ou projetadas, videotapes, textos críticos, obras de arte apropriadas, arranjadas ou sucedâneos etc.), e, no entanto, todos eles se parecem no seguinte aspecto: **cada um deles trata o espaço público, a representação social ou a linguagem artística na qual ele ou ela intervém tanto como um alvo quanto com uma arma.** (FOSTER, 1996, p.139-40) [grifos meus]

Esse tipo de intervenção teria se constituído em convivência com a espetacularização mais recente da cidade, com as críticas das representações sociais (oriundas do principalmente do feminismo) e com o debate sobre espaço público dos anos oitenta. Relacionados ao que M. Kwon chamou de paradigma "discursivo" da especificidade de sítio (KWON, 2002), tais trabalhos compreenderiam a esfera pública não apenas como um lugar físico de discursos, mas primordialmente como *um espaço constituído discursivamente* (DEUTSCHE, 1996, p.289), se aproximando da "arte pública crítica" preconizada por autores como R. Deutsche. Muitos desses trabalhos



Barbara Kruger
[FOSTER, 1996]

Jenny Holzer
seleção de *Truisms* sobre
o anúncio da Spectacolor
em Times Square
Nova York, 1982
FOSTER, 1996.



Krzysztof Wodiczko
Homeless Projection
versão de Boston, 1987
[PEIXOTO, 2002]



Krzysztof Wodiczko
Homeless Vehicle
Nova York 1989.
[El País, Madrid, 22/12/1990]



partiriam então de visões agonísticas de esfera pública, e em sua procura por intervir e criar debates aproximar-se-iam mesmo do ativismo político.

Em duas obras na década de oitenta — *Homeless projection: a proposal for the city of New York* (1986, não realizada) e o *Homeless vehicle* (1988-1989) — o polonês Krzysztof Wodiczko abordou a situação e dos sem-teto em Nova York através de design e da mobilização de diferentes mídias. Com isso, porém, o artista também problematizou a percepção dos significados e dos processos de reestruturação, capitalização, uso e exclusão social no espaço urbano. o projeto de *Homeless projection* aludiria ao processo de expulsão de populações "socialmente indesejáveis" durante "revitalização" do Union Square Garden, através de sobreposição das imagens de sem-teto às estátuas e monumentos do parque. *Homeless vehicle*, por sua vez, problematizaria a condição de invisibilidade social dos desabrigados por ser um instrumento pensado a partir das necessidades próprias dessa vida nômade. Sua característica a primeira vista "utilitária" converteria o veículo num instrumento socialmente comunicativo, ao contrariar a atitude social de indiferença e as políticas institucionais coercitivas de controle dessa população¹⁷.

Este último exemplo é interessante para pensar aspectos muito importantes de alguns "manipuladores de signos" dos anos oitenta: a construção de práticas complexas, com várias ramificações. Tais artistas trabalhariam o ambiente urbano como campo de forças, interesses e representações; as intervenções visariam *catalisar relações e debates públicos*: dar início a *processos participativos* e coletivos, mais do que mensagens e resultados específicos a serem apreendidos individualmente. O artista procuraria *agenciar relações* (MOASSAB, 2003), agindo na intersecção *política* entre espaço físico, meios de comunicação, arquitetura, ideologia e sociedade. Denominando essa atividade de "arte pública crítica atual" (no final dos anos oitenta), Wodiczko a esquematizou como

ação crítico-afirmativa na vida cotidiana e suas instituições (educação, design, ambiente, espetáculo e *mass-media*, etc.); **transformação crítica da cultura desde**

¹⁷ Segundo o próprio artista, a política municipal da cidade em relação aos moradores de rua seria excludente e coercitiva, resumindo-se aos abrigos para sem-teto: lugares às vezes semelhantes a prisões, que não passariam de respostas parciais e provisórias (WODICZKO, 1987, p.54). Em desafio à atitude oficial, o artista proporia com seu veículo algo igualmente parcial e provisório, mas que ao invés de enquadrar e esconder iria aceitar e evidenciar a condição básica de nomadismo da vida desabrigada. Mais que servir a necessidades utilitárias, o veículo destinava-se a ajudar no processo de legitimação de seus usuários como parte da comunidade urbana, chamando atenção para sua labuta diária de movimento e coleta; o fato de que trabalhavam para sua subsistência — como todos os cidadãos — ganharia outra visibilidade (WODICZKO, 1987, p.61-62). Então, além de confrontar-se com os sistemas políticos e econômicos que excluem os sem-teto, esse trabalho *subverteria os modos de percepção que os exilam* (DEUTSCHE, 1996, p.99).

dentro. Colaboração crítica com instituições de media massivos e públicos, design e educação em busca de **trazer conscientização (ou consciência crítica) em relação à experiência urbana**: vencer tempo e espaço em informação, anúncios, quadros de aviso, luminosos, metrô, monumentos e edifícios públicos, televisão a cabo e canais públicos, etc. **Dirige-se ao observador passivo, o habitante alienado da cidade.** (Wodiczko in Foster, 1987, p.45). [grifos meus]

Essa descrição é interessante por enfatizar a dimensão de *negociação* ("colaboração crítica") envolvida para operações complexas como a realização do veículo para sem-teto; nessa vertente de intervenção urbana, portanto, o "artista" teria de se tornar necessariamente um mediador, negociando com diversos grupos que atuam no meio urbano.

2.2. Mercado e instituição

Como serão tratadas nos próximos capítulos não apenas intervenções particularizadas, mas *exposições artísticas* como um todo, há uma série de questões a serem consideradas, referentes à mercantilização da cultura, à crise da idéia de crítica e às mudanças interiores ao circuito artístico. Quais as implicações de intervenções artísticas passarem a ser encomendadas por curadores e a integrarem grandes exposições?

Em contraposição ao momento "contestador" dos anos sessenta, as últimas décadas do século XX teriam apresentado um movimento geral de reinserção das atividades originalmente "transgressoras" nas instituições e no mercado. O radicalismo antiartístico teria se cristalizado em formas conhecidas e apropriáveis, seus imperativos de "privilegiamento do perverso e do marginal" formando uma "estética do antiartístico"¹⁸. A legitimação e a apropriação de operações antes subversivas, por sua vez, estariam intrinsecamente ligadas às mudanças que dimensão cultural sofrera ao tornar-se campo vital para o capitalismo no fim do século — mudanças tocadas nos panoramas traçados no capítulo anterior, e às quais volto agora.

Desde o final da década de 60, ocorreria um

alargamento prodigioso daquilo que chamamos de cultura, em virtude da mídia e da informatização da vida diária. [...] A "imagificação" ou culturalização da vida cotidiana acompanha então e se torna praticamente indistinguível da gradual

¹⁸ "A princípio extremamente táticos, esses imperativos se tomaram com o tempo convencionais, já que as formas antiestéticas eram recuperadas pela repetição, e os espaços 'alternativos' se institucionalizavam" (FOSTER, 1996, pp. 34-35).

identificação da cultura de massa com a Cultura propriamente dita [...]. Em síntese, a apropriação das várias formas culturais da elite moderna pelas grandes empresas e pela produção empresarial para o consumo em massa. (JAMESON, 1994, p.189)

A indústria cultural contemporânea teria se transformado em um "espaço de heterogeneidade, onde se interpenetram arte culta, arte popular de massa e arte comercial" (BUENO, 1999, p.258). A *Cultura* "generalizada" substituiria as distinções e conflitos interiores à produção cultural por "uma Babel onde habitam todas as formulações estéticas disponíveis" (idem, p.259), englobando igualmente a arte "festiva" e a "subversiva", os cânones históricos, a cultura pop, e manifestações populares, "étnicas" e folclóricas — todas "unificadas", de certa forma, pelo mercado. O atual uso ubíquo do termo cultura ganharia tons de um consumismo acrítico, no qual a *diversidade* é um dado positivo na mesma medida em que também é positiva a variedade de ofertas e marcas em um supermercado. Afinal, o que um consumidor exige de um produto não é problematização, mas eficiência — o que, no caso da cultura, é o prazer, a beleza, a capacidade de entreter ou o respaldo a uma autoimagem de sofisticação. Já nos anos oitenta, H. Foster consideraria formado um panorama em que a "Cultura" seria uma "forma de consumo e de controle" em que a arte seria vista "sobretudo como diversão ou espetáculo" e em que a *crítica* seria reduzida "a uma série de opiniões a serem consumidas" (FOSTER, 1996, pp.20-21); uma "Cultura sem projeto de mudança" (WSNIK, 2004, p.6), enfim.

Uma grande mudança seria operada no circuito artístico: com a emergência de novas instituições e formas de gerência fundadas em lógicas de mercado e usando técnicas de marketing e os meios de comunicação para ampliar o público e transformar a arte em grande atração (BUENO, 1999, pp. 274-275), seriam estabelecidas relações muito mais estreitas com o mundo empresarial. O crítico norte-americano Craig Owens (in FOSTER, 1987, p.25) indicou que, na onda comercial de a partir dos anos oitenta, a "função pública" da arte tão enfatizada pelas vanguardas seria diminuída frente à busca por inserção no mercado. Em direção semelhante, Marcelo Ridenti pensou a mudança da figura do intelectual no Brasil nesse mesmo período — incluindo nisso os artistas — como um aumento da preocupação com o sucesso profissional individual em detrimento da crítica e transformação coletiva do mundo.

No lugar do intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista, agravadas nas condições de subdesenvolvimento, passava a predominar o **intelectual profissional competente e competitivo no mercado das idéias**, centrado na carreira e no próprio bem-estar individual. [...] Gradativamente, a ânsia de muitos intelectuais de esquerda ia deixando de dirigir-se para a ruptura coletiva da condição do subdesenvolvimento nacional e da exploração de classe; a busca passaria a ser o acesso individual ao desenvolvimento de um mundo globalizado, ainda que muitas vezes o discurso continuasse com tons esquerdistas. [...] Os intelectuais críticos e comprometidos com a superação das contradições da modernidade capitalista

tendem a dar lugar a intelectuais resignados, contemplativos das eternas contradições, contra as quais pouco ou nada poderiam fazer. (RIDENTI, 2001) [grifos meus]

Codificadas como formas conhecidas de "arte" — signo crescentemente mercadorizado — e desprovidas em muito de uma vontade política de transformação coletiva do mundo, as *aproximações entre arte e vida* — seja na publicidade e meios de comunicação, seja na "arte" propriamente dita — tenderiam então a acontecer principalmente como espetáculo e consumo, integradas à produção de imagens, aparências e "opiniões".

Como inquietar, pela beleza, um público habituado ao esteticismo talentoso da publicidade e do design? Como traçar um novo painel num espaço público repleto de marcas, logotipos, anúncios, imagens? Como escrever um NÃO sobre a vitrina que exhibe a dissidência como um artigo bem-sucedido de moda? Como rerepresentar a complexidade da diferença em tempos de Discovery Channel? Ou, então, como assombrar, em meio à uma explosão espetacular de recursos midiáticos, de um megashow pirotécnico sem limites, de prodigiosas cenografias virtuais? (como comover um público que vê uma hecatombe real pela televisão e por esse meio assiste diariamente a um desenvolvimento genocida?) (ESCOBAR, 2002, p.40)

A passagem efetuada pelas neovanguardas de uma arte "objetual" para uma arte de eventos, documentações e contextos cogitava contrariar sua comercialização; visaria dar ênfase à *exibição* em detrimento do objeto-mercadoria (FREIRE, 2000, p.). Todavia, em consonância com a ordem do capitalismo avançado, o circuito artístico nas últimas décadas transformaria justamente a *exibição* em sua grande mercadoria. O principal produto a ser vendido e consumido seria menos as obras do que o "espetáculo" montado a partir delas e em torno delas. Nisso, a figura do *curador* ganharia preponderância como um "organizador de espetáculos"¹⁹, enquanto o artista passaria a se inserir cada vez mais como um *prestador de serviços*²⁰.

Foi visível desde meados da década de setenta a crescente importância *comercial* adquirida pelo "contexto" das obras — fosse o espetáculo do espaço expositivo, o "conjunto temático" da exposição ou a "autenticidade" do espaço urbano. Despontariam museus-espetáculo, como o Centro Pompidou em Paris, nos quais a

¹⁹ O termo foi usado pelo curador e crítico Agnaldo Faria, em entrevista concedida ao autor em 18/11/2004.

²⁰ Craig Owens criticaria também a forma como muitos artistas nos anos oitenta teriam simplesmente se deixado voltar às molduras institucionais e divisões funcionais tão criticadas nas décadas anteriores: "nos anos 60 e início dos 70 os artistas tomaram múltiplas funções, agindo como críticos — a divisão do trabalho artístico foi superada (...). Mas nos anos 80, parece que tudo voltou a seu lugar: artistas fazem objetos, críticos escrevem sobre eles, negociantes vendem e historiadores escrevem história" (Owens in FOSTER, 1987, p. 25)

"atração principal" estaria com freqüência na própria arquitetura, assim como mega-exposições temáticas tanto em locais institucionais quanto em espaços das cidades. Essas manifestações, por sua vez, estariam ambas crescentemente aparentadas e niveladas à lógica do *turismo* — ou do "parque de diversões". A *percepção ambiental* expandida pelas experiências feitas desde os anos sessenta se converteria em uma forma ampliada de espetáculo: o oferecimento de uma "experiência diferenciada" como entretenimento. Não se trata de dizer que tal ação perdeu sua capacidade crítica, mas de constatar que ela também se tornou comercializável — e, por isso, pensá-la como "transgressão" tornou-se mais difícil.

A grande expansão de iniciativas culturais no Brasil ocorrida na década de noventa, por sua vez, já estaria se dando no contexto de grandes eventos e da ascensão de uma ideologia "empresarial" de arte, junto ao discurso correlato de que a produção cultural (como a cidade) teria no *lucro* não só a grande medida de seu sucesso, mas a condição necessária de sua existência. Em um regime de investimento financeiro cada vez maior, a quantidade de pessoas freqüentando a exposição é índice importante de retorno, seja direto (arrecadação por ingressos e subsídios) ou indireto (quando o evento é espaço de evidência para o nome de empresas e seus produtos); a "audiência" tornou-se, à maneira dos programas de televisão, um *índice da própria viabilidade da cultura*.

É preciso frisar, porém, que no Brasil a conexão crescente do meio cultural com grandes espetáculos, interesses empresariais e estratégias de *marketing* possuiu certas peculiaridades. Até o final da década de oitenta, não haveria um "mercado de artes plásticas" realmente estabelecido no país²¹; a produção artística brasileira teria uma dependência considerável de instituições e políticas públicas. A partir do Governo Collor (PRN:1989-1992) teria início um desmonte progressivo de instituições que se manteria pela década de noventa. Usando o argumento "neoliberal" da desoneração do setor público, a promoção da cultura seria "passada" para as mãos da iniciativa privada. Esta passagem porém, se daria *pelo investimento do próprio Estado*, através principalmente da concessão de grandes incentivos fiscais de natureza variada ao patrocínio cultural — os quais não só desonerariam o investimento, mas poderiam chegar até a torná-lo automaticamente lucrativo. Assim, a complexa situação de dependência das artes plásticas em relação a interesses empresariais no Brasil teria sido de certa forma *promovida pelo próprio poder público* — convertido em custeador indireto do prestígio privado e de sua "excelência" no setor cultural²².

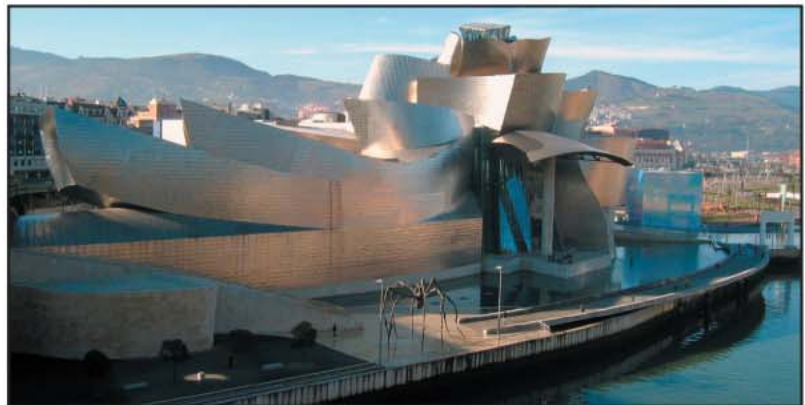
²¹ Segundo comentários de Agnaldo Fariás, na entrevista de 18/11/2004.

²² As políticas de incentivo fiscal no país já foram bastante discutidas e criticadas. O quinto exemplar da revista cultural independente *Número*, de 2005, traz alguns textos interessantes a esse respeito.



Centro Georges Pompidou, Paris
(projetado por Richard Rogers)

[www.richardrogers.co.uk]



Museu Guggenheim de Bilbao
(projetado por Frank Gehry)

[photos.expansys.us/photos/i/f/f110544487.jpg]



Getty Center, Los Angeles
(projetado por Richard Meyer)

[academic.reed.edu/getty/survey/lm.Sur-04.jpg]

2.2.1. Eventos e intervenções

Pensar as práticas críticas de intervenção urbana demanda atenção para o fato de que estas já foram apropriadas não apenas pelo sistema artístico, mas pelas estratégias de valorização da cidade através da constituição de "identidades" urbanas e/ou de um clima atrativo de "agitação cultural" para as cidades. Dentro do quadro de comercialização e competição entre cidades, mesmo intervenções contextualistas genuinamente preocupadas com significados e histórias dos lugares poderiam ser usadas, como Mion Kwon colocou, para "extrair" (ou produzir) *distinção* e *identidade* de certos locais, fatores procurados com aflição no mundo do *marketing* urbano.

Significativamente, a apropriação da arte pública site-specific para a valorização de identidades urbanas vem em um tempo de mudança cultural fundamental, na qual arquitetura e planejamento urbano, anteriormente os meios primários para expressar uma visão de cidade, são substituídos por outros meios mais íntimos ao marketing e à propaganda [...]. A arte pública e a site-specific adquirem nesse contexto nova importância por poderem oferecer distinção do lugar e singularidade [*uniqueness*] da identidade local, qualidades altamente sedutoras na promoção de cidades dentro da reestruturação competitiva da hierarquia econômica global. (KWON, 2002)

Tais questões são um fundo importante para se pensar a proliferação de *eventos artísticos de intervenção em espaço urbano* no final do Século XX. Claudia Bütner (In PALLAMIN, 2002, p.73) aludiu a um significativo o "*boom*" internacional de eventos *site-specific* em espaços não-institucionais de grandes cidades, iniciado em meados dos anos oitenta e muito ampliado no início dos anos noventa. Tal propagação, por sua vez, não teria correspondido a uma problematização mais significativa da cidade, mas a uma maior apropriação dessas práticas por interesses de lucro e promoção.

[...] aos poucos foi se cristalizando o entusiasmo pela arte das instalações específicas para um determinado lugar como gênero popular. O primeiro plano foi sendo ocupado pela encenação espetacular do ambiente e não pelo questionamento da realidade preexistente, seja por meio de intervenções sutis, seja pela confrontação com o conteúdo do local. Abriu-se então um mercado formidável: realizadores de festivais e megaeventos, secretarias culturais e muitos empreiteiros de feiras, aeroportos e shopping centers passaram a explorar a eficácia pública da arte em benefício da sua própria imagem e da do local do evento. [...] Atualmente, os setores de *marketing* conhecem muito bem o valor de mercado da arte em geral. Por isso se valem não apenas da presença de artistas famosos para dar mais brilho aos eventos, mas também aproveitam o fato de que os *highlights* precisam ter caráter passageiro, devendo ser oferecidos como eventos únicos. (BÜTNER in PALLAMIN, 2002, pp.74-75)

Entre os exemplos dessa proliferação de iniciativas, Bütner destaca entre os "pioneiros" o *Chambres d'amis* em Gand (1986), o *Skulpturenboulevard* em Berlin (1987), o *SkulpturProjekte* em Münster (1987), a *Documenta 8* em Kassel (1987). Entre

os projetos semelhantes surgidos desde então, haveria uma miríade de projetos pontuais, como o *Places with a Past* em Charleston (1991); mas cabe destacar aqui um tipo mais específico: os *projetos contínuos centrados em cidades* — o que M. Kwon chamou de *city-based art programs* (KWON, 2002-b). Poderíamos enquadrar nessa "categoria" as continuações do *SkulpturProjekte* de Münster e da Documenta de Kassel, o Projeto *InSite* (1994-2005, até agora) envolvendo as cidades fronteiriças de Tijuana e San Diego e, *last but not least*, o Projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994-2002).

A questão que se coloca para os próximos capítulos é: *como pensar a intervenção crítica da arte na cidade quando esta se manifesta junto ao formato de mega-evento cultural?* Em primeiro lugar, pretende-se tomar os mega-eventos aqui estudados como uma "intervenção ampliada" no espaço urbano. Sob essa luz, eles formariam campo próprio de visibilidades, interesses e reverberações. Uma instância que, embora formada também pela coletividade das obras individuais, não seria simples soma destas e inevitavelmente interferiria no significado destas, em sua existência na cidade e na percepção estética e social que as pessoas têm delas.

Nesta pesquisa, em especial, deve-se atentar para a participação peculiar e heterogênea deste tipo de "intervenção ampliada" na *produção do espaço urbano*. Como bem apontou Mion Kwon, intervenções elaborando locais na cidade podem ser usadas como *produtores de diferença comercializável*.

A arte site-specific pode levar à descoberta de histórias reprimidas, prover suporte para maior visibilidade de grupos e questões marginalizados, e iniciar uma recuperação/redescoberta de lugares "menores" até então ignorados pela cultura dominante. Mas à medida que a ordem socioeconômica corrente desenvolve-se em cima da produção (artificial) e consumo (massivo) de diferença (pela diferença), a presença de arte em espaços "reais" pode também ser um modo de extrair dimensões históricas e sociais de lugares para variadamente servir ao direcionamento temático de um artista, satisfazer perfis demográficos institucionais ou preencher as necessidades fiscais de uma cidade. (KWON, 2002)

Tendo tais questões em vista, seria necessário atentar para a teia necessariamente *política* de forças, discursos, representações e conseqüências que possibilitam e legitimam as "intervensões ampliadas". Pensar essa dimensão mais ampla dos mega-eventos implica em considerá-los como realizações inseridas no sistema de valorações e interesses do circuito artístico — no qual intenções "críticas" podem, em última análise, servir também para *valorização* de um empreendimento — assim como ligadas aos interesses das empresas e instituições que os financiam, os quais costumam ser bem pragmáticos. Pensar grandes eventos mediáticos também requer considerar o "capital simbólico" da Cultura — que se não fornece retorno financeiro direto, sempre é um investimento na *imagem* de quem a protege.

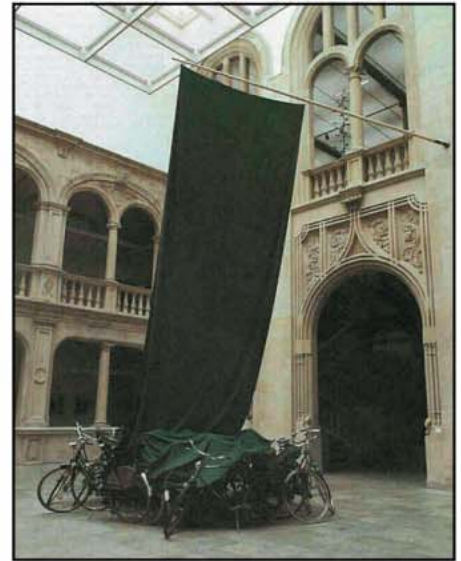
O objeto Arte/Cidade representa então uma intersecção complexa de olhares artísticos, discursos curatoriais, interesses institucionais e privados e lógicas espetaculares, com múltiplas facetas — utilitárias, críticas ou capciosas. A noção de *olhar político* de Beatriz Sarlo é um guia interessante para procurar o potencial de crítica nessa heterogeneidade:

Trata-se de atentar no menos visível, menos audível, em discursos e práticas que escapam, pelas fissuras, seja aos ditames do mercado, seja aos circuitos habituais. **Mas também se trata de diferenciar o que, no mercado, trabalha contra as suas regras, formula as perguntas imprevisíveis, imagina novos modelos de resposta.** (SARLO, 1997, p.60) [grifos meus]

Considerando que existem potenciais de crítica para a arte na cidade, mas que esta crítica não impossibilita a apropriação dessa mesma arte como espetáculo e reificação da cidade, a descrição que se fará nos capítulos seguintes sobre o Projeto Arte/Cidade procurará apontar suas principais nuances de *crítica* e *reflexão* e suas principais nuances de *espetáculo*. Ou, tomando os termos de Certeau, seus aspectos táticos e seus aspectos estratégicos.



Jef Geys
 intervenção para o Skulpturprojekte, Münster, 1997
 [http://www.artcontent.de/skulptur/97/geys/index.htm]



Reiner-Ruthenbeck
 Lodenfahne
 Skulpturprojekte, Münster, 1987
 [http://www.reiner-ruthenbeck.de/lofa3k.jpg]

Attila Richard Lukacs
 Ternal Teahouse (Pissoire)
 Documenta IX, Kassel, 1992
 [http://www.dianefarrigallery.com]



Reportagem sobre o InSite 1997(Tijuana/San Diego)
 Obra na foto: *Ayate Car*, de Betsabeé Romero
 [Folha de São Paulo, 28/11/1997]

FOLHA DE SÃO PAULO 28 de novembro de 1997 Ilustrada 4 9

Arte se movimenta entre globalização e fronteiras

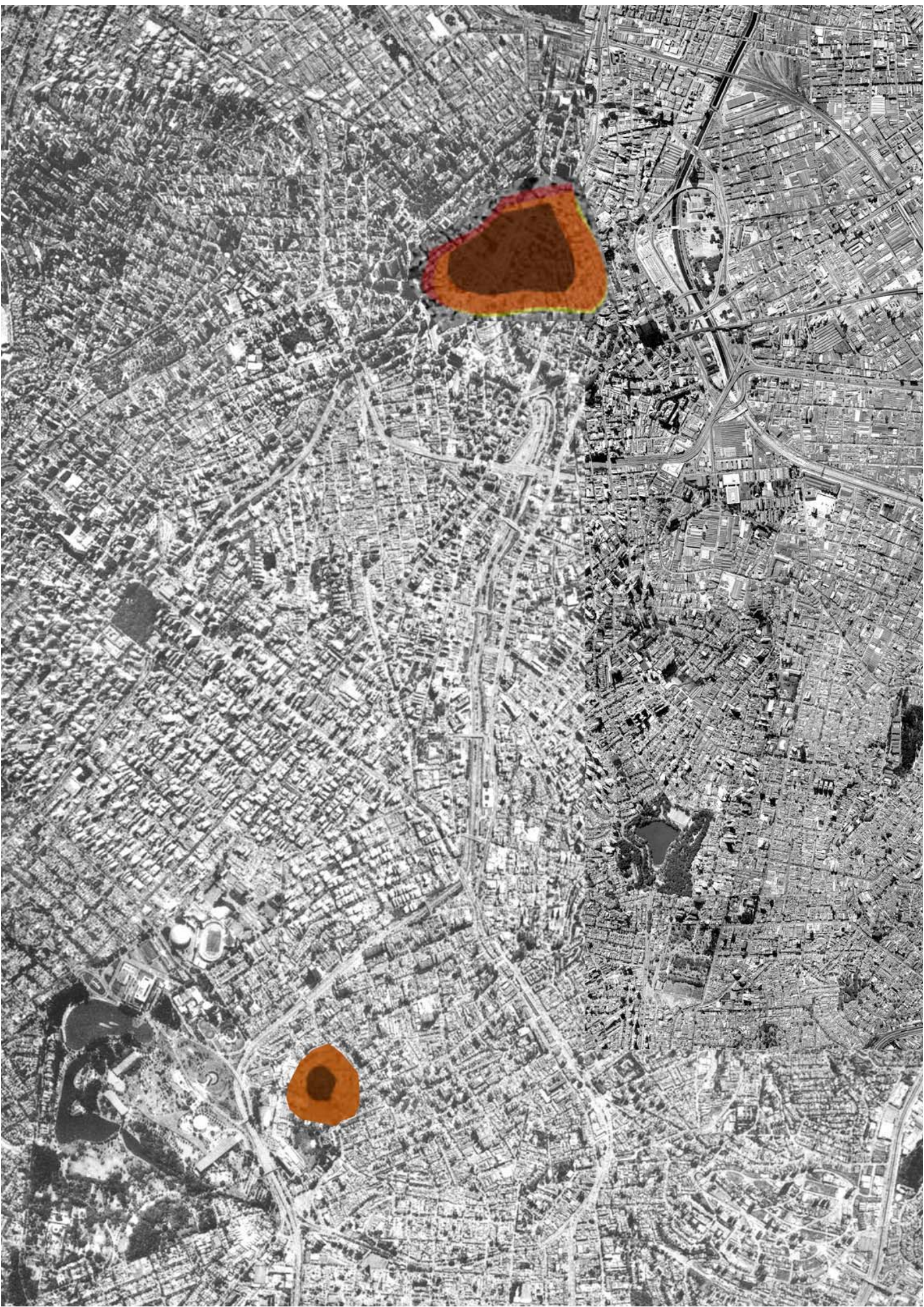
Bienais de Johannesburgo e do Mercosul e projeto de intervenção urbana InSITE 97 discutem território como parte do discurso estético contemporâneo

ELICERAMENTO
 O mundo é um território em constante movimento. A globalização, a tecnologia, a cultura, a economia, a política, a arte, tudo se movimenta. O território não é mais um espaço fixo, mas um espaço em constante transformação. A arte contemporânea discute o território como parte do seu discurso estético. O projeto InSITE 97, em Tijuana e San Diego, discute o território como parte do seu discurso estético contemporâneo. O projeto InSITE 97 discute o território como parte do seu discurso estético contemporâneo. O projeto InSITE 97 discute o território como parte do seu discurso estético contemporâneo.

"Ayate Car"
 Instalação de Betsabeé Romero

San Diego
 O projeto InSITE 97 discute o território como parte do seu discurso estético contemporâneo. O projeto InSITE 97 discute o território como parte do seu discurso estético contemporâneo. O projeto InSITE 97 discute o território como parte do seu discurso estético contemporâneo.

3.



3. o experimental e o institucional (1993-1994)

Foi considerável o impacto causado por duas grandes exposições artísticas em espaço não-institucional ocorridas em São Paulo em 1994. A primeira ocupava — com sons, projeções, imagens, palavras, rochas e buracos no chão — a soturna edificação-ruína do antigo Matadouro Municipal, um ambiente de estagnação. A segunda, em contraste completo, espalhava-se na movimentação e na abertura grandiosa do Vale do Anhangabaú — com holofotes, elevadores, estruturas ópticas e máquinas locadas em pontos do espaço público e em três edifícios antigos em processo de transição de uso. As duas mostras tiveram ampla repercussão, sucesso de público e crítica e grande cobertura por parte da imprensa; no meio cultural, seriam colocadas entre os acontecimentos mais importantes da década. Os discursos que as acompanhavam, assim como os bem escolhidos títulos de ambas — *Cidade sem Janelas* e *A Cidade e seus Fluxos*, respectivamente — deixavam entrever um interesse pelo urbano maior do que o da simples locação; o nome dado ao projeto do qual as duas eram parte, por outro lado, era uma sobreposição simples, mas de implicações múltiplas e abrangência ambiciosa: **Arte/Cidade**.

Apesar de incomuns, intervenções e eventos de arte no espaço urbano não eram novidades em São Paulo. A cidade já fora palco de intervenções de caráter "transgressor", como as de Flávio Motta e Nelson Leirner no final dos anos 60 (com *happenings* e obras em outdoors), de grupos como "Manga Rosa", "3nós3", "Taller de Investigacionaes Teatrales" e "Viajou sem Passaporte" no final dos 70 e início dos 80, ou mesmo a exposição *Mitos Vadios*, realizada num terreno baldio em 1978. Embora esse tipo de intervenção tenha rareado no decorrer da década de 80, houve ainda nela duas grandes exposições em espaço urbano, organizadas pelo Museu de Arte Contemporânea da USP (sob coordenação de Aracy Amaral): os projetos *Arte na Rua 1 e 2*, em 1983 e 1984, envolvendo obras feitas para outdoors de respectivamente 75 e 100 artistas. Poucos anos antes de *Arte/Cidade*, houve o *Programa de Incentivo à Arte Urbana*, além da encomenda de alguns trabalhos de intervenção urbana em 1989, por conta dos eventos comemorativos da Declaração dos Direitos Humanos, ambos de originadas na Secretaria de Cultura Municipal¹.

¹ A gestão da Secretaria Municipal estava então a cargo de Marilena Chauí, nomeada pela prefeitura de Luiza Erundina (PT, 1989-1992). Entre os trabalhos encomendados para a comemoração da Declaração dos

De maneira geral, porém, tais iniciativas envolvendo intervenções e exposições de arte no espaço urbano foram descontínuas, eventuais ou muito localizadas, não concentrando muita discussão e atenção para a prática em si. O Projeto Arte/Cidade, por outro lado, despertou no público e na mídia um interesse para a *intervenção urbana* que, ainda que fugaz, foi provavelmente o maior e mais contínuo até hoje no país. Já de início, o projeto se destacou por uma conjunção de fatores como:

- ser uma iniciativa não só promovida, mas *idealizada* e organizada no interior de uma Secretaria de Estado da Cultura² — e em um momento de grande crise de instituições culturais públicas, após o governo Collor;
- ocupar com exposições lugares degradados e em processo de transição de uso e caracterização. Ainda que já se firmasse no Brasil um olhar para a "decaência" urbana, com o pendor para as "revitalizações" culturais de espaços e recuperação e transformação de edifícios antigos em centros culturais, esse tipo de abordagem expositiva em particular era inédito para uma iniciativa institucional;
- propor obras criadas *especificamente para os locais ocupados*, partindo justamente de sua condição de transição — ou seja, aproximando-se ao conjunto de práticas artísticas denominadas *site-specific*. Ainda pouco discutida no Brasil, essa modalidade de produção artística já alcançava projeção havia anos em iniciativas culturais de países mais ricos, também em combinação frequente com a retórica da renovação e valorização urbana através da atividade cultural;
- possuir uma concentração e um tamanho inéditos para uma iniciativa de arte *site-specific* no Brasil;
- propor um processo coletivo de diálogo entre diferentes campos do meio cultural, incluindo a discussão aberta tanto entre artistas de linguagens diferenciadas quanto destes com teóricos e com os curadores;
- Contar com artistas de peso de muitas áreas, como Arthur Omar (vídeo) ou José Resende (escultura), um fator relevante para a atração da imprensa;
- receber ótima recepção e cobertura excepcionalmente ampla da mídia, o que incluiu repercussão no exterior (como mostra uma reportagem na revista *Art in America* de março de 2005) e elogios de jornalistas e críticos ("uma das iniciativas mais felizes e bem-sucedidas de intervenção cultural no espaço urbano", escreveu Bernardo de Carvalho na Folha de São Paulo de 25/02/94). Cabe destacar o notável *feeling* publicitário do projeto, já visível na escolha de seus títulos.

Direitos Humanos, destaco a intervenção de Guto Lacaz no Lago do Ibirapuera, o *Auditório para debater assuntos delicados*.

² Segundo a artista plástica Carmela Gross, "era a primeira vez que acontecia um evento assim, não patrocinado só, mas organizado e pensado a partir de uma Secretaria de Estado, e ninguém tinha muito claro o que significava isso" (entrevista concedida ao autor em 17/06/2005)

3.1. Experimentalismo auspicioso

O Projeto Arte/Cidade começou como uma realização de destaque da gestão de Ricardo Ohtake na Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (1992-1994). Ohtake era um personagem importante do meio cultural paulistano, e já havia exercido vários cargos administrativos em instituições culturais públicas³. Embora tenha entrado já na metade do mandato de quatro anos⁴, sua gestão teria se caracterizado por projetos e estratégias pouco comuns à Secretaria — entre estas, a formação de um corpo de assessores para as diferentes áreas de produção cultural⁵. Nesse contexto, Arte/Cidade se destacava por ser uma proposta de caráter interdepartamental, idealizada e organizada por assessores — no caso, Nelson Brissac Peixoto (assessor para audiovisual) e Agnaldo Aricê Caldas Farias (assessor para artes plásticas)⁶.

Autor do projeto, Nelson Brissac vinha do campo da Filosofia, ligado principalmente "à filosofia kantiana e à filosofia francesa dos anos 70 e 80 — Baudrillard, Deleuze, Derrida, Lyotard e Virilio" (BEIGUELMAN, 26/11/96)⁷. Seu interesse em questões relativas à metrópole, à percepção e à arte contemporâneas estaria presente em muitos trabalhos, como o livro *Cenários em Ruínas* (1987), a série televisiva *América* (TV Manchete, 1989) e, especialmente, no vídeo *Paisagens Urbanas* (gravado em 1991, mas só terminado e lançado em 1996 pela TV Cultura). Apesar de ir a público só depois de Arte/Cidade, este vídeo poderia ser considerado um primeiro esboço do projeto, sobrepondo elementos urbanos, obras de artistas e falas de teóricos.

Agnaldo Farias, por outro lado, vinha da Arquitetura, mas estava envolvido com a discussão e produção artísticas, trabalhando já havia anos com curadoria e crítica de artes plásticas⁸. Como Brissac ainda não tinha experiência com exposições de artes

³ Relacionados a figuras proeminentes como a artista plástica Tomie Ohtake (mãe) e o arquiteto Ruy Ohtake (irmão), Ricardo Ohtake tornou-se secretário durante o governo estadual de Luis Antônio Fleury Filho (PMDB, 1991-1995). Já havia trabalhado em várias instituições culturais públicas como o IDART, o Centro Cultural São Paulo, o Museu da Imagem e do Som (MIS) e a Cinemateca Brasileira, entre outras. Foi e é diretor do Instituto Cultural Tomie Ohtake, instituição privada.

⁴ Os dois primeiros anos da gestão da Secretaria estiveram sob cargo de Adilson Monteiro Alves.

⁵ Em entrevista ao autor no dia 18/11/2004, Agnaldo Farias comentou que não conhecia outra gestão da Secretaria de Estado que tivesse adotado tal estratégia até então.

⁶ Além de Brissac e Farias, os o corpo de assessores de Ohtake incluía Guilherme Almeida Prado (cinema), Marta Góes (teatro), Rodolfo Stroeter (música) e Clarisse Abujamra (dança). Os assessores eram, não por acaso, em geral pessoas próximas a Ohtake. É necessário atentar para a lógica "cordial" que ainda é a regra em administrações públicas brasileiras (e em outras esferas também).

⁷ Doutor em Filosofia pela Universidade de Paris/Sorbonne, Brissac trabalhava como ensaísta e professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica). Comentários sobre sua "genealogia" intelectual podem ser vistos em SILVA, 25/11/95.

⁸ Farias havia trabalhado em Bienais e sido curador de diversas exposições. Sua vida acadêmica também estava relacionada ao assunto: seu doutorado — *Esculpindo o Espaço: a escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço* (FAU-USP, 1997) — já abordava expoentes da arte

plásticas (sua atuação era a princípio muito calcada no cinema), a participação de Farias teria sido muito importante para a organização e conceituação inicial do Projeto Arte/Cidade.

O projeto surgiu como uma proposta de produção e exposição multidisciplinar de intervenções artísticas intermitentes em espaços "esquecidos" da cidade. Desde o princípio, previa três conjuntos de exposições, com temas e contextos urbanos diferenciados, encerradas por um ciclo de palestras envolvendo realizadores e críticos convidados: *A Cidade sem Janelas*, que ocuparia um edifício abandonado; *a Cidade Fragmentada*, que se passaria no centro da cidade (e que depois receberia o nome de *A Cidade e seus Fluxos*); e *A Cidade com suas Histórias*, que teria como cenário e questão as estradas de ferro internas a São Paulo (e cujo título seria depois ligeiramente alterado para *A Cidade e suas Histórias*).

Os organizadores ressaltavam Arte/Cidade como iniciativa experimental para uma proposta de produção cultural diferenciada. Por um lado, uma alternativa ao circuito de espaços artísticos convencionais e "tranquilizadores" (museus e galerias), buscando originar uma fruição mais rica da obra de arte ao colocá-la em um espaço que "não lograsse encobrir sua potência" (Agnaldo Farias in SECSP, 1994). Por outro, uma alternativa ao isolamento das áreas artísticas, que imperava tanto nas práticas dos artistas quanto no "modo tradicional, compartimentalizado, de incentivo público da produção cultural" (PEXOTO, 2002, p.12); assim, a exposição não só juntaria muitas linguagens diferentes, como seria construída a *partir da discussão coletiva entre estas*⁹. Nesse sentido, Arte/Cidade estaria afinado com elementos do ambiente intelectual "pós-moderno", como a crítica a totalizações e pontos de vista hierarquizados e a necessidade de diálogo entre diferentes práticas e perspectivas.

O projeto foi bolado com parâmetros muito particulares a um determinado momento histórico, que era aquele quadro pós-moderno em que a questão da inter-relação de linguagens era uma questão fundamental. Hoje em dia pode parecer um pouco anacrônico, mas a discussão era hiper atual na época, quando você tinha a pressuposição de que uma maior convivência entre os diversos criadores geraria uma tensão e condições de criação novas. (Brissac em entrevista concedida ao autor em 2005).

A proposta inseria-se eficientemente no panorama de discussões mais em voga sobre cultura e cidade. O meio intelectual paulistano enveredara desde fins dos anos oitenta

contemporânea, e Farias lecionava sobre arte e arquitetura no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos (EESC-USP), do qual era um dos fundadores (tendo sido inclusive professor do autor desta dissertação).

⁹ Nas palavras do curador Agnaldo Farias: "Pareceu-nos interessante aproveitar a oportunidade para tentar romper através de uma atividade multidisciplinar um relativo silêncio, de uma relativa clausura a que hoje está submetida cada uma das áreas de expressão artísticas" (in SECSP, 1994).

pela discussão cultural e pelo debate "pós-moderno", e autores como Jean Baudrillard, Jacques Derrida e Paul Virilio eram discutidos em cadernos culturais¹⁰. Nesse meio, a cidade teria se tornado um dos temas centrais, foco de fascinação e redescoberta; discussões sobre cidade e cultura de autores como Walter Benjamin seriam retomadas com certa frequência¹¹. Na esteira "pós-moderna", seria visível no Projeto Arte/Cidade nuances da crítica à ideologia "modernista" do plano e de totalização funcionalista da cidade; da discussão sobre desagregação e ruína urbanas; da questão sobre a desmaterialização da experiência urbana nas imagens e fluxos da contemporaneidade; e da necessidade de preservação e de ressemantização da cidade.

Também foram fatores importantes na repercussão de Arte/Cidade as questões mais "práticas" a respeito da deterioração e do destino das áreas centrais de São Paulo. Discussões sobre possíveis abordagens e estratégias de revalorização ocorriam na cidade, interesses eram mobilizados e iniciativas variadas eram construídas em âmbito público e privado. O Centro já havia visto esforços recentes de renovação urbana na gestão de Luiza Erundina (PT, 1989-1992) — com destaque para a reurbanização do Vale do Anhangabaú (em 1991) e a Operação Urbana Anhangabaú. A Associação Viva o Centro (integrada por diversas empresas e bancos)¹² estava ativa e em ascensão desde 1991, e desde 1993 a prefeitura de Paulo Maluf (PPB, 1993-1996) colocara em funcionamento o Programa de Requalificação Urbana e Funcional do Centro de São Paulo (ProCentro)¹³.

Nesse contexto, não se pode separar a recepção excepcional de Arte/Cidade da atenção crescente à recuperação de espaços em decadência — e, principalmente, do papel preponderante que a cultura adquiriu na retórica dessa recuperação, como forma de atrair interesses e investimentos.

¹⁰ O repertório de Brissa estaria, então, muito bem atualizado em relação àquele momento. Farias, entre outros, comentou em entrevista que a discussão sobre pós-modernismo e sobre a cidade era então recorrente na imprensa cultural paulista (e internacional), e estaria pautada em muito pelos autores alcunhados de "pós-estruturalistas" e "desconstrutivistas" — os filósofos "mais badalados" daquele momento (SILVA, 25/11/95). O "desconstrutivismo" também estaria em discussão no meio arquitetônico, centrado em arquitetos como Peter Eismann.

¹¹ Tanto a discussão sobre a cidade quanto o uso de vários autores, contudo, se daria muitas vezes de forma questionável. A esse respeito, Beatriz Sarlo foi uma autora que criticou o que considerou como "obstinação com que tanto a crítica literária quanto a semiótica bem como a análise cultural propõem a cidade como tema" nessa época (SARLO, 1996, p.98). Sarlo foi particularmente crítica, nesse sentido, à apropriação modista e superficial de Benjamin em decorrência da centralidade excessiva dada à cidade. Haveria para ela uma "inflação conceitual" que "carcome a originalidade benjaminiana até os limites da completa banalização" e o faria ser usado como "teórico de um catecismo para aficionados da cidade moderna" (SARLO, 1996, pp. 98-103).

¹² Grande parte das empresas filiadas ao Viva o Centro eram bancos e instituições financeiras. O presidente da Associação era o então presidente do Bank Boston no Brasil, Henrique de Campos Meirelles.

¹³ Heitor Frúgoli Jr., assim como José Geraldo Simões Jr., vincula a origem do ProCentro à "a pressão exercida e o conjunto de reflexões da Viva o Centro" (FRÚGOLI JR, 2000: 83).

A proposta emplacou com o governo estadual e o *establishment*. Em termos gerais, o binômio arte/cidade já vem sendo usado há algum tempo como uma maneira de valorizar a cidade, se não substancialmente, ao menos em termos de imagem, *marketing* [...]. Além disso, em São Paulo, como em toda parte, os debates atuais sobre "pós-modernismo" e "globalização" acarretaram um interesse maior pelo tema cidade, particularmente da metrópole e de suas transformações. Num nível mais específico, a proposta ocorreu num momento em que várias iniciativas afirmavam a urgência de tratar dos problemas da cidade, e em particular do centro histórico de São Paulo, que vem sendo abandonado pelas grandes instituições financeiras e comerciais em favor de áreas mais periféricas recentemente valorizadas. (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p.285).

No interior de Arte/Cidade, porém, o fator cidade estaria subordinado às questões artísticas — tanto conceitual como politicamente falando. Encarado como a "grande mola do processo de crescente interação do qual deriva a cultura contemporânea" (COELHO, in SECSP, 1994), o urbano seria material e "pano de fundo" para trabalhar a interdisciplinaridade cultural.

No início, era muito mais a cidade como pretexto para uma articulação entre diferentes linguagens, ou seja, você tirar o artista do atelier, o arquiteto do estúdio, e ter uma inter-relação [...] Era a questão pós-moderna por excelência, digamos assim, que era provocar uma maior interação entre diferentes linguagens, era uma discussão no plano da cultura. [...] a cidade parecia ser o motivo, ela parecia ser uma espécie de campo onde esses diferentes entrecruzamentos poderiam se fazer. (Brissac em entrevista concedida ao autor em 31/05/2004).

Para além da interdisciplinaridade, o uso intermitente de espaços não-institucionais seria grande fator de "atualidade" do projeto em termos de produção cultural. Tanto a prática artística superposta ao espaço urbano quanto a estratégia dos grandes eventos artísticos, afinal, estariam em voga no circuito mundial das artes. Arte/Cidade possuiria um aspecto de *atualização cultural*, de algo capaz mesmo de receber atenção internacional — o que sempre guarda grande apelo em um país que se tem como atrasado, principalmente sob a sombra do processo e do discurso da "globalização" que então se estabeleciam. Segundo o próprio Secretário de Estado da Cultura, o projeto inauguraria "uma nova perspectiva nas atividades culturais" (SECSP, 1994).

A situação favorável encontrada na gestão de Ohtake, além de conferir um "direito ao fracasso" ao projeto — permitindo "um acento experimental que é sempre muito desejável" (Agnaldo Farias in SECSP, 1994) — também teria conferido a Arte/Cidade um não desprezível senso de oportunidade. Por outro lado, as expectativas provavelmente ainda eram discretas e incertas nos momentos iniciais de formulação e organização de sua primeira etapa.

Centro ganha investimentos e entra em fase de revitalização

A reforma do Anhangabaú é acompanhada de novos restaurantes e edifícios

Masao Goto Foto: AE



GERSON PENHA

Quando foi finalmente entregue ao público, há cinco meses, depois de cinco anos em obras, o novo Vale do Anhangabaú revelou um Centro da cidade muito diferente daquele que existia antes. A primeira diferença é que o Anhangabaú voltou a ser um parque, como há 50 anos, quando os jardins desenhados pelo arquiteto francês Joseph Bouvard foram substituídos por avenidas. A segunda é que, junto com o Anhangabaú, surge sinais de revitalização do Centro, uma região que, apesar da deterioração, continua a ser chamada pelos paulistanos de "a Cidade". Como nos bons tempos.

O Centro ganhou restaurantes de classe, com cardápios que oferecem pratos sofisticados como truta salmoadada com molho de ostras. Está ganhando torres que vão ficar a dever às da Avenida Paulista, como a do Banespa, na Praça da República. Projetada pelo arquiteto Carlos Bratke, ela tem vidros que refletem o Edifício Itália e deve ser inaugurada

[O Estado de São Paulo, 03/05/1992]

Centro será revitalizado

MALUF APROVA PROJETO QUE PRETENDE REFORMAR LOCAIS DA ÁREA CENTRAL DA CIDADE



Paulo do P...
Associa...
que de...
solente...
con...
ter...
Tad...
de...
o pela...
partic...
p...
o que...
m...
de...
o que...
m...
de...
o que...
m...

LIB...
ES...
A p...
será...
to em...
do em...
1983...
n...
s...
Isso...
Revista...
apre...
to. Pa...
grat...
Cent...
A l...
m...
cine...
tes d...

[Jornal da tarde, 23/05/1993]

FOLHA DE SÃO PAULO

acontece

SÃO PAULO

Segunda-Feira, 20 de setembro de 1993. Especial - I

Evento discute relação entre SP e arte

Secretaria de Estado da Cultura lança hoje o projeto "Arte/Cidade", que vai reunir 45 artistas

Trabalhos começam hoje

Da Reportagem Local

O primeiro bloco do projeto "Arte/Cidade", que começa hoje e vai tratar do tema "Cidade sem Janelas", reúne os seguintes artistas: Carlos Fajardo, Carmela Gross e Marco Giannotti (artes plásticas), Casvio Vasconcelos e Antonio Saggese (fotografia), Arthur Omar e Eder Santos (vídeo), André Klitzel e Jorge Furtado (cinema), Anne-Marie Sumner (arquitetura), Lívio Fragtemberg e Arnaldo Antunes (música), Henrique Dias (teatro) e Suzana Yamachi (dança). A mediação é do crítico Teixeira Coelho.



O compositor Arnaldo Antunes, que participa do projeto

Da Reportagem Local

Será lançado hoje o projeto "Arte/Cidade", da Secretaria de Estado da Cultura, no Museu da Imagem e do Som (av. Europa, 158, tel. 011/853-1498, Jardim Europa, zona sul de São Paulo). Segundo o projeto, 45 artistas de nove linguagens — artes plásticas, dança, teatro, música, arquitetura, vídeo, cinema, fotografia e literatura — vão desenvolver, ao longo de um ano, trabalhos sobre três temas: "A cidade sem janelas", "A cidade fraturada" e "A cidade e suas histórias".

Cada um dos temas constitui um bloco de atividades, com 15 artistas e três meses de duração. Orçado em cerca de US\$ 150 mil, cada bloco se divide em duas etapas: a primeira são os workshops; a segunda, a apresentação final dos trabalhos.

Os workshops serão feitos nas oficinas culturais ligadas à Secretaria e poderão ser vistas pelo público que se inscrever (informações: tel. 011/259-9611), vão mostrar o estágio em que o trabalho dos artistas se encontra. A apresentação final dos trabalhos de cada bloco vai acontecer em endereços que se relacionam com o tema.

O custo total estimado de cada bloco é de US\$ 150 mil. Para a produção desses trabalhos, os artistas vão receber uma média de US\$ 4 mil para os três meses. Ao longo desse período, eles vão se reunir pelo menos seis vezes para comentar sua produção e trocar ideias. Cada reunião será mediada por um crítico e acompanhada de um debate entre três convidados. Será também gravada, para que se faça um livro e um vídeo sobre o evento depois.

Hoje, além do lançamento do projeto, se dará a primeira reunião do primeiro bloco. O tema "A cidade sem janelas" se refere à ausência de contemplação de São Paulo e vai ser desenvolvido até o dia 7 de dezembro, quando os resultados serão apresentados (leia texto ao lado).

O segundo bloco é "A cidade fraturada", sobre a fragmentação da metrópole, e contará com o cineasta Carlos Reichenbach, o artista plástico Walmécio Caldas, o músico Ilamar Assumpção e outros; deverá ser realizado de fevereiro a maio de 1994. A apresentação final dos trabalhos deste bloco vai se distribuir por três endereços: Oficina Cultural Oswald de Andrade, Pinacoteca e Estação Júlio Prestes.

O terceiro, sobre a perda da ideia de tempo na cidade, a ser desenvolvido entre junho e setembro do ano que vem, reunirá videomaker João Moreira Sales, o músico José Miguel Wisnick e o pintor Paulo Passa, entre outros. Os resultados serão mostrados na Casa das Rosas, no Museu da Imigração e no Matadouro (futuro sede da Cinemateca Brasileira).

Talvez a primeira menção a Arte/Cidade na imprensa [Folha de São Paulo, 20/09/1993]

3.2. Cidade sem Janelas

Iniciada em 1993, a preparação de *Cidade sem Janelas* reuniu durante três meses os quinze artistas selecionados¹⁴, além de quatro teóricos e os dois curadores¹⁵, em discussões semanais. Além de buscar o diálogo entre diferentes artistas, esse processo também acabava por questionar a separação funcional do meio artístico acentuada nos anos 80 (Owens In FOSTER, 1987): juntavam-se artistas, críticos e curadores à mesa de discussão¹⁶. Mais que apenas participantes a deixar contribuições individuais, os artistas poderiam nessa fase atuar nos rumos e concepções do projeto. A presença de críticos ressaltava a intenção de debate conceitual¹⁷, gerava testemunhas do processo e possibilitava um diagnóstico que não se limitasse ao resultado expositivo. E de fato, o crítico Teixeira Coelho atestaria que *Cidade sem Janelas*

não era fundamentalmente uma exposição, um projeto de exposição, mas um ateliê de pesquisa a cujos resultados se daria publicidade, cujos efeitos se tomariam públicos. (Coelho in SECSP, 1994)

Os debates abrangeriam desde conceitos básicos de relações entre arte e cidade até a apresentação e discussão das propostas de intervenção. Embora a multiplicidade fosse um mote, o evento ultrapassaria o simples elogio à diversidade: ainda que fossem procuradas abordagens próprias e individuais, estas deveriam necessariamente passar pelo diálogo¹⁸. A curadoria não ignorava a inclinação contemporânea a um pluralismo artístico pouco criterioso, assim como os resultados muitas vezes questionáveis da sobreposição de cultura e cidade. A proposição eficiente do tema e do local (ou seja, do elemento "cidade") seria o fator necessário para contornar tais problemas.

¹⁴ O total de interventores compreendia quatro artistas plásticos (Carlos Fajardo, Carmela Gross, José Resende e Marco Gianotti), dois fotógrafos (Antonio Saggese e Cássio Vasconcelos), três cineastas (André Klotzel, Eder Santos e Jorge Furtado), um *videomaker* (Arthur Omar), dois músicos (Amaldo Antunes e Lívio Tragtenberg), um diretor de teatro (Enrique Diaz) uma coreógrafa (Susana Yamauchi) e uma arquiteta (Anne Marie Sumner).

¹⁵ Embora aqui se mencione apenas a presença de dois curadores nas reuniões (Brissac e Farias), foi creditada uma "comissão curadora" para a primeira etapa de Arte/Cidade, que incluiu também outros assessores da Secretaria: Marta Góes, Rodolfo Stroeter, Maria Vitória Arruda, Sandoval Antonio Lappa Nassa e Celso Curi.

¹⁶ Rubens Mano, participante da segunda fase de Arte/Cidade, disse a respeito que "não havia uma hierarquia, tanto o curador quanto os demais artistas opinavam e faziam construções absolutamente pertinentes. Eu acho que muitos trabalhos surgiram dessa construção, do encontro". (Entrevista concedida ao autor em 6 de julho de 2005)

¹⁷ "A idéia dele [Brissac] era que cada edição, pelo menos a primeira e a segunda, tivesse um crítico acompanhando, porque na verdade ele não queria entrar como crítico. Não queria, ele achava que nós éramos os organizadores; nós fomentariamos o debate, mas nós não conduziríamos muito porque teria um cara refletindo sobre, que era um crítico convidado" (Agnaldo Farias em entrevista de 18/11/2004). Os convidados foram Alberto Tassinari, Helena Katz, Ismail Xavier e Teixeira Coelho.

¹⁸ Segundo Brissac, teria havido até a sugestão de que todos fizessem juntos uma única obra, "mas isso foi logo descartado. Não queríamos que tivesse cara de evento multimídia" (apud CARVALHO, 25/02/94).

[...] nossa intenção era garantir um mesmo denominador, um ponto em comum capaz de preservar a heterogeneidade do grupo mas atenuando-a rumo a uma direção mais produtiva que não a babel em que nos encontramos hoje. (Agnaldo Farias in SEESP, 1994)

Para equilibrar pluralidade e coesão, o método adotado pelos curadores para a proposição do tema foi oferecer aos artistas uma "nebulosa conceitual": um conjunto de temas e palavras mais ou menos próximas, sem hierarquia ou contornos muito delineados, a partir do qual incitar debate¹⁹.

Embora as reuniões tenham começado antes de se ter um local definido para a intervenção²⁰, a escolha deste era sem dúvida fator decisivo para a qualidade da exposição tanto na profundidade do envolvimento quanto na coesão dos trabalhos — o lugar seria, afinal, a um só tempo locação, ambiente e material para trabalho. Foi eleito o edifício arruinado do antigo Matadouro Municipal²¹, no bairro de Vila Mariana. Construído em 1887 e desativado desde 1927 em virtude de políticas sanitaristas, o Matadouro era então um conjunto de galpões semi-abandonados, utilizados como um depósito pelo serviço público de iluminação. A edificação já era por si só extremamente expressiva: um espaço estagnado, desprovido de seu uso original, fisicamente degradado, espacialmente cerrado e opaco ao exterior, que mesclava impressões de estranhamento, indefinição, desagregação e confinamento. Bem afinado, portanto, com o tema da mostra.

Na medida em que se discutia durante a quase totalidade do tempo sua ocupação, aparentemente desviava-se da custosa tarefa de discutir o tema proposto. Ele foi todo o tempo, ou ao menos durante grande parte dele, o grande subterfúgio, o álibi, mas que curiosamente teve o condão de possibilitar a discussão do tema de forma indireta, uma vez que ele, graças aos seus predicados, harmonizava-se perfeitamente com o tema que nos servia de norte. (Agnaldo Farias in SEESP, 1994)

¹⁹ No catálogo, Agnaldo Farias relata as palavras da "nebulosa" de *Cidade sem Janelas*: "prédios, empenas, fachadas, becos, vielas, sky line, impotência, solidão, clausura, angústia, opacidade, saturação, acúmulo, artérias, detritos, ruínas, sobras, escombros, concreto, lama, pedra, metal, solo mineral, arqueológico, porosidade, espessura, massa, peso, gravidade, cheio, fechado, duro, cinza, amorfo, inerte, descascado, sujo, usado, volume, sobreposição, entrelaçamento, articulação, ruído, indistinção, amontoado, aglomerado, acoplamento, engate, expansão, superfície, plano, epidemia, aridez, secura". Interessante como a maioria das palavras parece remeter ao campo das artes plásticas; trazem à mente um mundo tátil, de texturas e sensações. As emoções figuradas por sua vez, são essencialmente individuais e algo abstratas; a "cidade" aí é essencialmente fenomenológica.

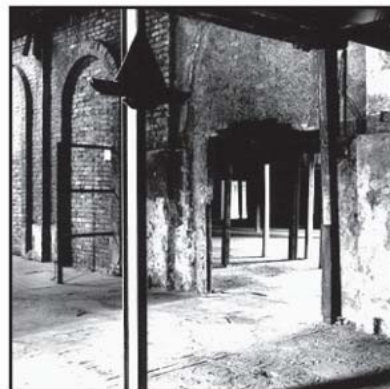
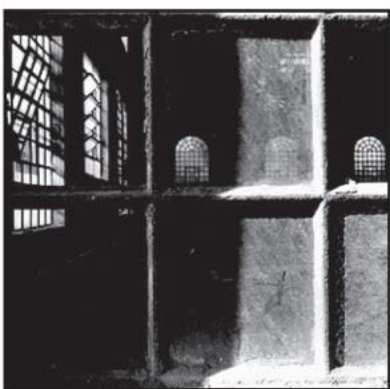
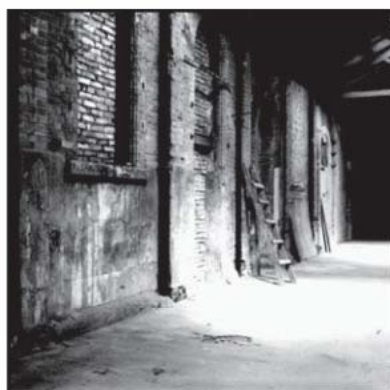
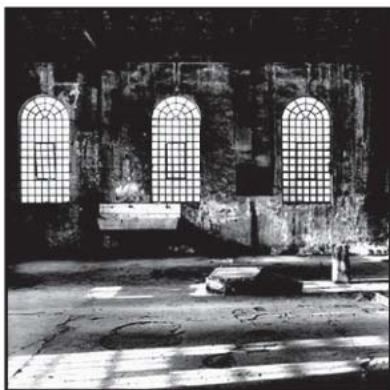
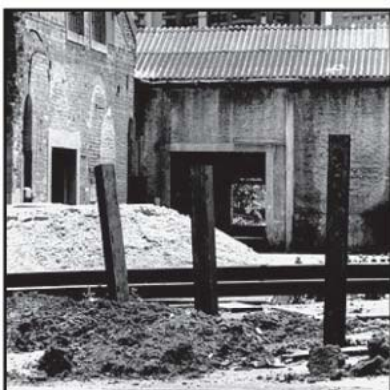
²⁰ Segundo Nelson Brissac (apud MORAES, 17/04/1994)

²¹ Largo Senador Raul Cardoso, nº 207.



Matadouro Central
ensaio fotográfico do catálogo
de *Cidade sem Janelas*

[Nelson Kon - SECS, 1994 e
www.pucsp.br/artecidade]



Ironicamente, os termos do projeto também encontraram certos obstáculos nos próprios artistas: além de constituir um alargamento institucional para experimentações, a proposta acabava por exigir dos envolvidos operações que escapavam à esfera de práticas na qual se inseriam. A todos era proposto, em maior ou menor grau, um deslocamento de sua atividade usual.

A experiência de você sair do atelier e lidar com espaços não-convencionais para o trabalho — não necessariamente para a exposição, mas *para o trabalho* — foi essencial. A gente fazia reuniões *in loco*. [...] tardes inteiras alucinadas, divagações, brigas e tudo, e que no fundo foi uma experiência pessoal inusitada para todo mundo. Todo mundo que funcionava na base do segredo, não falar nada, era obrigado a dizer o que iria fazer. E eu só me dei conta depois que, para um artista, isso é uma exposição extremamente fragilizadora. O cara fica com medo que outro roube a idéia, e sobretudo ele fica com medo de que ele não consiga fazer o que ele está dizendo que vai fazer. (Nelson Brissac em entrevista de 31/05/2004)

A proposta de "ocupar espaços" a princípio poderia conceder certa vantagem às artes plásticas em relação às outras linguagens; para artistas plásticos de trabalho mais "objetual", porém, a ocupação de um local e criação de um ambiente específico seria algo quase tão novo quanto para um músico ou um cineasta. A dificuldade a esse respeito seria de certa forma partilhada pelos participantes em geral: o desafio de pensar a obra *já como sua forma de apresentação* incluiria neste caso pensar aquele espaço, tão distante da neutralidade museológica que seria impossível desconsiderá-lo na obra, e pensar a convivência com todas as outras obras nesse lugar.

Embora enfatizada nas intenções do projeto, a interdisciplinaridade não seria algo muito visível na exposição resultante, que durou de 12 a 27 de março: a despeito da discussão conjunta, os participantes não buscaram construir diálogo ativo entre as obras. Haveria, sim, uma "contaminação criativa": através da apresentação aberta de suas propostas de trabalho, os artistas trariam exemplos e estimulariam uns aos outros.

tinha uma discussão geral, mas cada um trabalhava sua própria concepção, como um trabalho individualizado, nunca no coletivo, nunca no múltiplo. A multiplicidade se dava na discussão, mas isso não significava que você devesse incorporar nem soluções, nem problemas. Mas é claro que isso vai preparando você, vai trazendo informações, e esse tipo de coisa é que aparece depois no trabalho, ainda que não determinante, não como um programa, mas como uma subjetividade que vai se transformando a partir daquelas discussões. (Carmela Gross em entrevista concedida ao autor em 17/06/2005)

A idéia de participação individual (e mesmo de autoria) teria mantido seus limites bem demarcados. Nas intervenções, o espaço do Matadouro fora de certa forma "loteado" pelos artistas, numa relativa reprodução do espaço de museu — partilha

que também incluiu disputas acaloradas²². Ainda assim, o lugar foi justamente o elemento que conferiu unidade à exposição, tanto por "contagiar" as obras quanto por constituir uma ambiência por si mesmo.

De certa forma, cada um deles [artistas] contribuiu para a criação de uma obra de arte coletiva. A intenção de cada autor retrai-se um pouco, ocupada pela experiência geral que absorve o visitante, a de entrar num matadouro abandonado. (COELHO, 23/03/94)

A fala de Marcelo Coelho (crítico da Folha de São Paulo), é indicativa de como a aparência e atmosfera do local já garantiam muito de seu impacto. Pode-se dizer que, em combinação com a própria novidade do evento em si, esses fatores proporcionariam uma *experiência diferenciada* que por si só já conferia interesse a Arte/Cidade.

3.2.1. Cidade na arte

Para além das implicações "psicológicas" da condição de ruína, as palavras de Brissac enfatizavam a condição "labiríntica" do Matadouro²³; uma ênfase na experiência de deambulação e do tato e em contraste a uma apreensão visual clara e ordenadora. O mesmo se vê no design gráfico do catálogo: nas fotos de Nelson Konsozinhas ocupam e sangram páginas inteiras, com predominância do preto-e-branco; nelas se vê a apresentação dos espaços sem pessoas, vazios e silenciosos, e ressaltam texturas e contrastes luminosos. Imagens do Matadouro "virgem" e já com obras se alternam quase indistintamente.

Uma paisagem intrincada articula-se aí, onde a visão é sempre parcialmente encoberta por obstáculos. Não há como apreender, de um só golpe, o conjunto do espaço, obrigando a percorrer este labirinto. Muros, grades, mezaninos e sombras represam a vista, tirando a perspectiva das coisas para comprimi-las contra a parede. Onde nada fica de fora, ver está ligado ao manuseio. Tudo compartilha a mesma materialidade: evidência da operação, do gesto, do esforço. (Brissac in SECS, 1994)

²² Houve, por exemplo, uma polêmica a respeito entre Carmela Gross e Arthur Omar que, segundo a artista plástica em entrevista, teria quase comprometido sua participação no projeto.

²³ O crítico Marcelo Coelho comenta que "labirinto" não seria a melhor analogia para o local: "Essa velha instalação pública desativada recusa-se a oferecer qualquer visão de conjunto. Os galpões escuros e vazados parecem ser muitos, parecem ser poucos. O visitante não conhece a lógica industrial que organizou aquele espaço. A sensação não é a de se perder num labirinto – palavra que pressupõe corredores, becos, ângulos e muros. A sensação é a de simplesmente não se saber onde está. [...] Um labirinto seria coisa mais lógica, cerebral. O Matadouro é vago, vazio, como um lugar de sonho, difícil de lembrar depois, quando acordamos." (COELHO, 23/03/94).

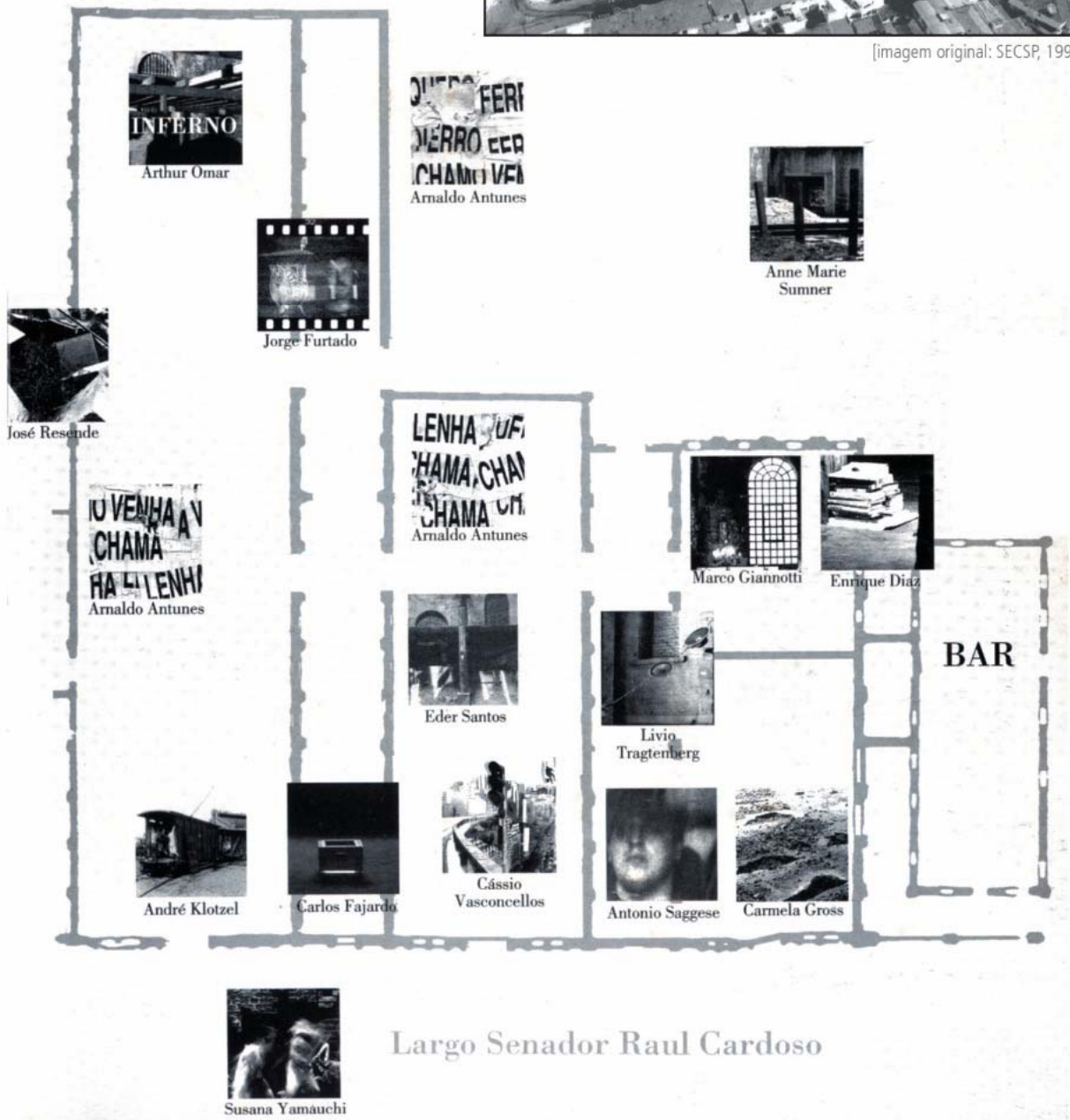
Matadouro Central

Planta da exposição
tal como apresentada no
catálogo original

[SECS, 1994]



[imagem original: SECS, 1994]



Largo Senador Raul Cardoso

Essa ênfase quase tátil na materialidade, por sua vez, estava na proposta de abordagem dos curadores aos artistas: Arte/Cidade conceberia a cidade "não como tema, mas como suporte" (Agnaldo Farias in SECSP, 1994). Dentro da já citada subordinação da "cidade" à "arte" no projeto, esta fala é uma chave para compreender a relação que se estabelecia entre os dois termos: nem tematização, nem apenas presença (relações visuais que tendem a uma separação definida entre os termos) mas principalmente *absorção*, *contaminação* (relações vinculadas ao toque, nas quais os termos envolvidos se confundem, ou pelo menos não se relacionariam de forma pré-concebida). Tal estratégia provavelmente tencionava evitar abordagens que se pautassem por uma imagem pré-condicionada de cidade, assim como as limitações de referências figurativas. Era a realidade presente da materialidade e do ambiente que deveria ser trabalhada; qualquer "figuração" do urbano deveria passar por esse crivo.

A seleção dos artistas, por sua vez, teria se dado a partir desse campo de idéias: o conjunto de convidados foi construído por sua afinidade com os conceitos da exposição, por terem relação forte porém não muito "figurativa" com a cidade e pela relativa afinidade do trabalho dos artistas entre si.

a idéia de se eleger o Matadouro justifica-se pelo nosso pressuposto que qualquer um dos artistas convidados não trata a cidade como alguma coisa exterior ao seu trabalho. Cada um dos trabalhos expostos incorpora elementos que têm presença na cidade, e os trazem no âmbito da sua linguagem²⁴. [...] Por certo que todos os artistas convidados para o projeto o foram em função de suas buscas poéticas particulares, buscas que no nosso ponto de vista - e é aí que a nossa curadoria surge de forma mais clara - além de estarem afinadas entre si, em que pese a diferença de linguagens em jogo, harmonizavam-se com o conceito geral do bloco. (Agnaldo Farias in SECSP, 1994).

Realmente, a exposição resultou em um conjunto consideravelmente equilibrado e forte. A expressividade do matadouro potencializou algumas das intervenções, e certos artistas produziram obras das mais significativas de suas carreiras.

Imersos na força da edificação, muitos trabalhos seguiram uma estratégia "centrípetas": voltaram-se para o interior (e para o íntimo) e elaboraram em ambientações certos significados sugeridos pelo local — cada um a partir de sua linguagem específica. Em sua vídeo-instalação *Inferno*, o *videomaker* Arthur Omar articulou a atmosfera e sentidos do local de modo formal semanticamente rico: criou uma espécie de "altar profano" com televisões, nas quais se alternavam seqüências de abate de gado, fogo e outras imagens; nesse ambiente, a condição "material" do trabalho (fios de instalação, aparelhos, etc) não destoava do local e portanto não tinha de ser disfarçada — como é

²⁴ Critério de escolha que, há de se convir, toma-se muito vago colocado dessa maneira. Mas é preciso lembrar que, alguns dos artistas — Marco Gianotti, Antonio Saggese, Cássio Vasconcellos e José Resende — já haviam trabalhado com Brissac no processo de realização vídeo *Paísagens Urbanas* (naquele momento ainda inédito).

comum em exposições. A "ocupação cromática" (SECSF, 1994) do pintor Marco Gianotti, por sua vez, praticamente usou o local como a superfície de uma tela: transformou a sala que escolheu em espaço pictórico, tingindo-a de um carmim aveludado (quase impossível de desvincular da sangrenta idéia de matadouro), e onde as janelas originais, obstruídas pelo pigmento, eram rebatidas por janelas-fantasma pintadas em preto sobre o vermelho da parede. Já a artista plástica Carmela Gross trabalhou a própria carne da edificação: elaborando o espaço fechado do Matadouro como figuração de cárcere e aprisionamento, a artista escavou o chão de uma sala sem janelas, criando uma malha regular de buracos irregulares — tentativas de "fuga". Ao fundo, postou um "sudário" da operação: um painel no qual impressões gráficas dos buracos ficavam coladas sobre pano preto.

Algumas intervenções, por outro lado, tomaram um rumo mais "centrífugo": a colagem panorâmica do fotógrafo Cássio Vasconcelos e a "Intervenção gráfico-poética em lambe-lambe"²⁵ do músico e poeta Arnaldo Antunes faziam referências mais diretas à urbe. Sem fugir à questão de "cidade como suporte", porém, as duas balancearam a "alusão externa" com a aproximação material ao local. Ambas foram semelhantes na ação de colar papel sobre a superfície de paredes e assim tomar emprestado algo de sua materialidade; no limite, tentar entranhar a obra bidimensional (cidade-imagem e cidade-palavra) na carne da edificação. A partir desse princípio, cada um operou com o que lhe era particular: Vasconcelos com um "afresco fotográfico" (papel colado e emulsionado diretamente sobre uma parede) e Antunes com um mosaico de palavras sobre três paredes diferentes, que mimetizavam a decadência do local pelo envelhecimento precoce do papel adesivo. O cineasta Eder Santos também construiu uma relação semelhante entre imagem e materialidade, mas com a luz: fez uma projeção de três vídeos simultâneos sobre montes de areia e entulho que já estavam no Matadouro, trazendo para a imagem a textura material do anteparo.

Embora algumas obras tenham se referido diretamente à cidade, há um grande limite em trabalhar com esta em um ambiente fechado: as intervenções em geral primaram mais pela relação estabelecida com o local do que com a idéia de cidade propriamente dita. Além disso, mesmo que não que se cobre "referências explícitas" (e algumas obras até se aproximaram disso), o próprio Matadouro seria questionável como possível suporte de "metáforas" de cidade; na melhor das hipóteses, seria representativo de um recorte extremamente específico desta²⁶.

²⁵ Cartazes impressos em tipografia, usados geralmente para divulgação de shows, peças de teatro ou propaganda política.

²⁶ A esse respeito, é interessante o comentário de Laymert Garcia dos Santos e Elisabetta Andreoli: "o 'sair da galeria' não foi concebido nem entendido como um convite feito aos artistas para irem de encontro à cidade, mas sim para se trancarem num de seus velhos espaços, uma cidade fechada sem janelas, uma cidade voltada para dentro. O tom romântico e nostálgico seria então o resultado, por parte de organizadores e artistas, da procura de uma cidade 'interior' revisitada com aflição. No Arte Cidade 1 a dificuldade de se confrontar com a cidade está ligada à escolha dos artistas de desenterrarem 'sua' própria imagem desta cidade, o que forçosamente significa uma cidade do passado" (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p.289).



Inferno
Artur Omar

[Nelson Kon - SECS, 1994]



Marco Gianotti

[Nelson Kon - SECS, 1994]



“Eu precisava daquela sala por causa dessa relação [...] entre a arquitetura, entre esse dentro construído, e uma intervenção selvagem de cavar o solo num lugar que era o único lugar impossível de ter janelas. E ali aquilo era quase que o duplo daquela janela aberto para o solo. Uma janela para o chão. E que tem a ver com toda essa questão do presidiário, que tem a ver com o matadouro [...]. Quando o espaço não dá nenhuma possibilidade de liberdade, só te sobra cavar o chão.”

(Carmela Gross em entrevista concedida ao autor em 17/06/2005)

Carmela Gross

[Nelson Kon]

Cássio Vanconcelos

[Nelson Kon - SECS, 1994]



Éder Santos

[Nelson Kon - SECS, 1994]



Com efeito, o que transparece no discurso dos curadores de certa forma é menos a presença da cidade "real" que da crise do pensamento moderno sobre a cidade.

[...] não existe mais um desenho urbano regular, claro em sua conformação, na sua racionalidade, capaz de garantir a fruição equânime da cidade a todos seus habitantes. Sabemos que isto que é uma das principais heranças do pensamento moderno, não passa de uma grande utopia, que o desenho de São Paulo é excludente na sua própria urdidura. A impossibilidade de prosseguirmos idealizando esta cidade, de prosseguirmos acreditando pura e simplesmente nos poderes demiúrgicos da planificação urbana, é quem talvez vem nos levando à sistemática revalorização das ruínas urbanas, tal como esse Matadouro onde estamos hoje. (Agnaldo Farias in SECSP, 1994)

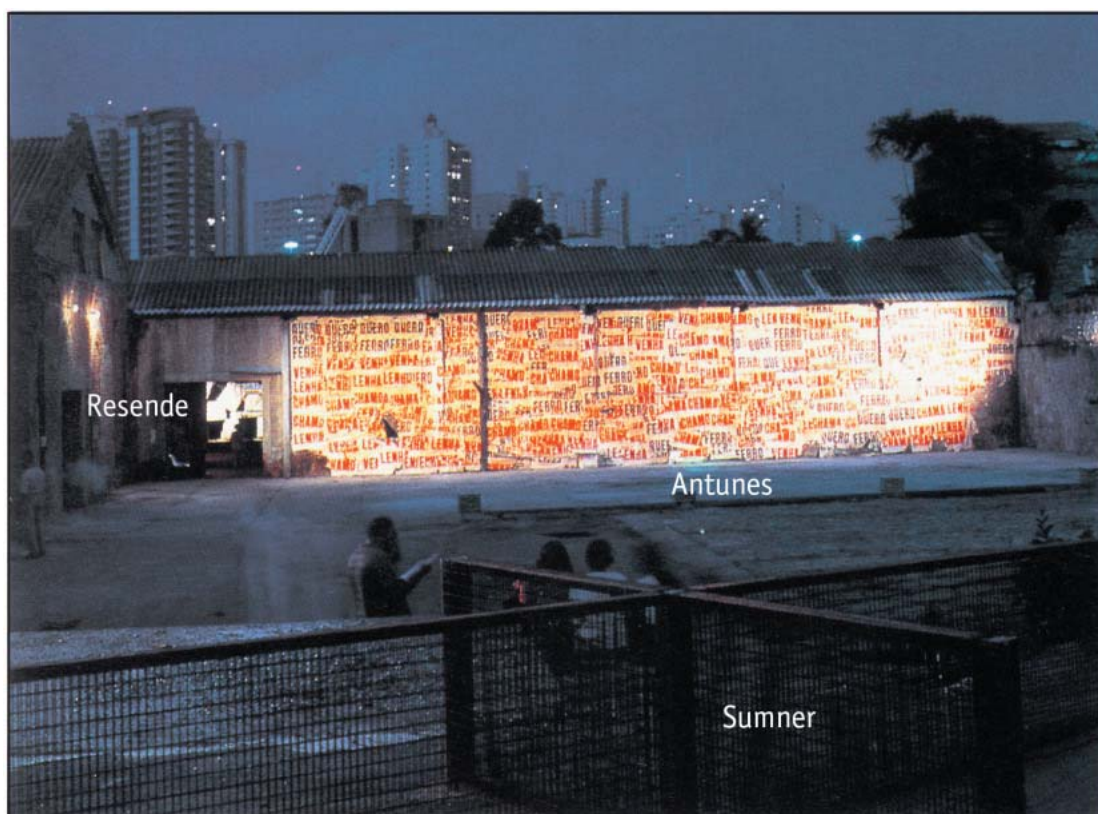
Os caracteres "labirínticos" e opacos do Matadouro apareciam quase como uma *figuração* dessa crise, uma cidade que não se revela mais ao olhar e a razão; o tato e a busca da cidade "interior" seria um possível contraponto a uma visão "totalizadora" que não mais poderia abranger a vida urbana contemporânea²⁷.

[...] não existe mais a possibilidade de o artista subir numa colina, ver a cidade e pintá-la em seu cavalete. Esse horizonte que se descortina se perdeu para sempre. Aposto num olhar de dentro da cidade, não num olhar que se afasta dela. Trata-se de fazer do olhar cego e do olhar perdido pelo movimento formas de reconhecimento e de saber. O cego nos ensina a apalpar as coisas, o perdido nos ensina novos caminhos. Eles são os dois grandes personagens do Arte/Cidade. (Brissac apud MORAES, 17/04/94)

Três intervenções foram locadas no exterior do Matadouro, ganhando uma independência um pouco maior da ambientação interna e do "peso" que talvez direcionasse o aspecto sombrio de alguns trabalhos: os trabalhos de Anne Marie Sumner, José Resende e a também de Arnaldo Antunes (uma das três paredes recobertas pelo músico e poeta era externa). Sendo semelhantes nisso, as três eram extremamente diferentes em sua abordagem.

A questão pós-moderna da fragmentação da cidade e da percepção estaria presente na instalação de Anne Marie Sumner, a única arquiteta entre os participantes do primeiro Arte/Cidade. Sua obra seria talvez a investigação mais *formal* da mostra: composta de telas metálicas paralelas entre si, ela estabeleceria um diálogo formal com a disposição e topografia do terreno.

²⁷ Brissac diria alguns anos depois que "a grande contribuição da década de 80 e de 90 é o reconhecimento de que a cidade é grande demais, complexa demais, confusa demais, agressiva demais para que um urbanista, um arquiteto, um único artista possa desenhá-la, possa impor os seus desígnios de leitura e articulação" (PEIXOTO in SESC, 1996, pp. 117-118).



Intervenções no exterior do Matadouro

[Nelson Kon - SECS, 1994]



Lambe-lambe
Arnaldo Antunes
Matadouro, 1994

[Nelson Kon - SECS, 1994]



[Nelson Kon - SECS, 1994]

Intervenção de Anne Marie Sumner
Matadouro, 1994

[PEIXOTO, 2002]



estrutura
metálica
com grade

Sumner não procurava criar ou ordenar espaços, mas fragmentar o espaço existente; teria a intenção de não ser passível de uma apreensão total imediata, mas sim algo feito para ser percorrido e rearticular a percepção de seu entorno. Essa fruição "não-totalizadora", por outro lado, não era criada por formas aleatórias, mas por meio de uma sintaxe racional de elementos e ritmos. Embora possa remeter um pouco a certas obras de Richard Serra, sua forma de agir talvez estivesse mais próxima às investigações do arquiteto "desconstrutivista" Peter Eismann, nas quais o jogo de formas construídas é quase autônomo, sintaxe sem semântica ou função²⁸. A intervenção formal de Sumner, contudo, pareceu não conseguir ir longe o bastante em sua proposta para efetivamente rearticular a percepção e as relações espaciais do sítio. Tanto a escolha pelo puramente formal quanto essa "insuficiência", por sua vez, não deixam de apontar para certas características e limitações concernentes a arquitetos ao se deslocarem de sua área de atuação para o campo da arte (das quais veremos mais exemplos no capítulo seguinte).

A colagem de Antunes também traria em si questões de fragmentação e de disjunção; ao contrário da abstração formal de Sumner, porém, Antunes se dedicou à abstração verbal. As palavras usadas (que são poucas e se repetem) foram sobrepostas e justapostas num *patchwork*, sem uma ordenação ou significado prévio; encontrar sentidos é um jogo de montagem que cada espectador faria a partir do todo fragmentário. Esse trabalho também traz uma questão de um processo de fragmentação "interna": a separação que ocorre na metrópole entre comunicação e materialidade, suporte e significado. Sobrepondo camadas sucessivas de lambe-lambes, rasgados e deteriorados prematuramente, a intervenção mimetizava a situação real de cartazes velhos na cidade; fazia pensar no logocentrismo publicitário que "adere" à materialidade arquitetônica, no qual qualquer superfície é suporte em potencial para uma comunicação sem qualquer necessidade de ligação semântica entre veículo e mensagem. Assim, o que restaria para a cidade-ruína seria uma materialidade de significado caduco, onde o que resta são apenas camadas e camadas puídas de mensagem estilhaçada. Por outro lado, enquanto a publicidade urbana tende a soterrar os significados e materialidade de seus suportes, a intervenção de Antunes pode aludir a uma materialidade preta de significado; uma operação algo "concretista", na qual a palavra alardeia sua existência como *forma* e — mais enfaticamente neste caso — como matéria. Ao contrário da fragmentação informativa "espontânea" da urbe, a fragmentação deliberada do poeta não deixa de ser composição, e permite alguma visão de um todo (mesmo que fragmentário).

A obra processual de Resende, por sua vez, trabalhou elementos do local e também uma referência "simbólica" à cidade, mas destacadamente diferente em sua tática. Do lado de fora da edificação, o escultor concebeu um "dispositivo de

²⁸ Sumner foi uma das pessoas responsáveis pela exposição de Peter Eismann em São Paulo, ocorrida em 1992.

"Arte/Cidade remete à Cidade/Espetáculo. Artes Plásticas/Espetáculo é improvável. Inverter a idéia: o que é plástico no Espetáculo/Cidade? Muitas coisas. Os monumentos se integram à paisagem urbana, mas em geral não são espetáculos. Como referência escolhi o canteiro-de-obras que, ao contrário, habitualmente assim é visto. Bate-estacas, escavadeiras ou guindastes em ação. Através do tapume: voyeurismo, perversão, fantasias, juízos, violência, poesia, técnica, esforços/resistências, matérias, materiais, ritmo, som, cor, a transformação do solo sob espreita. No antigo Matadouro da vila Mariana encontramos a alegoria: um depósito/espólio de equipamentos urbanos. Reanimá-los para o espectador, construindo/destruindo estruturas eventualmente simbólicas." (José Resende in SECS, 1994)



[Nelson Kon - SECS, 1994]

Intervenção de José Resende
Matadouro, 1994



[PEIXOTO, 2002]



[PEIXOTO, 2002]

montagem e desmontagem" (PEIXOTO, 2002, p.49): com um guindaste eram feitas sucessivas tentativas de montar uma parede de equilíbrio precário²⁹, através do empilhamento e reordenação de pedras de granito semi-regulares (de aproximadamente 1m³) encontradas no local. Executado pelo operador de um guindaste auxiliado por três ajudantes, o processo podia ser observado pelo público apenas à distância, através da grade de um portão lacrado. A operação se relacionava à idéia de montagem e sobreposição aleatórias; a construção não possuía uma ordenação pré-formada a ser obedecida, formando uma investigação sobre peso e tensão material e sobre na técnica e o ato construtivo — questões peculiares à trajetória artística de Resende³⁰. Mas a obra também foi praticamente o único trabalho que conduzia o olhar para a cidade lá fora, com um horizonte urbano mais aberto por trás de si, e que fazia pensar a situação de ser um *espectador da cidade* — e mais especificamente, dos processos de mudança desta. Segundo o artista, sua referência seria "o voyeurismo de tapume da cidade, onde pessoas estáticas se extasiam vendo a ação de um bate-estacas" (Resende apud COMODO, 12/03/1994). Nisso, trazia alusões tanto ao movimento incessante e desumanizado de construção/desconstrução da cidade quanto à relação "espetacular" que este desperta: mudança constante que torna a cidade impessoal e estranha para o indivíduo, mas que ao mesmo tempo a faz ser observada com curiosidade e atenção algo perversas. Curiosamente, esse "voyeurismo" era também o olhar à cidade que se poderia ter de um local fechado e apartado da vida urbana como o Matadouro: a visão de um espectador afastado, através de uma janela.

Enquanto o trabalho de Sumner de certo modo corporificou algo da abstração que separa indivíduo e cidade na contemporaneidade, os de Resende e Antunes poderiam trazer à mente, de formas bem diferentes, processos metropolitanos de perda de familiaridade com o espaço, de disjunção entre sentido e materialidade. As sócias de lambe-lambe de Antunes seriam como "propagandas" apropriadas, elementos destituídos de seu uso e conteúdo originais (como o seria o guindaste de Resende e o próprio Matadouro). A operação de Resende remeteria à reordenação constante da cidade, fator importante de perda de familiaridade com esta: o "espetáculo" da mudança incessante, afinal, dificultaria ao indivíduo a formação de vínculos que não sejam *com o próprio espetáculo* — justamente a relação de fruição que a obra propunha e evidenciava para o visitante da mostra. Nesse sentido, seria talvez a intervenção que mais se aproximou do que seria feito na etapa seguinte do projeto.

²⁹ As tentativas seriam de seis a oito vezes por dia, durante 15 dias (apud José Resende in PEIXOTO, 2004: 50).

³⁰ Em artigo da Revista Malasartes na década de 70, Resende já fazia referência à beleza do canteiro de obras (RESENDE, 1976). Um detalhe interessante é que, segundo Fariás (na entrevista de 18/11/2004), Resende não teria sido convidado logo de início; o próprio escultor é que os procurou e manifestou interesse em participar de Arte/Cidade.

3.3. A Cidade e seus Fluxos

Se no primeiro Arte/Cidade a "cidade" era quase uma instância metafórica, meses depois ela se tornaria presença incontornável, de escala e potência metropolitanas. A exposição *A Cidade e seus Fluxos*, inaugurada em setembro, confrontou uma situação oposta a de sua antecessora: não mais um espaço de claustro longe da vida urbana, mas diferentes pontos e situações entre os fluxos do Vale do Anhangabaú, no centro "histórico e simbólico" de São Paulo. A situação buscada seria de dispersão ao invés de concentração, e coerente com o tema, sua visita exigiria que o público tomasse parte no fluxo urbano. Foi também o primeiro Arte/Cidade no qual a relação da arte com o espaço urbano efetivamente entra em cena.

Como anteriormente, os preparativos se desenvolveram durante meses de reuniões semanais, iniciadas em janeiro (o que significa que teria se iniciado durante a realização de *Cidade sem Janelas*). Agora, porém, Nelson Brissac assumia sozinho a curadoria do evento³¹, que também estaria maior em suas ambições, dimensões expositivas e número de participantes, com um time de 22 artistas³². Manteve-se, por outro lado, a participações de teóricos nas reuniões e no ciclo de palestras de encerramento do evento³³.

O discurso do projeto ainda tinha a interdisciplinaridade da produção cultural como mote, mas questões de percepção da metrópole começaram a ganhar mais espaço no segundo evento³⁴. Talvez possa ser dito que, uma vez que o "método criativo" de Arte/Cidade já havia sido minimamente estabelecido na primeira experiência, seu foco

³¹ Segundo Agnaldo Fariás em entrevista de 18/11/2004, ele teve de se ocupar na época da exposição de retrospectiva de Nelson Leimer no Paço das Artes. Ainda assim, nos créditos do catálogo de *a Cidade e seus Fluxos*, seu nome consta no "Comitê de Organização" — juntamente com Christine Mello (produtora executiva de ambas edições de Arte/Cidade), Gisele Beiguelman, Goya Cruz, Helena Aschemann, Mona Dorf, e Nelson Brissac.

³² Os participantes eram Abílio Guerra, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Cecílio Neto, Tadeu Jungle, José Wagner Garcia, Rubens Mano, Iole de Freitas, Anna Muylaert, Artur Lescher, Artur Matuck, Carlos Fadon Vicente, José Fújcka Neto, Guto Lacaz, Lenora de Barros, Marco do Valle, Otávio Donasci, Regina Silveira, Tadeu Knudsen, Walter Silveira, Wilson Sukorski e Wartércio Caldã. Segundo Brissac, o processo teria se iniciado em janeiro de 2004 (MORAES, 17.04.1994). Em entrevista, Rubens Mano acrescentou que o processo incluía também a visita dos artistas à exposição de *Cidade sem Janelas*. Também entrevistado, Guto Lacaz disse entretanto que se lembrava de ter sido chamado após o primeiro Arte/Cidade — o que indica que o grupo de *a Cidade e seus Fluxos* pudesse não estar completo logo no início do processo.

³³ Os intelectuais convidados a participar e palestrar foram Arlindo Machado, que acompanhou a concepção do CD-ROM do evento; Olgária Matos, socióloga professora da FFLCH-USP; Laymert Garcia dos Santos, professor de Sociologia da Tecnologia na Unicamp, e Amir Labaki, crítico de cinema. Em entrevista concedida ao autor em 6 de julho de 2005, a urbanista Regina Meyer disse ter iniciado seu diálogo com Nelson Brissac na época da preparação de *A Cidade e seus Fluxos*, e teria por vezes participado das discussões. Meyer era então consultora da Associação Viva o Centro, e seu nome consta entre os "agradecimentos" do segundo Arte/Cidade.

³⁴ Estas questões já acompanhavam Brissac de perto em *Paisagens Urbanas*.

voltou-se mais à própria cidade. Coincidentemente, as discussões coletivas de *A Cidade e seus Fluxos* foram realizadas na própria área — no quinto andar do edifício Alexandre Mackenzie, então sede da Eletropaulo — de forma que a reunião em si exigia um deslocamento semanal dos artistas para o centro da cidade.³⁵

O centro histórico, como já foi falado, estava em início de um processo estratégico de revalorização após décadas de lenta decadência e progressivo abandono por parte de grandes empresas. Era então pouco freqüentado por faixas sociais mais elevadas e pelo “público cultural” paulistanos, não raro visto por estes como um lugar “estagnado”, a despeito de seu movimento intenso de caráter principalmente popular³⁶. Devido à configuração do sistema viário da cidade, uma de suas principais características era a de ser um local de trânsito, no qual a população que apenas passa é extremamente maior que a população que lá habita e trabalha. A região escolhida para o evento expressava essa condição de circulação: o Vale do Anhangabaú, desde muito tempo um espaço de cruzamentos viários, historicamente ligado ao crescimento da cidade — vencer o vale, afinal, foi um dos primeiros passos da grande expansão do centro urbano de São Paulo.

Área muito antiga na cidade, o Vale do Anhangabaú é um dos locais em que a condição paulistana de grande centro urbano torna-se particularmente sensível. Sendo um extenso espaço aberto, grande vazio entre arredores densos — pela combinação de arranha-céus e ruas estreitas peculiar ao velho Centro de São Paulo — o Vale formaria uma paisagem visualmente forte e complexa. Embora deva seu nome a uma formação geográfica, da natureza original do Vale só restaria a condição de rebaixamento topográfico; hoje ele reúne num imenso cenário muitas épocas e estratos de construção urbana, em meio aos quais correm alguns dos fluxos mais intensos de São Paulo. Suas camadas sucessivas de construção e de fluxos compreenderiam um rio canalizado no subterrâneo, recoberto por uma via expressa de automóveis, recoberta por sua vez por uma imensa praça para pedestres — fruto de sua “reurbanização” no início dos anos 90. Acima dessa grande área pública, assomariam ainda em sucessivos níveis dois antigos e famosos viadutos (Viaduto do Chá e Santa Efigênia) e os muitos prédios, a maioria com muitas décadas de idade.

³⁵ Embora o processo de *Cidade sem Janelas* tenha incluído reuniões no Matadouro, a maioria destas acontecera no Museu da Imagem e Som (MIS).

³⁶ Em sua entrevista ao autor (em 06/07/2005), Meyer comentou brevemente sobre a imagem do centro que muitos envolvidos com o *Arte/cidade* teriam: “é engraçado porque eles foram para o centro, eles escolheram o centro como se fosse um lugar quase parado na metrópole, e coube a mim mostrar que aquele era um lugar por onde a metrópole circulava muito. [...]”.



[foto do autor, 2005]

Vale do Anhangabaú



[Google, 2006]



[[www.http://www.estacaometropole.bravehost.com/Anhangabau.jpg](http://www.estacaometropole.bravehost.com/Anhangabau.jpg)]

Apesar da absoluta diferença de situações entre Arte/Cidade 1 e 2, haveria de comum entre as duas uma certa "invisibilidade". O Matadouro seria uma cidade tornada "invisível" por seu desligamento em relação à vida cotidiana; o Anhangabaú, por sua vez, sofreria uma "invisibilidade de superfície" (MAMMI, 20.11.1997), era tornado "invisível" por sua exposição excessiva, pela predominância do utilitarismo cotidiano do transeunte.

Nessa região, três imóveis tiveram seu uso negociado para o evento: o Edifício Guanabara (avenida São João, 126), o Edifício Eletropaulo (rua Xavier de Toledo, 23, hoje *Shopping Light*) e a antiga sede do Banco do Brasil (rua da Quitanda, 18, que se tornaria o *Centro Cultural BB*). Antigos e com alguma deterioração, todos se encontravam em situação de possível readaptação e mudança de uso. Além de relevância arquitetônica e presença considerável na paisagem urbana, os três possuíam valor histórico — especialmente o prédio Eletropaulo, originalmente sede da companhia responsável pelo primeiro sistema elétrico de São Paulo, a anglo-canadense Light. Tanto o Guanabara quanto o Eletropaulo teriam grande visibilidade: estando o primeiro quase no meio do Anhangabaú e o segundo em seu extremo, o espaço visual entre os dois cruzaria em diagonal o vazio do vale; o Banco do Brasil, por sua vez, encontrava-se mais "escondido", só sendo visível com uma razoável proximidade. Em uma vista aérea, formava-se entre os três um triângulo cujo perímetro ultrapassaria mil metros.

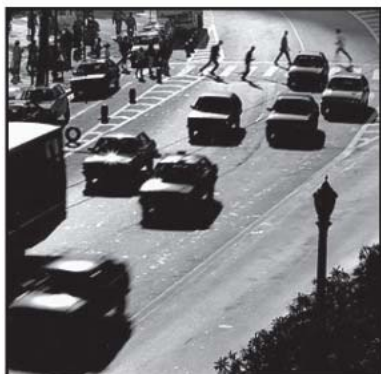
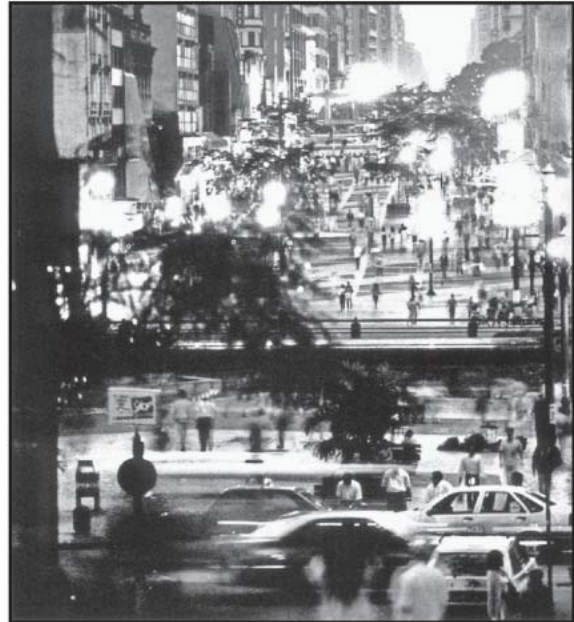
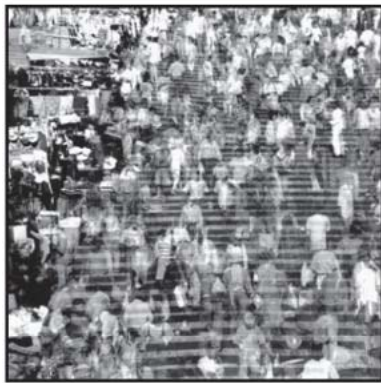
A divisão da exposição em três prédios, juntamente com a distância entre estes, fazia da visita à exposição uma necessária e razoável perambulação pela área, tanto na vasta abertura do vale quanto nas ruas estreitas adjacentes³⁷. Essa exigência de andança trazia à exposição a dimensão nova de uma "deriva urbana", uma procura e descoberta da cidade existente. Essa dispersão se reforçava no uso proposto para os edifícios: diferente do Matadouro, mobilizado por inteiro (quase como uma "obra" coletiva), os trabalhos dos artistas ocupariam apenas os últimos andares dos prédios, sem a preocupação de extrair alguma "identidade" destes. Justamente o desenraizamento e a falta de território firme são assuntos primordiais ao evento; e nesse sentido, o maior avanço em relação ao Arte/Cidade anterior estaria na presença de intervenções no espaço público.

³⁷ É importante o fato de que se tratava de uma área de pedestres; a transformação de ruas em calçadas e o extremo congestionamento do centro não deixariam a opção, por exemplo, de simplesmente se andar de carro entre cada um dos edifícios.

Vale do Anhangabaú, 1994

imagens do ensaio fotográfico do catálogo de *A Cidade e seus Fluxos*

[Nelson Kon - SECSF, 1994-b e www.pucsp.br/artecidade]



3.3.1. Arte na cidade

Coerentemente com o tema, o discurso da curadoria e vários trabalhos do evento tratam de uma cidade “desrealizada”, desmaterializada em fluxo, perdida para a percepção humana; ressaltavam a incomensurabilidade, o ato de vagar e se perder por uma cidade incompreensível. O *design* visual do catálogo da exposição, por sua vez, investiu em um “impressionismo” dos fluxos, multidões e automóveis em movimento.

Tanto para a cidade e para as obras, as fotos de Nelson Kon agora apresentam ângulos inesperados, closes que não deixam entrever localizações, fotos fora de foco ou borradas pela exposição longa — ao contrário das imagens do primeiro catálogo, cuja composição procurava ser estática e extremamente acurada no retratar das texturas.³⁸

A situação aqui não é uma localização, mas um deslocamento, um transitar entre as coisas. Tudo o que temos é uma zona sem traçado nem fronteiras. Uma nebulosa na qual se pode apenas fincar pontos de referência, como uma intervenção cirúrgica ou militar[...]. Hoje não é mais possível fazer essa itinerância como um passeio. Há muito que o deslocamento leva o transeunte a perder-se no caos urbano. Agora não se tem mais o indivíduo como medida. As escalas são outras, desproporcionais à experiência humana. [...] ocorre uma dissolução da cidade como palco do espetáculo, impossibilitando percorrer os espaços e articulá-los pela visão. (Brissac in SECS, 1994-B)

A abertura para esse espaço “incomensurável” da cidade seria a riqueza e o dilema de *A Cidade e seus Fluxos*. Fechado em um espaço apartado da cidade, *Cidade sem Janeas* tinha de se limitar a alusões a uma cidade exterior ou interior; em *A Cidade e seus Fluxos* o urbano é objeto de praticamente todos os trabalhos, dos quais muitos adotaram caráter interativo, problematizando a percepção e experiência da cidade e na cidade.

Se a exposição no antigo matadouro [...] tendia ao conceitual, “A Cidade e seus Fluxos” tende ao lúdico e ao sensorial.[...] Por ocupar vários pontos do centro da cidade, a nova exposição já pede a participação do público e o obriga a contrastá-la com a vida urbana real. Munido de mapa na mão, o espectador é levado a fazer um jogo de leitura múltiplo. E os artistas, desta vez, se encarregaram de mandar sinais mais vivos e articulados para estimular o jogo. (PIZA, 26/09/1994)

³⁸ A recorrência ao mesmo fotógrafo, mesmo designer e diagramação semelhante em ambos os catálogos, por sua vez, mostra investimento do projeto em criar uma identidade visual para si. Cabe aqui assinalar que há problemas em todos os catálogos do projeto Arte/Cidade, provavelmente resultados de variados contratempos e escolhas; o de *a Cidade e seus Fluxos*, porém, é o mais deficiente para a leitura das obras e do evento como um todo. A localização destas não é apontada claramente, e os registros apresentados de vários dos trabalhos são simplesmente insuficientes para sua compreensão. Funciona como parte constituinte do quadro conceitual do evento, mas é problemático como documento explicativo.

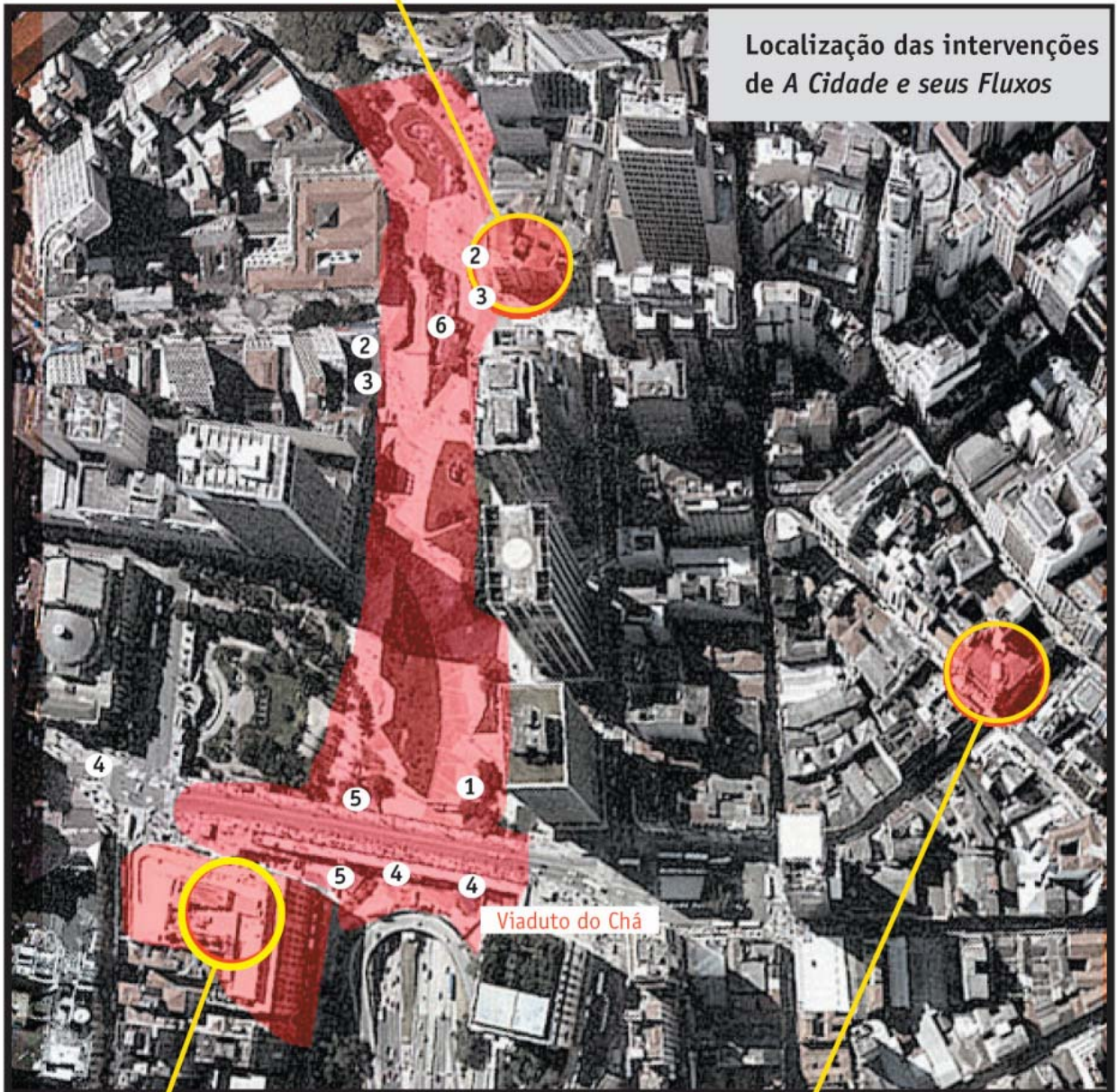
Edifício Guanabara

Lenora de Barros
Tadeu Jungle
Wartécio Caldas
Walter Silveira

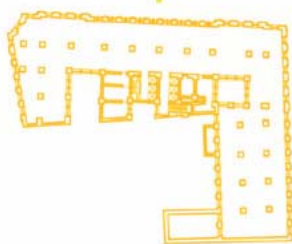


Vale do Anhangabaú

1. Anna Muylaert
2. Carlos Reichenbach
3. Cecílio Neto
4. José Fajocka Neto
5. Rubens Mano
6. Tadeu Knudsen



Localização das intervenções de *A Cidade e seus Fluxos*



Eletropaulo

Abílio Guerra e
Marco do Valle
Anna Muylaert
Guto Lacaz
Regina Silveira
José Wagner Garcia
Tadeu Jungle
Wilson Sukorski



Banco do Brasil

Andrea Tonacci
Anna Muylaert
Artur Lescher
Artur Matuck
Carlos Fadon Vicente
Iole de Freitas
José Fajocka Neto
Otávio Donasci
Tadeu Jungle

A maioria dos participantes, entretanto, permaneceu no interior dos edifícios, ainda estabelecendo com a cidade uma relação “contemplativa”, de representação e metáfora — não distando muito, nesse sentido, dos trabalhos da etapa anterior do projeto. Obviamente, não eram trabalhos de “contemplação” no sentido mais tradicional de um objeto acabado a ser contemplado passivamente em suas relações poéticas — afinal, em sua maioria eram trabalhos ambientais, processuais ou interativos; contudo, também não travavam embate direto com a cidade. E embora isso não necessariamente desabone a qualidade poética e crítica das intervenções, também traz limitações para uma reflexão do tipo de relações que a arte pode estabelecer com o espaço urbano — o que as torna menos interessantes a este estudo.

Como o bloco anterior de Arte/Cidade, *A Cidade e seus Fluxos* exibiu grande variedade de abordagens — tão ou mais individualizadas que as de *Cidade sem Janelas*, devido à falta de uma unidade ambiental. Mas algumas temáticas podem ser apontadas. Nas salas do Edifício Guanabara, Leonora Barros e Waltercio Caldas fizeram trabalhos processuais (respectivamente, *Ácida Cidade* e *A Matéria tem dois Corações*), passíveis de interpretação como referências simbólicas à cidade como desenrolar gradual, seja metamorfose ou desagregação³⁹; ambos, no entanto, seriam pouco “específicos” ao sítio, podendo estar em museus com pouco prejuízo para seu sentido poético.

Algumas intervenções trabalhavam e comentavam relações implícitas na arquitetura, como as *Colunas de Daedalus* de Iole de Freitas (no Banco do Brasil) e o *Vórtice* de Regina Silveira (na Eletropaulo). Este último já efetuava uma leitura arquitetônica e urbana: mobilizando o espaço de uma sala através de “sombas” pintadas em distorções ópticas (estratégia recorrente à artista), a artista enfocaria a lógica da verticalização urbana e as janelas como mediação entre interior e exterior da arquitetura.

Algumas obras tomaram relação intrínseca da automação com a metrópole-fluxo como material principal, como *Cidade e seu Duplo*, de Abílio Guerra e Marco do Valle⁴⁰ (que também poderia estar em um museu) e *Elevadores*, de Tadeu Jungle — que nos três edifícios ocupados traça um interessante paralelo com as duas estruturas básicas de transporte urbano (o automóvel e o elevador), ao decorar elevadores como táxis, com lanternas, calotas, estofados e alto-falantes. Na verdade, a presença da *máquina*

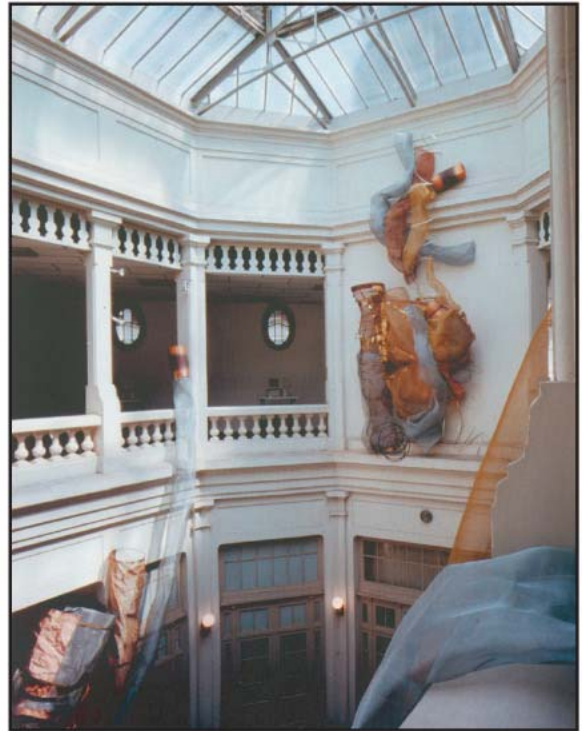
³⁹ A referência à cidade é explícita e verbal em Barros; Caldas, por outro lado, trabalhou de maneira mais abstrata e negou simbolizações: segundo ele, o objeto que fez para Arte/Cidade não teria “nenhuma conotação além de si próprio”, e se houvesse uma metáfora, esta seria “exterior ao seu processo de produção”. (CARVALHO, 19/09/1994)

⁴⁰ Nesse trabalho, um braço robótico fazia desenhos de traçados urbanos em areia e depois os apagava, tudo em correlação à alteração de virtual da paisagem do Anhangabaú na tela de um computador.

Colunas de Daedalus

Iole de Freitas
Banco do Brasil, 1994

[PEIXOTO, 2002]



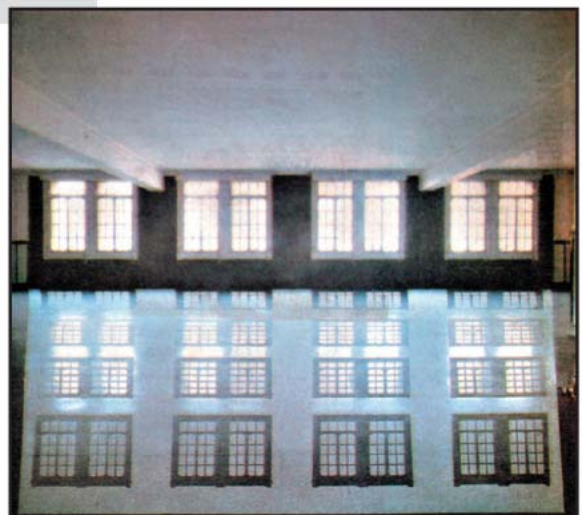
[Nelson Kon - SECSP, 1994-b]

Vórtice

Regina Silveira
Eletropaulo, 1994



"Ancorei a situação de umbral imaginário no entendimento da parede com janelas como uma espécie de diafragma entre a sala e a rua. Já a transparência era o resultado da experiência visual que o trabalho tentava provocar num espectador situado num ponto de vista determinado, no centro da porta de acesso ao andar e na frente da grande perspectiva de janelas pintadas em preto sobre as chapas brancas de PVC. O resultado 'transparente' era a seqüência virtual de pisos abaixo do chão, aludidos no vazio óptico e verticalizado da perspectiva 'corrigida' onde estavam alinhadas as fileiras de janelas dos quatro andares inferiores. Em resumo, em Vórtice imaginei uma fachada transformada em 'casca', opaca e impermeável à luz". (Regina Silveira em correspondência ao autor, 24/07/2005).



[Nelson Kon - O Estado de São Paulo, 01/09/1994]

na mostra foi tão forte que quase constituiu assunto à parte⁴¹. Os recursos técnicos novos e as novas mídias "virtuais", em especial, foram de certa forma as vedetes de *A Cidade e seus Fluxos*, que contou com trabalhos interativos e multimidiáticos como os de Anna Muylaert, José Wagner Garcia e Carlos Fadon Vicente, e também com o primeiro CD-ROM artístico do Brasil (e um dos primeiros do mundo, há de se frisar). Com obras exclusivas feitas por participantes do evento, o CD-ROM *A Cidade e seus Fluxos* podia ser acessado em vários terminais espalhados pelos locais do evento, e se tornaria uma outra "exposição" à parte⁴².

O primeiro bloco teve um local muito forte, o segundo vai ter um "deslocal". A exposição vai ser feita dentro de um CD-ROM que poderá ser acessado por terminais de computador espalhados em diversos pontos. A falta de local é o próprio assunto. O primeiro bloco era parado, inerte, pesado. O segundo fala da fluidez, da constante inquietação, do movimento. As próprias discussões entre os artistas encaminharam a exposição de uma localização específica para um espaço virtual, das comunicações rápidas. (Brissac apud MORAES, 17/04/1994)

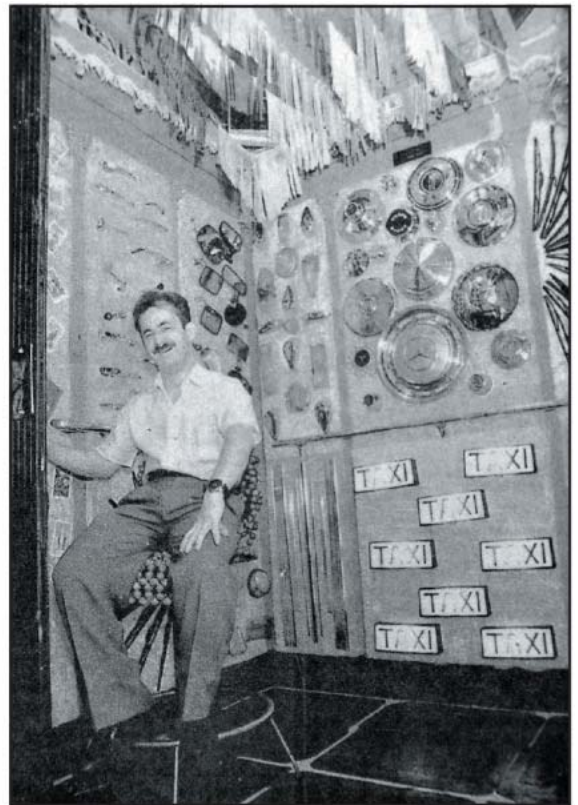
Presente na fala do curador, a associação dos fluxos da cidade à virtualização da experiência e às mídias informacionais não seria algo inesperado; afinal, a aceleração da vida metropolitana está intrinsecamente ligada às possibilidades tecnológicas. O crítico Lorenzo Mammi já aludia, entretanto, para o perigo do "fetichismo tecnológico" em *A Cidade e seus Fluxos*, no qual as máquinas "acabam desempenhando um papel pelo que são, e não pela maneira como são utilizadas" e "a intervenção do artista se torna ornamental e secundária." (MAMMI, 08.10.1994).

A "novidade" mais relevante em relação à etapa anterior do projeto seria, realmente, a situação de abertura para a cidade. Os participantes que foram para o espaço público confrontaram outros desafios: o problema de não se trabalhar mais com um espaço protegido e de visualidade contida que garantisse ou contribuísse para a fruição dos trabalhos (como o Matadouro), mas com uma área visualmente ruidosa, desinteressada da visão e preservação das intervenções — um obstáculo à apreensão destas. Tal dificuldade do contato entre público a obra não estaria apenas no espaço, mas na natureza do público: ao se colocar a arte no espaço cotidiano, não se fala mais apenas a pessoas com a disposição de encontrar "arte", mas para todos cujo dia-a-dia ao menos tangencie aquele lugar. Embora fosse um obstáculo, essa questão também

⁴¹ No catálogo, o crítico Amir Lébaki ressalta o "maravilhamento pelo maquinismo" presente no evento, e traça vários paralelos entre *Arte/Cidade 2* e as propostas do movimento Futurista, focando em ambos a interatividade e o hibridismo, assim como a fascinação pela máquina e a metrópole, a velocidade e transitoriedade.

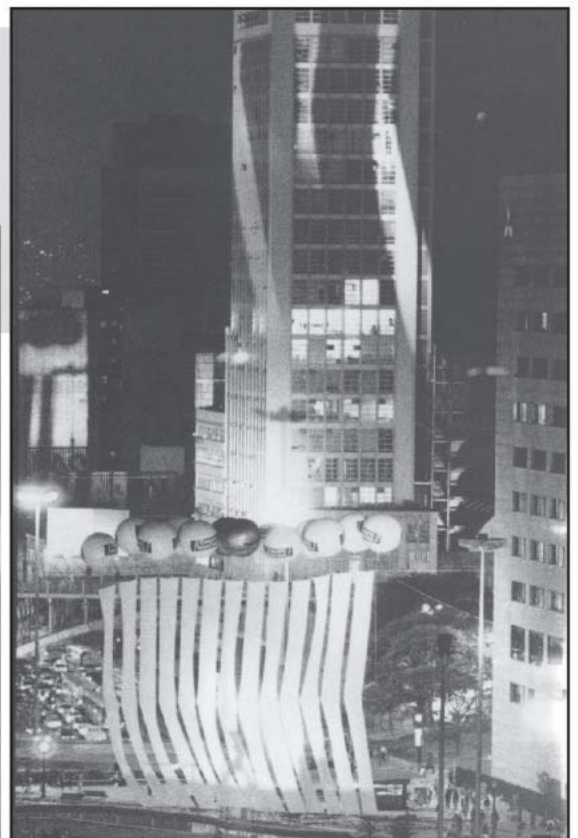
⁴² É necessário lembrar que em 94 obras computadorizadas, cd-rom e quaisquer artigos multimídia eram grande novidade no Brasil: a popularização do computador ainda estava em seu início, e internet era algo de que poucos haviam ouvido falar. Demoraria alguns anos ainda para que a presença de computadores para o público em uma exposição se tomasse corriqueira como é hoje.

Elevadores
Tadeu Jungle
Banco do Brasil, 1994
[Álvaro Motta - O Estado de São
Paulo, 24/09/1994]



Quanto pesa Vale

Tadeu Knudsen
Anhangabaú, 1994
[Nelson Kon - SECSF, 1994-b]



representaria a possibilidade de um novo potencial artístico para o projeto: captar a atenção do transeunte, retirá-lo de sua condição de alienada de passante, fazê-lo olhar para a obra — e, por decorrência, para a cidade.

Em um balanço geral, entretanto, a maioria das intervenções em espaço público também não deu conta da complexidade de questões que lhes era colocada — o que não chega a surpreender, dado justamente essa complexidade, a dificuldade de apreensão do local e a falta de prática dos artistas com tais condições. Para Lorenzo Mammi, haveria dificuldade em ultrapassar a simples constatação dos fluxos do local e das questões propostas; muitos trabalhos pareceriam "sofrer de um excesso de redundância", só reafirmando "o que já está embutido na tese central do projeto" (MAMMI, 08.10.1994).

Curiosamente, o uso da luz — e particularmente a projeção luminosa — foi um ponto em comum de quase todas as intervenções que se voltaram para fora: *Olhar e sensação*, de Carlos Reichenbach, projetou sobre a empena de um edifício e sobre a calçada do Anhangabaú (próxima ao edifício Guanabara) um curta-metragem com cenas da região; *Quanto pesa vale*, de Tadeu Knudsen, projetou um agigantado teatro de sombras sobre um anteparo de tiras de pano elevadas por balões; *Persona paulista*, de Otávio Donasci projetava rostos sobre uma imensa máscara de pano colocada na fachada do Banco do Brasil. Embora não trabalhassem com projeções, também usariam a luz as intervenções externas de Rubens Mano (*Detetor de ausências*), e o projeto de Arthur Lescher (que tinha três atuações diferentes na mostra) de acender e apagar postes de luz de maneira sincronizada. Pode-se especular se tal recorrência não se devia ao problema crucial de visibilidade do Anhangabaú: como fazer uma intervenção que simplesmente não sumisse em uma paisagem tão cheia? Nesse sentido, o recurso à projeção pela luz, por sua natureza *ampliadora*, talvez fosse a maneira mais factível de vencer esse obstáculo. Esse uso generalizado trouxe a estranha consequência de que a maioria das obras externas de *A Cidade e seus Fluxos* só funcionava por completo à noite — não por acaso, momento em que a interferência visual torna-se menor.

Ao lidar com multidões, o evento de maneira geral adotou um caráter de espetáculo — diferente de seu predecessor "introvertido". O encerramento da mostra ressaltou o caráter de espetáculo efêmero, com dois "happenings": Leonora Barros despejou do quarto andar do edifício Guanabara 7.000 bolinhas de pingue-pongue, partes de sua obra *Ácida Cidade*, e Tadeu Knudsen ateou fogo aos 12 balões de gás de sua intervenção *Quanto pesa vale*. Na fala de diversos comentaristas, entretanto, o resultado do segundo bloco de Arte/Cidade foi considerado mais desigual e problemático que o primeiro, e menos expressivo.

3.3.2. Deslocamento e deslocalização

Nenhuma das intervenções realizadas no segundo Arte/Cidade trabalhava com negociações e processos complexos — no sentido do tipo de atividade à qual Krzysztof Wodiczko se referiu uma vez como "ação crítico-afirmativa na vida cotidiana e suas instituições" (como citado no capítulo 2). Tratava-se de abordagens essencialmente "artísticas", obras feitas para a fruição e a experimentação, que trabalham principalmente a partir da percepção fenomenológica da cidade. Ainda assim, *A Cidade e seus Fluxos* representou uma grande possibilidade de reflexão sobre as possibilidades de crítica e problematização que essas práticas artísticas podem trazer ao se relacionarem com o espaço urbano.

Em seu texto sobre a exposição (in SECCSP, 1994 B), Laymert Garcia dos Santos fez uma formulação que julgo propícia para apontar algumas de suas potencialidades estéticas. Abordando a crescente "desrealização da cidade", o autor fez distinções entre o que chamou de *deslocalização* e *deslocamento*, ambos processos de "erosão do princípio de realidade"⁴³. A deslocalização seria o processo alienante da vida na megalópole, no qual a experiência do "real" seria substituída por simulacros, imagens de vida real fetichizada; a realidade erodida, assim, não seria realmente superada, mas simulada e reificada, numa relação que "esvazia o habitante e o habitat, desrealizando-os". O deslocamento, em contraste, não seria simulação, mas percepção da oscilação transitória do real através da experiência radical da transitoriedade do próprio indivíduo — um "exercício da mortalidade" possibilitando "a emancipação de um certo 'sentido da realidade', de uma certa racionalidade que já não se pode sustentar". O deslocamento, assim, "esvaziaria" habitante e o habitat para "fazê-los aceder à plenitude da realização" (SECCSP, 1994-B).

Seguindo esses termos de reflexão, três obras me pareceram particularmente ricas para ilustrar tais relações e como exemplo comparativo sobre formas diferentes de "contato direto" com a cidade: *Periscópio* do artista plástico Guto Lacaz, *Cidade Secreta*, do fotógrafo José Fajocka Neto, e *Detetor de Ausências* do fotógrafo Rubens Mano.

O *Periscópio* de Guto Lacaz foi um enorme aparato óptico afixado sobre a fachada do edifício da Eletropaulo. Consistia numa grande torre (2,4 x 2,4 x 27m), fechada e pintada de amarelo, com um jogo interno de espelhos pelo qual quem andasse na rua poderia ver quem estivesse no quinto andar, e vice-versa. A instalação possuía vários graus de intervenção visual: funcionava ao longe na paisagem urbana como imenso prisma amarelo a assinalar o evento; por sua escala, conseguia dialogar de igual para igual com a arquitetura do grande edifício em que estava acoplado, causando real

⁴³ Santos traçou essas formulações a partir principalmente de Jean-François Lyotard (em *Moralités Postmodernes*) e Gianni Vattimo (*A Sociedade Transparente*). A obra sobre a qual se debruçou a partir deles foi *Detetor de Ausências*.



[Revista Veja- 1994]



[arquivo do artista]

Periscópio
Guto Lacaz
Eletropaulo



Visão do Periscópio do interior para fora
[Nelson Kon - SECS, 1994-b]

Interação entre pessoas de dentro e fora do edifício.

[arquivo do artista]



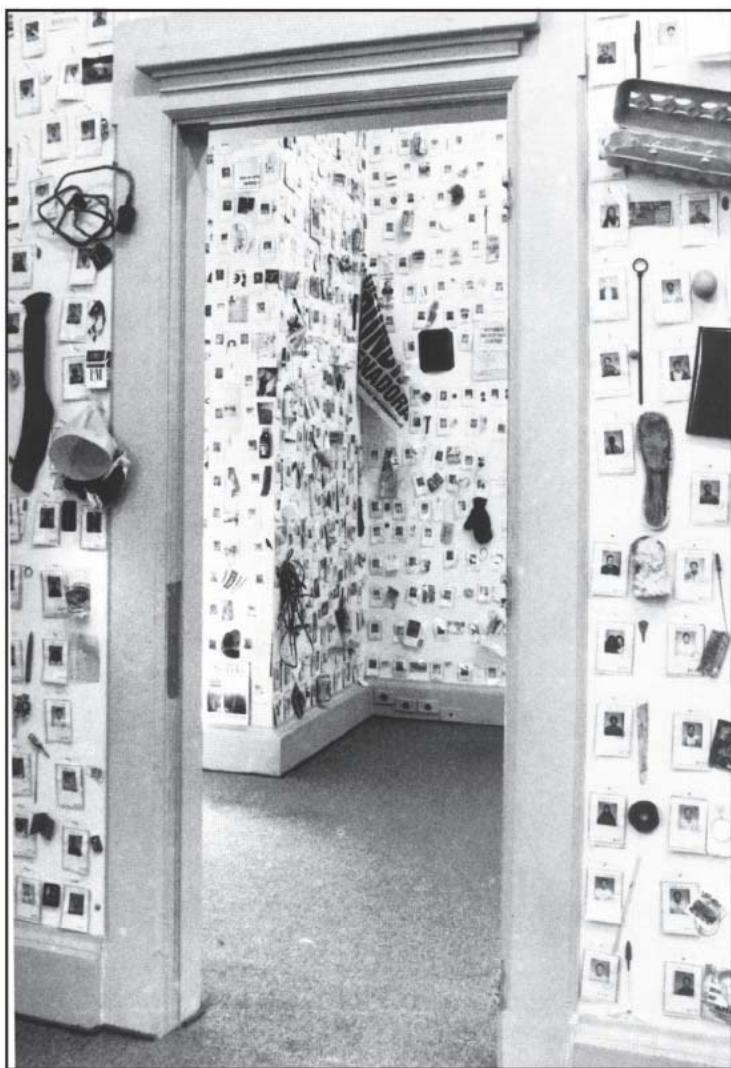
estranhamento nesta; e ao deixar na calçada uma abertura semelhante a uma vitrine, na qual se viam outras pessoas, chamava atenção também para quem passasse muito perto de si. Com um princípio e uma motivação simples — atrair as pessoas da rua para a exposição no edifício e atenuar algo da distância entre as duas⁴⁴ — o trabalho trouxe relações ricas: instalava-se uma troca visual entre o chão e o último andar do edifício, uma troca também entre interior e exterior, cidade e arquitetura, público e privado, espaço “artístico” e espaço cotidiano.. A reação do público foi em geral lúdica: aglomeravam-se pessoas curiosas aos pés do edifício (o que por sua vez chamaria atenção de mais pessoas), faziam-se encenações e brincadeiras, travavam-se pequenas conversas (por gestos)⁴⁵. Ao se abolir distâncias variadas — incluso o manto sério e pesado que com frequência recobre a “Arte” — apareciam relações espontâneas de jogo, dificilmente estabelecidas na impessoalidade metropolitana⁴⁶. Como se a intervenção, ao criar uma proximidade paradoxalmente distante, trouxesse à tona alguma inclinação gregária e coletiva peculiar ao ser humano. A obra tornou-se assim um aparato de interação entre transeuntes urbanos, que *deslocados* de sua condição de movimento utilitário e impessoalidade, tornavam-se repentina e simultaneamente sujeitos e objetos do olhar.

Em *Cidade secreta*, Fujocka construiu um ambiente através dos resultados materiais de um trabalho que é na verdade processual e coletivo. Na preparação, foram montadas três cabines de fotografia instantânea nas proximidades do Viaduto do Chá, onde indivíduos pagariam por sua foto com uma “moeda de valor subjetivo” (Fujocka in SECS, 1994-b) — qualquer objeto que estivesse em sua posse. A exposição subsequente (numa sala do terceiro andar do Banco do Brasil) parece uma pequena arqueologia da vida urbana, reunindo artefatos corriqueiros junto a faces que, expostas em quantidade imensa, tornam-se igualmente corriqueiras. Uma interessante inversão ocorre: a foto 3x4, embora retrate um ser humano “único”, torna-se igual a todas as outras pela repetição interminável da mesma estrutura impessoal de registro; e os objetos, embora sejam absolutamente iguais a milhares de outros, são únicos como

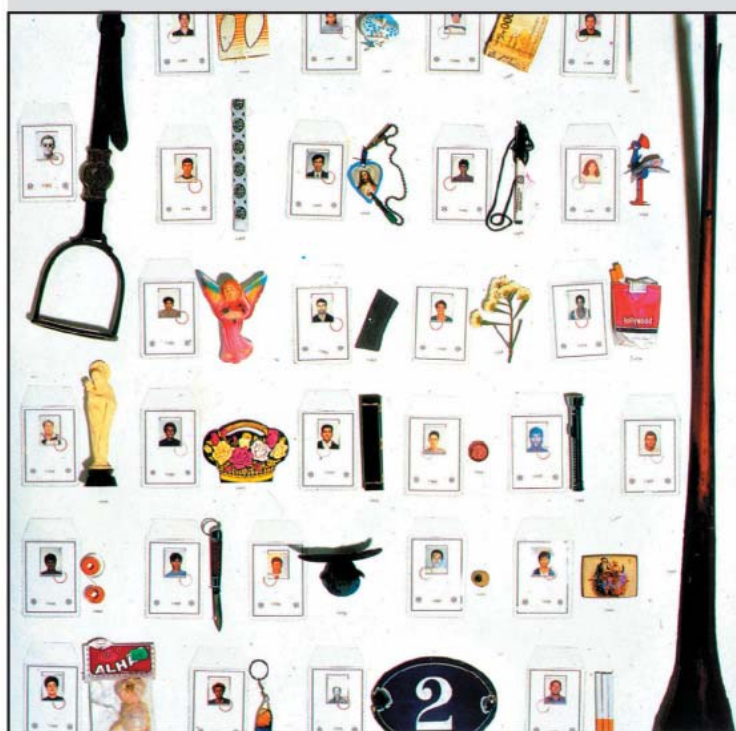
⁴⁴ Lacaz comenta que a idéia surgiu das dificuldades burocráticas enfrentadas para comparecer às reuniões: “o que me levou ao periscópio foi um problema assim: para entrar nesse prédio era um corredor polonês, você tinha que mostrar identidade. Era um prédio da Eletropaulo, então tinha um negócio de segurança chatésimo. Nessa época não funcionava esses negócios eletrônicos, você voltava e o cara perguntava aonde você vai. ‘Putz, não agüento mais falar aonde eu vou’, toda quinta-feira tinha que falar ‘vou no Arte/Cidade’ e tal, e aí ‘peraí que eu vou ligar lá... todas as barreiras possíveis. Daí eu pensei ‘pô, se pra visitar essa merda todo mundo tiver que passar por isso...’ daí veio a idéia do cara dar uma olhada pelo periscópio...” (entrevista concedida ao autor em 15 de junho de 2005)

⁴⁵ Ao mesmo tempo em que permitia e até incitava a comunicação de pessoas estranhas entre si, o aparato impedia a comunicação verbal. Marcelo Coelho faz a interessante sugestão de um retorno a uma interação primária, infantil — “como as crianças que, do vidro traseiro de um carro, fazem tchau, e a gente responde”. Não por acaso, a carreira de Lacaz é permeada pelo recurso ao lúdico e ao cômico.

⁴⁶ Tendo dedicado uma reportagem inteira ao *Periscópio*, o colunista Marcelo Coelho chegou a falar de uma efêmera “transfiguração das relações pessoais dentro da cidade” (COELHO, 28.09.1994)



Cidade Secreta
José Fajocka Neto
Banco do Brasil, 1994
[SECS, 1994-b]



"[...] poderemos traçar dois paralelos: a verificação do valor que cada indivíduo dá a sua própria imagem, e o surgimento de um universo de signos que poderá oferecer uma espécie de estudo antropológico dos transeuntes da cidade, fazendo emergir segredos decodificadores de uma determinada fauna."

(José Fajocka Neto, in SECS, 1994-b)

vestígios da vida de cada pessoa e como valor atribuído por esta a sua foto. Serve assim como curiosa representação-registro das relações de fetichização na metrópole capitalista, coisificando pessoas e personificando coisas; mas também é uma exploração em certa medida reveladora da natureza da individualidade urbana contemporânea. A "identidade" individual, tênue e fugidia, é registrada na sobreposição da foto 3x4 e do objeto comum: curiosamente, o único surge da concatenação de coisas absolutamente ordinárias. Nesse processo, *Cidade secreta* também acaba por tratar da "deslocalização" do humano na metrópole-fluxo — que, mais que movimento físico, é também abstração do valor e circulação de mercadorias-imagem. Por sua natureza documental de resultado de um processo, entretanto, não é um trabalho que "ataca" o espectador ou que o convida a interagir; o resultado da operação exige uma visitação e disposição "contemplativas".

Utilizando-se basicamente de pura luz, Rubens Mano fez em *Detetor de Ausências* um trabalho relativamente simples, mas que para Laymert dos Santos teria lidado de forma mais direta com os termos *deslocalização* e *deslocamento*: uma espécie de "processo fotográfico" ao ar livre, feito para captar fluxo (*aquilo que não está mais*). Mano pôs em lados opostos do Viaduto do chá dois velhos holofotes militares de 12.000 watts, elevados por torres de 13 m à altura dos pedestres (precisamente acima da mureta do viaduto, de 40 cm) e voltados de forma que os dois feixes de luz sucessivos e contrários cortassem o viaduto perpendicularmente a este e seus fluxos⁴⁷.

Me interessava essa relação da luz com a velocidade da cidade. Eu comecei a pensar num campo luminoso que pudesse materializar essa velocidade, você cruzar e esse cruzamento ser a identificação justamente de uma ambigüidade que estava sendo operada na cidade. Ao mesmo tempo em que essa luz te identifica, te aponta, te individualiza, ele te anula, essa sombra não reconhece nenhum anteparo... os raios de luz estavam entre prédios, não tinha um prédio como anteparo. Não se projetava em nada. Então ao mesmo tempo em que essa luz localizava alguém, você tinha sua metade iluminada, a outra metade ia embora.⁴⁸

⁴⁷ Segundo Mano, a potência da luz era tal que havia mesmo uma sensação de calor ao se atravessar o fecho; o alcance, por sua vez, era tão elevado que seu posicionamento exigiu cuidados para que não atrapalhasse outras obras (a de Knudsen, em especial) e nem atingisse algum dos prédios ao fundo do vale (entrevista concedida ao autor 6 de junho de 2005).

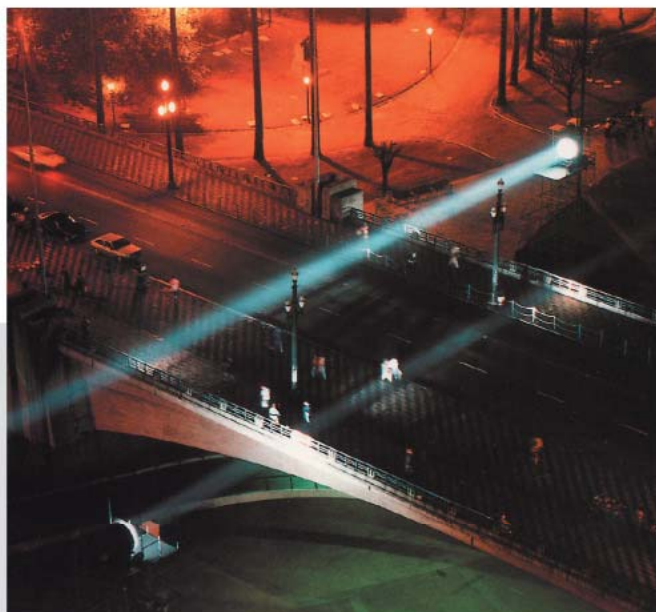
⁴⁸ Nas palavras de Laymert dos Santos: "atingido pelo fecho, o passante se ilumina por um momento, antes de voltar à escuridão; mas se ilumina de um modo muito peculiar: metade luz, metade sombra, seu corpo perde o volume esvaindo-se ao mesmo tempo na superexposição e na sombra que se alonga e se perde, como o próprio fecho, no fundo da cidade. Aparecimento e desaparecimento são, assim, concomitantes e complementares. [...] mal o passante reconquistou sua dimensão habitual e já está entrando no fecho que a oponha no sentido contrário, fazendo de sua metade luz, sombra, e de sua metade sombra, luz." (SANTOS in SECSA, 1994-B)



Teste de holofotes
São Vicente, 1994
[Rubens mano - arquivo do artista]



Detetor de Ausências
Rubens Mano
Vale do Anhangabaú, 1994
[Rubens mano - arquivo do artista]



Através deste princípio simples e de sua natureza "invasiva" dava-se uma poderosa impressão, na qual o movimento urbano era ressaltado em vários níveis: de bem longe, os feixes tornavam-se uma oscilação luminosa a assinalar os fluxos⁴⁹; quem passasse pelo viaduto, por sua vez, seria momentaneamente imerso em luz, já que os fachos, com seu 1,5 metro de diâmetro, englobavam o corpo dos passantes quase que por inteiro; e quem se posicionasse em uma vista intermediária, viria pessoas aparecerem e desaparecerem, fixados na retina como fotografia fugaz. "A luz potencializa a velocidade da cidade e enfrenta o homem com sua representação" (Mano in SECS, 1994-B):

A cidade moderna desenraiza os seres humanos, destrói suas identidades e ao mesmo tempo oferece-lhes simulacros de identidades, imagens temporárias incertas e perturbadoras. É o processo de desenraizamento que *Detector de ausências* brilhantemente detecta, tanto quando visto de fora como quando experienciado. Ao mesmo tempo, o detector é um conversor, na medida em que transforma um desenraizamento negativo em positivo, produzindo a experiência da mortalidade e, com ela, a iluminação profana. A máquina artística de Mano detecta a ausência abrindo-se para a presença. (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p.289)

Ao mesmo tempo em que se assemelham pelo uso da "presença bruta" do urbano, os trabalhos de Fujocka, Lacaz e Mano formam pólos distintos de possibilidades de arte na cidade como produtora de reflexão sobre esta. As três ilustram, por um lado, faces díspares de exposição do Arte/Cidade: exposição em espaço interno (Fujocka), transição entre cidade e arquitetura (Lacaz) e espaço urbano aberto (Mano); coincidentemente, são formas bem diferentes de intervenção: através simplesmente da luz (Mano), através da construção de um objeto/equipamento parasitário à arquitetura (Lacaz), e através da geração e coleta de documentos e objetos na cidade para serem expostos de maneira a criar uma ambientação (Fujocka); e objetivam o cotidiano impessoal e anulador da metrópole a partir de três formas distintas: a experiência "desmaterializante" do fluxo (Mano), a dimensão lúdica do contato humano (Lacaz) e as contraposições entre anonimato e identidade, impessoalidade e subjetividade, imagem e objeto (Fujocka). A riqueza do resultado dos três trabalhos, assim como da exposição como um todo, esteve em fazer do transeunte a um só tempo sujeito e objeto da intervenção. Por um momento, os *fluxos* do título, fenômenos sensoriais abstratos, tornam-se o que sempre foram: seres humanos em suas vidas.

⁴⁹ Nesse sentido, a intervenção teria sido favorecida pela condição atmosférica: segundo Mano em entrevista, a umidade e as partículas no ar conferiam certa "solidez" aos feixes de luz.

3.4. Experimento e estratégia

Cabe aqui fazer alguns balanços e introduzir pontos de reflexão sobre o significado desta primeira "fase" do projeto Arte/Cidade, no ano de 1994. A recepção positiva e a freqüentação consideravelmente intensa obtida por Arte/Cidade — foram registrados 20 mil visitantes no primeiro e 25 mil no segundo⁵⁰, sem contar os muitos milhares de passantes que teriam visto as obras externas — faz pensar em sua repercussão e em suas ambições.

Ainda que muito bem sucedido até então, o projeto não pôde ser realizado por completo, como ideal; apenas duas das três edições foram feitas. *A Cidade e seus Fluxos* era originalmente prevista para agosto, e *A Cidade e suas Histórias* deveria ser lançada em novembro⁵¹ — o que se mostrou simplesmente impossível. Segundo Brissac, a divisão em três blocos não obedeceria a uma forma articulada de encarar a cidade — uma "trilogia" temática de início-meio-fim sobre a metrópole — mas seria um número que a princípio tinha-se como realizável dentro da gestão de Ohtake na Secretaria de Estado da Cultura⁵². Em sua amplitude, a idealização de três exposições indica uma aposta no potencial futuro daquela prática cultural, mas também para a questão da volatilidade institucional brasileira — não se poderia, afinal, esperar continuidade de políticas culturais públicas na mudança de gestões⁵³. É também indicadora do quão pouco os idealizadores sabiam a princípio sobre as dificuldades envolvidas em trabalhar com espaços urbanos. Nesse sentido, as duas fases de Arte/Cidade acumularam experiência em lidar com situações fora dos trâmites artísticos institucionais, tanto por parte de organizadores quanto por parte de artistas.

Com a ocupação de um único edifício, *Cidade sem Janelas* seria a mais circunspecta e realizável de todas as edições de Arte/Cidade, a menos afastada de um espaço expositivo tradicional; mas talvez fosse uma fase necessária, coerente com o fato de tratar-se da primeira experiência do projeto. Levando em consideração as dificuldades enfrentadas pela segunda edição no que se refere ao confronto com o Anhangabaú, esse primeiro "enclausuramento" do evento em um espaço — e mesmo na dimensão cultural — não deixa de ter um caráter de prudência em relação à cidade. Devido à escala arquitetônica e à natureza *indoors*, o esforço seria concentrado na *especificidade do sítio*, em realizar obras a partir dos dados sensíveis de um local. Para

⁵⁰ C.f. PIZA, 26/09/94 e Folha de São Paulo, 24/10/94.

⁵¹ C.f. FAGUNDES JR., 26/03/94.

⁵² Segundo Brissac em entrevista: "eles deveriam ser realizados os três no período em que eu trabalhava na Secretaria da Cultura. O projeto foi apresentado para o secretário em três módulos. [...] originalmente a idéia era fazer os três lá. Tinha uma ilusão de que seria possível rapidamente realizar aquilo tudo, e obviamente... demorou quatro anos a mais do que a gestão do Ricardo Ohtake, mas ocorreram".

⁵³ Como fabu Tassinari sobre a continuidade de Arte/Cidade: "muda-se o governador, muda-se o secretário da cultura e já não se tem garantiade mais nada" (TASSINARI, 08/10/1994).

uma primeira exposição, a soma do exercício *site-specific* e da interdisciplinaridade em um meio cultural que não costumava trabalhar com nenhum dos dois já seriam desafio suficiente — sem contar, é claro, as questões e negociações relativas ao uso de um espaço não-institucional, ainda desconhecidas.

Embora já previsto para ser a nova sede da Cinemateca Brasileira antes de Arte/Cidade 1, o Matadouro ainda estaria ocupado pelo serviço público de iluminação, com "enormes quantidades de fios, tubulações e postes" (PEXOTO, 2002), que só foram finalmente desalojados pelo projeto Arte/Cidade, após "meses de negociação"⁵⁴. Nesse sentido, o evento adquiriu experiência não só em sua dimensão artística, mas no aspecto organizativo: a negociação com a companhia de luz e a prefeitura para a liberação do espaço do Matadouro foi um primeiro contato com a complexidade "infra-estrutural" urbana (que, como será visto nesta dissertação, começou como questão de "bastidores" para se tornar uma das questões principais)⁵⁵.

Em A Cidade e seus Fluxos, por sua vez, haveria "avanços" na experiência dos próprios artistas. Como colocou Brissac, "as dimensões dos trabalhos já exigiram uma certa logística", sendo que certas obras necessitaram de negociações diretas por parte dos participantes.

Foi a primeira vez que a gente transformou o processo de negociação com a cidade numa ação que os artistas tinham que fazer também.[...] A grande maioria funciona no ponto de vista moderno, "eu tenho aqui uma idéia e você produz". Ou seja, é como se fosse um objeto. Como se o trabalho dele fosse uma coisa a ser construída, que pode ser construída por qualquer um, desde que ele tenha feito o desenho. Essa idéia anacrônica de obra de arte impregna de tal modo o comportamento dos artistas que quebrar isso é uma coisa muito difícil. E no entanto ali, naquele momento, muita gente se destacou nisso. (Brissac em entrevista concedida ao autor em 31/05/2004).

A viabilização dos velhos holofotes de Rubens Mano, por exemplo, incluiu viagens a São Vicente, negociações com o Exército⁵⁶ para o uso e transporte destes (trazidos

⁵⁴ O Matadouro estava cedido parcialmente à Cinemateca desde 1988, e por completo desde 1992 (cf. CARVALHO, 25/02/94). Em seu depoimento dado em 31/05/2004, Brissac enfatiza que a realização de Arte/Cidade foi decisiva para a cessão final do espaço à Cinemateca.

⁵⁵ "Foi uma experiência onde você ainda tinha um espaço arquitetônico, a situação ainda era de uma discussão arquitetônica, e era uma situação onde os elementos fundamentais da percepção urbana não estavam sendo questionados. [...] Então ali foi uma maneira de você dar um salto sem riscos enormes; pra nós, na época, aquilo *era* uma mudança, mas vendo em retrospectiva, não tanto.[...] Do ponto de vista urbanístico... não, do ponto de vista da *relação com a cidade*, permitiu algumas pequenas experiências. Por exemplo: obter o espaço. Negociar o espaço. Isso ninguém sabia fazer. Você quer um espaço, o que você vai fazer? [...] Então, do ponto de vista dos bastidores, foi uma primeira compreensão de como você se relaciona com o espaço urbano, que é complexo, que tem vários agentes interessados. Mesmo um espaço como esse, que não é ocupado por divisão social". (Brissac em entrevista concedida em 31/05/2004)

⁵⁶ "Eu queria então um holofote, a princípio fui em casas de locação de material elétrico — nada que tivesse o tamanho que eu pretendia... depois fui pros bombeiros, eles me deslocaram para o Departamento de

por carretas militares até São Paulo), e também uma adaptação e reforma das peças; além disso, foi necessário diálogo com a prefeitura para a desativação temporária dos postes mais próximos à sua intervenção. Para realizar Periscópio, Guto Lacaz teve de dialogar com o departamento de Arquitetura da Eletropaulo e com engenheiros da companhia envolvida na construção, a Rohr (mesma companhia que fez as torres para os holofotes de Mano).

Mesmo com a aproximação à cidade e a problematização desta, o enfoque do projeto ainda se destinaria primordialmente à arte. Assim como o Matadouro foi por vezes uma certa figuração de cidade, no discurso curadorial a "cidade" era menos um objeto recortado que uma figuração da condição contemporânea. Mais do que discutir a cidade em si, levar artistas para o espaço urbano era trazer um enriquecimento para a prática artística por meio de um contato com a própria realidade, rica, complexa e agressiva. A "cidade" era aquilo que estava fora da condição anódina dos "cubos brancos" de museus e galerias: uma saída para o problema da "fruição da obra de arte dentro desses espaços tranquilizadores, projetados com o fim específico de abrigá-la" (Agnaldo Farias in SECSP, 1994).

As propostas curatoriais foram avaliadas de maneira variada pelos artistas. Carmela Gross, Guto Lacaz e Rubens Mano por exemplo, colocam o debate coletivo como um aspecto extremamente rico e importante do projeto:

eu acho que essas discussões coletivas ajudaram a formular e a pensar o que seria de fato esse evento. Essa preparação foi muito, muito boa [...]principalmente a mistura das áreas, você discutir com um artista que faz cinema, que está acostumado com um tipo de produção, você discute com o arquiteto, acostumado com outro tipo de intervenção, com um sujeito eu faz vídeo, com a instalação de um artista... (Carmela Gross, entrevista de 17/06/2005)

Eu acho que essa foi a principal sinalização de que o Arte/Cidade propunha outras relações. [...] Não sei como é que foi pros outros, acho que uma parte dos artistas tinha muita dificuldade em expor seu projeto, acho que tem uma coisa de você ficar conduzindo com uma certa cautela a idéia para a exposição, para o projeto... Mas eu achei fundamental, acho que era quase que a etapa de passagem necessária entre o atelier e o espaço da rua. (Rubens Mano, entrevista de 06/07/2005)

Carlos Fajardo, por sua vez, embora veja valor no processo, foi bem crítico a seu respeito:

Aviação Civil, e daí eu cheguei no Comando Militar do Sudeste. Me disseram no DAC que só o comando de artilharia anti-aérea poderia ter um holofote assim... aquele da Segunda Guerra, e pra minha sorte foi o que eu encontrei. Eram os dois únicos remanescentes de um sucateamento que houve, estavam no forte Itaipu, na fortaleza Itaipu, que é onde tem esse batalhão, e estavam lá guardados, não tinham uso [...]e aí eu fui correndo pra São Vicente. Foi super lento, precisava de autorização daqui, o comando sudeste, a fortaleza está vinculada a Santos, que por sua vez está vinculada a São Paulo, ao Ibirapuera". (Rubens Mano em entrevista concedida ao autor em 06/07/2005)

[...] eu acho que aquele processo preenchia um pouco uma dificuldade que todo mundo estava tendo em definir [o projeto]— isso é um problema de curador, não problema de artista. [...] Eu acho que ela revelava muito uma certa dificuldade de dar um sentido para o procedimento todo. [...] Eu acho que havia um desgaste muito grande, um consumo de tempo excessivo, como se aquelas pessoas que lá estavam não tivessem outras coisas pra fazer. Dedicava-se a uma visão muito romântica do que seja um artista, como se nós estivéssemos o tempo todo disponíveis pra ficar discutindo sobre a natureza da arte. E não é por aí. Eu acho que o contrato que se tinha ali era de prestar serviços, você é contratado pra fazer um trabalho, não pra ficar discutindo sobre. (entrevista concedida ao autor em 04/07/2005)

A perspectiva de Fajardo — tributária de uma divisão mais "tradicional" das funções de curador e artista — desloca o olhar dado ao experimentalismo do projeto para sua dimensão mais organizativa e institucional. O que significaria, na verdade, uma proposta de mudança nas prática de artistas quando feita por curadores e instituições? Afinal, mesmo sendo em certa medida crítica a certos aspectos institucionais e deslocando-se destes, Arte/Cidade trabalhava com uma estrutura de prestação de serviços (como Fajardo coloca), com comissionamento de artistas e grupos de produção técnica. Nessa estrutura, em última instância, a própria proposta de participação de artistas poderia eventualmente vir a ser usada como um instrumento de *legitimação de objetivos curatoriais*. Quando os próprios artistas precisam ser "estimulados" externamente a uma produção diferenciada, a situação que se vê é, certamente, muito diferenciada dos parâmetros "românticos" do que se chamou de vanguarda.

3.4.1. Atualização cultural

A "ida à cidade" do projeto Arte/Cidade retomava características e idéias de vanguardas, principalmente reminiscências do impulso anti-institucional e anti-objetual de artistas dos anos 60 e 70 — em especial o olhar peculiar à entropia urbana dado por Robert Smithson em trabalhos como *Monuments of Passaic*, "uma estetização irônica do mundo tradicionalmente sem estética dos detritos industriais e da expansão urbana" (C. Harrison e P. Wood in WOOD, 1998, p.196). No limite, traria à mente os primeiros modernistas, e mesmo a experiência de impressionistas do século XIX em pintarem em ambientes urbanos e à luz natural, tendo que lidar com a novidade e movimento da vida cotidiana. O argumento do projeto seria a de tal contato poderia fazer surgir novas formas e olhares.

Aqui se explicita a relação entre arte e cidade: trata-se de despertar a experiência do mundo de que toda arte é expressão. Retomar às coisas, diz Merleau-Ponty, é voltar àquele mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala e com relação ao qual qualquer determinação científica é abstrata e dependente. Como a

geografia com relação à paisagem, onde nós aprendemos antes o que é uma floresta, um campo ou um rio. "Arte/Cidade" propõe esta volta da geografia à paisagem. (PEIXOTO, 27/03/1994)

Havia, é claro, a diferença incontornável e decisiva de que se tratava agora de uma *iniciativa institucional* — e já sobre o signo de uma *cultura* "prodigiosamente ampliada" e mais espetacular — a juntar os artistas para a "ida à cidade", e não de uma exploração que partisse deles próprios⁵⁷. Apesar da influência anti-institucional e anti-objetual das neovanguardas, não se vê um mínimo do mote *anti-artístico* desses experimentos. Embora possua uma considerável dimensão crítica ao "cubo branco" museológico, não se tratava e nem poderia se tratar de uma negação, mas de uma "crítica construtiva": essencialmente, uma *ampliação* do escopo institucional, uma novidade no ramo das exposições:

De fato pensamos que seria oportuno, sem negar a eficácia do sistema de difusão de arte vigente, alargá-lo; pensamos que seria interessante inserir a obra de arte dentro de um espaço arquitetônico que não lograsse encobrir sua potência. (Agnaldo Farias in SECS, 1994)

Questões importantes podem ser levantadas a partir desta fala do ex-curador. Se nas experiências-referência dos anos 60 havia uma crítica sistemática aos museus e galerias enquanto "instituições poderosas que, por sua seleção e curadoria, conferem um determinado valor cultural e socioeconômico aos objetos que conservam" (FRASCINA, 1998), a questão de agora não o era e nem poderia ser, dado a situação histórica, artística e de produção completamente distinta. A questão presente na fala de Farias seria principalmente de *fruição* da obra; a busca por uma maior potência expressiva para se *apresentar* a arte — no caso, de uma arte que não era objeto autônomo, mas que já seria em si sua forma de apresentação. A questão seria menos a obra individual do que o evento expositivo e seu background: um problema curadorial e institucional, enfim. Arte/Cidade, afinal, com todo improviso e a flexibilidade que montou para si, ainda era uma iniciativa feita *a partir de uma perspectiva institucional e organizativa*; e, mais importante, de uma *instituição cultural* num momento em que o *Cultural* (a cultura-lazer-espetáculo-mercado) já havia assimilado como valor o que fora transgressão no campo da arte. De práticas inicialmente críticas a um sistema

⁵⁷ Essa diferença é declarada pela curadoria, que não tenta de sua parte dar ares indevidos de novidade e vanguardismo ao projeto. No fechamento de Arte/Cidade 1, Farias coloca que "falar de Arte/Cidade é falar de um binômio muito complexo, que vem sendo trabalhado com muita consciência desde o advento da modernidade, sobretudo desde as Vanguardas artísticas do entre-guerras. Este fato garante a consciência que temos do caráter pouco original de nosso trabalho, a falta de pretensão de estarmos inventando alguma coisa fora do comum[...] Assim, penso que o que nós - coordenadores, artistas e críticos - fizemos aqui, foi simplesmente repropor sem nenhum traço de nostalgia, a consideração desse binômio sem ser de forma anacrônica, avaliando e tirando partido de algumas das experiências anteriormente realizadas".(SECS, 1994)

cultural "rígido", o contextualismo "site-specific" e a intervenção urbana tornavam-se possíveis instrumentos de um sistema cultural "flexível" na busca de uma maior *eficiência*.

As possibilidades e objetivos concernentes a Arte/Cidade certamente ultrapassavam a produção artística em sentido estrito, semeando possibilidades de novos formatos culturais, ganho de novos espaços e formas culturais — possuindo uma dimensão que, nos termos de Michel de Certeau, poderia ser chamada de *estratégica*. Esta estaria expressa (ao menos em desejo) no parágrafo de Ricardo Ohtake que abre o catálogo da primeira exposição (e feito já sob o grande sucesso desta):

Arte/Cidade inscreve-se numa nova visão de cultura, voltada para o incremento dos circuitos de difusão e trocas que vitalizem as diferentes áreas artísticas e espaços culturais. Criar uma dinâmica cultural que proporcione formas mais ricas de espectação e engendre uma demanda mais intensa de novas produções. Com este projeto inauguramos uma nova perspectiva nas atividades culturais: uma série de eventos [...] que atualizem a produção contemporânea. (Ohtake, in SECSP, 1994)

A princípio, é dever de um órgão cultural público fomentar realizações e formas de produção; assim, seria positiva a consciência do alcance possível de uma nova prática como política cultural. Chama a atenção, contudo, as nuances da fala do Secretário de Estado; seu discurso adquire um tom fortemente *empreendedor* — o qual se torna mais interessante ao se ter em mente que vem num momento em que se estabelecia a retórica de privatizações e da eficiência administrativa em moldes empresariais para instituições públicas. Há a indicação de um investimento *estratégico* em novas dinâmicas culturais. Arte/Cidade, afinal, surgira em meio a uma aguda crise institucional, na qual "a tônica parece ser o desmantelamento de toda a produção cultural" (Agnaldo Farias in SECSP, 1994); seriam os novos "grandes eventos" vistos como uma estratégia de mudança, um rearranjo adaptativo das políticas culturais?

Nesse sentido, falar como Ohtake em *atualização da produção contemporânea* é algo retoricamente forte; num país eternamente assombrado pelo espectro do atraso, *atualizar* já é por si só uma justificativa, assim como um índice de aprovação, para um empreendimento de risco. Era clara a *atualidade* internacional da prática artística superposta ao espaço urbano. Arte/Cidade poderia ser visto como precursor nacional de um tipo de evento já existente em outros países: a *produção de obras site-specific intermitentes para espaços urbanos, organizada e tematizada por curadores, na qual os artistas são convidados a se inserir com seu "approach" pessoal*. É preciso frisar, contudo, que o Projeto Arte/Cidade passou longe de ser simples cópia do que já era feito em outros países; estabelecera parâmetros, discussões e métodos próprios. Ainda assim, fica a questão de que nesse momento o *site-specific* possuiria mesmo conotações que não seriam de "transgressão" e nem apenas de "opção", mas também de *modernização*.

Ao analisar as palavras do secretário, é necessário também refletir sobre o quanto haveria de aposta real e o quanto de retórica institucional: sabendo que a execução dos eventos foi delicada e incerta, a fala de Ohtake também seria uma forma de conferir importância e grandiosidade ao projeto. O que certamente era importante para conseguir apoio de empresas e instituições para a viabilização de sua continuidade: embora feito então sob a égide da Secretaria de Estado da Cultura, Arte/Cidade dependia desde o início do apoio e patrocínio de outras instâncias públicas e privadas (como a ENSIC S.A., a Cinemídia e a Elektrobrás). E no que se refere à concretização, não haveria de início estratégia ou locais bem determinados para o projeto como um todo: o êxito de cada etapa seria uma condição da existência da seguinte. Em seus métodos e meios, o projeto era mesmo experimental e incerto⁵⁸. Mas vendo-se a continuidade e desdobramento do projeto nos anos seguintes, pode-se concluir que havia a aposta e o desejo de um futuro promissor no Brasil para a prática de intervenção artística no espaço urbano.

3.4.2. Cidade

O projeto Arte/Cidade pode ser considerado uma junção de evento cultural, uso da cidade e discurso sobre esta. Mais ainda, como uma junção sobre a qual possivelmente pesaria uma perspectiva estratégica de dinâmica cultural futura. Tendo isso em vista, a questão que se coloca é a das relações entre objetivos de política cultural e de política urbana no projeto.

Como já dito, Arte/Cidade está inserido em um momento em que há iniciativas, debates e expectativas a respeito do destino de áreas urbanas em degeneração e desuso. Nessa época, como já tratado no capítulo 1, estaria se consolidando no Brasil a retórica de recorrer à Cultura para "restaurar" uma imagem de urbanidade e de atratividade à cidade. Quais as relações, *nesta fase do projeto*, de Arte/Cidade com os discursos e conjunto de iniciativas de "valorização" da cidade de então?

Arte/Cidade era a um só tempo proposta de produção artística de duas frentes (diálogo multidisciplinar entre diferentes tipos de artistas e produção de obras "específicas" para determinados locais) e uma proposta de um uso cultural para locais em decadência; não por acaso, mais do que apenas degradação, buscava-se edifícios e locais com relevância histórica e urbana soterrada, objetos de uma memória urbana que não se estabelecia.

O projeto não se limitava, porém, a firmar princípios teóricos: **propunha-se a vitalizar culturalmente espaços consagrados e não tão consagrados da cidade**

⁵⁸ O crítico participante Alberto Tassinari, entre outros, afirmou a incerteza e precariedade do projeto: "não esperava que daquelas reuniões caóticas entre artistas de diferentes personalidades e diferentes artes saísse alguma coisa. Os problemas de produção me pareciam intransponíveis" (TASSINARI, 08.10.1994.)

através de uma dinâmica que proporcionasse formas mais ricas de desfrute e solicitasse demanda mais intensa de novas produções — o que incluía, entre outras coisas, fugir dos esquemas das galerias, museus e bienais (COELHO, in SECSP, 1994) [grifos meus]

Como a fala de Ohtake, este trecho de Teixeira Coelho enfatiza o projeto como possível política: apontaria para um novo tipo de apropriação para espaços da cidade, um uso intermitente e eventual, bem diferenciado da proliferação de centros culturais. Ainda assim, a questão era colocada pelos organizadores do projeto preponderantemente na dimensão cultural: a relação com a cidade seria desta como *instrumento para uma nova produção cultural*, e não da cultura como produtora de urbanidade (apesar desta última relação chegar a aparecer em alguns pontos)⁵⁹. Haveria primordialmente uma iniciativa de *ampliação da área de ação da cultura*, um avançar sobre a cidade, no qual locais que normalmente não teriam interesse para a produção cultural poderiam ser utilizados⁶⁰.

Embora muito provavelmente estivesse ligado à recepção muito positiva dada a Arte/Cidade, o discurso da cultura como instrumento de um reavivamento urbano não era claramente subscrito pelos organizadores do projeto; a esse respeito, adotaram um tom de precaução. No primeiro Arte/Cidade, Agnaldo Farias já se preocupou em sugerir uma posição crítica à lógica de preservação fetichizada e excludente da cidade:

[...] temos consciência que já há algum tempo persevera uma certa compulsão preservacionista que transforma espaços como este em um sem número de centros culturais, na maioria das vezes improdutivos e que, coerente com a lógica geral do sistema, incorre igualmente na expulsão daqueles que o habitavam anteriormente. (SECSP, 1994)⁶¹

A questão é mais complexa em *a Cidade e seus Fluxos*, pois neste há relação direta com a imagem de São Paulo e de seu Centro Histórico. A escolha pelo centro da cidade em um momento em que se apontava para seu "reavivamento" acabou por acrescentar à exposição uma conotação quase celebradora, de redescoberta da cidade. As palavras de Brissac no catálogo (na esteira de autores como Baudrillard e Virilio, talvez) evocavam uma cidade fluida e desumanizada; sem um pessimismo "apocalíptico", porém, elas evocavam uma cisão que não podia ser vencida, mas da qual se poderia elaborar novas relações e percepções. A recepção ao evento, em

⁵⁹ Como, por exemplo, quando Brissac e Farias falam de "construção de novas paisagens urbanas" (SECSP, 1994-B); obviamente, ambos falaram em sentido mais simbólico.

⁶⁰ Farias, por outro lado, no primeiro Arte/Cidade declarava prudência a esse respeito: "não pensamos o uso deste Matadouro como uma saída para os impasses relativos ao meio da arte. Seu uso portanto não é prescritivo" (SECSP, 1994)

⁶¹ Tanto como professor da área de arquitetura e de urbanismo, quanto como teórico atuante do meio artístico (onde, como visto nos primeiros capítulos, a discussão sobre cultura exclusão social já existia) as questões sociais complexas ligadas às "revitalizações urbanas" não seriam desconhecidas a Farias.

contraste, adquiriu por vezes um ar de "fascinação da metrópole", ecoando talvez a tendência de incumbir à Cultura o papel de reatar laços perdidos com a cidade desencantada. Na imprensa, reportagens como a de Paulo Reis ("metrópoles reumanizadas", 07/09/94) e de Angélica de Moraes (24/09/94) exemplificam em certos momentos uma inclinação celebradora de ver o evento por uma intenção lírica de aproximar indivíduo e cidade⁶². A fala de uma intelectual como Olgária Matos, insuspeita de apologias à "espetacularização" e comercialização das cidades, serve de índice para o clima de otimismo com o qual o evento foi recebido:

Por um mês, a cidade foi devolvida a seus habitantes, à distância da suposta transcendência do poder e da eficácia da lei. [...] Diante de um espaço desencantado, Arte/Cidade criou um outro iluminado e revelado, convertendo o arbitrário em necessário, passando do lugar pleno de significação a seu grau zero, de um não sentido a significações inéditas. Este acontecimento nos presenteou com a arte, o pensamento, a cidade. [...] O evento reencantou a cidade depois de um longo período de despoetização. (MATOS, in SECS SP, 1994-B)

Questionado a respeito do otimismo em torno de *A Cidade e seus Fluxos*, Brissac concordou que havia uma tangência do projeto em relação à restauração simbólica do centro, embora esta não fosse o assunto em questão:

Estava resvalando nisso, na revitalização do centro. A gente nunca usou essa terminologia, e também não chegou a esse grau de ingenuidade. Mas resvalava nisso. [...] o Bank Boston estava lá, efetivamente se tinha políticas de resgate do centro, a importância simbólica do centro era mais discutida e mais marcada... e não havia o ceticismo que tem hoje com relação à possibilidade dessas coisas acontecerem. Era mais sutil. (Brissac em entrevista de 31/05/2004)

Sobre o possível aproveitamento da repercussão de Arte/Cidade por parte de setores interessados em valorizar o centro, o curador colocou o projeto como algo distante disso.

[Fábio Lopes] Mas o Bank Boston não tinha já nessa época uma estratégia para o centro?

⁶² O seguinte trecho de um diálogo entre Brissac e o autor é ilustrativo a esse respeito. Esse ponto da conversa versava sobre o tipo de experiência proposta pelo Arte/Cidade 2 e sua recepção.

Gabriel: [em *A Cidade e seus Fluxos*] Era uma coisa quase de *flâneur* ainda, quase situacionista ?...

Brissac: Totalmente. Se preparar, tomar um café, se perder ali no centro...

Gabriel: Tinha essa dimensão de experiência da cidade, reunir a pessoa com a cidade através da cultura...

Brissac: Isso, "o alcance do indivíduo" ...

Gabriel: Cultura ao alcance do indivíduo?

Brissac: Isso e a experiência, *a cidade* ao alcance do indivíduo.

[Nelson Brissac] Tinha, e não apoiou a gente em nada. Achou aquilo tudo louco. Porque é muito conservador... o que eles queriam era fazer ópera, eram reacionários. [...] Não querem correr risco nenhum. Zero de risco. [...] Eu acho que você não pode confundir projetos como este com projetos efetivos relacionados a uma determinada área no sentido de efeitos permanentes. Acho que você tem que reservar para projetos como este uma licença poética, uma margem de experimentação muito grande, para que visões ou estratégias muito radicais possam ter lugar. Porque a gente sabe que não vão ser implantadas, que não vão ficar, mas que vão abrir horizontes a longuíssimo prazo. Se você não fizer isso, perde a força que a arte tem de ser especulativa. (Entrevista de 31/05/2004)

A discussão de cidade proposta pelo evento era predominantemente conceitual, e estaria também (como já vimos) interessada em colocar o evento em consonância com termos de um debate internacional. A cidade figurada por seu discurso era, assim, uma metrópole "genérica": Arte/Cidade trazia imagens de urbanidade em desagregação, em perda de referenciais diante da velocidade e na deterioração física e simbólica — termos que, ainda que não inadequados aos locais de exposição, se referiam menos a São Paulo que a uma discussão internacional do fenômeno cidade⁶³. *Cidade sem Janeiras*, em especial, estaria próximo dos temas do *terrain vague* e das discussões sobre as ruínas da modernização já existentes desde o final dos anos 60 (p.ex., em artistas como Robert Smithson e Gordon Matta-Clark); tais termos, mesmo aplicáveis ao local de intervenção, não estariam contudo entre as questões mais aparentes ou mais sérias de São Paulo. Como apontou o jornalista Marcelo Coelho, a exposição poderia estar em qualquer metrópole do mundo.

Trata-se menos da cidade enquanto aglomeração, favela, trânsito, e mais da cidade como zona morta, edifícios abandonados, ruína.[...] Penso, contudo, nos meus pesadelos com favelas. Arte-Cidade, projeto de vanguarda em São Paulo, não mostra miséria nem cortiços, mas só decadência urbana. Algo que poderia ser feito em Nova York. Exposição belíssima. Funcionaria em Berlim, em Los Angeles. [...] O matadouro é um belo pesadelo. Mas não é meu. (COELHO, 23/03/1994)

O que se percebe é que, em sua concepção, Arte/Cidade não foi procurar questões complexas de São Paulo — não partiu "desta cidade", como comentaria Santos e Andreoli (in PEIXOTO, 2002, p.292) — mas antes encaixou discussões contemporâneas e internacionais em locais da cidade. Em um momento de crescente "globalização" onde o "global" e o "local" começam a ser temas de discussão constante — e dentro da qual grande papel era conferido às metrópoles — o projeto não se voltava para a especificidade, mas em procurar no local o que haveria de mais "internacional".

⁶³ Em entrevista da época, Cláudia Moraes questionou se haveria planos para levar o segundo bloco de Arte/Cidade para outros lugares. O curador respondeu que "gostaria de fazê-lo simultâneo em todo o Brasil, levando a lógica da cidade ao seu limite. Porque ela não tem fim, é uma coisa nebulosa que no fundo ocupa tudo. A gente poderia pensar o Brasil inteiro como uma grande cidade" (MORAES, 17/04/94).

Essa relativa distância à cidade "presente", pode ser encarada como uma limitação para a potencialidade de reflexão política dos eventos, no sentido de poder restringir a compreensão que se teria dos locais. A limitação política dos eventos, porém, estaria menos nas inclinações "internacionalizantes" do que no caráter basicamente sensorial do projeto. O viés adotado da discussão pós-moderna sobre a desrealização e decadência da cidade ainda foi essencialmente perceptivo; o aspecto social, histórico e politicamente conflituoso desta — de quem é a cidade, para quem é a cidade, como se vive e decide a cidade — foi pouco explorado ou pensado. A figura a que o projeto se destinou primariamente seria a do indivíduo sensível, e não a do ser político. A própria presença da arte no espaço urbano, então, não chegou a ser interpelada sob esse prisma: se Arte/Cidade, enquanto evento cultural, não subscreveu retóricas estratégicas de apropriação da cidade, também não pareceu considerar muito seu próprio impacto e significado sob esse aspecto.

O risco que se correria seria o de uma cidade vista em sua instantaneidade à percepção. O Vale do Anhangabaú, por exemplo, foi abordado em seu aspecto sensível e imediato de palco de fluxos; mas o "fluxo" mais histórico representado pelas grandes e recentes mudanças naquela paisagem foi pouco abordado em seus significados. Não se questionou os porquês e o significado dos ambulantes e mendigos no Vale, nem as implicações boas ou ruins de sua recente reforma, e tampouco os processos que levaram à desativação do Matadouro e o relativo "abandono" do Centro Histórico de São Paulo.

A questão que se coloca então é que, na perspectiva colocada pelo projeto, haveria o perigo de que a cidade — espaço construído e mantido pela ação e escolha humana — fosse de certa forma encarada como uma "natureza". Tal redução, embora não anule as potencialidades críticas dos dois eventos examinados e nem seja grande problema nesta fase de Arte/Cidade, se tornará uma questão mais séria no momento seguinte do projeto.

4.



4.

o urbano e o estético (1995-1997)

Entre os anos de 1995 e 1997, grandes esforços, investimentos e expectativas foram mobilizados em torno da *A Cidade e suas Histórias*, terceira e (originalmente) última etapa do Projeto Arte/Cidade. A realização da exposição não só ultrapassou a vigência da gestão de Ricardo Ohtake na Secretaria de Estado da Cultura como demorou quase três anos para ser finalizada. Nesse meio tempo, transformações importantes ocorreram: o projeto, já consagrado como grande evento cultural, se tornaria mais denso e complexo, sofreria mudanças em sua forma de organização e, principalmente, se envolveria mais profundamente com o elemento "cidade" de seu binômio.

Com uma impressionante viagem pela estrada de ferro, através de quilômetros de áreas industriais isoladas e arruinadas em pleno centro da cidade — uma "cidade morta nas entranhas da cidade atual", como escreveu Lorenzo Mammi (20/11/97) — *A Cidade e suas Histórias* foi o maior, o mais aguardado e o mais bem coberto pela mídia de todos os Arte/Cidade até então feitos. Ironicamente, foi também o de resultado mais controverso, com os mais sérios problemas até então; uma realização com a qual, como comentou um de seus participantes, "todo mundo ficou incomodado". Pode ser encarado como um momento de crise de certos aspectos de Arte/Cidade: se em seu prolongado período de desenvolvimento o evento trouxe para o projeto outra amplitude de reflexão sobre a cidade, ele também traria à tona certas limitações que lhe seriam intrínsecas.

Além de lidar com as dificuldades já inerentes à proposta, muito maior e mais ambiciosa que as anteriores, o projeto teve de se adaptar às mudanças no panorama das políticas culturais do Brasil. A gestão da Secretaria que acolhera e dera à luz Arte/Cidade havia terminado; num plano mais geral, porém, toda uma situação institucional de fomento cultural também chegava ao fim, com a produção cultural em processo crescente de privatização. Tal conjuntura, segundo Nelson Brissac Peixoto, teria inviabilizado caminhos institucionais para Arte/Cidade.

Aí veio a questão fundamental do ponto de vista político, que foi o colapso das instituições públicas. [...] foi a privatização geral da cultura, [...] o desmonte das secretarias, dos órgãos de apoio, de tudo. Ocorreu entre o Arte/Cidade 2 e o 3, mudou completamente o panorama institucional, totalmente. Ou seja, a partir daí, você tinha que desenvolver um projeto desses sem apoio público nenhum. (Brissac em entrevista de 31/05/2004)

Terminando a gestão do Ricardo Ohtake, não tinha mais como fazer. E não foi só o término de uma gestão, foi o momento em que se desmontava a Secretaria de Cultura, todo o aparato... na prática, não tiveram mais condição de fazer nada. (idem, entrevista de 16/05/2005)

A partir de 1995, seria adotada mais tenazmente a retórica de redução da atuação do Estado e do controle do déficit público iniciada na virada da década, e parte do conjunto de idéias que viria a ser chamado com frequência de *neoliberalismo*, e que se tornaria o projeto dominante (ao menos em discurso) da nova modernização brasileira. Defendida em âmbito federal pelo governo de Fernando Henrique Cardoso (PSDB, 1995-1998), tal retórica estaria reforçada na cidade de São Paulo pelo endosso da administração estadual de Mário Covas (PSDB, 1995-1998) e das prefeituras de Paulo Maluf (PPB, 1993-1996) e Celso Pitta (PPB, 1997-2000).

Todavia, ao mesmo tempo em que se desenrolava um processo de privatizações, reduções e "sucateamentos" de várias instâncias públicas, o investimento governamental em cultura era crescente¹. A mudança fundamental ocorreu na forma de investimento do Estado, que passou a se concentrar mais no incentivo à "participação" de empresas, através de abatimentos fiscais e "parcerias público-privado" na área cultural. A capital paulista, em particular, acumulou sobre si três leis de incentivo fiscal entre 1991 e 1996: Lei Rouanet (federal, 1991), Lei Mendonça (municipal, 1991) e Lei do Incentivo à Cultura (estadual, 1996). A despeito do discurso de desoneração do Estado, então, os investimentos públicos na cultura cresceram (justificados pelo argumento da necessidade de "atrair" e "seduzir" a iniciativa privada), mas passaram a estar progressivamente atrelados a escolhas do setor privado.

Investimentos urbanos e culturais, como já falado anteriormente, estariam crescentemente entrelaçados no capitalismo tardio. No que toca aos grandes centros a globalização e integração financeira internacional dos anos noventa fortaleciam a retórica da importância da imagem da cidade e de sua capacidade de gerar atrativos

¹ Segundo RESENDE (24/04/1995), o Ministério da Cultura (encabeçado então por Francisco Weffort) estaria prevendo em 1995 a liberação de R\$86 milhões adicionais para atender uma grande leva de projetos culturais apresentados e em desenvolvimento — o que significou um aumento de quase 50% no orçamento anual (de aproximadamente 100 milhões). Em abril daquele ano uma verba de R\$ 37,35 milhões de reais já havia sido destinada aos 84 projetos aprovados pela Lei Rouanet de incentivo fiscal.

(tecnológicos, financeiros e culturais) para seu estabelecimento como metrópole de peso internacional. Nessa preponderância da imagem, o investimento em cultura era indispensável para uma cidade atraente.

Não por acaso, em São Paulo o investimento público em cultura esteve particularmente centrado em *projetos de reforma de patrimônio urbano*. Apoiados em âmbito federal, estadual e municipal, vários projetos seguiam uma política de revalorização e "revitalização" de áreas centrais decaídas por meio de ações pontuais de cultura e lazer — equipamentos, centros culturais, espaços públicos devidamente "sanitarizados" da presença de marginais e camelôs². Intimamente ligada a essa tendência de intervenções "culturais" e pontualmente localizadas estaria a consagração da retórica do "planejamento estratégico", assim como das "operações urbanas" (introduzidas no Capítulo 1): ações igualmente calcadas do discurso da parceria público-privado e que, segundo autores como M. Fix e E. Maricato, trariam por vezes resultados social e urbanisticamente questionáveis, contribuindo com frequência para uma crescente privatização e segregação de espaços urbanos³.

Como citado no Capítulo 1, um rico circuito de atividades culturais e de grandes eventos também seria importante para uma imagem atrativa das cidades. A própria Secretaria de Estado contribuiu para "integrar" o Brasil no circuito internacional de mega-exposições itinerantes, com a grande mostra de Auguste Rodin na Pinacoteca do Estado, em 1995⁴. Assim, é importante assinalar que, a despeito do desmonte institucional, o projeto Arte/Cidade não fora esquecido pelo setor público nessa conjuntura: *A Cidade e suas Histórias* estaria logo de início contemplada de forma prioritária por políticas de incentivo, junto mesmo a iniciativas de reforma de

² A Secretaria de Estado da Cultura, por exemplo, esteve muito atuante nesse sentido; embora não realizasse projetos como Arte/Cidade, realizou ampla aplicação de recursos na restauração de equipamentos culturais. Segundo FRÚGOLI JR. (2000, pp.105-106), na gestão de Marcos Mendonça (1995-1998) a Secretaria fizera investimentos enormes nas reformas da Pinacoteca do Estado (R\$10 milhões), do edifício do antigo Dops (R\$9 milhões para abrigar a Universidade das Artes), e da estação Júlio Prestes (R\$30 milhões para abrigar a Orquestra sinfônica do Estado). Ainda segundo Frúgoli, as intervenções restauradoras na região do bairro da Luz estariam relacionadas ao *Programa de Reabilitação do Patrimônio Nacional*, representando decisões conjuntas do Ministério da Cultura, da Secretaria de Cultura do Estado e da Secretaria Municipal de Cultura.

³ Nas prefeituras de Pitta e Maluf, marcadas por conservadorismo, polêmica e corrupção, as Operações Urbanas — particularmente da Avenida Brigadeiro Faria Lima e da Avenida Berrini — levantaram muitas questões sobre irregularidades e favorecimento de interesses econômicos particulares e escusos, assim como de descaso para com a população pobre da cidade ou mesmo para com questões ambientais (cf. FRÚGOLI JR, 2000; FIX, 2001; FERREIRA e MARICATO, 2002).

⁴ Sucesso de mídia e público, efusivamente tratada como sinal de um "renascimento cultural" de São Paulo, essa exposição superou em muito os dois Arte/Cidade feitos até então em visitação, com direito a filas imensas que somaram um público total de aproximadamente 124 mil visitantes. A exposição reconquistaria o prestígio da Pinacoteca, cuja reforma terminaria em 1998.

Ministério terá mais R\$ 60 milhões

Aumento leva a pasta a contar com recursos totais de R\$ 146 milhões no segundo semestre

JULIANA RESENDE

O Ministério da Cultura terá este ano mais verbas para atender os inúmeros projetos do setor. O presidente Fernando Henrique Cardoso se comprometeu a reservar um "extra" de R\$ 60 milhões, para suprir a alta demanda de projetos inscritos no Fundo Nacional de Cultura. A nova quantia soma-se aos R\$ 86 milhões complementares destinados ao ministério em abril, já aprovados por Cardoso, mas ainda não pelo Congresso. "Recebemos 574 projetos, de abril a 31 de maio, data limite para a entrega, cujo custo total está avaliado em R\$ 115 milhões", contabilizou o ministro Francisco Weffort.



O ministro da Cultura, Francisco Weffort: "Os projetos são um estouro em matéria de iniciativa cultural e temos como atendê-los"

no vai investir. Para São Paulo, as prioridades já estão determinadas: Pinacoteca do Estado, Cinemateca Brasileira, Museu do Ipiranga e o projeto multimídia Arte/Cidade.

[O Estado de São Paulo, 24/04/1995]

Parcerias podem mudar cara de São Paulo

Projetos para transformar áreas abandonadas e deterioradas em novos espaços de lazer e cultura não faltam, mas só serão viáveis se a iniciativa privada se unir ao governo para executá-los

Projetos para transformar áreas abandonadas e deterioradas em novos espaços de lazer e cultura não faltam, mas só serão viáveis se a iniciativa privada se unir ao governo para executá-los

São Paulo pode se tornar, em muitos pontos, irreconhecível para os paulistanos. Ferrihiam projetos de novas áreas de lazer e cultura em locais nunca imaginados: são casapões, lojas, de causar até mesmo aos mais aventureiros. Mas ideias de revitalização podem passar rápido ao plano se não tiverem apoio financeiro. Há muita interesse para a recuperação de espaços deteriorados: as parcerias entre o governo, em qualquer instância, e a iniciativa privada. A execução de programas de revitalização em países latino-americanos não tem sido

premiária paulistanos pode transformar a Estação Júlio Prestes, da Ferrovia Paulista S.A. (Fepasa), na região central, e um conjunto de prédios vizinhos tombados pelo patrimônio histórico, num mesmo bulevar, com opções de lazer e cultura de alto nível. "Podemos fazer das estações espaços cinco-estrelas, como na Europa, e gerar toda uma atividade comercial e de serviços, voltada para o uso da região", garante o presidente da Fepasa, Renato Casaldi Paves. Na mesma linha, o vereador Aurélio Nogueira (PL) levou à Câmara um projeto que altera a "letra" da Lei de Liberdade, ocupando espa-

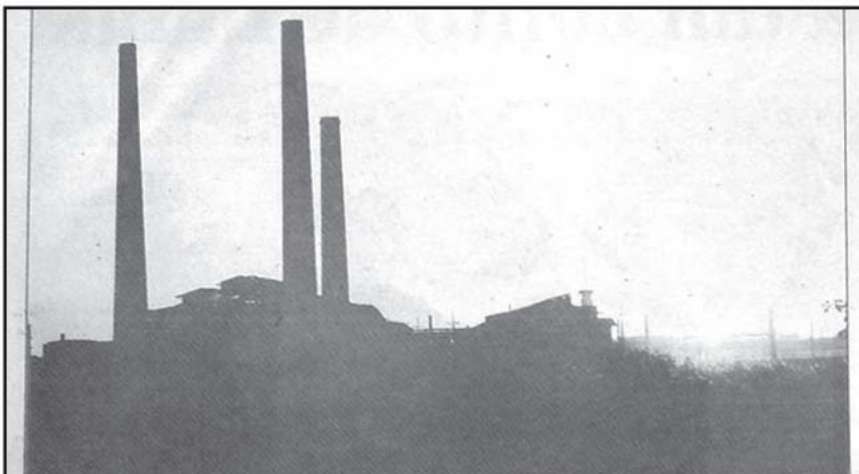


Bulevar deve unir Estações da Luz e Júlio Prestes

Fepasa quer usar experiência europeia e fazer de antigas estações espaços cinco-estrelas

com o objetivo de criar um novo espaço com lojas — deve unir as Estações Júlio Prestes e da Luz, na região central. "A experiência mostra que São Paulo pode seguir a tendência europeia, onde as estações de trem, recuperadas, são espaços cinco-estrelas", diz o presidente da Ferrovia Paulista S.A. (Fepasa), Renato Casaldi Paves. "Sem gastar dinheiro público porque governo não tem o que investir". A empresa criou até a Agência de Desenvolvimento Ferroviário (Adfer) só para estabelecer parcerias com a iniciativa privada. "A ferrovia tem um caráter especial e precisamos usar isso para, dentro da lógica de sustentabilidade, ter um espaço atraente", diz Paves. "As pos-

[O Estado de São Paulo, 14/05/1995]



As ruínas das Indústrias Matarazzo: um dos quatro locais que vão sediar o novo Arte/Cidade

Arte/Cidade terá terceira etapa

O projeto da exposição, que será lançado hoje nas ruínas das Indústrias Matarazzo, propõe viagem de trem por locais emblemáticos do processo autofágico de crescimento de São Paulo

sar sobre o caráter autofágico do crescimento de São Paulo, que antecede ao surto desenvolvimentista dos anos 50 e remonta ao início do século. Ao contrário das edições ante-

[O Estado de São Paulo, 07/07/1995]

patrimônio⁵. Arte/Cidade, afinal, já possuía renome e a promessa de impacto como mega-evento; ainda que o projeto diferisse muito do tom patrimonialista que imperava, o fato de se dedicar à *cidade* — e, no terceiro bloco em especial, de ter uma ênfase declaradamente histórica a respeito — provavelmente conferia à iniciativa uma boa inserção em meio às tendências e perspectivas culturais de então.

4.1. Organização e atividades

Surgindo no Brasil num momento de transição entre uma produção cultural dependente de instituições públicas e uma produção mais dependente de interesse privados apoiados em subsídio público, a continuidade do Projeto Arte/Cidade demandou adaptações. Frente à falta de uma base institucional para ancorar produção e financiamento, adotou-se a auto-organização: em 1995, Nelson Brissac formou com diversos profissionais o *Grupo de Intervenção Urbana*, uma associação que se dedicaria a organizar e realizar o evento, captando e gerindo recursos por conta própria.

Os depoimentos de alguns dos (ex-)integrantes retrataram a entidade como tendo um caráter basicamente informal, sem hierarquia ou divisões estanques, e nem mesmo um quadro rígido e definido de participantes⁶. Os membros "creditados" em publicações, que teriam permanecido no Grupo durante todo o desenvolvimento de Arte/Cidade 3, seriam, além do próprio Nelson Brissac: Ricardo Ohtake, que continuou ligado ao projeto mesmo depois de deixar a Secretaria de Estado da Cultura; Danilo Santos de Miranda, diretor regional do Serviço Social do Comércio em São Paulo (SESC-SP); a arquiteta Regina Meyer, pesquisadora de urbanismo e planejamento da FAU-USP e então consultora da Associação Viva o Centro; a historiadora Giselle

⁵ Segundo reportagem do jornal O Estado de São Paulo, o Ministério da Cultura teria mesmo citado o projeto como uma das "prioridades" da parcela do Plano de Investimentos Culturais destinada ao Estado de São Paulo em 1995 — ao lado da Pinacoteca do Estado, da Cinemateca Brasileira e do Museu do Ipiranga (cf. RESENDE, 24.04.1995). Ainda que se tratassem de recursos de proporções bem distintas, o fato de uma iniciativa temporária como Arte/Cidade aparecer listada junto a reformas de patrimônio é um índice considerável do sucesso e expectativas em torno do projeto e da lógica dos eventos culturais.

⁶ As diferentes publicações dessa fase de Arte/Cidade apresentam algumas diferenças no corpo de participantes do grupo; o catálogo de *A Cidade e suas Histórias*, por exemplo, inclui como integrante Maria Clara Perino, que seria produtora executiva da adequação dos espaços e dos ramais ferroviários. O Grupo de Intervenção Urbana teria contado também com participações pontuais ou momentâneas de várias pessoas, as quais foram citadas na seção de "agradecimentos" do catálogo supracitado. Marta Bogéa (em entrevista concedida em 06/07/2005), citou os arquitetos Álvaro Puntoni e Ciro Pirondi como exemplos: Pirondi participou do grupo em sua fase inicial de visita e levantamento das locações — chegando a ser creditado na imprensa como membro (cf. MORAES, 27/08/1995) — e afastou e depois retornou como um dos interventores convidados.

Beiguelman, envolvida também com novas mídias eletrônicas; Christine Mello, coordenadora de produção dos dois Arte/Cidade anteriores; a arquiteta Marta Bogéa, que já havia trabalhado com Brissac na realização do vídeo *Paisagens Urbanas*; o arquiteto George Ribeiro Neto e o *designer* gráfico Ricardo Ribenboim, que se tornaria depois diretor do Instituto Itaú Cultural⁷.

Em sua variedade profissional, o Grupo supriria a necessidade de colaborações coletivas para a análise, discussão e realização do projeto, sempre sob a demanda e coordenação de Nelson Brissac.⁸ A extensão, complexidade e precariedade da situação urbana escolhida para *A Cidade e suas Histórias* iriam requerer uma vasta gama de conhecimentos e esforços para a organização e realização do evento. As abordagens e adaptações a serem aplicadas adquiriam peso tal que não poderiam mais ser apenas "suporte" para a exposição, mas teriam de se tornar parte constitutiva do partido e do discurso público do projeto. Nisso, a formação da entidade e a organização do terceiro evento marcaram uma aproximação do projeto Arte/Cidade ao meio da arquitetura e do urbanismo, tanto pela necessidade técnica de adequar ruínas à visitação como pela necessidade teórica de incorporar uma visão urbanística e histórica de São Paulo. Além dos arquitetos e urbanistas do Grupo de Intervenção Urbana, a interlocução com esse campo incluiu: visitas e discussões iniciais com alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP); uma série de reuniões e debates em grupo com arquitetos — entre os quais Milton Braga, Fernando de Mello Franco, Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake, Joaquim Guedes e Júlio Neves; e a participação de alguns destes últimos como interventores no evento final⁹.

Existiria um intuito mesmo de formar um grupo de arquitetos e urbanistas. Segundo os depoimentos de Meyer e Bogéa, o Grupo de Intervenção Urbana possuía também uma idéia de realizar um seminário promovido por arquitetos, urbanistas e planejadores, discutindo São Paulo, intervenções, o terceiro Arte/Cidade e as áreas e

⁷ Segundo Bogéa (entrevista de 06/07/2005), o escritório de Ribeiro e Ribenboim sediou as reuniões do Grupo de Intervenção Urbana antes deste conseguir uma sede própria.

⁸ "O Grupo de Intervenção Urbana envolvia um grupo de pessoas de áreas distintas, com a intenção de verificar exatamente os termos, conceitos, como enfrentar esse projeto. [...] Compreendendo a diversidade de situações que ele [Brissac] ia enfrentar [...] ele precisaria constituir de certo modo essa equipe, uma equipe de interlocução. [...] em momento nenhum o grupo é dissociado do Nelson; é um grupo formado pelo Nelson, gerido por ele, em que ele é uma espécie de referência, de providência, coordenação, enfim." (Marta Bogéa, em entrevista concedida ao autor em 06/07/2005)

⁹ "[...] foi iniciada uma série de reuniões com esses arquitetos — que até ocorreram no Museu da Casa Brasileira — para tomar uma posição deles sobre o que poderia ser, o que poderia resultar desse tipo de inserção do arquiteto na cidade, que naquele momento não se confundia com o trabalho artístico. Os artistas eram os artistas, e os arquitetos estariam fazendo uma reflexão sobre as questões urbanas *stricto sensu*" (Fernando Franco, em entrevista de 05/07/2005). O nome dos arquitetos que teriam participado das reuniões foi listado a partir dos depoimentos de Meyer, Bogéa e Franco.

Artistas vão reinventar os trilhos urbanos

A mostra multimídia 'A Cidade e Suas Histórias' ocupará áreas ligadas por trechos ferroviários
ANGÉLICA DE MORAES

A iniciativa do Projeto Arte-Cidade II está a pleno vapor. Na semana passada, em reuniões no endereço agitado que virou obra para esta grande mostra multimídia marcada para abril de 1996, acompanhados do coordenador Nelson Dantas, artistas plásticos, cineastas, fotógrafos, músicos, bailarinos e alguns ferreiros e pintores vão trabalhar em que não inventar. O grupo vai ocupar quatro espaços investigados por alguns dos trechos ferroviários mais antigos de São Paulo. Derivando da 'A Cidade e Suas Histórias', esta fase do Arte-Cidade pretende destacar testemunhos do processo autológico de crescimento da Capital e propor, de acordo com Dantas, 'a poética do movimento, a mudança das estruturas e seu desgaste pelo tempo'.

Com quatro etapas e duas localizações, o tema do Arte-Cidade fará sete viagens distintas durante a mostra. O primeiro começará na Estação João Pinheiro na Estação Luz (a definição depende ainda do tipo de equipamento utilizado, o qual determinará as dimensões dos trilhos). O caminho vai passar pelas estações e as instalações do Museu Central e pela estação da Rua do Tronco (ambas no bairro da Barra Funda), antes de chegar ao



Corespa de locomotiva da Malharazzi: um escombros do passado

Abandono caracteriza patrimônio

Trem do Arte/Cidade tem a tarefa de reconstituir fragmentos da história paulistana

primária (em 1854) e creditam ao trabalho econômico, cultura, migração e imigração. Uma rixa se desenvolveu pelo crescimento industrial vertiginoso e a explosão econômica da malha urbana.

[O Estado de São Paulo, 24/08/1995]

A arte corre atrás da história. De trem

A terceira etapa do projeto Arte Cidade, prevista para abril de 96, vai ser uma intervenção urbana num trecho da cidade esquecido entre o tempo das ferrovias e o das rodovias. O projeto reunirá artistas plásticos, de vídeo, cinema, fotografia e dança



[Jornal da Tarde, 29/11/1995]

mais!
 ilustração + livros + ciência

VIAGEM ÀS RUÍNAS DO SÉCULO

Megaexposição de R\$ 1,2 milhão vai reunir 36 artistas nos escombros do percurso de trem que fundou a modernidade paulista

Fotografia adaptada dos trilhos do Estacionário Petrópolis, na zona norte de São Paulo

[Folha de São Paulo, 29/10/1995]

situações ocupadas por ele. Essas intenções, entretanto, nunca foram levadas a cabo; *A Cidade e suas Histórias* acabou por manter-se uma iniciativa essencialmente "artística"¹⁰.

Essa variedade de diálogo, porém, seria importante também para a imagem de Arte/Cidade. Como a envergadura de *A Cidade e suas Histórias* tornava imprescindível uma imensa conjunção de colaborações e auxílios financeiros, seria importante conferir "seriedade" ao projeto — para a qual colaborava a participação de especialistas e figuras proeminentes, bem como o tom por vezes mais "técnico" dado ao discurso sobre cidade e História. A formação do Grupo de Intervenção Urbana respondia assim a necessidades institucionais de uma pessoa jurídica para a arrecadação e gestão de fundos, à necessidade de interlocução teórica e de organização e divisão do trabalho propriamente dito e também contribuiria para a legitimação do projeto. Segundo Brissac (em entrevista de 16/05/2005), enquanto alguns membros teriam atuações mais "operacionais" — Ribenboim, Bogéa, Ribeiro e Mello, principalmente — alguns outros, por sua projeção e seus contatos diversos, também seriam importantes para conferir legitimidade, como Regina Meyer, Ricardo Ohtake e Danilo Santos. A participação deste último, particularmente, traria a Arte/Cidade o apoio e a credibilidade do SESC, que seria a partir de então o grande parceiro do projeto.

Embora lançado publicamente em meados de 1995, a complexidade da empreitada de Arte/Cidade 3 fazia com que sua inauguração fosse sucessivamente adiada, completando um atraso de aproximadamente dois anos¹¹. Durante este longo período, o Grupo de Intervenção Urbana fazia um trabalho contínuo de mobilização, articulando diálogos, eventos secundários e atividades paralelas, as quais ampliaram o

¹⁰ "Os arquitetos quase fizeram abortar essa tentativa [de formar um grupo]. Por uma série de motivos, poucas pessoas de fato se engajaram, acharam interessante, algumas foram peremptoriamente contra todo e qualquer processo de projeção em macro escala daquele lugar, e tudo mais. E foi esvaziando a coisa até acabar, esse grupo de urbanistas nem foi constituído — não se dissolveu porque nem chegou a se constituir" (Franco em entrevista de 05/07/2005)

¹¹ A proposta do terceiro Arte/Cidade foi lançada oficialmente em sete de julho de 1995, em um evento especial na antigasede das Indústrias Matarazzo — um dos futuros sítios de exposição — que contou com a presença do Ministro da Cultura, Francisco Weffort, do Secretário de Estado da Cultura, Marcos Mendonça, e do Secretário Municipal da Cultura, Rodolfo Konder (MORAES, 07/07/95). A primeira previsão de inauguração veiculada pela imprensa colocava o evento em novembro de 1995 (cf. PIZA, 07/07/95, e MORAES, 07/07/95); meses depois, o evento apareceu previsto para abril de 1996 (cf. CARVALHO, 29/10/95, FSP, 06/11/95, e LOBACHEFF, 29.11.95). Em abril de 96, por sua vez, *a Cidade e suas Histórias* já estaria adiado para o segundo semestre (LOBACHEFF, 01/04/96); no meio do ano, para novembro de 96 ou março de 97 (cf. FIORAVANTE, 06/07/96); no final do ano, o evento iria para a segunda quinzena de abril de 1997 (cf. FIORAVANTE, 31/12/96). No início de 1997, Arte/Cidade era aguardado para maio (cf. MORAES, 01/02/1997); em maio, era aguardado para setembro (cf. FIORAVANTE, 22/05/97); em setembro, finalmente apareceu a data definitiva: 25 de outubro (cf. GALVÃO, 18/09/97). Os adiamentos dão idêa das dificuldades da exposição.

âmbito das discussões e da recepção pública do projeto, mantendo e ampliando a evidência de sua atuação.

Uma intervenção como Arte/Cidade consiste em continuamente criar fatos consumados [...] Intervenções urbanas dessa natureza — independentes de um programa governamental — não podem esperar primeiro reunir apoio e os recursos necessários para sua realização. Essas condições são, mesmo que isso possa parecer paradoxal, um resultado. São reunidas à medida que a intervenção vai se fazendo. Daí as intervenções serem precedidas de um longo processo de preparação e divulgação, servindo para introduzir a idéia na comunidade e galvanizar o apoio indispensável. Os patrocinadores e realizadores têm que ser periodicamente mobilizados por acontecimentos (cerimônias, fóruns de debates, artigos na imprensa) e iniciativas exemplares. (PEIXOTO, 2002, p.13)

Entre 1995 e 1997, foram promovidos três eventos relacionados ao Arte/Cidade 3: o "Fórum Ferroviário" em novembro de 1995¹²; a exposição "Intervenções Urbanas", no SESC Pompéia entre maio e junho de 1997¹³; e a exposição de Arte/Cidade na Bienal de Arquitetura, em novembro de 1997 — já após *A Cidade e suas Histórias*. Durante 1996, embora Arte/Cidade 3 tenha aparecido muito pouco, houve duas realizações que, embora independentes do evento, contribuíram de certa forma para manter a atenção sobre o Grupo de Intervenção Urbana e a o tema da sobreposição entre a arte e cidade. Uma foi o lançamento duplo do livro *Paisagens Urbanas* e do vídeo homônimo (citado no capítulo anterior), ambos de autoria de Nelson Brissac¹⁴. A outra, de maior peso, foi o lançamento de *BrasMitte*, um ambicioso projeto de intervenção urbana em escala internacional. Iniciado como uma parceria entre o Grupo de Intervenção Urbana, o Instituto Goethe e o SESC, *BrasMitte* propunha estabelecer

¹² Organizado pelo Grupo de Intervenção Urbana em parceria com o SESC, a CPTM, a Fepasa e a RFFSA, o *Fórum Ferroviário* foi um ciclo de palestras e exposições ocorrido em novembro de 1995, dividido entre os blocos *A Cidade e o Trem* (na Estação Júlio Prestes) e *O Cinema e o Trem* (no SESC Pompéia). O fórum contava com a participação de vários intelectuais, como Olgária Matos e Nicolau Sevcenko, e de membros do Grupo de Intervenção Urbana.

¹³ A exposição, ocorrida entre 22 de maio e 15 de junho de 1997, era pensada originalmente para acontecer junto com *A Cidade e suas Histórias*. Com o atraso do grande evento, a mostra no SESC acabou funcionando como um "prenúncio" do que estaria por vir. "Intervenções Urbanas" fazia uma recapitulação das realizações do Projeto Arte/Cidade, incluindo fotos e réplicas das duas etapas anteriores, projetos, fotografias e maquetes da terceira etapa a ser realizada. A exposição também trazia fotos e mapas de levantamentos iniciais do projeto *BrasMitte*, do qual falei logo em seguida. Inteiramente financiada pelo SESC, o custo da mostra anunciado pela imprensa (R\$ 250 mil) seria superior ao do primeiro Arte/Cidade (cf. MORAES, 22/05/1997).

¹⁴ O livro *Paisagens Urbanas* é um extenso estudo de cunho ensaístico de Brissac, abordando diferentes aspectos da arte e da cidade e da percepção, e incluindo considerações sobre obras dos primeiro e segundo Arte/Cidade e sobre as áreas do terceiro.

uma relação-comparação artística entre os bairros do Brás, em São Paulo, e de Mitte, na Berlim Oriental — ambas áreas centrais com locais em degeneração e abandono — promovendo diálogos entre artistas e intelectuais brasileiros, alemães e suíços. Com o crescente sucesso da retórica da globalização no Brasil¹⁵, seu lançamento foi muito bem recebido pela imprensa, contribuindo para dar projeção ao Grupo de Intervenção Urbana e à idéia de intervenção artística em espaço urbano¹⁶.

A realização de um projeto paralelo sugere certa independência do Grupo de Intervenção Urbana como entidade. Na publicação relativa ao primeiro seminário de *BrasMitte*, ele aparece definido como "uma associação cultural ligada às questões da cultura e do urbanismo", que "cria, desenvolve e executa projetos de diferentes perfis e dimensões no âmbito das artes e da arquitetura" (LUDEMANN, 1997, p.12)¹⁷. Segundo alguns de seus integrantes, porém, a associação se aglutinaria e articularia em prol dos trabalhos, sem uma vida autônoma; seu funcionamento e organização corresponderiam às demandas do desenvolvimento dos projetos. Não por acaso, justamente quando o trabalho se intensificou no final de Arte/Cidade 3, o grupo gradualmente deixou de ser uma instância de discussão para se concentrar em questões mais práticas e setorializadas — e depois se dissolver¹⁸.

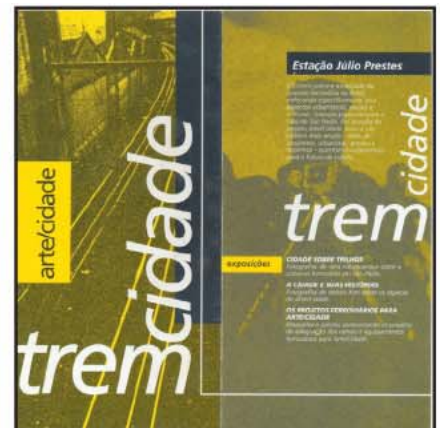
¹⁵ Cabe aqui chamar atenção, mais uma vez, para o notável *feeling* publicitário para nomes e propostas que os realizadores do projeto possuíram.

¹⁶ Frente às exposições, lançamento de cd-roms e catálogos e ao anúncio de visita de artistas alemães para *BrasMitte* em outubro de 1997, a jornalista Angélica de Moraes escreveria que "a primeira ONG (Organização Não-Governamental) da cultura está a pleno vapor" (MORAES, 17/09/97).

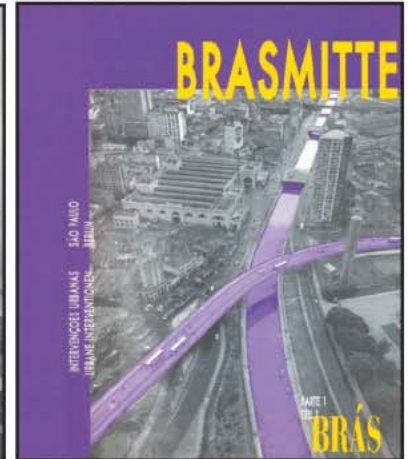
¹⁷ Embora *BrasMitte* fosse a princípio uma iniciativa paralela e independente a Arte/Cidade, a vinculação dos dois na imprensa foi inevitável; em pelo menos dois artigos para a Folha de São Paulo, a jornalista Kátia Canton anuncia o *BrasMitte* como uma nova fase do Projeto Arte/Cidade (c.f. CANTON, 11/03/96 e 30/04/96). O que, de fato, se confirmaria, como será visto no capítulo seguinte.

¹⁸ Brissac colocou que "o grupo, na verdade, era uma coisa muito informal, se juntou em função dos projetos, não tem nenhuma sobrevida. [...] Acabando o Arte/Cidade 3, acabou o grupo. Porque não tinha como manter um trabalho contínuo, não tem recursos" (entrevista de 16/05/2005). Marta Bogéa reflete a respeito: "mais próximo da conclusão do projeto, curiosamente, à medida que o Arte/Cidade vai se delineando, o grupo vai se dissolvendo. [...] como era um grupo que se reunia a partir de uma direção, talvez a própria necessidade do Nelson em operacionalizar o Arte/Cidade, que era um volume significativo de atenção e de situações, e como o grupo certo modo ajudava também a ele na construção desse conceito, das estratégias pra configurar o Arte/Cidade, talvez o grupo tenha cumprido a sua função como uma espécie de preparação, de bastidor de profissionais que depois continuaram envolvidos de maneiras diferentes no projeto." (entrevista de 06/07/2005)

Parte do folder de divulgação do **Fórum Ferroviário** ligado a Arte/Cidade (ocorrido em novembro de 1995)

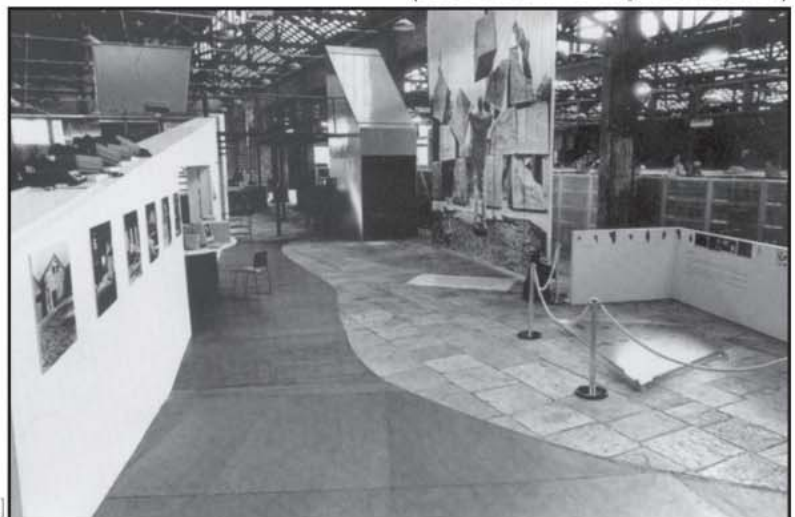


Primeiro seminário do Projeto Brasmitte (1996) e publicação deste (lançada em 18/09/1997)



[LUDEMANN, 2002]

Exposição **Intervenções Urbanas** no SESC Pompéia (22 de maio e 15 de junho de 1997)



[PEIXOTO, 2002]

4.2. A Cidade e suas Histórias: despojos e interesses

Adotando o mote básico de "uma intervenção em pontos a serem acessados pela linha férrea, revisitando locais hoje isolados da vida urbana" (PEIXOTO, 2002, p.156), *A Cidade e suas Histórias* propunha-se a intervir em uma verdadeira "chaga urbana": o hiato na malha da cidade representado pelo ramal ferroviário, com locais carregados de questões históricas e urbanísticas. A exposição já adotava então um princípio de visita e experiência diferente de suas edições anteriores: tratava-se agora de diferentes sítios grandes em um itinerário básico extenso e pré-determinado, que exigia uso integrado da estrutura de transporte metropolitano para ser percorrido. Após muitos estudos sobre possíveis localidades, o percurso definitivo da exposição foi um trecho de cinco quilômetros entre os bairros Luz e Água Branca — junto às linhas ferroviárias das Estradas Sorocabana e Santos-Jundiaí — com três pontos de parada: a Estação da Luz, as ruínas do Moinho Central e as ruínas do conjunto das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo.¹⁹

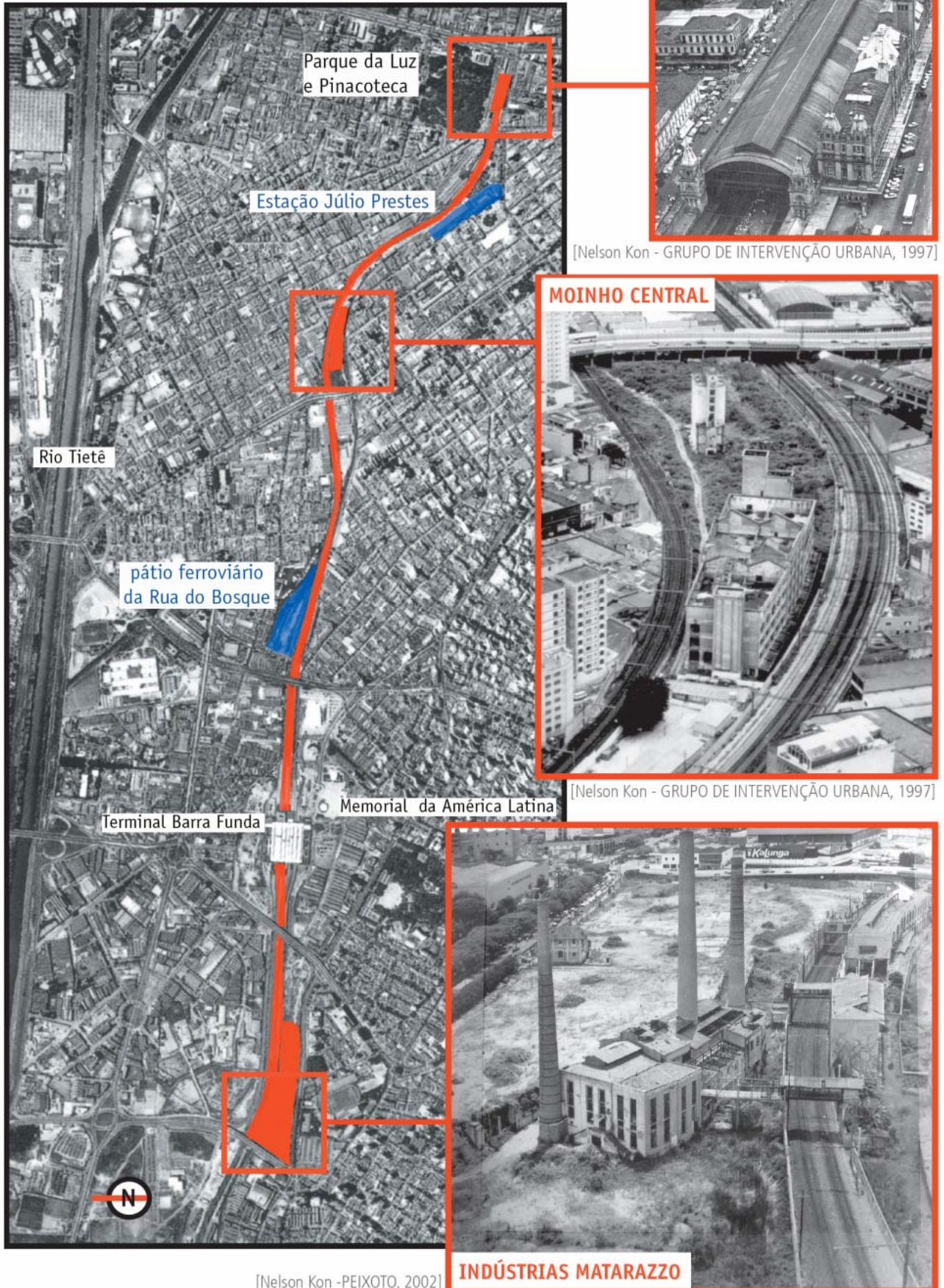
A Estação da Luz, em uma extremidade do caminho, estava locada em uma área considerada deteriorada e perigosa, contemplada por alguns dos principais investimentos de "revitalização" urbana. Primeira estação ferroviária da cidade, construída pela companhia inglesa São Paulo Railway (com materiais importados da Inglaterra) e inaugurada em 1867, a Estação da Luz é um dos maiores símbolos do início da modernização de São Paulo e de seu estabelecimento como uma das cidades mais importantes do país. Apesar de sua idade e da crescente decadência das ferrovias, estava em pleno funcionamento (como ainda está); o intenso movimento em seu interior faria um contraponto à quietude estagnada dos outros pontos do trajeto, de maneira que a estação serviria como um portal no mundo cotidiano — de história ainda "viva" — para o mundo morto e esquecido da exposição²⁰.

A área do Moinho Central, no bairro do Bom Retiro, estava completamente abandonada e ilhada entre duas linhas ferroviárias, de forma que o acesso para o público da exposição só poderia ser feito por meio de trens. O terreno tornara-se

¹⁹ No lançamento oficial do evento tinha-se apresentado originalmente quatro locais de exposição: a Estação Júlio Prestes, o Moinho Central, o pátio ferroviário da rua do Bosque e as Indústrias Matarazzo. Tendo permanecido no projeto até o final de 1996, o pátio da Rua do Bosque foi excluído do percurso por problemas de acesso; a Estação Júlio Prestes, embora pudesse acolher mais intervenções, foi substituída pela Estação da Luz por questões técnicas, entre elas o acesso às linhas de trem. O percurso definitivo Luz - Moinho - Matarazzo teria sido definido de vez entre o fim de 1996 e o início de 1997 (c.f. PEIXOTO, 2002, p.156).

²⁰ No final, a Estação da Luz não foi caracterizada propriamente como sítio de intervenção. Nela haveria exibição de vídeos, exposições da maquete-piloto do evento e de fotos do *O Estado de São Paulo*, e apenas uma única obra. Esta última era parte de uma intervenção de percurso em quatro partes, de autoria de Ricardo Ribboim.

Itinerário definitivo de A Cidade e suas Histórias
locais apenas cogitados



literalmente uma "terra de ninguém": um imóvel devoluto, sem proprietários, sob controle da Rede Ferroviária Federal. O conjunto industrial original (antiga propriedade da Moinho Fluminense da Santista Alimentos S.A e inaugurado em 1949) estava desativado desde a década de 80. Dele só restara um colossal edifício de cinco andares, com 20 mil m², e seis grandes silos de armazenagem (de um conjunto original de doze) de 30m de altura²¹, "construções imponentes que dominam o *skyline* da área" (PEIXOTO, 2002, p.103). Com uma torre de escadas em cada extremidade, o grande edifício possuía uma organização arquitetônica a princípio simples (ainda que com diferenças razoáveis entre os andares), cuja extensão e linearidade eram reforçadas pela ausência de muitas de suas antigas paredes internas. Encontrava-se completamente dilapidado pela ocupação clandestina e marginal — mendigos, usuários de drogas, traficantes, sucateiros e sem-teto que, mesmo com a vigilância da companhia ferroviária, se abrigariam nele²². Seu interior, "um espaço lúgubre, coberto de dejetos" (PEIXOTO, 2002, p.110), era despido de seu acabamento e coberto com vestígios fantasmagóricos de uso humano.

[...] era um edifício que só tinha a carcaça de concreto. Nenhuma caixilharia mais, tudo absolutamente tirado. E aquelas coisas surpreendentes das bocas das tocas, aquelas aberturas que demonstravam as entradas e os esconderijos. [...] de repente uma panela, um resto de fogo aparente... (Bogéa em entrevista de 06/07/2005)

[...] esquadrias, revestimentos, tudo que pudesse ser extraído havia sido retirado. Surpreendentemente, porém, uma outra superfície revestia as paredes desse edifício: pichações, registros, desenhos e textos. (PEIXOTO, 2002, p.175)

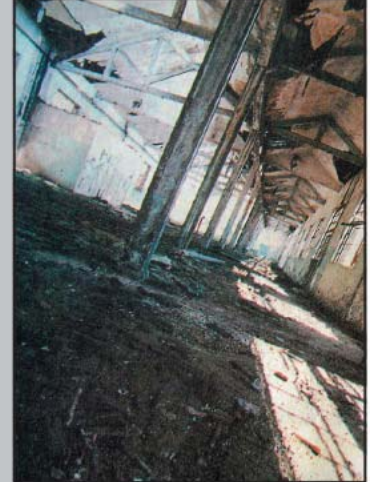
Na outra extremidade do trajeto, no bairro de Água Branca, a velha área das indústrias Matarazzo seria tanto ponto final como a outra entrada para a exposição. No que se refere ao acesso, seria uma situação "intermediária" entre Moinho e Luz: uma área estagnada e apartada por um grande muro, porém mais facilmente integrável à cidade por sua localização e situação de posse. Ao contrário do Moinho, este sítio possuía dono — a empresa Ricci Engenharia — e não estava ilhado como o Moinho, mas contíguo à movimentada Avenida Francisco Matarazzo, em uma região contemplada pela Operação Urbana Água Branca²³ — e, portando, com uma perspectiva de futuros investimentos públicos e privados que lhe conferia grande potencial de valorização especulativa no mercado. O próprio estado de ruína do local estaria ligado às vicissitudes de uma condição imobiliária proveitosa em São Paulo: afinal, foi para dar outros fins ao imóvel que a família Matarazzo teria demolido o

²¹ Os números foram retirados de CARVALHO, 29/10/95-b.

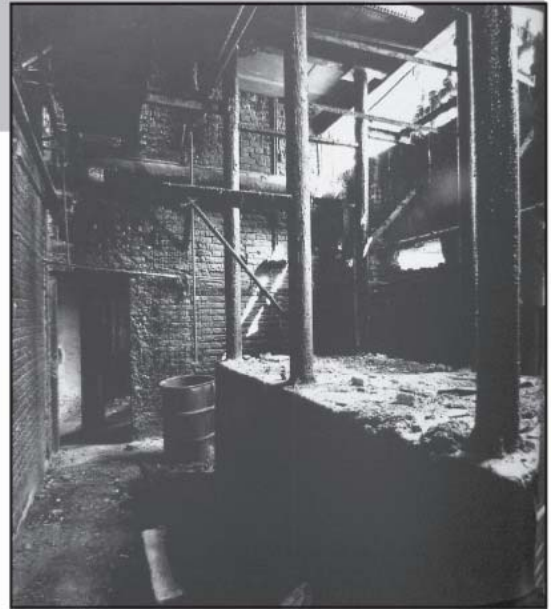
²² Marta Bogéa, Laura Vinci e Paula Santoro mencionaram os moradores nas entrevistas concedidas ao autor.

²³ Lei municipal nº 11.774/95, gestão de Paulo Maluf.

[Roberto Setton, 1995 - Jornal da Tarde, 01/04/1997]



**Indústrias
Matarazzo**



[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

**Moinho
Central**



[Folha de São Paulo, 28/11/1997]



[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

parque industrial decadente em 1986 — *na noite após seu tombamento como patrimônio.*

Levantado em 1922, as indústrias Matarazzo foram, como a Estação da Luz, um símbolo da modernização e da prosperidade paulistanas. Dos vinte e seis galpões que formavam o maior complexo fabril brasileiro do início do século XX, restariam apenas a Casa das Caldeiras, o galpão de embarque e três chaminés — estas últimas os marcos mais visíveis da ruína na paisagem circundante. Bem diferente do edifício do Moinho, o espaço arquitetônico da área Matarazzo era mais labiríntico, com diferentes níveis, caminhos, entradas e saídas; embora suas edificações apresentassem condições materiais por vezes mais frágeis²⁴, não haviam sofrido tanto com depredações e ocupações clandestinas.

[...] a impressão que você tinha é que ela tinha acabado de ser abandonada, logo após a implosão. Você podia encontrar até uma luva pendurada no lugar. Havia coisas ali, vestígios de uma ocupação muito intensa. Era um espaço que estava em propriedade capitular, portanto estava fechado, cuidado e não tinha uso. Na medida em que não tinha uso você encontrava ainda a suspensão dessas coisas, e uma longa camada de pó sobre todo o espaço que ficou à deriva, deslocado, separado do território. [...] você abria caixa de luz e ainda tinha soquete, né, você encontrava de fato luva, capacete... a sensação é que viraria uma fábrica-fantasma. (Bogéa em entrevista de 06/07/2005.)

Para lidar com tais áreas foi necessária imensa variedade de esforços, de maneira que o processo do evento adquiriu grande importância. Em suas múltiplas facetas e seu longo desenrolar, *A Cidade e suas Histórias* foi o primeiro Arte/Cidade a necessitar uma verdadeira logística de grandes proporções, uma estratégia de coordenação de múltiplos trabalhos durante um período extenso. Para conseguir subsídios e recursos variados, empregar o sistema ferroviário e ocupar as áreas selecionadas, a exposição demandou esforços de negociação cuja abrangência dificilmente foi igualada por qualquer outra iniciativa cultural até hoje no Brasil. Em sua fase sob a égide da Secretaria de Estado da Cultura, Arte/Cidade já teria se envolvido em diálogos e negociações com outras instâncias privadas e públicas; ao final de *A Cidade e suas Histórias*, porém, o projeto acumularia um número de parceiros, patrocinadores e entidades colaboradoras que ultrapassaria em muito suas edições anteriores, contando com dezenas de empresas e várias instituições públicas — inclusas entre estas as

²⁴ Segundo Bogéa, o edifício do Moinho "era toda uma carcaça de concreto muito íntegra, e na Matarazzo não, uma fragilidade dada pelas treliças de madeira, já comprometidas com o tempo, o telhado caindo...musgo ocupando grandeparteda região." (em entrevista de 06/07/2005.)

companhias de trem e os Ministérios da Cultura e das Comunicações²⁵. As negociações e diálogos, por sua vez, trouxeram para Arte/Cidade uma maior experiência e intimidade com a trama de poderes e interesses do espaço urbano.

Entre os diálogos empreendidos, interessa destacar aqui o contato com as companhias públicas do sistema ferroviário — a Companhia Paulista dos Transportes Metropolitanos (CPTM), a Rede Ferroviária Federal S.A. (RFFSA) e a Ferrovia Paulista S.A. (FEPASA). A participação destas e da Secretaria de Transportes Metropolitanos de São Paulo no projeto — conquistada com muitas negociações — implicava em mais que apenas cessão de uso e recursos, mas também assessoria e mobilização de *know-how*; a proposta de *A Cidade e suas Histórias*, afinal, teria enormes necessidades técnicas, como o acesso a áreas isoladas, o estudo das opções de uso do sistema ferroviário, a recuperação de ramais desativados, a construção de novos acessos, o empréstimo e reforma de vagões e locomotivas e a compatibilização dos horários de circulação dos trens especiais de Arte/Cidade com a circulação dos trens normais. O sistema ferroviário, por sua vez, encontravam-se em estado avançado de abandono e sucateamento, em vias de privatização²⁶; essa situação de transição — de instância sucateada porém ainda *pública* — teria sido importante para conseguir o apoio indispensável das companhias²⁷. O contato com estas, por outro lado, provavelmente aproximou mais o projeto de questões sobre a decadência e o futuro da ferrovia em São Paulo.

Cabe ainda destacar uma outra espécie de negociação menos discutida: o contato com os poucos ocupantes do Moinho Central, que teriam que deixar o edifício e a área

²⁵ Na época do lançamento da proposta da exposição, em meados de 1995, já haveria um conjunto inicial de subsídios e colaborações: teria sido conseguido R\$ 600 mil de recursos diretos pela Fundação Iochpe e pela Ricci Engenharia (que, proprietária do terreno Matarazzo, teria sido um dos principais colaboradores do Grupo de Intervenção Urbana) e mais uma quantia não avaliada de recursos indiretos da Companhia Paulista de Transporte Metropolitano (CPTM) e do SESC (c.f. MORAES, 07/07/95 e 24/08/95). Ao final de 1997, o orçamento do projeto já estaria na casa dos US\$ 4 milhões.

²⁶ Em reportagem sobre o terceiro Arte/Cidade, a Folha de São Paulo teria veiculado alguns dados sobre esse sucateamento: em 1995, 35% dos carros estariam parados por falta de peças (o índice aceito internacionalmente é de 10%), sendo que, segundo a CPTM, teria havido uma diminuição de 100 milhões na quantidade anual de passageiros entre 1991 e 1994 (c.f. CARVALHO 29/10/95). Segundo Brissac, além do abandono, a configuração das competências administrativas das áreas era confusa. As companhias estariam "tão fragmentadas que diferentes companhias operavam diferentes setores daquele trecho. Então você tinha uma companhia que tinha os ramais, o trilho, e as estações; outra que tinha vagões; a outra companhia tinha locomotivas. Nenhuma tinha tudo. Uma coisa louca. E uma não falava com a outra, os diretores se odiavam." (Entrevista de 16/05/2005)

²⁷ Segundo o coordenador do projeto, o projeto só teria sido possível "naquele preciso momento em que as companhias tinham espírito público. Bem ou mal, eram companhias públicas. [...] E também eles estavam com o amor-próprio ferido, tantos anos de decadência e abandono, e ficaram muito satisfeitos de fazer um projeto que tenha a ver com a memória ferroviária..." (entrevista de 16/05/2005).

(ao menos momentaneamente) para que o projeto fosse concretizado²⁸. O depoimento de Mata Bogéa retrata uma situação delicada:

[...] em época de levantamento, a gente só ia com policiamento pesado no silo. [...] A gente chegou a ver gente sendo jogada muro pra dentro, muro pra fora, e batida, porque era uma situação ali de ocupação irregular. Não era o favelão que tem hoje, o terreno era muito esvaziado, só no fundo, lá perto do viaduto, é que tinham algumas habitações, e tinha gente morando dentro do edifício.[...] Não sei te dizer quantas pessoas havia ali; havia pessoas. À medida que a gente foi ocupando esse espaço essas pessoas naturalmente foram se deslocando, porque era sempre gente da borda, que não queria convívio. (Bogéa em entrevista de 06/07/2005)

A artista participante Laura Vinci também fez pequena menção a esse processo em entrevista (concedida ao autor em 16/06/2005). Tais depoimentos apontam para a existência de um período de "convivência" tensa, no qual Arte/Cidade teria gradualmente penetrado o espaço²⁹. Bogéa comentou ainda que foi necessário dialogar mesmo com alguns ocupantes:

[...] no final da obra, num determinado momento, tinha um grupo que estava ocupando aquela torre [do Moinho]. E eles tinham coisas, e houve uma negociação. [...] Do lado da torre de escadas havia uma grande torre que estava meio em ruínas. Aquilo tinha uns buracos, que eram das tocas, e o combinado era que a gente fecharia as tocas — porque havia coisas lá dentro e eles não queriam que a gente viesse — e que eles saíam. Não sei dizer em que termos de negociação a produção resolveu isso, mas eles saíam do espaço, tendo claro que aquele era um projeto transitório, a gente não estava transformando o edifício [...].(Bogéa em entrevista de 06/07/2005)

Tal situação, completamente nova para Arte/Cidade, é um indicador significativo das implicações de se lidar com o espaço urbano — implicações que o projeto provavelmente não haveria considerado antes e que encontraria dificuldade em elaborar artisticamente, como se verá.

²⁸ Este talvez seja um dos aspectos mais obscuros do projeto, não sendo abordado em nenhuma das publicações do Projeto Arte/Cidade.

²⁹ Até meados de 1996, a ocupação do Moinho era restrita ao pavimento térreo, devido à "presença de moradores itinerantes, associada à imensidão do edifício". A crescente aproximação e a descoberta de diferenças entre os andares levou à ampliação a área de intervenção para o prédio inteiro. (PEIXOTO, 2002, p.158)

4.3. "Intervenções urbanas"

Durante os anos de concretização de *A Cidade e suas Histórias*, todo o corpo "não-artístico" de atividades de Arte/Cidade — pesquisas, debates, negociações, reformas — se adensou de tal maneira que passou mesmo a dividir espaço com a arte. Os *workshops* artísticos, em conseqüência, perderam parte da relevância que tinham na proposta inicial do projeto como estruturadores dos rumos da exposição. A discussão coletiva dos artistas e a organização do evento estariam definitivamente separadas, sem a proposta de relativa organicidade do início do projeto. Esse processo de diálogo, por sua vez, também foi prejudicado pela quantidade de artistas envolvidos³⁰ — a maior de todos os Arte/Cidade, chegando a 34 em 1995³¹ — e a duração muito prolongada do processo, que acarretou lapsos de tempo entre reuniões ("retomadas" quando a concretização parecia estar próxima). Embora, como aludiu Laura Vinci, o atraso tenha permitido um maior amadurecimento de certos projetos, ele dificultaria a coesão e coerência do processo interdisciplinar. Em meio à demora, o grupo de convidados foi mudando por questões variadas, com a desvinculação de alguns dos artistas e a entrada de outros. No final, o grupo definitivo de artistas não contava mais com representantes das artes gráficas, do teatro e da dança³².

A interdisciplinaridade artística "pós-moderna" deixara de ser a questão primordial do projeto, substituída pelo conceito de *intervenção urbana* e pela *leitura da cidade*. Embora fosse usado ocasionalmente nos primeiros blocos de Arte/Cidade, o termo "intervenção" só teria se estabelecido como uma "bandeira" do projeto no

³⁰ Um dos problemas seriam as descontinuidades causadas por faltas: raramente *todos* os artistas compareceriam a uma reunião. Vários participantes residiam fora do estado de São Paulo e não podiam comparecer sempre. Nelson Félix, por exemplo, residia no estado do Rio de Janeiro; em sua entrevista ao autor (concedida em 30/07/2005), disse que não teria participado dos encontros.

³¹ No dia do lançamento de Arte/Cidade em 1995, os jômais falavam de 30 artistas (cf. Piza, 07/07/95 e Folha de São Paulo, 07/07/95). Até o final daquele ano, o número estaria em 32 artistas e dois grupos: Grupo Uakti (música), e a Cia. Terceira Dança. Os 32 artistas seriam: 18 artistas plásticos (Ángelo Venosa, Carlito Carvalhosa, Carlos Vergara, Dudi Maia Rosa, Eliane Prolik, Elisa Bracher, Evandro Carlos Jardim, Fernanda Gomes, Flávia Ribeiro, Ivens Machado, José Spaniol, Laura Vinci, Marcos Benjamin, Paulo Pasta, Rodrigo Andrade, Rosângela Rennó e Tunga); 6 cineastas e videomakers (Carlos Nader, Marcelo Dantas, Roberto Moreira, Lucas Bambozzi, Joel Pizzini, Sandra Kogut); 6 fotógrafos (Arnaldo Pappalardo, Cao Guimarães, Cristiano Mascaro, Patrícia Azevedo, Rochelle Costi e Willi Biondani); 1 músico (José Miguel Wisnik); 1 artista gráfica (Carla Caffê); 1 representante do teatro (Antonio Araújo). (cf. MORAES, 24/08/95).

³² Com a saída de Carla Caffê, Antonio Araújo e a Cia. Terceira Dança, o evento ficou sem intervenções dessas áreas. Desligaram-se também Cristiano Mascaro, Elisa Bracher, Ivens Machado, Marcos Benjamin, Rosângela Rennó, Sandra Kogut, Tunga e o Grupo Uakti. Ingressaram no projeto o fotógrafo Marcos Ribeiro e os artistas plásticos Cildo Meirelles, Geórgia Kyriakaris, Hélio Maia e Nelson Félix. A imprensa noticiou também uma performance do artista Maurício Ianês (cf. FIORAVANTE, 30/10/97); curiosamente, esta não foi creditada no catálogo de Arte/Cidade.



Artistas do Projeto Arte/Cidade

[O Estado de São Paulo, 24/08/1995]

Diferentes momentos de reunião dos artistas nos espaços de intervenção



on Brissac Peixoto (à esq.) coordena reunião dos artistas do projeto: trabalho de criação coletiva

[O Estado de São Paulo, 01/02/1997]

Imagem do Moinho mostrando dois elementos da estrutura expositiva de *A Cidade e suas Histórias*: o **Kinotrem** (à frente) e a **Intervenção em Escala Urbana** (na torre).



[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

desenvolvimento de *A Cidade e suas Histórias*. Nessa mudança, a discussão proposta deixava de vez de se circunscrever primordialmente ao campo artístico. No diálogo com arquitetos, urbanistas e outros profissionais, a questão do projeto se expandiu do campo da arte para uma noção ampliada de *intervenção* que não indicaria uma ação necessariamente artística, mas sim um tipo específico de atividade — uma operação de caráter temporário, que não propõe a readaptação e reformatação definitiva de locais, mas que introduz mudanças pontuais que visariam e partiriam da própria especificidade da situação.

Como se verá melhor mais à frente, essa noção de "intervenção" poderia ser generalizada para praticamente todos os aspectos do terceiro Arte/Cidade, desde as obras de participantes convidados até os projetos especiais que compunham a estrutura expositiva e "identidade visual" do evento. Para todas essas intervenções, o desafio colocado pela mostra seria de possibilitar *leituras da paisagem urbana* em diferentes escalas e naturezas de percepção. Não por acaso, seria durante a organização desse evento que Nelson Brissac passou a fazer mais referências a um repertório de experiências artísticas que trabalhassem com a percepção e a rearticulação da paisagem, bem como com locais e paisagens em entropia, isolados do cotidiano³³.

Na busca de uma leitura dos espaços, o aparato expositivo de *A Cidade e suas Histórias* adquiriu importância muito maior do que nos demais blocos de Arte/Cidade: se nas duas primeiras edições a exposição era percebida acima de tudo pelas intervenções dos artistas, na terceira as intervenções de produção chegaram a se sobrepor a estas em impacto sobre o público. Entre esses projetos especiais, três são particularmente significativos para esta análise: *Projeto de Arquitetura para a Adequação dos Espaços*, o tratamento gráfico do *Kinotrem* e a *Intervenção em Escala Urbana*³⁴. Além de serem os elementos de maior visibilidade do projeto, os três ilustram o que considere as facetas principais de *A Cidade e suas Histórias*: respectivamente, a dimensão "vivencial", a dimensão histórica e a dimensão territorial. Estes aspectos — que não seriam instâncias estanques, mas entrelaçadas — são os prismas sob os quais as intervenções ocorridas em *A Cidade e suas Histórias* serão agrupadas e analisadas a seguir.

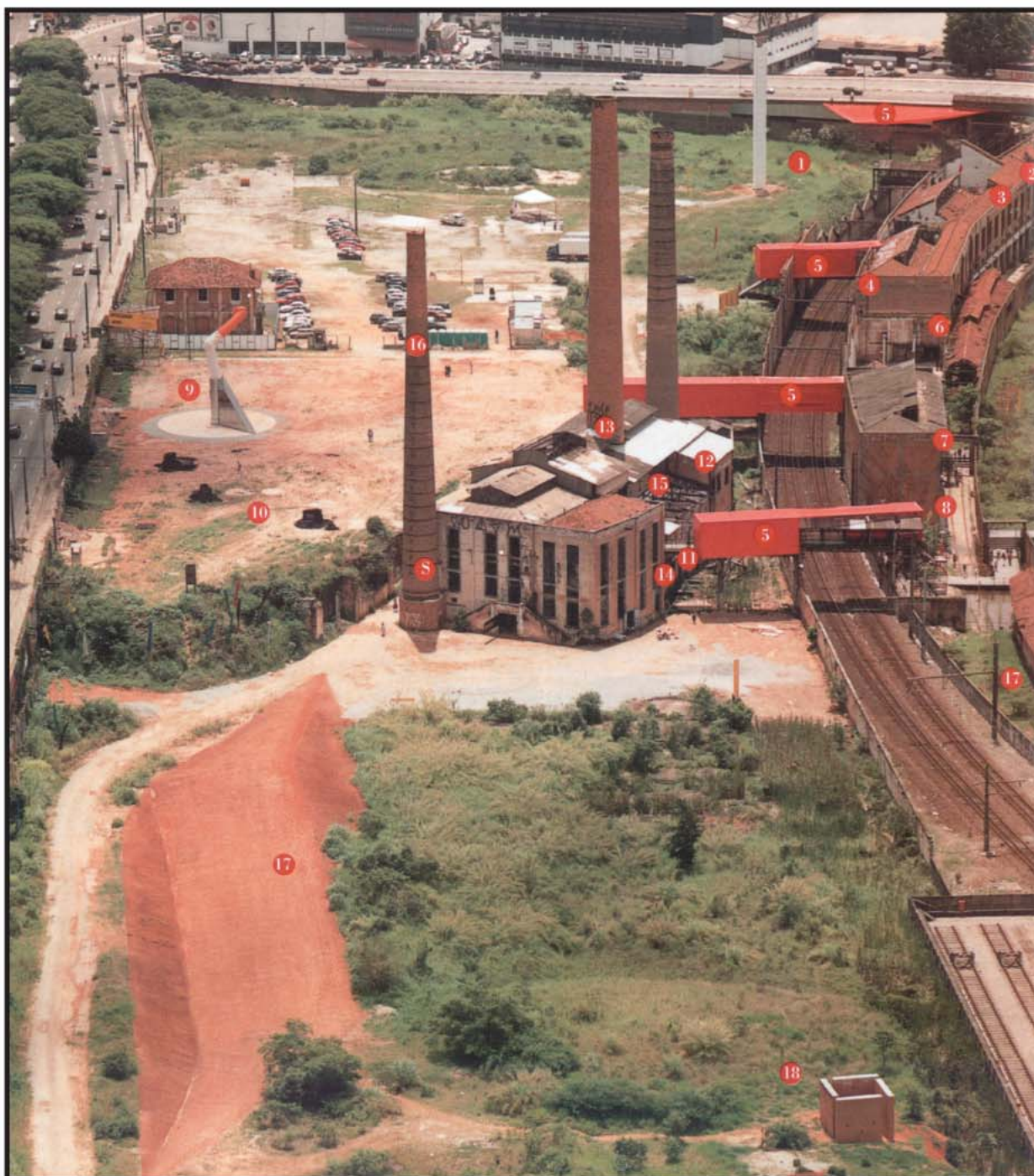
³³ Cf. PEIXOTO in GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997-b e LUDEMANN, 1997, pp.30-39. Nas duas publicações, o curador fala de artistas como Robert Smithson, Carl Andre, Michel Heizer, Robert Morris, Walter De Maria e Gordon Matta-Clark.

³⁴ Além desses três projetos, o aparato expositivo do evento consistiria, basicamente, nos outros projetos relacionados ao trem: o *Projeto de Adequação dos ramais ferroviários*, o *Projeto Kinotrem* — que, além do projeto gráfico especial para sua pintura, incluiu a reforma de vagões e sua adaptação como unidades de informação e comunicação — e no sistema mediático interno ao evento, o *Circuito Kinotrem* (que será descrito em outra nota mais à frente).

Intervenções - MATARAZZO

(A partir da montagem original feita no catálogo da exposição)

- | | | |
|---------------------------------|------------------------|---------------------------------------|
| 1. Regina Meyer | 7. Flávia Ribeiro | 13. José Miguel Wisnik |
| 2. Fernanda Gomes | 8. Carlos Vergara | 14. Marcello Dantas / Roberto Moreira |
| 3. Dudi Maia Rosa | 9. Ruy Othake | 15. Cildo Meirelles |
| 4. Paulo Pasta | 10. Carlito Carvalhosa | 16. Ricardo Ribenboim |
| 5. Intervenção em Escala Urbana | 11. Joel Pezzini | 17. Milton Braga / Fernando Franco |
| 6. Kinotrem | 12. Lucas Banbozzi | 18. José Spaniol |

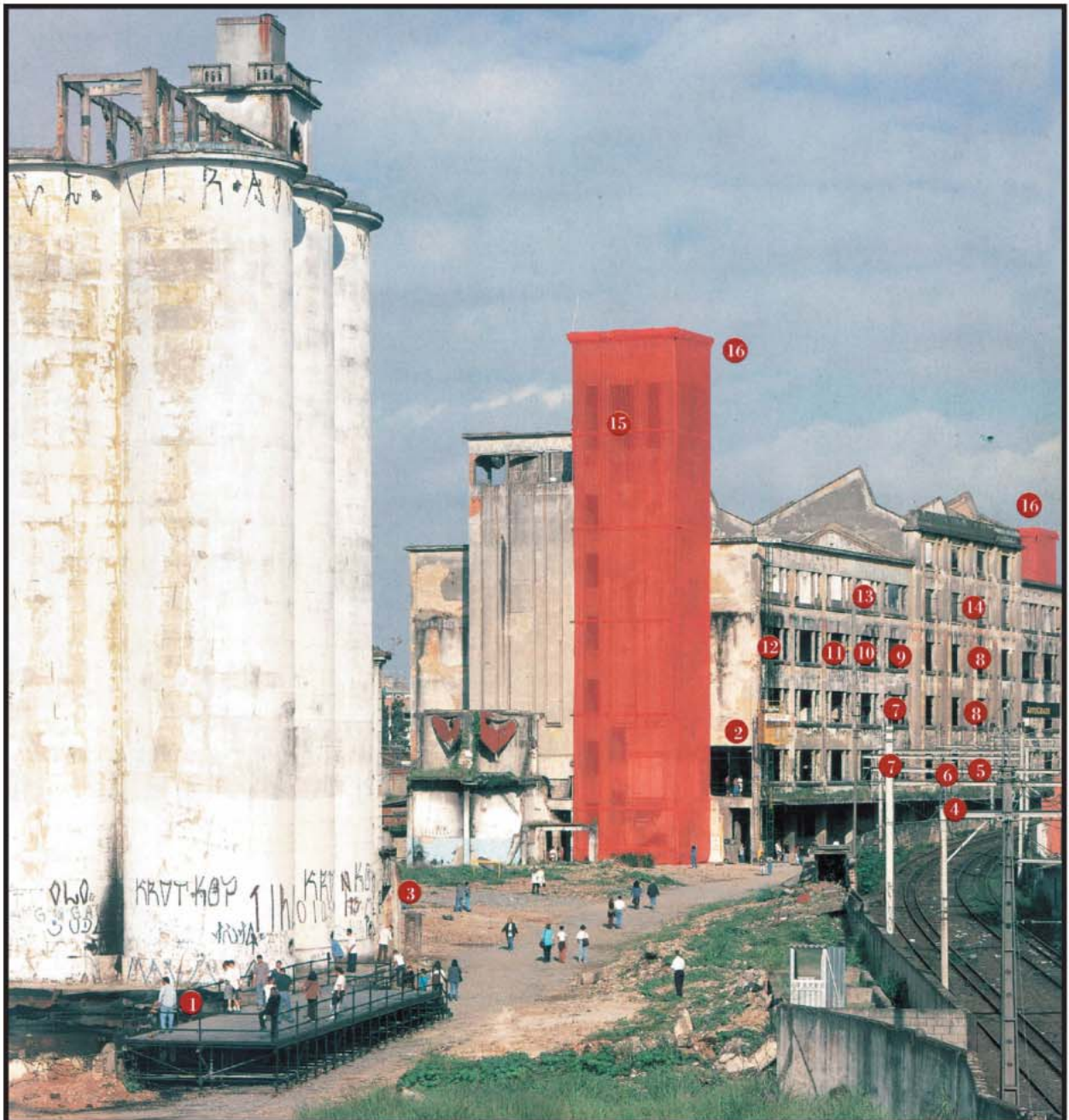


[GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

Intervenções - MOINHO

(A partir da montagem original feita no catálogo da exposição)

- | | | |
|-------------------------------------|---------------------|----------------------------------|
| Ricardo Ribenboim .1 | Patrícia Azevedo .6 | Hélio Melo .11 |
| Paulo Mendes da Rocha .2 | Nelson Félix .7 | Georgia Kyriakakis .12 |
| Rodrigo Andrade .3 | Laura Vinci .8 | Rocheli Costi .13 |
| Marcelo Dantas / Roberto Moreira .4 | Eliane Prolik .9 | Cao Guimarães .14 |
| Cildo Meirelles .5 | Willi Biondani .10 | Carlos Nader .15 |
| | | Intervenção em Escala Urbana .16 |



[GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

4.3.1. A perspectiva vivencial: estranhamento e desagregação

As primeiras visitas e pesquisas *in loco* das áreas previstas para o evento foram feitas pelos membros do Grupo de Intervenção Urbana logo no começo de 1995. De maneira geral, as palavras de entrevistados (Brissac, Bogéa e Meyer) indicam que a impressão causada pelos sítios foi muito forte. Como no Matadouro, as ruínas do Moinho e da Matarazzo eram espaços estagnados e em desagregação física, destituídos de suas funções e isolados da vida cotidiana, e isso lhes rendia um poderoso efeito expressivo de estranhamento para quem neles entrasse. Com uma diferença fundamental, porém: não se tratava mais de um espaço fechado e de um embate plástico e arquitetônico, mas de grandes áreas urbanas, das quais se podia ver todo o movimento circundante da cidade e, ainda assim, estar fora dele. A "cicatriz urbana" da estrada de ferro seria um possível momento de silêncio dentro do fluxo urbano, uma outra perspectiva a partir da qual se olhar para este.

Quando eu entrei no pátio do Pari, lá no miolo dele, daqueles vagões arrebitados e vazios, e eu olhava em volta... pra mim era deslumbrante [...] Você passa 50 anos passando em volta de um muro e um dia tem uma porta e você entra... e olha pra fora a partir de dentro. Essa inversão foi tão forte... o Pátio do Pari foi uma coisa fortíssima. E quando eu cheguei na Matarazzo, a minha primeira vez, também teve um pouco a mesma coisa, eu estava lá no meio daquelas ruínas, esse barulho do trem... e o dia em que a gente começou a coletar os objetos que estavam espalhados naquele terreno... tudo aquilo que era teoria pra mim ganhou uma dimensão nova, e era uma dimensão que não era só a dimensão pragmática do contato com o objeto, era a dimensão poética que também nascia ali. (Regina Meyer em entrevista concedida por ao autor em 06/07/2005)

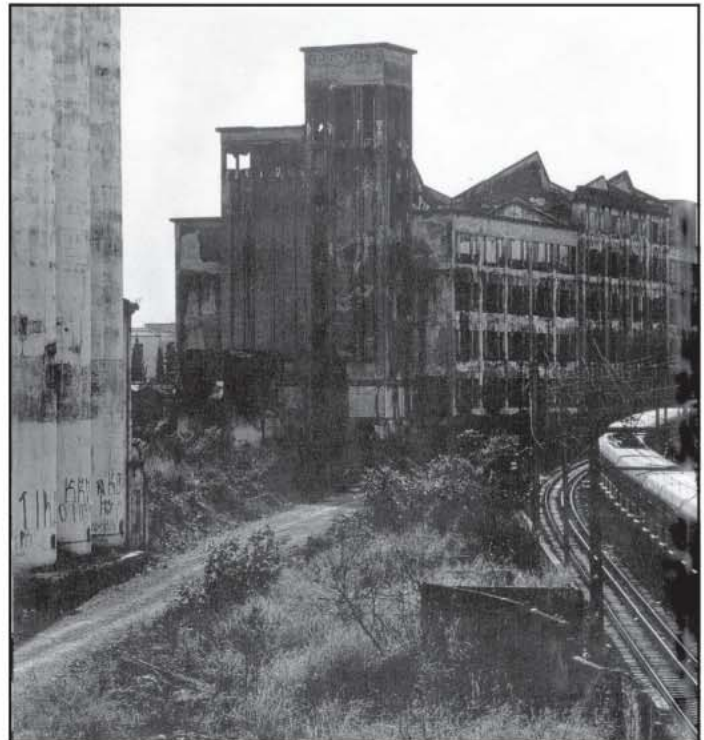
O depoimento de Meyer (que se referiu também ao Pátio do Pari, então estudado como possível local de intervenção do *BrasMitte*) é sugestivo sobre a importância que o Grupo de Intervenção Urbana daria a esse potencial deslocador de locais simultaneamente próximos e apartados da vida e da memória urbana. Nessa experiência deslocadora, a condição de degradação presente era particularmente importante para a proposta. É fácil ver a proximidade entre essa óptica e a temática pós-moderna do *Terrain Vague*: "lugares aparentemente esquecidos onde parece predominar a memória do passado sobre o presente" (SOLÁ-MORALES, 1995). Questão muito importante nos anos noventa, o *Terrain Vague* seria um dos pontos básicos da própria proposta de Arte/Cidade. A ambigüidade presente nas áreas residuais — ao mesmo tempo catástrofe urbana e "vazio" criativo — seria vista com certo entusiasmo.

[...] em sua posição externa ao sistema urbano, de poder, de atividade, [os *terrain vagues*] constituem de um lado uma expressão física de seu temor e insegurança, mas também uma expectativa do outro, o alternativo, o utópico, o porvir [...] O

[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]



“A sensação que se tinha entrando na Matarazzo naquela época era que você estava vendo ruínas romanas, que aquilo era a-histórico. Um silêncio absoluto... você não via nenhuma relação com a cidade. Aquelas construções maravilhosas, aquelas chaminés, aquele negócio no meio do mato total... Não dava pra ver ninguém...”
(Nelson Brissac em entrevista de 16/05/2005)



[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

entusiasmo por esses espaços vazios, imprecisos, flutuantes é, em chave urbana, a resposta a nossa estranheza ante o mundo, ante nossa cidade, ante nós mesmos. (SOLÁ-MORALES, 1995)

Os estudos fotográficos *in loco* de Nelson Kon — que novamente teria papel importante na construção da imagem pública do projeto, fornecendo imagens para a divulgação na imprensa e para o catálogo da exposição — representavam bem a percepção inicial sobre a área. Como no Matadouro em 1994, as fotos ressaltavam a estagnação, a materialidade em desagregação, mas também uma relativa fusão das ruínas à "natureza".

Nos pátios ferroviários, máquinas e instalações parecem orgânicas. Corroídas, cobertas de poeira, desmembradas, elas se fundem com os tijolos das paredes. Uma pátina recobre tudo por igual. O tempo parece ter petrificado aqueles rolamentos. Locomotivas e vagões, abandonados, enferrujados, depredados, jazem imóveis. A maquinaria da era industrial transforma-se numa forma geológica. O musgo e a hera que brotam de todos os interstícios completam o trabalho do tempo, integrando aquele símbolo da potência transformadora do homem em mais um relevo da paisagem natural. (PEIXOTO, 29/10/95).

Tanto nas fotos quanto nas palavras de Brissac, a aparência e estado material dos sítios ganhavam quase uma consistência de natureza. Esse tratamento relativamente "naturalizante" dado às ruínas como locais que, desconectados da memória e vivência cotidianas, poderiam proporcionar novas leituras, permaneceria a idéia de Brissac de retorno "da geografia à paisagem" (PEIXOTO, 27/03/1994) e a referência de certas experiências do artista R. Smithson, como já colocado no capítulo anterior³⁵. Mas também permaneceria, é bom frisar, os problemas que já citei neste último quanto a "naturalizar" a cidade.

O aspecto da exposição que expressaria mais claramente a importância dada à potência de estranhamento dos locais seria o *Projeto de Adequação Arquitetônica*. De autoria de Marta Bogéa e George Ribeiro Neto, seu partido seria justamente conservar a experiência crua da ruína, possibilitá-la da maneira mais direta possível ao público. A adequação das ruínas à visitação tratou de situações variadas — passarelas, plataformas, caminhos, instalações sanitárias — definindo os acessos, circulações e serviços da exposição. Essa intervenção determinava os variados níveis de interação do público com os muitos ambientes diferentes dos sítios (variando de acordo com sua característica e estado), assegurando também a segurança dos visitantes, fosse por pequenas alterações (como retirar telhas e vigas que ameaçavam cair), fosse pela limitação do acesso a locais inseguros. Em todos os seus aspectos, a intervenção de

³⁵ Essa defesa também estaria presente em seu livro *Paisagens Urbanas* (cf. PEIXOTO, 2003, p.15).

**Adequação
arquitetônica
dos espaços de
intervenção**

Marta Bogéa e
George Ribeiro Neto



Caminho no interior do Moinho Central

[Daniel Garcia - O Estado de São Paulo 15/10/1997]



Depósito/mostruário de materiais
retirados - Galpões Matarazzo

[Nelson Kon- GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]



Passarelas e plataformas em
processo de construção

[PEIXOTO, 2002]



adequação adotava o princípio de ser ao mesmo tempo discreta e inconfundível, para se caracterizar sempre como elemento estranho e provisório e ao mesmo tempo não competir visualmente com as obras e as locações. Assim, usou-se sempre a cor preta³⁶ e adotou-se um sistema construtivo único e flexível — estruturas metálicas tubulares, grelhas metálicas e tábuas de madeira — para as áreas de exposição, e contêineres padronizados de cor neutra para os serviços diversos; intervenções a serem desmontadas e retiradas ao final do evento³⁷.

Os depoimentos tanto de Meyer quanto de Bogéa, por outro lado, enfatizariam o fato de como esse cuidado com essa dimensão poética do *já existente* ("ocupar uma ruína sem destituir o estado de ruína") seria muito incomum à profissão da arquitetura, já conferindo por si só grande interesse à proposta de Arte/Cidade³⁸.

Assim como em *Cidade sem Janelas*, o aspecto e os significados sugeridos pelos locais teriam sido importantes critérios da seleção de artistas para *A Cidade e suas Histórias*. Em seus primeiros momentos, o evento teria adotado como assunto "o maquinismo e a manufatura da era industrial" (Brissac apud PZA, 07/07/95), buscando artistas cujos trabalhos tivessem afinidade com a idéia de "transmutação de materiais ao longo do tempo", assim com o uso de meios mecânicos e a apropriação de características destes (idem). A apropriação e diálogo com características do contexto era um pressuposto de Arte/Cidade desde sua primeira edição, mas grande parte dos

³⁶ "A gente adotou uma cor única: preto. Toda vez que a gente entrevistasse num lugar, viria o preto para indicar essa continuidade.[...] O preto também não é uma cor à toa. É uma cor rebaixada, uma cor de suporte. Eu acho até que naquelas ruínas ela aparece bastante, mas é diferente de você pintar de roxo, como brincava o George em determinado momento, ou de amarelo. É uma intervenção delicada, ela rebaixa pra revelar o que está lá" (Bogéa em entrevista de 06/07/2005).

³⁷ "Era muito importante para o projeto [...] que ficasse clara a intervenção, e que ao mesmo tempo ela fosse delicada e discreta o suficiente para que ela se entendesse um suporte. Não é essa arquitetura nova que se queria mostrar; a arquitetura deveria garantir visibilidade para aquilo que estava lá, nos termos em que estava. [...] Em momento nenhum a gente achava que aquilo iria ser recuperado. Aquilo era sempre uma ocupação transitória, e nessa medida as decisões de projeto foram feitas. Tudo que entra tem que sair" (Bogéa em entrevista de 06/07/2005).

³⁸ "O que tem de fascinante no projeto, acho que pra qualquer arquiteto teria, é que há um inusitado na questão que o Nelson propõe, que é ocupar uma ruína sem destituir o estado de ruína das coisas.[...] Em cima desse mote é que eu acho que ele seduziu esse grupo enorme de arquitetos [...] essa questão é uma questão em si interessante. Porque geralmente a arquitetura se aproxima da ruína ou pra recuperar ou para demolir. A gente tinha que ocupar a ruína mantendo a ruína." (Bogéa em entrevista de 06/07/2005)

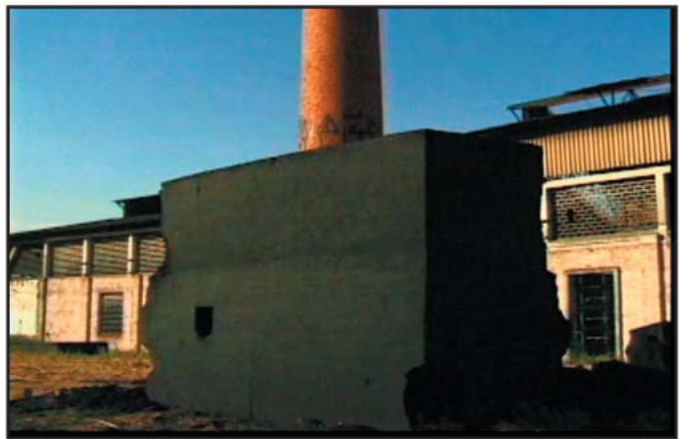
"[...] eu me interessei muito pelo trabalho deles, do grupo, porque eu achei que era um caminho pra repensar a cidade, porque eu achei que o projeto urbano estava tão perdido naquele momento que eu falei 'bom, aqui é uma porta que está se abrindo'... e um pouco assustada, porque a arte às vezes abre uma porta à frente do que nós urbanistas podemos suportar. [...] eu me entusiasmei muito com o Arte/Cidade 3 por conta de ir pra uma área, um vazio, que se você desse pra um arquiteto imediatamente ele começa a desenhar e preencher. [...] O Arte/Cidade ali deu um respiro, a arte obrigou a gente a olhar para aquilo com outros olhos." (Meyer em entrevista de 06/07/2005)



José Spaniol

Matarazzo, 1997

[Nelson Kon- GRUPO
DE INTERVENÇÃO
URBANA, 1997]



Carlitos Carvalhosa

Matarazzo, 1997

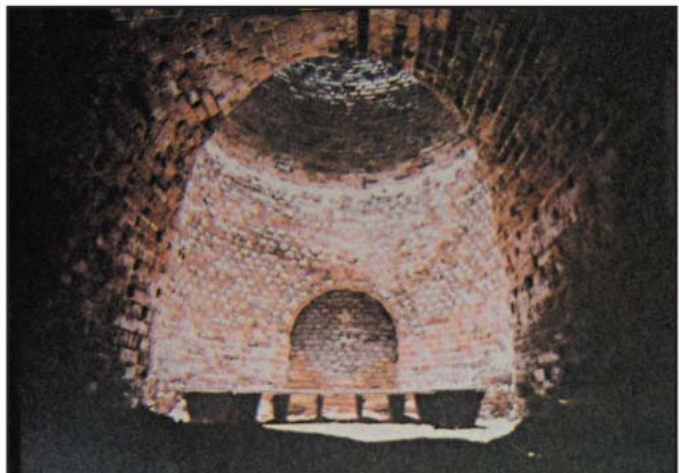
[imagem capturada do vídeo especial de
A Cidade e suas Histórias, de Jurandir
Freire e Kiko Goifmann, 1997]



Paulo Pasta

Matarazzo, 1997

[imagem capturada do vídeo especial de
A Cidade e suas Histórias, de Jurandir
Freire e Kiko Goifmann, 1997]



Sopros

José Miguel Wisnik
Chaminé da Casa das Caldeiras

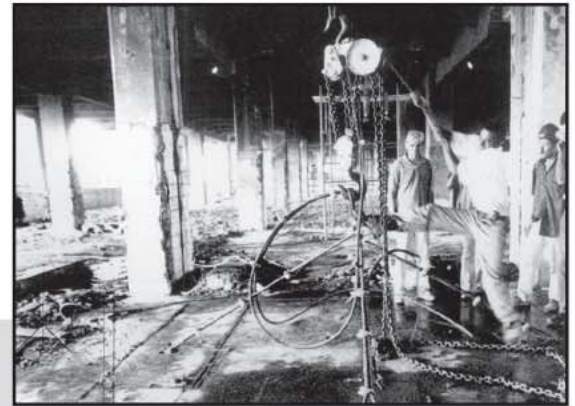
Matarazzo, 1997

[Daniel Garcia 09/10/1997 - O Estado de
São Paulo, 24/10/1997]

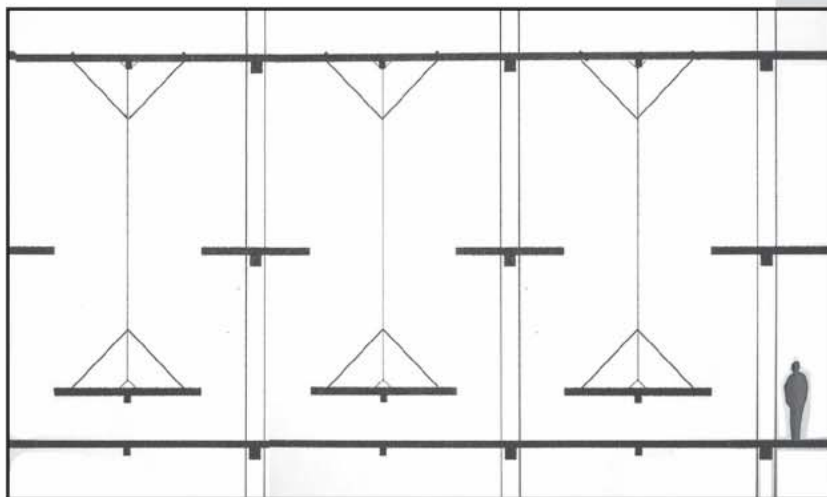
participantes de *A Cidade e suas Histórias* (dos quais a maioria era, afinal, de artistas plásticos) adotaram uma abordagem essencialmente formal e sensível do local, explorando as características e potenciais plásticos de sua materialidade decadente. Alguns dos artistas trabalharam processos de movimento e de transformação da matéria, como Geórgia Kyriakaris, Laura Vinci e Carlito Carvalhosa; outros dialogaram com seus sítios pelo reordenamento de materiais e elementos encontrados no local, como Fernanda Gomes e Rodrigo Andrade; e outros usaram a introdução de elementos de fora dos sítios, que estabeleciam com o local relações ora de similaridade — como em Cao Guimarães e Flávia Ribeiro —, ora de total contraste — mais declarado em Dudi Maia Rosa e mais discreto em Paulo Pasta. Alguns artistas, por outro lado, dedicaram-se mais ao espaço e à arquitetura, como Ângelo Venosa (cujo projeto, envolvendo a efetuação de buracos nos Silos do Moinho, acabou não sendo realizado), José Spaniol, José Miguel Wisnik e Nelson Félix.

Embora tenha rendido trabalhos interessantes, o aporte primordialmente escultórico e sensorial se revelou limitado diante da força expressiva das áreas da exposição; diante desta, a maioria das obras tornavam-se comentários formais. Dentre esses trabalhos, podem ser destacadas as "Lajes" de Nelson Félix e a intervenção de Laura Vinci (ambas internas ao edifício do Moinho), como trabalhos que conseguiram uma relação rica com sua locação e, em sua abordagem essencialmente plástica, ultrapassar questões puramente formais e sintetizar outras dimensões dos sítios.

Félix propôs uma rearticulação do espaço arquitetônico do Moinho: três trechos quadrados de laje do segundo pavimento, aproximadamente no centro do edifício, foram presos na laje do terceiro andar por pinos e cabos de aço, e depois cortados e rebaixados até uma pequena distância do chão do primeiro andar. No segundo pavimento, o acesso público era reduzido e via-se a certa distância os vazios recortados; no primeiro pavimento, porém, podia-se andar entre as lajes penduradas, produzir mesmo pequenos deslocamentos destas com o toque. Estruturas muito pesadas (feitas para suportar cargas de maquinário industrial, cada peça recortada pesava 11 toneladas) eram subitamente dotadas de mobilidade, numa estranha mistura de leveza e tensão. A carreira de Nelson Félix já demonstrava grande interesse na manipulação do peso e de tensões físicas, assim como na transformação dos materiais no tempo; na obra de *Arte/Cidade 3*, porém, o artista trabalhou a própria percepção do espaço da edificação, cuja separação rígida de pisos tornou-se subitamente mais dinâmica e flexível. O jogo de planos do artista acabava por fugir da questão tão ressaltada da desagregação material para tratar da própria organização arquitetônica e funcional do edifício. Ao deslocar as massas e os elementos estruturais da organização formal a partir da qual foram pensados, o trabalho criava tensão tanto na mudança visual do espaço quanto pela consciência tátil do peso, das forças físicas em jogo. Opera assim uma sensibilização do espaço para o visitante: o próprio edifício é inteiro mobilizado como uma escultura.



concretização da intervenção: corte da laje e início de sua descida
[PEIXOTO, 2002]



esquema da intervenção em corte
[PEIXOTO, 2002]

Lajes
Nelson Félix
Moinho
Central, 1997

[Nelson Kon- GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

"A sensação de alarme, proporcionada pelo equilíbrio precário das grandes massas de concreto, mistura-se ao fascínio pela multiplicação de perspectivas que os recortes proporcionam, reproduzindo, na vertical, a mesma fuga perspectiva que a derrubada das paredes criou na horizontal. A destruição da arquitetura, antes de chegar ao mero informe, gera uma multiplicação de possibilidades formais."
(Lorenzo Mammi - MAMMI, 20/11/97)



A comparação com os antigos *cuttings* de Gordon Matta-Clark foi feita algumas vezes³⁹ e é de certa forma inevitável, por serem trabalhos pioneiros na criação de estranhamento a partir da subtração ou rearticulação formal de objetos arquitetônicos. Em Matta-Clark, tal estranhamento não é apenas formal, mas acima de tudo decorrente das tensões e conflitos simbólicos, psicológicos e sociais que impregnam o espaço.

[...] desenterram-se silenciosamente as estruturas, enquanto os cortes parecem liberar as áreas, desencavando a informação que se encontrava socialmente escondida sob a superfície. Ao permitir que o tempo histórico entre no espaço, os cortes criam múltiplas leituras, atuando como uma memória subversiva. (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p.291)

Sendo talvez a obra que foi mais longe na exploração da arquitetura — mais do que a de qualquer um dos arquitetos participantes, como será visto — a intervenção de Nelson Félix também foi muito ousada em sua execução. Efetivamente, foi a primeira obra de Arte/Cidade — e uma das únicas no Brasil — a interferir estruturalmente em um edifício. Assim, exigiu cálculos, estudos e acompanhamentos técnicos da parte de engenheiros, numa operação que seria novidade para qualquer um dos envolvidos⁴⁰. Esse processo, coordenado pelo engenheiro Ary Pérez, representaria um ganho de repertório operacional para Arte/Cidade.

A intervenção de Laura Vinci tinha semelhanças com a de Nelson Félix, mas possuía um caráter mais delicado e sutil, sendo um trabalho que unia de maneira processual a transformação material com a percepção arquitetônica. Vinci propôs uma "ampulheta" gigantesca em meio ao espaço do moinho: um furo atravessando a laje do terceiro andar, em cima do qual dezenas de toneladas de areia formariam um monte (de aproximadamente 3m de altura e 12m de diâmetro) que iria, pouco a pouco, escorrendo para o andar inferior, rodopiando pelo ar e formando um outro monte. Embora aparentemente simples, a intervenção necessitou de estudos da artista sobre os tipos de areia mais adequados, e exigiu grandes esforços logísticos para levar

³⁹ E.g. Grupo de Intervenção Urbana, 1997 e ANDREOLI e SANTOS, in PEIXOTO, 2002.

⁴⁰ Devido a atrasos e a sua dificuldade, a intervenção estaria ainda em processo quando o evento foi inaugurado: "ficou um baita espetáculo [...], quando botou a talha e começou a descer era no meio da *vernissage*. Ela foi descendo um pouquinho antes, algumas pessoas que chegaram cedo viram a laje descer.[...] Na hora não dá nem pra saber se é legal ou não, porque é um trabalho que dá uma baita de uma tensão. [...] Você está lidando com forças, dentro de uma arquitetura...[...] está trabalhando dentro de um prédio que já foi feito, você não calculou o prédio para aquilo acontecer" (Nelson Félix em entrevista de 30/07/2005).



terceiro pavimento

Intervenção de Laura Vinci

Moinho Central, 1997

[Nelson Kon - arquivo da artista]

segundo pavimento



“Uma construção em ruínas é uma construção que não consegue mais estancar o tempo. A areia é tempo enquanto erosão e tempo enquanto ampulheta. Mas, sobretudo, é tempo enquanto movimento que depende do vento, da umidade, do peso variável dos grãos e, no entanto, acaba criando formas perfeitas pela sua própria entropia, que equilibra e anula cada movimento com um movimento oposto. Assim, o monte de areia torna-se forma exemplar de contínuo temporal, em oposição ao edifício, forma exemplar da descontinuidade da história.”

(Lorenzo Mammi - MAMMI, 20/11/97)

ao terceiro pavimento do Moinho 52 toneladas de areia. A despeito de problemas de funcionamento⁴¹, seu resultado foi muito significativo.

Ao mesmo tempo em que, como as lajes de Félix, "transgredia o espaço" (MAMMI, 20/11/97) de pronunciada e monótona horizontalidade do Moinho, a "ampulheta" trazia à mente a um só tempo a idéia da queda de areia como passagem de tempo, a imagem da desagregação física do Moinho e a referência histórica aos usos que se davam nele — como uma indústria alimentícia de moagem, um local de fabricação, acumulação e circulação de montes de grãos e de pó⁴². Seu grande interesse como obra escultórica, como apontou Andreoli e Santos, estaria em tratar a temporalidade não através de representação, mas por homologia; "[...] não se trata de metáfora, nem de ilustração [...] em vez de ilustrar a agonia da cidade, a obra a encarna" (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p.291). Talvez a potência específica das artes plásticas, nesse sentido, seja justamente a de "encarnar".

4.3.2. A perspectiva histórica: memória e alegoria

Logo no início de *A Cidade e suas Histórias*, o aspecto histórico dos sítios adquiriu uma importância inédita para o projeto Arte/Cidade. A dimensão física e material da *experiência diferenciada* proposta pelo evento, afinal, seria inseparável dos significados e indícios humanos e históricos presentes nos sítios: as indústrias Matarazzo eram um símbolo histórico, com resquícios visíveis do passado soterrado da indústria e do trem; o Moinho, como escreveu Brissac, não guardaria "qualquer vestígio de memória" — seus destroços evidenciando "não o transcorrer do tempo, mas a pura violência" (in Grupo de Intervenção Urbana, 1997) — mas estaria recoberto de marcas do abandono e da vida marginal que o ocupava.

Além disso, o evento acontecia num momento em que a história urbana era enfatizada em São Paulo, discutindo-se memória, recuperação, "urbanismo reparador"

⁴¹ As obras foram montadas em um período de chuvoso; segundo Vinci (em entrevista de 16/06/2005), a obra fora montada "debaixo de chuva". A umidade, por sua vez, e levava a areia a se concentrar e obstruir o buraco na laje, atrapalhando o funcionamento da obra. Segundo o jornalista Celso Fioravante, vários visitantes não teriam chegado a ver a areia caindo; "no dia da abertura do evento, era comum ver a própria artista cutucando o furo no teto com uma vara longa para colocar a ampulheta em funcionamento". (cf. FIORAVANTE, 31/10/97). A artista também teria ouvido queixas de moradores dos prédios próximos ao moinho, que teriam seus apartamentos invadidos pela areia mais leve, carregada para longe rapidamente pelo vento. Vinci considera que tais contratempos não seriam grandes problemas, mas fariam parte do tipo de situação em que os artistas se colocam em Arte/Cidade.

⁴² A idéia de que haveria referência à antiga função de moagem do local se reforça quando se sabe que, antes de se decidir pela areia, Vinci pensou em farinha de trigo e em grãos, pesquisando vários tipos — que foram descartados devido ao problema de seu apodrecimento, e substituídos por areias variadas, estudadas em suas formas e ângulos de acumulação.

(em contraste ao que seria o paradigma reestruturador-tábula-rasa modernista); nesse contexto, o próprio título do evento exigiria diálogo e inserção nessas discussões, principalmente com uma proposta de trajeto que atravessava uma região debatida e contemplada por projetos de reforma de patrimônio. Então, juntamente aos vestígios visíveis nos locais havia a referência a uma dimensão histórica mais ampla em *A Cidade e suas Histórias* — que teria aparecido muito nos seminários, textos informativos, ensaios e na própria estrutura expositiva, e que recebera por si grande atenção da imprensa⁴³.

Toda a região noroeste do centro estaria ligada à própria consolidação histórica de São Paulo como metrópole moderna; a linha de trem era também trilha da riqueza e identidade paulistanas — da produção cafeeira que enriqueceu a cidade, da industrialização, da chegada dos imigrantes. Sobressaíam discussões sobre a modernidade industrial, seu significado, e a contraposição entre sua glória passada como símbolo de modernização e seu esquecimento e decadência urbana atuais⁴⁴. O discurso inicial de Brissac, em particular, novamente enfocava a aquela História específica a partir de um sentido mais geral — a era mecânica, a velocidade e a máquina, a percepção e a narrativa modernas — inserindo-a em termos e debates mais internacionais. Indústrias abandonadas e trens sucateados eram abordados como imagens de um "futuro pretérito", adquiriam um significado de ruína do sonho moderno em meio a tempos "pós-modernos" e "pós-industriais".

O discurso de Arte/Cidade também ressaltava a necessidade de evitar o saudosismo: "Arte/Cidade não vai fazer um trajeto nostálgico, não vai ser um túnel do tempo, uma Disneylândia de sucata. É um embate com uma situação muito tensa" (Brissac apud CARVALHO, 29/10/1995-b). As palavras do curador procuravam se referir, por um lado, à presença viva do passado industrial no imaginário atual, e por outro ao destino do trem na metrópole contemporânea, "pensar o trem e o futuro das megacidades por meio da arte e da tecnologia" (CARVALHO, 29/10/95-b). Havia então uma preocupação por parte do Grupo de Intervenção Urbana em negar conotações esteticistas ou historicistas em suas abordagens da história paulistana e dos conteúdos históricos dos sítios, como indicam as palavras de Giselle Beiguelman:

⁴³ Na época dos seminários discutindo "cidade e trem" e "cinema e trem", em 95, a Folha de São Paulo dedicava um Caderno Mais! — suplemento cultural especial — à discussão dos significados de história e modernidade levantados pelo futuro evento, com pensadores como Olgária Matos e Nicolau Sevcenko.

⁴⁴ "Foi ali que nasceu a São Paulo moderna — a primeira fábrica, os primeiros serviços públicos, as primeiras escolas técnicas, o primeiro museu de arte e os primeiros prédios de apartamentos. E foi ali que apareceu uma das primeiras zonas mortas da cidade, com prédios abandonados, ex-casares aristocráticos transformados em cortiços e tráfico de crack." (CARVALHO, 29/10/95-b)

Uma das características mais interessantes do Arte/Cidade como um todo é a prática de dialogar com espaços de indiscutível peso simbólico para a leitura da história da cidade sem ceder à tentação de sucumbir à sua reificação. Uma reificação que só concorre efetivamente para esvaziar a historicidade dos lugares, como antigas fábricas, estações de trem, mercados, que são travestidos em shoppings ou centros culturais, com perfis absolutamente distantes das práticas sociais que fundaram sua construção. As restaurações desse tipo tendem a acreditar que a cultura ocorre em um lugar diferente da esfera pragmática da vida e por isso precisam colocar entre parênteses a historicidade dos lugares de que se apropriam. O projeto Arte/Cidade, desde sua primeira etapa, no antigo Matadouro Municipal das Vila Mariana, recusa essa hipótese. [...] Isso porque não se faz o make up dos lugares em que se intervém. Arte/Cidade não os arruma, não os enfeita, não os fantasia. (BEIGUELMAN in LUDEMANN, 1997, p.93-94).

Seria ingênuo esperar que a arte, a arquitetura e o urbanismo tivessem a capacidade de recompor essa memória. A metrópole, especialmente São Paulo, trabalha sistematicamente pelo apagamento, pela destruição contínua e reconstrução incessante dos mesmos espaços. [...] O que as intervenções fazem é aflorar esse trabalho inconsciente de ocultar o seu passado, de negar o seu passado. São Paulo é uma cidade voltada para o esquecimento, para o auto-esquecimento. Esse processo perverso, ao ser evidenciado, permite que, nessas fissuras, nas entranhas, nos desvãos desses muros, por entre esses telhados caídos, a gente consiga recuperar indícios dessa narrativa e trabalhar os fragmentos dessa história perdida, de modo a obter um quadro, ainda que fragmentado, desse passado, e que aponte suas possibilidades. (Brissac apud GALVÃO, 31/07/97)

Não obstante essa intenção, o resultado de *A Cidade e suas Histórias* — tanto nas obras de artistas ou da estrutura do evento — sugere dificuldades em lidar com a memória e a história.

As intervenções enquadradas aqui como parte da "perspectiva histórica" da mostra são aquelas que, de maneira geral, se valeram principalmente de imagens, metáforas e referências para trabalhar com memórias e significados latentes nos sítios de Arte/Cidade 3 — seja pela tematização do passado vestigial dos locais, da presença humana ou da história "tecnológica" moderna mais ampla. As obras de Patrícia Azevedo (Moinho), de Arnaldo Pappalardo, de Joel Pizzini e de Marcelo Dantas e Roberto Moreira (Matarazzo) operaram através de imagens para elaborar as memórias e histórias dos sítios, enfocando usos, elementos, vestígios e a história industrial, sob a presença do envelhecimento e decrepitude. Os trabalhos de Marcos Ribeiro e de Evandro Carlos Jardim, por sua vez, estavam ligados ao trem e faziam referências à ligação histórica entre arte e tecnologia. Lucas Bambozzi (na Matarazzo) e a dupla Marcelo Dantas e Roberto Moreira (no Moinho), por outro lado, também tomaram a tecnologia, mas em suas vinculações com a violência, abordando diferentes faces entrópicas e bárbaras da modernização tecnológica. Já as instalações mais

Joel Pizzini
Matarazzo
[Nelson Kon-
GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]



Patricia Azevedo
Moínho Central
[imagem capturada do vídeo especial de *A Cidade e suas Histórias*,
de Jurandir Freire e Kiko Goifmann, 1997]

Marcos Ribeiro
intervenção no percurso do trem
[Nelson Kon-
GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]



"figurativas" de Cildo Meireles e Willi Biondani — e mesmo a investigação mais plástica de Eliane Prolik — elaboravam conotações de marginalidade e desespero impressas no Moinho Central.

Os trabalhos mais "históricos" sofriam em geral o problema de não conseguirem ultrapassar a representação e tematização dos locais, não criar uma verdadeira tensão entre passado e presente. Contudo, os trabalhos que tratavam a miséria humana recente possuíam deficiências mais sérias: o Moinho ostentava marcas de um uso marginal que raramente poderiam ser vistas de perto e *com tanta segurança* por um público "cultural"; percorrê-lo era caminhar pelos ex-espços da vida pessoal de indivíduos excluídos da sociedade. Além de fazer pouco mais que reafirmar a violência e a miséria já sugeridas no espaço pelos depoimentos pichados nas paredes, usar a presença ainda "fresca" da miséria real como matéria-prima expositiva guarda implicações perversas de espetacularização da vida. Como colocaram Andreoli e Santos,

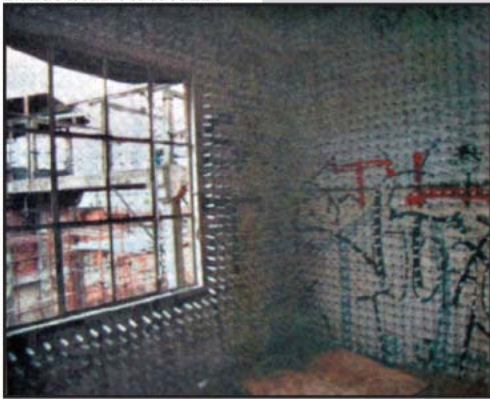
Tais tentativas diretas de elaborar a miséria são altamente problemáticas em qualquer circunstância, e ainda mais num lugar em que os ocupantes clandestinos parecem ter sido removidos para dar lugar à própria mostra. (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p.290)

Mostra-se uma dimensão irônica (e trágica) da iniciativa: artistas só podiam "mostrar" a marginalidade porque sua presença real fora extraída. Pode-se até perguntar se, a despeito dos resultados contestáveis, alguns artistas teriam a intenção de impedir o público da mostra de esquecer que o palco de miséria humana representado por aquele lugar. As intervenções "pop" de Cildo Meireles — milhares de seringas fincadas em paredes de uma sala nos galpões Matarazzo e outras centenas num trecho do chão do moinho, em volta de um agigantado cachimbo de crack — seriam obras precárias e questionáveis se reduzidas a "metáforas da degradação humana e do lugar" (FSP, 25/10/97). Porém, tendo em vista o teor crítico da carreira do artista desde os anos 70, a artificialidade exacerbada de suas instalações ainda poderia ser encarada como exibição deliberada de humor negro. Numa hipótese mais extrema, o trabalho poderia funcionar como crítica sarcástica aos aspectos mais sombrios da própria exposição: um mega-evento cultural cuja lógica, a despeito de seu discurso, acabaria por "higienizar" os locais de visitaçã e converter a miséria em espetáculo para uma audiência — de elite, principalmente — assistir, se maravilhar e se mortificar.

Rocheli Costi, por outro lado, teve uma aproximação bem diferenciada e irônica à presença humana em seu "Pratos Típicos": com grandes fotos — de dimensões e tratamento dignos da publicidade — de refeições improvisadas da população pobre das áreas ao redor do sítio de intervençã, a fotógrafa buscava não o passado interior dos locais, mas o presente do cotidiano exterior. No que se refere ao trato dos

Cildo Meireles

Indústrias Matarazzo



[Eder Chiodetto - Folha de São Paulo, 15/10/97]



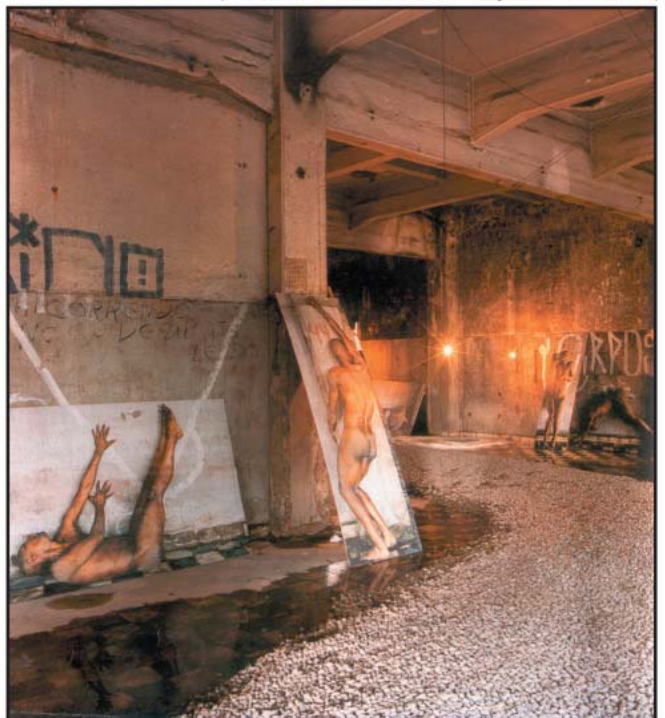
[Lili Martins - Folha de São Paulo, 15/10/97]

Moinho Central

Willi Biondani

Moinho Central

[Nelson Kon- GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]



despojos humanos, todavia, a obra que teria obtido um equilíbrio um pouco maior seria "Pisantisurbanos" de Hélio Melo — trabalho que também abordava a história industrial do Moinho. O artista recolheu perto de seis mil sapatos abandonados⁴⁵ nas ruas, em variados graus de deterioração — todos sem seu par — com os quais cobriu paredes e o chão em um local do Moinho. A obra, em certa medida, é muito próxima à de José Fajocka em *A Cidade e seus Fluxos*: ambos trabalharam com um inventário de objetos coletados na cidade, dispostos de maneira a formar um ambiente; Melo, porém, além de contar com um sítio mais agressivo, é mais radical na ocupação, que se estende até o chão — de forma que o visitante já é sensibilizado em seu próprio caminhar. Fajocka toma fotos e objetos; Melo toma apenas sapatos, símbolos de caminhos já trilhados, já desprovidos de vínculos com pessoas específicas, mas ao mesmo tempo estranha e fantasmagoricamente imbuídos de personalidade. Fajocka trata do significado e perda da identidade em um mundo de fluxo e abstração; Melo parece falar da perda dessa identidade no tempo, a entropia humana presente nas sucessivas modernizações, a mudança incessante que deixa atrás de si amontoados de espólios obsoletos — sejam mercadorias, fábricas ou seres humanos.

O tratamento dado por Arte/Cidade à memória e à questão histórica talvez tenha mostrado sua face mais problemática justamente na estrutura expositiva, com o "Kinotrem". Como o trem especial de *A Cidade e suas Histórias* seria mesmo o componente individual mais importante de todo o evento — a "costura" da exposição retalhada em áreas separadas e distintas — sua caracterização era um ponto de grande relevância. Logo de início foi anunciado que os vagões teriam um projeto gráfico e temático inspirado em experiências da vanguarda construtivista russa com trens: o projeto de tratamento pictórico inovador para o exterior dos "Trens de Cultura e de Instrução" (pensado por artistas como Malevitch e Kudriashev), e a experiência de fusão entre trem, cinema e integração informativa representada pelo "Kinotrem" russo⁴⁶. Adotando a sedutora sobreposição "histórica" de vanguarda artística, maquinismo, ideal de futuro, difusão cultural e ferrovia representada por tal "inspiração", Arte/Cidade construiu seu próprio "Kinotrem": este possuiria então um circuito comunicativo com informações sobre o evento e vídeos gravados pelos

⁴⁵ Cf. FSP, 25/10/97

⁴⁶ Com suas superfícies pintadas e compostas por diferentes grupos de artistas, os "Trens de Cultura e de Instrução" seriam usados nos anos revolucionários de 1919-20 para difundir pela Rússia os novos ideais estéticos e políticos da revolução bolchevique. O "Kinotrem" russo já dataria do início da década de 30, e seria um estúdio cinematográfico móvel ("Kino" é o radical que compõe a palavra cinema e significa "movimento"). Nele uma equipe comandado por Alexander Medvedik realizava filmes dos locais visitados do interior da Rússia e apresentavam-nos às populações — um instrumento de integração do imenso país, no casamento entre estética, política e tecnologia peculiar às vanguardas construtivas do início do século.

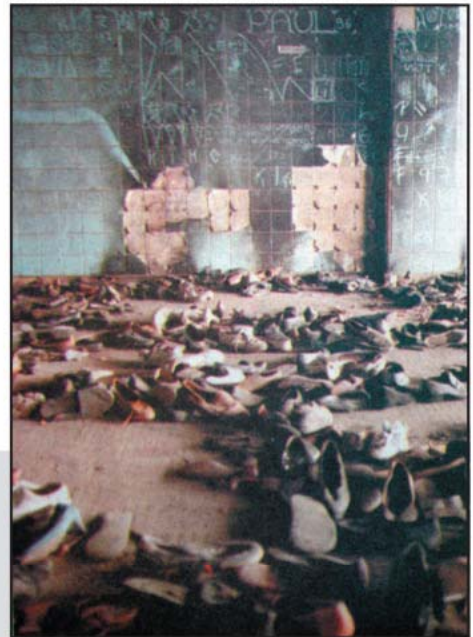


[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

Pratos Típicos

Rochelle Costi
Moinho Central, 1997

[Éder Chiodetto - Folha de São Paulo, 28/11/1997]



Pisantisurbanos

Hélio Melo
Moinho Central, 1997

[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]



próprios visitantes — parte do "Circuito Kinotrem" ⁴⁷ — e projeto gráfico para sua pintura exterior feito a partir de uma releitura das pinturas construtivistas russas em trens — uma "arte cinética" abstrata de autoria de Ricardo Ribenboim, que remetia ao maquinismo modernista e ganharia "plasticidade" com o movimento dos vagões do trem.

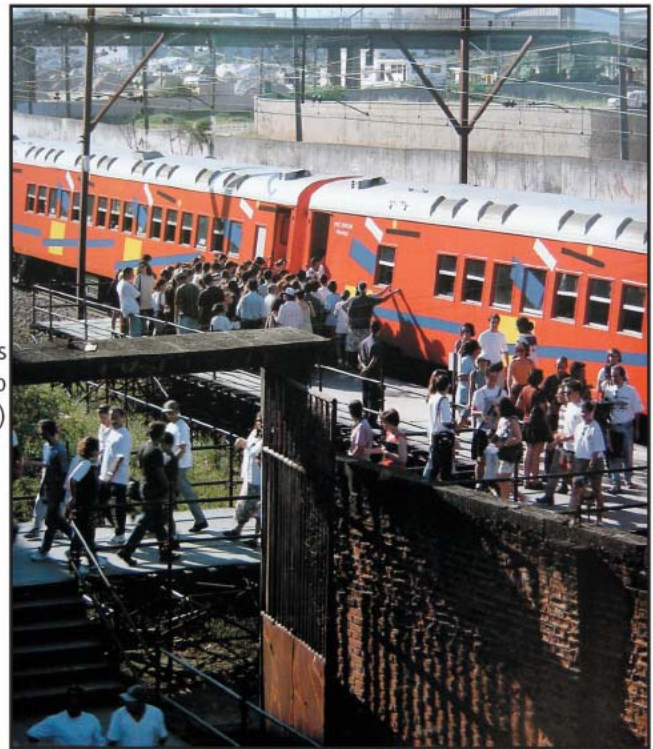
O trabalho gráfico de Ribenboim no trem aparentava ter natureza quase publicitária: um elemento de comunicação e identidade visual do evento, adotando uma estratégia valorizadora que procura caracterizá-lo como iniciativa de cunho histórico e artístico. Entretanto, no que implica o uso do trem-símbolo do evento como uma referência visual a algo que não é do cotidiano e nem da história de São Paulo, mas principalmente da história "universal" da arte? Em primeiro lugar, em um contra-senso à proposta de Arte/Cidade sobre a presença "tensa" do passado; o passado da arte, pelo menos, teve sua "tensão" negada no Kinotrem, tratado como algo plácido e domesticado, apropriado sem maiores questionamentos. Despida de seu conteúdo político, a potência mais radical e crítica da vanguarda artística seria assim trocada por sua fetichização como, em última análise, um *patrimônio cultural*.

enquanto o *agit-prop* lançava uma inovação estética ousada, aqui o trem "suprematista" transforma a potência revolucionária numa brincadeira formal inofensiva e inconsequente — espantosa demonstração do cinismo de uma elite que com certeza sabe que pode "brincar" com o simbolismo de uma revolução social e política no país que tem a pior distribuição de renda do planeta. (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p.291)

O equívoco do projeto estaria em seu uso pouco refletido e publicitário à história, que o aproximou de um pastiche "pós-moderno" da vanguarda artística. A pintura "suprematista" redundava assim num esforço mais historicista do que histórico: ao invés de usar a superfície do trem para trabalhar a presença do maquinismo na cidade, ele acaba usando-a para *fazer referência a uma arte que trabalhava o maquinismo*. Se Arte/Cidade desejava fugir ao "parque temático", as escolhas em torno do Kinotrem trabalharam contra esse objetivo.

⁴⁷ O Circuito Kinotrem, dirigido por Lucas Banbozzi, Lili Caffé e Fabiano Gullane, possuía três partes: o *Percorso*, sistema que dentro dos vagões do trem trazia informações acerca das atividades desenvolvidas no evento, incluindo vídeos das áreas feitos pelos próprios visitantes (haveria um sistema de empréstimos de câmeras de vídeo para visitantes interessados); a *Malha/Rede*, rede local presente nas Indústrias Matarazzo que mostrava imagens e cenas de arquivo ligado ao universo histórico do trem e da cidade, assim como registros dos bairros adjacentes à área de intervenção; e a *Unidade Móvel* ("Kinokombi"), que se deslocava nos espaços em torno de Arte/Cidade, gravando e transmitindo imagens e participações de habitantes dos bairros próximos, como uma comunicação entre o exterior e o interior das áreas (PEIXOTO, 2002, pp.151-51).

Embarque/Desembarque de visitantes de *A Cidade e suas Histórias* no Kinotrem (área do Moinho Central)

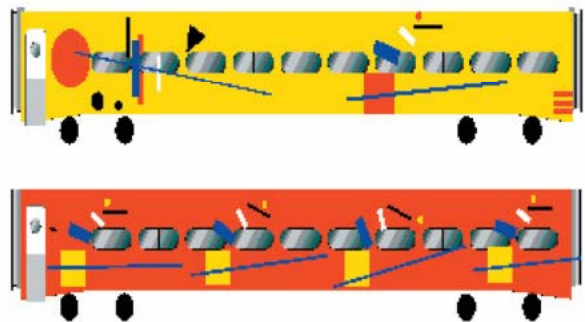


[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]



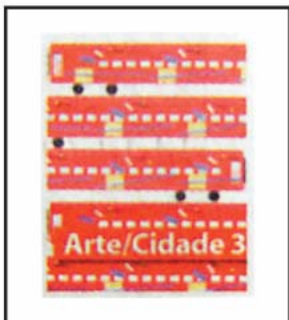
[internet]

Exemplo do tipo de pintura "suprematista" que teria influenciado o Kinotrem. (autor: Kasimir Malevitch)



Estudos de Ricardo Ribenboim para tratamento gráfico do Kinotrem

[www.pucsp.br/artecidade]



O Kinotrem também tornou-se símbolo de Arte/Cidade 3 no jornal Folha de São Paulo: as reportagens sobre o evento vinham acompanhadas do desenho acima.



Tratamento gráfico do Kinotrem sendo concluído

[Cleo Velleda - Folha de São Paulo, 29/10/97]

O trem especial foi o primeiro projeto apresentado pelo Grupo de Intervenção Urbana para *A Cidade e suas Histórias*, em 1995, e foi o próprio símbolo do evento na imprensa durante a vigência da exposição, no final de 1997⁴⁸; seus erros podem ser considerados representativos das limitações do Projeto Arte/Cidade em se tornar mais independente do manto de "evento artístico".

4.3.3. A perspectiva territorial: escalas e arquitetos

Durante o desenvolvimento de *A Cidade e suas Histórias*, uma nova dimensão de questões foi crescendo no projeto Arte/Cidade: a leitura do território urbano. Se em 1995 a discussão do evento girava em torno dos caracteres históricos e da força expressiva das ruínas, em 1997 o discurso da coordenação já teria aumentado visivelmente a ênfase em uma compreensão mais abrangente do espaço urbano, passando a salientar a questão da *como entender e operar com grandes escalas*. Nisso, aparecem menções às grandes *Land-arts* e *Earth-works* da década de 70, trabalhos como *Double Negative*, de Michael Heizer (1970), ou *Lightning Field*, de Walter de Maria (1974), assim como ao conceito de *nonsite* de Robert Smithson.

A escala propriamente urbana já estava implícita no recorte da proposta: a percepção de cidade com a qual se lidaria então era mais que a representação do urbano ou a experiência de visão e perambulação pelo espaço construído. O conjunto de ruínas de *A Cidade e suas Histórias* era indissociável de sua inserção urbana (ao contrário do Matadouro de *Cidade sem Janelas*) devido a seu tamanho e a sua proximidade à cidade, e o percurso de trem trazia em si o contato com a rede infra-estrutural e mecânica do transporte urbano e das imensas escalas envolvidas por ela. Arte/Cidade 3 possuía uma dimensão de intervenção que não podia ser medida pela visita, mas pertencia à documentação. Nesse sentido, o catálogo — com algumas fotos aéreas de Nelson Kon — e toda a cobertura realizada — o vídeo da mostra, as reportagens de televisão e de jornal — eram contribuições necessárias para uma maior compreensão da exposição.

Evidenciava-se no trajeto e nos sítios o dilaceramento da continuidade espacial da metrópole: a linha de ferro, como um rasgo, separava tessituras e paisagens urbanas ao mesmo tempo próximas e distintas. Dentro das ruínas, e mais claramente nos últimos andares do Moinho, podia-se ver o mundo exterior em ambas as margens da ferrovia, numa visão impactante da fragmentação da forma e do uso da cidade, na qual ficava patente a brutal desconexão contemporânea entre proximidade e integração.

⁴⁸ As reportagens sobre *A Cidade e suas Histórias* da Folha de São Paulo, por exemplo, trariam estampada uma representação icônica do kinotrem como "marca" da exposição.

A linha férrea a princípio integraria os diferentes pontos. Mas não se percebe mais esta área como articulada pelo trem. Apesar de estes locais terem sido criados, historicamente, ao longo da estrada de ferro, hoje eles parecem não ter mais nenhuma conexão entre si. Largados à margem de um ramal ferroviário que não lhes serve mais, eles são vazios surgidos no meio da superfície fraturada da metrópole. A transferência das atividades econômicas deixou essas grandes plantas fabris abandonadas. O caótico traçado das ruas, contraposto à via ferroviária, também contribui para dificultar a apreensão da área. A fragmentação do tecido urbano parece criar descontinuidades intransponíveis, uma distância absoluta entre esses lugares. (Peixoto, in Grupo de Intervenção Urbana, 1997)

Embora a consciência da fragmentação e das grandes escalas envolvidas já existisse no início, a preocupação em evidenciá-las apareceu depois como uma das questões centrais — ascensão que pode se relacionar também à interlocução contínua com o campo urbanístico, com destaque para a presença de Regina Meyer no Grupo de Intervenção Urbana⁴⁹.

Embora preocupação sobre essa amplitude de leitura urbana crescesse, a exposição em processo de realização carecia de abordagens acerca de escalas mais abrangentes de apreensão territorial: as intervenções artísticas, de maneira geral, passavam ao largo dessas questões. Uma exceção honrosa a ser mencionada seria a "Farmácia Baldia" de Carlos Vergara: um trabalho de reconhecimento do sítio Matarazzo, identificando, recolhendo e mapeando ervas medicinais de uso popular — um "paradoxo de uma expedição botânica em pleno coração da metrópole" (PEIXOTO, 2002, p.257)⁵⁰. Imitando as bancas de "raizeros" tão comuns no centro de São Paulo, o artista expôs amostras das ervas num grande espaço cujas paredes estariam ocupadas com excisatas⁵¹ destas e com desenhos representando suas aplicações medicinais. No terreno, bandeiras coloridas (variando as cores de acordo com a área do corpo à qual seu uso medicinal se prestaria) foram fincadas nos locais onde as ervas estavam, formando um mapeamento visual para os visitantes. O artista construiu efetivamente

⁴⁹ Em sua entrevista, Meyer enfatizou sua ligação com as questões da "escala", que segundo ela teria sido "uma palavra-chave" de seu contato com o Arte/Cidade. "Eu sempre quis entender a metrópole de um ponto de vista que não era enquanto instância administrativa e etc, mas o que é viver nessa dimensão. [...] Eu sempre vou vendo a discussão da escala. Saber o que você pensa, em que escala você pensa, em que escala você vivencia, em que escala você trabalha.[...] eu me lembro que a minha conversa com o Nelson passou muito por aí. [...] algumas questões eu acho que eu abri pra ele. Algumas. Ele abriu inúmeras pra mim. Mas eu acho que da escala eu abri pra ele". Sobre escalas, a urbanista teria apresentado a Brissac, por exemplo, o texto *Bigness*, do arquiteto holandês Rem Koolhaas, muito famoso e discutido na década de 90.

⁵⁰ Vergara contou com a colaboração do departamento de Botânica da Universidade de São Paulo neste trabalho. (Cf. PEIXOTO, 2002, p. 258-259)

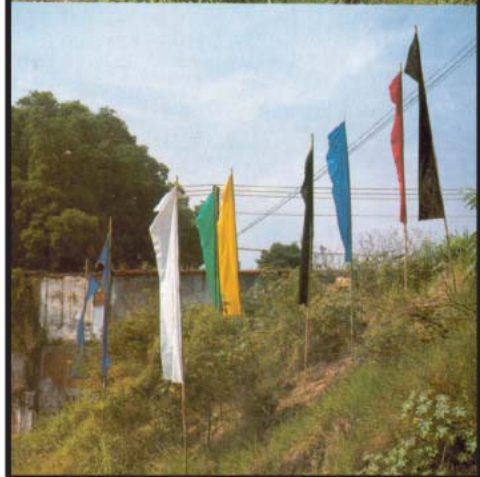
⁵¹ Plantas secas e prensadas usadas para exibição nos meios científico e em Museus de História Natural.



Ambiente
nos galpões
Matarazzo

Farmácia Baldia
Carlos Vergara
Matarazzo, 1997

[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]



demarcações
no terreno
Matarazzo



[PEIXOTO, 2002]

uma leitura territorial do sítio, com uma abordagem única no evento: ao invés de trabalhar com as memórias, a marginalidade ou a materialidade das construções, observar e elaborar a "natureza" baldia que invadiu o local e os possíveis usos humanos desta.

O intuito de conseguir contemplar e evidenciar as questões das grandes escalas compreendidas nas áreas da exposição seria um dos motivos que levaria a coordenação a convidar arquitetos para pensar e intervir no evento. Mesmo com o já citado insucesso da formação de um grupo arquitetônico de discussão e intervenção, alguns participantes dessa tentativa de grupo — Milton Braga, Fernando de Mello Franco, Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake, juntamente com Regina Meyer e Ciro Pironi — foram chamados depois a fazer atuações individualizadas. Entretanto, apesar da experiência e projeção de alguns (Ohtake e Rocha estavam entre os arquitetos mais renomados do Brasil), as intervenções foram de maneira geral mais deficientes ou incipientes que as dos artistas.

Paulo Mendes da Rocha, ao instalar um elevador no exterior do Moinho Central, chamou atenção para a infra-estrutura de transporte urbano, com o fato relevante de que há muito mais quilômetros de elevadores do que de ferrovias na cidade; sua operação, no entanto, não ultrapassa a simples alusão. Meyer e Ohtake, ambos no terreno Matarazzo, tiveram a intenção de construir marcos na paisagem urbana e de contrapor o que seria o tempo do passado no interior da área ao tempo do presente e futuro na cidade exterior. Para isso, ambas fizeram trabalhos mais próximos do *design* do que propriamente da arquitetura. O "Farol" de Meyer, um único marco luminoso vertical (26m de altura), tentava anunciar os limites da área de Arte/Cidade (interior/passado/exposição) e compor uma paralelo visual às chaminés, mas foi frágil em sua impressão luminosa. Mesmo com problemas de orçamento, pareceu um projeto carente de elaboração, principalmente se for levado em conta a relevância da urbanista que o pensou. Já a intervenção de Ohtake era de longe a mais problemática e dispendiosa: uma grande estrutura de aço motorizada e espelhada, que giraria e bombearia ar para um gigantesco arco colorido de tubulação inflável, cuja outra ponta estaria presa na boca de uma das chaminés. A obra mobilizava meios visivelmente exagerados apenas para sugerir uma "conexão literal, mais do que prosaica, entre o velho e o novo" (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p.291). Não bastando, também não pôde ser concluída em razão da instabilidade de sua estrutura inflável diante do vento — erro que não deixa de surpreender, já que vinha do trabalho de um arquiteto muito experiente.

Já Fernando Franco e Milton Braga lidaram mais diretamente com a idéia de território e escalas mais amplas: realizaram no terreno Matarazzo um rearranjo topográfico de 200 por 45 metros, com um desenho preciso de um plano retangular inclinado, metade escavado e metade aterrado. Segundo Franco em sua entrevista, seria uma "inscrição cartográfica na cidade", com o intento de assinalar as



ilustração do projeto de intervenção

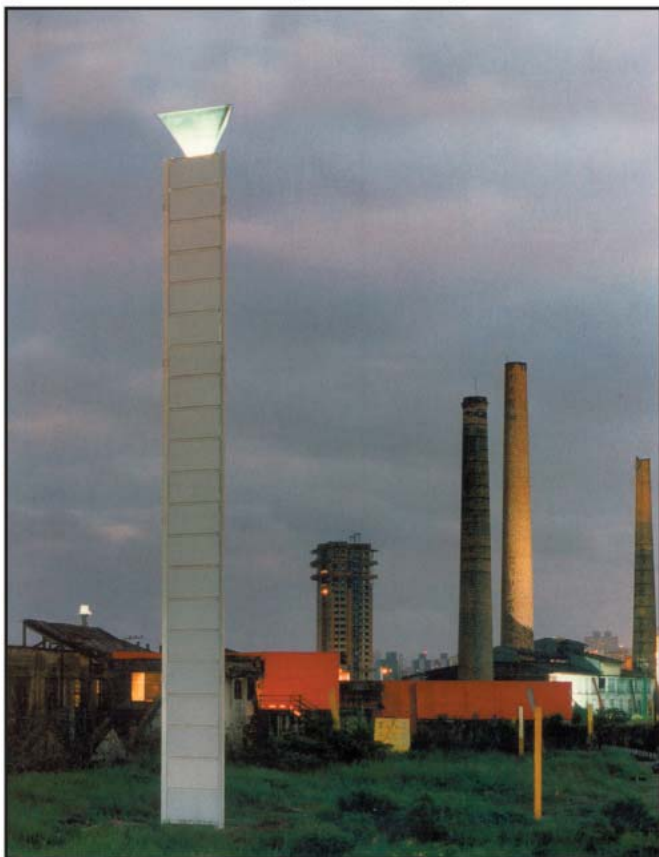
[PEIXOTO, 2002]



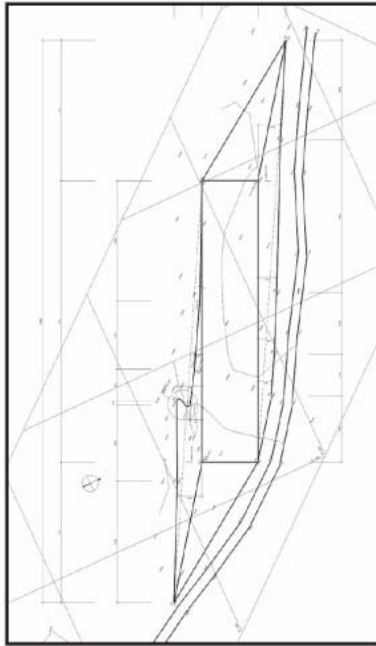
[detalhe de original de Nelson Kon- GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

Ruy Ohtake
Indústrias Matarazzo,
1997

[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]



Regina Meyer
Indústrias Matarazzo, 1997



**Fernando de Melo Franco
e Milton Braga**

Indústrias Matarazzo, 1997

[arquivo do arquiteto]



[Nelson Kon - GRUPO DE
INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

transformações futuras do local. Como uma *Land-art* (embora Franco enfatize que não se tratou de uma), o projeto criava percursos e rearticulava a visão da paisagem, não podendo ser apreendido em sua totalidade pela experiência humana direta, mas apenas em vista aérea. Mas essa movimentação de terra, embora remetesse a escalas mais amplas e abstratas, seria ainda uma intervenção essencialmente formal — e relativamente tímida enquanto rearticulação e leitura da paisagem.

De formas diferentes, as intervenções realizadas pelos arquitetos realmente se reportaram a dimensões mais amplas, à compreensão ou marcação daqueles territórios e da cidade, mas acabaram por não ir muito longe a esse respeito. O que ficou aparente é que, na maioria dos casos, foi almejada uma abordagem mais "poética", que redundou em certas deficiências⁵². As participações dos arquitetos também ocorreram mais tardiamente do que as dos artistas, não passando como estas últimas por um amadurecimento mais longo e por um processo coletivo de discussão⁵³. É possível conjecturar se a ocorrência de um maior diálogo entre artistas e arquitetos poderia ter sido benéfica para as intervenções de ambos — embora seja também possível que o resultado fosse ainda problemático.

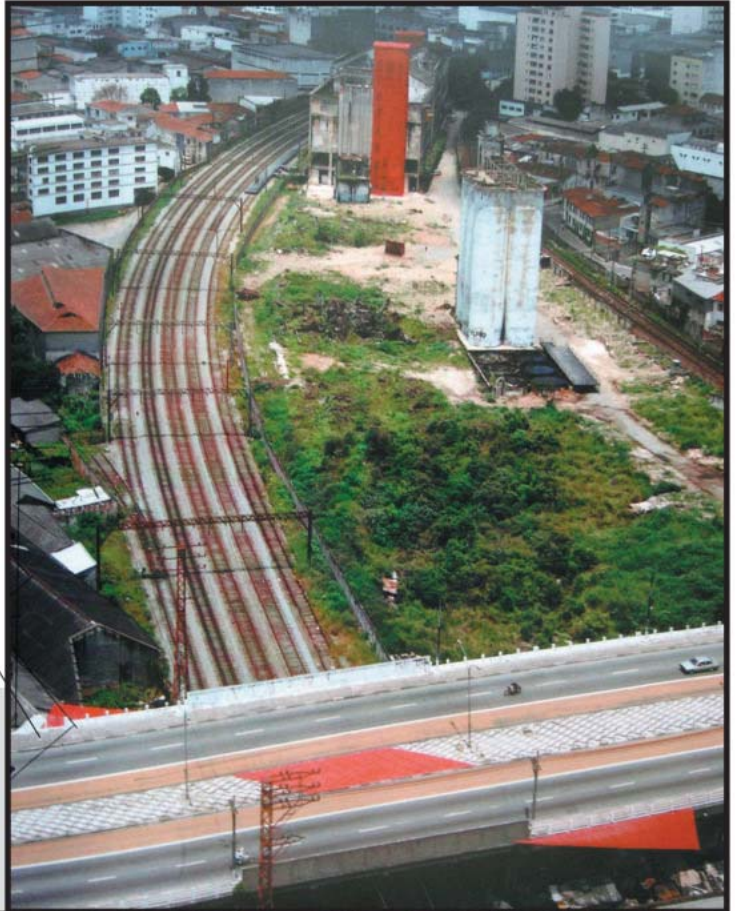
A intervenção mais bem-sucedida em delinear as dimensões do evento foi justamente um projeto especial da estrutura do evento: a *Intervenção em Escala Urbana*. Praticamente o último projeto a ser incluído em *A Cidade e suas Histórias*, esta seria uma iniciativa do coordenador de Arte/Cidade visando resolver a ausência de uma demarcação mais ampla da presença urbana da exposição e da escala abrangida por ela. Provavelmente causando surpresa, Nelson Brissac convidou três estudantes de

⁵² Nelson Brissac comentou que a arquitetos teriam operado "mais como artista do que como arquiteto", "até por não sacarem o que eu gostaria que eles fizessem; eles tentaram fazer o que eles achavam que eu gostaria que eles fizessem, que era uma coisa de artista. Então, fizeram *boutades*, que na verdade foram menos interessantes do que teriam sido se eles tivessem feito coisas mais sérias do ponto de vista do urbanismo" (entrevista de 16/05/2005). Fernando Franco também viu problemas na inserção dos arquitetos no evento; sobre seu próprio trabalho, declarou que "[...] era uma coisa super simples, mas que não pode ser entendida como um trabalho artístico e não pode ser entendida como um trabalho arquitetônico. Portanto, ela é difícil... Pra todo mundo que foi lá ficava um pouco parecendo uns arquitetos arrogantes, que acham que podem se atribuir a condição de artista por decreto. E aí fragiliza um pouco." (entrevista de 05/07/2005).

⁵³ Apesar das intervenções terem ocupado espaços parecidos no final, a participação dos arquitetos teria sido muito distinta, desde o início: "[...] a gente estava numa outra posição, a daquele que estava organizando. Do outro lado do balcão.[...] Nunca fomos apresentados como membros do grupo, nunca participamos. A gente entrou muito tempo depois que os artistas, que já tinham sido convidados num primeiro momento." (Franco em entrevista de 05/07/2005)

[PEIXOTO, 2002]

Viaduto Orlando Murguel



**Intervenção em
Escala Urbana**

Renata Motta,
Paula Santoro e
Elísio Yamada

Viaduto Pompéia



[Nelson Kon - GRUPO DE
INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

arquitetura para realizar um projeto a partir de sua idéia inicial: Renata Motta, Paula Santoro e Emílio Yamada.⁵⁴

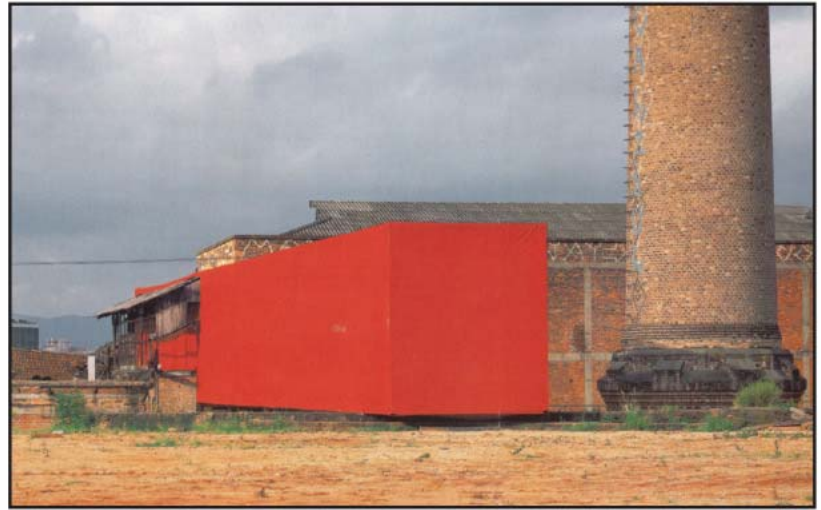
A Intervenção em Escala Urbana consistiu em um ato de destacar os locais ocupados por Arte/Cidade na paisagem, através de uma demarcação cromática de volumes e superfícies com uma lona vinílica vermelha. Essa operação contemplou três tipos de elementos, de situação, todas de estruturas de conexão no espaço: primeiro, as duas torres do edifício do moinho, que foram recobertas pela lona e transformados em enormes elementos verticais vermelhos; segundo, as três passarelas que ligavam os galpões Matarazzo à área da Caldeira, sobre as quais foram "encaixados" volumes horizontais vermelhos; e terceiro, os viadutos nos limites mais próximos das áreas de intervenção, que tiveram faixas vermelhas fixadas sobre si. Os volumes e planos horizontais nos viadutos e passarelas eram deliberadamente torcidos em relação a estes, seguindo todos a mesma orientação⁵⁵. Ainda que tal orientação só fosse completamente perceptível em uma vista aérea, ela também seria um fator de leitura do espaço, pois evidenciaria as mudanças de direção ocorridas no caminho curvo da estrada de ferro.

Com suas enormes dimensões, essas intervenções eram de longe as mais visíveis para quem estivesse do lado de fora do evento, e também para um olhar mais abrangente (como bem o mostra as fotos de Nelson Kon para o catálogo da exposição). Evidência cromática que não aconteceu sem problemas: exigiu muitas negociações com órgãos públicos⁵⁶, desagradou a alguns artistas — devido à

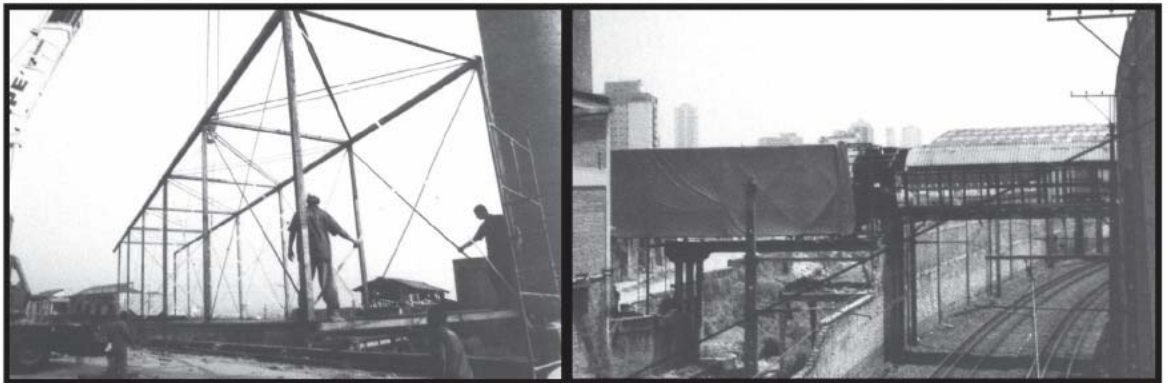
⁵⁴ Brissac conheceu os três a partir dos contatos iniciais com a FAU-USP, a partir de 1995. Sobre sua participação em Arte/Cidade e na intervenção, Renata Motta declarou: "tinha alguns projetos que eram muito da cabeça do Nelson, e que acabaram não tendo ressonância nesse grupo principalmente de arquitetos, que estavam preparando a adequação do espaço geral. [...] E daí surgiram três jovens super animados, pra quem ele falou 'olha, vocês não querem? Tem esse e esse projeto... vocês não querem tocar nisso?' [...] se fez um projeto, que na verdade era esse projeto que já existia a partir de uma concepção muito do Nelson... a partir dessa concepção primeira a gente tem um papel importante, todo o desenvolvimento é nosso, a locação de tudo, escala, e tal" (Renata Motta, em entrevista concedida pelos três interventores ao autor em 19/11/2004).

⁵⁵ Essa orientação estaria em princípio baseada no Sol — os volumes e planos seriam calculados como "projeções de sombras" dos elementos sobre os quais se colocavam. Embora esse eixo comum não fosse perceptível sem a devida explicação, conferia uma unidade às torções, contribuindo para que não fossem simplesmente arbitrarias.

⁵⁶ Paula Santoro ressaltou as complicações administrativas naturais do projeto: "fazer uma intervenção urbana realmente mexeria com todas as secretarias, todos os instrumentos de gestão da cidade.[...] para a gente fazer o negócio no viaduto tinha que pedir autorização pra não sei quem... aí você tinha que descobrir quem que cuida do leito carroçável, quem que cuida da calçada, quem cuida do peitoril, porque aquele muro não é vazado... quem é dono do chão, quem usa a linha do trem..." (entrevista de 19/11/2004). No caso dos viadutos, particularmente, era necessário a permissão da Secretaria de Transportes — que vetou, por exemplo, a aplicação da cor vermelha sobre a pista, uma vez que poderia atrapalhar o trânsito.



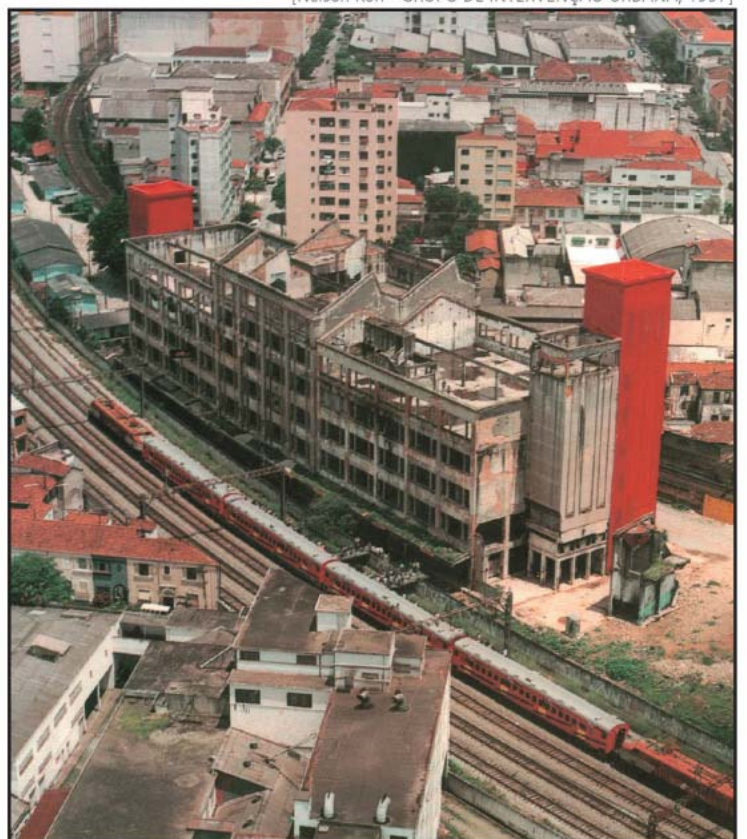
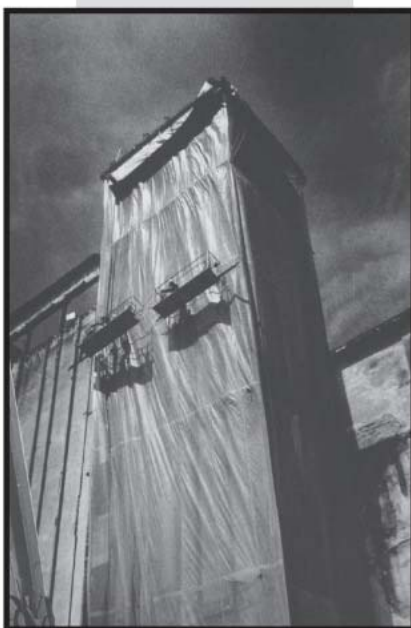
[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]



[Nelson Kon - GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997]

elementos da
**Intervenção em
Escala Urbana**
em processo de
construção

[PEIXOTO, 2002]



interferência que sua enorme presença causava em certas obras — e causou certa polêmica por ser realizada por estudantes⁵⁷. Segundo Renata Motta, esse projeto poderia ser considerado uma *sinalização urbana*: a demarcação das áreas pelos elementos vermelhos não era uma tentativa de ordenar o espaço urbano, mas de conectá-lo visualmente de alguma forma — o que também serviria para realçar seu fracionamento. Mesmo com uma leitura formal simples, foi ao menos uma intervenção bem-sucedida na exposição — a única que afirmava a dimensão urbana de *A Cidade e suas Histórias* para os habitantes de São Paulo.

4.4. "Estética" e "política"

Apresentados os aspectos de *A Cidade e suas Histórias* julgados principais, quais seriam os avanços visíveis de Arte/Cidade em relação a sua fase anterior? O projeto ganhou maior escala de intervenção, ampliou seus diálogos para além do ambiente "cultural", aproximou-se de questões urbanas propriamente ditas, estabeleceu um corpo de atividades paralelas e uma "marca" para si, imbricou-se mais com os sistemas e interesses presentes no espaço urbano e obteve uma recepção mediática imensa — incluindo acompanhamento televisivo sistemático pelo Canal 21 e artigos quase diários no jornal mais lido do país, a Folha de São Paulo. Mas a mudança mais significativa talvez fosse a de que, pela primeira vez, o projeto Arte/Cidade se comprometia diretamente a provocar uma *leitura da cidade*.

Ainda assim, *A Cidade e suas Histórias* foi o mais criticado das três edições. A grande quantidade de desacertos técnicos⁵⁸ e artísticos — frutos tanto de sua "complexidade excessiva" (AMARAL, 22/11/1997) quanto das limitações de sua abordagem — teriam acarretado certo desconforto quanto ao resultado da exposição. Um ponto comum a várias análises da exposição foi a deficiência das intervenções em

⁵⁷ Houve até insinuações na imprensa sobre possíveis influências do pai de Renata Motta, Sérgio Motta, na participação da filha. Este era na época Ministro das Comunicações, e o Ministério havia conferido grande apoio a *A Cidade e suas Histórias*. Entre os principais patrocinadores do evento estariam a Telebrás e a Telesp, subordinadas ao Ministério. Segundo Renata, porém, esse patrocínio fora conseguido antes mesmo de sua entrada no projeto (cf. CARVALHO, 25/10/97). Por outro lado, em sua entrevista (de 19/11/2004) a arquiteta comentou que ser filha do ministro contribuiu para a aquisição patrocínios para a Intervenção em Escala Urbana — mas no sentido de ser recebida "com muito mais boa vontade" pelas empresas sondadas na hora de pedir apoio.

⁵⁸ Talvez o problema técnico mais significativo tenha sido a ausência de condições de acesso a deficientes físicos, o que rendeu muitas críticas à exposição (cf. FIORAVANTE 30/10/97 e PAIVA, 01/11/97). Foram acusados também a insuficiência de sinalização e iluminação, a não-conclusão de algumas obras (como a de Ângelo Venosa) e problemas no funcionamento de outras (como no caso já citado de Laura Vinci).

travar um diálogo à altura do impacto e das questões presentes nos sítios⁵⁹ — que, mais que estéticas, também eram urbanísticas, políticas e sociais. A experiência de visita seria por si mais forte e expressiva que os trabalhos em geral, ofuscados pela expressividade, a monumentalidade e a presença inegavelmente urbana das ruínas.

O problema do Arte/Cidade 3, enquanto exposição de arte, não é a falta de boas obras [...]: o problema é que, se as obras fossem outras, o significado da exposição seria mais ou menos o mesmo. [...] talvez a crise surja por termos chegado, dessa vez, ao cume da questão: São Paulo não nasceu de um conjunto de moradias, mas de uma empreitada industrial, que já embutia em si toda a violência posterior. A descoberta da cena do crime, a exumação do cadáver é tão impactante que não deixa espaço para comentários. As obras ficam à margem. (MAMMI, 20/11/97)

Os locais, tanto por suas características físicas quanto por sua distância geográfica e proximidade histórica, já eram em si mesmos *site-specific works*, uma espécie de *ready-made* capaz de revelar insuspeitadas, ou até então obliteradas facetas urbanas. (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p. 292).

No que se refere a constituir reflexão e crítica sobre a cidade, a contundência de Arte/Cidade 3 teria sido comprometida pelas limitações do confronto entre *realidade* e *potencialidade* promovido por suas intervenções. O evento concentrou-se em uma leitura "arqueológica" e formal das ruínas; ao se dedicar às potencialidades sensíveis dos locais, porém, conseguiu falar pouco além do que já estava aparente. Com um viés basicamente fenomenológico e desprovido de um discurso mais articulado sobre a cidade de São Paulo, o evento não pôde acrescentar muito ao impacto dos próprios locais. Talvez uma contribuição maior pusesse ocorrer se fossem mais expostas e elaboradas as relações que não estavam expressas no espaço físico.

Não se procurou focar, por exemplo, os processos em andamento que envolviam o percurso da exposição, como o sucateamento das companhias de trem ou os interesses imobiliários em torno do terreno Matarazzo e da região Água Branca. A trama atual de interesses e forças ao redor dos sítios e da linha férrea — ligada por sua vez à natureza mesma das políticas urbanas de São Paulo e aos rumos que o país escolhia então para seu desenvolvimento — não se tornou material de obras e nem assunto de discurso. Embora *A Cidade e suas Histórias* fosse a única iniciativa cultural brasileira até então a se embrenhar tanto na infra-estrutura urbana e construir um leque tão largo de negociações em torno de uma exposição, sua relação com diferentes instâncias e dinâmicas da cidade (de grandes empresas a sem-teto) não

⁵⁹ C.f. MAMMI, 20/11/97 (também in PEIXOTO, 2002, p.280-81); AMARAL, 22/11/1997 (também in PEIXOTO, 2002, p.282-84); PEDROSA in PEIXOTO, 2002, p.280; ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p.290.

ultrapassou os "bastidores" da produção. Não houve intervenções que visassem escavar mais a fundo as *possibilidades negadas* e latentes, tensionar os locais no sentido de traçar relações entre a decadência exibida e o jogo corrente de forças políticas — uma atitude que, embora talvez pouco usual (em especial no Brasil), não seria de modo algum inédita ao mundo da arte.

Há que se refletir, talvez, sobre as limitações de repertório dos artistas e arquitetos participantes, que de modo geral teriam dificuldade em lidar com as escalas imensas envolvidas ou elaborar as questões extremamente sérias e menos visíveis levantadas pela cidade. Essa dificuldade, por sua vez, refletia problemas do âmbito da concepção e coordenação do evento — tanto na escolha dos participantes como na abordagem dedicada aos locais. Brissac falara mesmo em uma carência de repertório por parte dos organizadores:

Eu acho que, retrospectivamente falando, a gente operou no Arte/Cidade 3 de forma interessante do ponto de vista da memória, do ponto de vista da experiência, do ponto de vista da sugestão de um possível futuro outro para aqueles lugares, mas ainda extremamente marcados por uma visão estética das coisas. [...] a gente perdeu grandes oportunidades de fazer discussões mais a fundo a respeito dos projetos existentes para aquela área do ponto de vista urbanístico. Havia uma discussão mais a fundo do problema do futuro da rede ferroviária, dos rumos do transporte ferroviário na metrópole... as políticas, todas as operações urbanas, Água Branca, tudo aquilo que estava rolando. A gente não tinha repertório pra isso. [...] poderia ter sido politicamente mais audaz, questionando o futuro da região da Água Branca, sobre os projetos da Ricci Engenharia. [...] não passou pela cabeça ter uma visão mais crítica com relação à questão da especulação imobiliária. Uma reconstituição da história daquele local, por exemplo, no sentido de que a especulação imobiliária veio antes da Ricci, veio quando a própria família Matarazzo destruiu aquilo lá. (entrevista do dia 16/05/2005)

Mesmo quando o discurso do Grupo de Intervenção Urbana enfocava a face destrutiva da modernização e o caráter perversamente "autofágico" do crescimento da metrópole, tais elementos tendiam a aparecer — como já fora nos dois Arte/Cidade anteriores — como implicações ainda muito gerais e impessoais, quase naturalizadas — conseqüências, talvez, de se olhar mais a presença de despojos do passado do que forças vivas do presente, e de também de se cair na armadilha de "pensar a cidade ao invés de tratar desta cidade" (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, 2002, p. 292).

Em sua defesa, pode-se argumentar que o próprio grau de complexidade da situação foi em si uma descoberta. Arte/Cidade foi definitivamente um "*work in progress*", e muitas das dificuldades técnicas e teóricas teriam sido encontradas e enfrentadas de forma empírica, durante o processo de realização, sem um conhecimento *a priori* das variáveis envolvidas. No entanto, as proporções atingidas por sua repercussão, pelos investimentos feitos (por volta de US\$ 4 milhões) e pelas

questões presentes nos locais ocupados trazem consigo exigências muito maiores e mais rigorosas para a avaliação do projeto. As deficiências de sua abordagem não seriam tão sérias em um evento menor no qual a questão seria produzir obras interessantes a partir de um lugar "real" — como *Cidade sem Janeás*; no entanto, falar da cidade era um objetivo declarado de Arte/Cidade 3. À luz do potencial de impacto sobre a cidade implicado nas enormes proporções do evento, falar de decadência da modernidade, do drama da miséria ou de escalas desmedidas talvez fosse ainda pouco diante de uma situação que também incluía especulação imobiliária e desalojamento temporário de desabrigados.

4.4.1. Reflexão e reificação

Ao colocar em evidência a linha de trem metropolitano — uma "área de serviço" da cidade, um rasgo isolado e esquecido para o qual só se voltam as costas — o Projeto Arte/Cidade teve o mérito de mexer com a "cegueira" característica de São Paulo, "cutucar a amnésia coletiva" (MAMMI, 20/11/97). Ainda assim, os termos colocados pelo evento ainda possuíam um viés talvez excessivamente "poético", uma vontade algo nostálgica de "assumir a cidade como arte" (PEKOTO, 2002, p.15). Isso deixaria de fora aspectos importantes da influência da exposição sobre a cidade, abrindo flancos para sua instrumentalização. A perspectiva adotada, assim como não atentava para a cidade como fruto de disputas e decisões, também não demonstrou reflexões mais amplas a respeito das implicações "mundanas" da presença da arte no "mundo da vida" — em particular, do impacto de uma exposição daquela envergadura na cidade.

As iniciativas artísticas em espaços urbanos, em particular, teriam ganhado mais espaço desde os primeiros Arte/Cidade⁶⁰: além do próprio Arte/Cidade 3, em 1997 ocorreriam em São Paulo o mega-evento "Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira"⁶¹ (que mobilizou a Avenida Paulista), o projeto francês "Fachadas Imaginárias" e uma instalação da artista norte-americana Jenny Holzer. A expectativa em torno do ambicioso *BrasMitte* era também considerável, com imprensa noticiando as visitas feitas a São Paulo pelos artistas estrangeiros convidados. No contexto de uma Cultura crescentemente privatizada e cada vez mais firmada como vetor de *marketing* de áreas urbanas e de imagem das cidades, a proliferação de eventos de grande porte

⁶⁰ Na imprensa de 1996, Celso Fioravante já anunciava que a intervenção urbana seria "um dos grandes hits das artes plásticas" na São Paulo de 1997 (FIORAVANTE, 31/12/96).

⁶¹ Realizado pelo Ministério da Cultura e parte do "Encontro da Cultura Brasileira", esse evento era uma mostra muito mais "tradicional" que Arte/Cidade, consistindo na mobilização de eixos urbanos para exposições de esculturas pré-existentes de artistas brasileiros de renome.

era algo a ser levado em conta: vetores de uma grande "reanimação cultural" paulistana eram então buscados e celebrados pela imprensa, por patrocinadores e pelo público cultural, e *A Cidade e suas Histórias* certamente estaria no meio dessa busca.

No entanto, não haveria por parte do Grupo de Intervenção Urbana um enfoque mais apurado a respeito das tendências de investimento cultural ou sua influência econômica na cidade. Já Havia então discussões a respeito no meio acadêmico, em espacial nas ciências humanas e na arquitetura — a iniciativa de Arte/Cidade 3, por exemplo, teria inclusive recebido desconfiança e contestação no ambiente da FAU-USP⁶². O tema, no entanto, pareceu não ter reverberado no projeto até então. As três citações seguintes — de Nelson Brissac, Regina Meyer e Danilo Santos Miranda — lançam algumas luzes sobre alguns dos parâmetros pelos quais os organizadores da exposição teriam pensado a contribuição e impacto desta na cidade:

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade. (PEIXOTO, 1996, p.13)

O que mais nos seduz no projeto é seu compromisso com o habitante da megalópolis, sua aspiração de propiciar ao indivíduo que transita pelas ruas a experiência do contato com o inusitado, capaz de provocar a curiosidade, acionar a imaginação, suscitar a busca de significados, gerar a construção de interpretações. A desinstitucionalização da cultura, sua retirada dos recintos fechados — museus, teatros, galerias, academias, Centros culturais — e a promoção de sua presença nos espaços coletivos marca, com muita clareza, a recusa de sua conotação elitista. Traduz uma postura que se insurge contra o velho ultraje de vê-la associada a privilégio de minorias, para reconhecer, nela, a característica de instrumento do bem comum. (Danilo Santos Miranda in GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA, 1997)⁶³

⁶² Regina Meyer fez referência a isso em sua entrevista, falando das visitas de Brissac à FAU-USP: "[...] era um momento politicamente complicado aquele, tinha grupos que rejeitavam um pouco o trabalho do Nelson, por razões quase ideológicas [...]. Como se o Arte/Cidade não fosse uma atividade crítica, uma atividade da dimensão artística que a cidade pode ter. Era basicamente uma má compreensão preconceituosa. [...] Houve um momento no final dos anos 90 em que se fazia essa crítica, do uso da cultura pra tomar a cidade mais desigual, como se a cultura fosse legitimadora da cidade neoliberal. Era impossível discutir naquele momento" (entrevista do dia 06/07/2005)

⁶³ Este excerto de Danilo Santos de Miranda vem de um texto que, de certa forma, ocupa no catálogo de Arte/Cidade 3 o espaço que fora de Ricardo Ohtake nos catálogos anteriores; expressa assim, uma "voz" mais institucional.

A idéia era lidar com tudo aquilo pra ver que motivações aquilo ainda guardava, que potencialidade de transformação estava colocada ali.. então era olhar para aqueles espaços com um olhar que não fosse o da mercadoria [...]. O fato de ser arte, de ser efêmero, tira aquele lugar temporariamente do circuito da mercadoria. Eu acho que isso que eu estou falando é a essência do Arte/Cidade 3: você tirar aquele espaço do circuito da mercadoria e cobcar numa outra dimensão, nem que fosse por um segundo. Quando uma coisa é cobcada por um segundo numa outra dimensão, mesmo que ela volte para sua situação antiga, para o circuito da mercadoria, a memória daquele segundo vai permanecer. É uma máscara. A idéia era marcar situações [...] que as coisas não sejam mais unidimensionais, tudo o que você olhar tenha mais do que uma dimensão. [...] você olha outros lugares e imagina aquilo dentro de uma intervenção nova, de uma possibilidade nova. Eu acho que é esse o papel, é você lidar, fertilizar o seu imaginário urbano. (Regina Meyer em entrevista do dia 06/07/2005)

Todas as falas se referem, de certa forma, a um enriquecimento do ponto de vista do imaginário urbano. Em Miranda, há a negação dos aspectos elitistas, burocráticos e comerciais da cultura — ênfase em um caráter público, "democratizante" mesmo, da iniciativa; em Meyer, a arte é como possibilidade de liberdade momentânea em relação à dimensão utilitária e alienante que domina a metrópole. O excerto de Brissac, por sua vez, apontaria para uma perspectiva peculiar do projeto: a idéia de uma aproximação física com a cidade, de "redescoberta da paisagem" em contraponto à virtualização e desmaterialização advinda da cultura da imagem e da aceleração da vida contemporâneas⁶⁴ — "converter locais de trânsito em locais de experiência". Em outro texto do curador, haveria também um contraponto à institucionalização e monumentalização da cidade promovida pelo circuito cultural tradicional⁶⁵; mas a defesa das obras *site-specific* como uma arte que superaria "o comércio e as instituições culturais" (PEIXOTO in SESC, 1996, p.118), por exemplo, não levaria em

⁶⁴ O trecho de autoria de Brissac vem de *Paisagens Urbanas*, mas o considero perfeitamente "aplicável" ao Arte/Cidade 3. É interessante que, de um ponto de vista puramente "plástico", a modernidade revisitada de *A Cidade e suas Histórias* seria uma ordem de tecnologia que não fazia esquecer a materialidade, mas a reafirmava — ao contrário da tendência tecnologia contemporânea. Nas palavras de Brissac (29/10/95), o *trem* é quase meio termo entre Arte/Cidade 1 e 2: ele inicia a velocidade e o fluxo, mas tem ainda forte carga material.

⁶⁵ Em seu texto para a conferência sobre arte pública em 1996, Brissac se referiu a François Lyotard, segundo o qual "nas cidades atuais, tudo deve ser assinado, comentado, portanto monumentalizado". O curador criticara então esse aspecto do circuito cultural: "Por trás dessas megaexposições está sempre a idéia de criar monumentos que sirvam de base ou lugar para uma espécie de reanimação da cultura contemporânea. [...] por trás de grandes exposições como essa [do escultor Auguste Rodin na Pinacoteca], está a idéia de criar monumentos que sirvam de base — como se eles o garantissem — para o ressurgimento da cultura. Não por acaso, coexiste com essa tendência [...] a da construção acelerada de novos centros culturais [...]. É infinito, parece que tudo tende a ser centro cultural". (PEIXOTO, in Arte Pública, 1996, p.118)

conta as discussões já então existentes sobre a institucionalização do *site-specific* como uma prática produtora de *distinção* valorizadora de espaços urbanos — políticas de *place-making*, como escreveria Mion Kwon em 1997⁶⁶.

A Cidade e suas Histórias não foi um projeto empresarial e lucrativo: não produziu obras de arte comercializáveis, não cobrou ingressos (o que é bem correto, levando-se em conta que grande parte do dinheiro que financiou a mostra era direta ou indiretamente público) e nem alterou os sítios ocupados visando novos aproveitamentos econômicos. Todavia, a entrada gratuita não basta para suprimir o caráter elitista da arte — prática extremamente sofisticada que ainda está longe de ser acessível à imensa maioria da população para além de sua face de entretenimento — assim como o fato de não se comercializar os locais não impede sua fetichização e consumo. Seria talvez precipitado falar em retirar os lugares ocupados do "circuito da mercadoria", mesmo momentaneamente — principalmente se for tido como verdadeiro o fato de que o *espetáculo* seria (cada vez mais) a mercadorização definitiva da sociedade. Nos depoimentos, pode-se ver ainda alguma expectativa em relação à arte como

Ilha sagrada oposta, sistemática e ostensivamente, ao mundo cotidiano profano da produção, um santuário para a atividade gratuita e desinteressada em um universo entregue ao dinheiro e ao interesse próprio, [que] oferece, tal como a teologia em épocas passadas, uma antropologia imaginária obtida por uma recusa de todas as negações realmente provocadas pela economia. (Bordieu apud Harris in WOOD et alii, 1998, p.70)

Arte/Cidade, assim como produções artísticas mais "tradicionais", não faria ainda assunto de suas próprias condições de existência; não atentaria — e talvez nem pudesse atentar naquele momento — para seu próprio potencial *negativo* como um agente de fetichização do urbano. Esse potencial é uma questão que surge diante da lógica de visitação estabelecida em *A Cidade e suas Histórias*, que acabou tratando os locais de intervenção como *espaços de exposição*, com acesso restrito e visitação controlada. Tal tratamento, é verdade, não deixaria de ser uma imposição das condições enfrentadas: o isolamento e precariedade dos sítios, o funcionamento próprio do sistema de trens, a responsabilidade de um mega-evento cultural perante público e patrocinadores.

Giselle Beiguelman, como citado anteriormente, defendera o Projeto Arte/Cidade em contraposição às iniciativas que "tendem a acreditar que a cultura ocorre em um

⁶⁶ O texto de Kwon "Public Art and Urban Identities" (aqui citado a partir de uma cópia de 2002) foi originalmente publicado em 1997 para o catálogo *Public Art is Everywhere* (Hamburg, Germany: Kunstverein Hamburg and Kulturbehörde Hamburg, 1997, 95-109).

lugar diferente da esfera pragmática da vida"; porém, mesmo com ressalvas sobre a estetização da história e da cidade, Arte/Cidade 3 não conseguiu deixar de configurar um "campo artístico" em torno de si. Ele também, à sua maneira, acabou por colocar "parênteses" em suas áreas ("empurrado" pelo fato destas já estarem *fisicamente* "entre parênteses"). Ironicamente, ao mesmo tempo em que a mostra ganhava escala, maior presença e uma proximidade a questões da cidade "real", acontecia uma relativa regressão da "arte" em sua relação com o urbano — em comparação, por exemplo, com a extrema abertura para a cidade de *A Cidade e seus Fluxos*.

Com a delimitação de um espaço "artístico" em plena cidade, um enfoque marcadamente estético e formal, alguns projetos equivocados e "publicitários" (como o Kinotrem), uma repercussão mediática frequentemente espetacular e a ausência de um debate amplo e prolongado promovido pelo próprio projeto, seria necessário perguntar se *A Cidade e suas Histórias* poderia, do ponto de vista do grande público, ter contribuído até mais para a fetichização da cidade do que para a crítica e reflexão a respeito desta. Apesar de sua abordagem original, a condição de grande evento de Arte/Cidade incorria no risco de "museificar" as ruínas — e não tanto de transformá-las em espaços museográficos, mas de convertê-las em peças temporárias do grande museu ampliado da cidade-turismo globalizada.

Para se contrapor mais fortemente à reificação, faltaria talvez ao projeto um enfoque que considerasse mais as implicações políticas da condição, uso e destino das locações. Seria preciso, principalmente, uma abordagem que gerasse maior discussão sobre as implicações da apropriação destas por um mega-evento cultural, tendo em vista os interesses em jogo numa megalópole que nunca primou pelo respeito à sua história, espaço ou população. Sem tensionar as condições dessa realidade, uma intervenção temporária dificilmente democratizaria ou tiraria lugares do circuito da mercadoria, mesmo no plano do imaginário. Antes, correria o risco de ser instrumentalizada como um componente de *marketing* urbano, e de contribuir para o aproveitamento momentâneo de espaços urbanos por outra ordem de mercadoria — não o capital imobiliário "duro", mas o consumo "flexível" de entretenimento e experiências diferenciadas. A grande ausência em Arte/Cidade 3 talvez tenha sido a mobilização de um debate amplo, contínuo e público que extrapolasse a dimensão poética. Sem este, muito do potencial de contundência e reflexão da exposição permaneceu inexplorado, e ela não pôde ultrapassar em muito a fruição momentânea de mais uma experiência sensorial e cultural diferenciada — alívio poético para um cotidiano alienante e aparentemente além de real compreensão, alteração e superação.

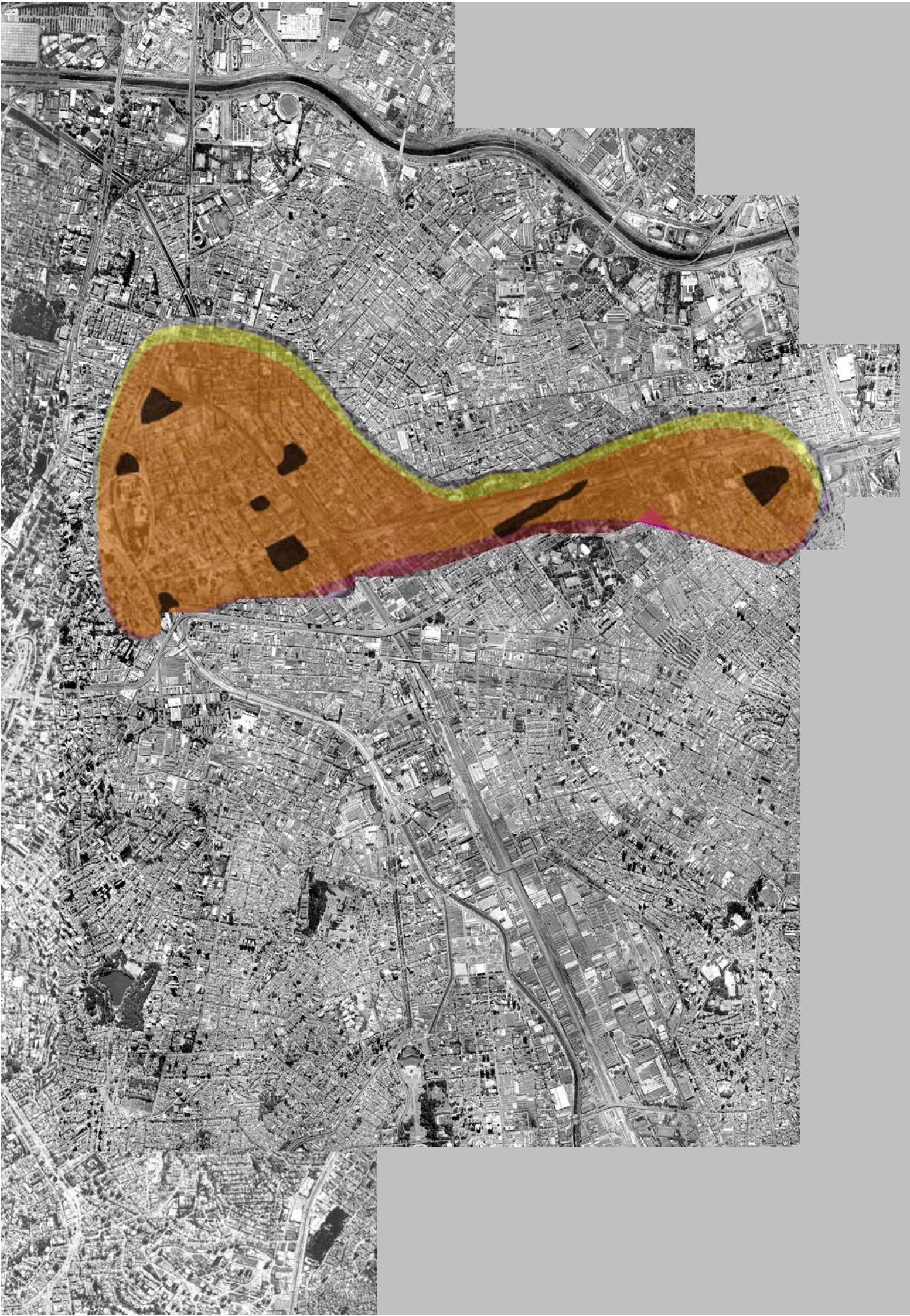
Foge à competência deste trabalho uma avaliação do impacto efetivo que Arte/Cidade teve sobre a cidade e sobre o futuro das áreas por ele usadas, ou da exata instrumentalização que possa ter sido feita do projeto por interesses outros (esse assunto, porém, será retomado no próximo capítulo). O que se pode falar aqui é que,

nesta fase do projeto Arte/Cidade — em *A Cidade e suas Histórias* e principalmente em *BrasMitte* (como será visto no próximo capítulo) — seria perceptível uma atitude ainda "pouco cuidadosa" em relação à influência do evento sobre os espaços que ocupava. Seria significativa e preocupante, nesse sentido, a saída dos ocupantes clandestinos do Moinho Central: de maneira geral, houve muito pouco debate sobre os termos na qual se deu, quais seus significados e quais as implicações éticas envolvidas. O assunto recebeu muito pouca atenção por parte da mídia, para além de algumas críticas isoladas⁶⁷. O que levanta a questão do quanto as pressões utilitárias de uma realização dessa magnitude, carregada de responsabilidades para com investimentos e expectativas, não limitam ou mesmo atropelam um tratamento mais cauteloso — que seria, afinal, indispensável ao se lidar com a cidade "real". E, em última análise, leva a perguntar sobre a perigosa combinação entre sedução das idéias e urgência das necessidades pragmáticas.

Anos depois, porém, problemas de instrumentalização econômica e política da Cultura seriam levantados pelo próprio Projeto Arte/Cidade. Entre os principais assuntos do evento seguinte estariam justamente questões e interesses que em *A Cidade e suas Histórias* não foram objetivados ou que permaneceram nos "bastidores".

⁶⁷ Em todos os artigos de imprensa levantados para esta pesquisa, não achei nenhum exemplo em que organizadores e participantes falassem ou fossem questionados sobre essa questão; nos maiores jornais, *Folha de São Paulo* e *o Estado de São Paulo*, as críticas ao evento se centraram nas falhas artísticas e de produção. A única manifestação de contestação radical e frontal ao Arte/Cidade que encontrei na grande imprensa foi o texto de Marcelo Rubens Paiva para a *Folha de São Paulo*, "Riquinhos se fingem de modernos no Arte/Cidade" (PAIVA, 01/11/97). A crítica satírica do artigo, entretanto, construiu uma caricatura que tampouco fazia jus às contradições e complexidades do projeto.

5.



5. o "nós" e o "outros" (1998-2002)

Após *A Cidade e suas Histórias*, o nome "Arte/Cidade" deixaria de se referir apenas ao projeto fechado inicial de três exposições e passaria a abrigar sob si o conjunto de atividades do Grupo de Intervenção Urbana. O projeto *BrasMitte*, antes desenvolvido em paralelo, foi incluído no conjunto "Arte/Cidade" e, após um processo de transformação tanto em sua proposta quanto nas condições em que esta se inseria, resultaria no quarto evento do projeto: *ArteCidadeZonaLeste*. Tal processo — que situo aqui entre os anos de 1998 e 2002 — seria a última "fase" do Projeto Arte/Cidade em São Paulo e marcou mudanças relevantes para este.

Nos anos que antecederam a inauguração do quarto evento, Arte/Cidade estabeleceria novos diálogos, rupturas e conflitos, num processo pelo qual questões propriamente urbanas viriam para o primeiro plano da proposta — incluindo particularmente certas implicações *políticas* tanto para a arte como para a cidade. O evento resultante desse processo, espalhado em pontos diversos da Zona Leste de São Paulo, manteria a "progressão" característica do projeto e superaria seus predecessores em área e em amplitude de discussões. Todavia, além de ser a mais ambiciosa, *ArteCidadeZonaLeste* seria a mais polêmica, a mais política e também a mais "falível e mundana" (MESQUITA, 2002) das edições de Arte/Cidade.

4.1. Evento internacional

Como citado no capítulo anterior, o projeto BrasMitte surgiu no final de 1995 como uma iniciativa conjunta do Instituto Goethe, do Grupo de Intervenção Urbana e do SESC¹ de juntar artistas, arquitetos e teóricos brasileiros e estrangeiros para traçar

¹ A sugestão teria partido do Instituto Goethe; segundo Marina Ludemann, diretora da programação cultural de São Paulo do Instituto, "nós observamos os Arte/Cidade anteriores e pensamos na possibilidade de chamar artistas alemães para um projeto similar. Já queríamos tratar o tema da metrópole, usar a arte para comentar o modo como as pessoas vão viver em grandes metrópoles no próximo século" (apud CANTON, 11/03/96). O projeto também teria apoio da Casa das Culturas do Mundo (Haus der Kulturen der Welt, em Berlim), da Fundação Pro Helvetia, e da Secretaria de Estado da Cultura.

um paralelo artístico entre dois barros centrais e problemáticos de duas metrópoles "mundiais": o Brás, em São Paulo e o Mitte, em Berlim².

O Brás era (e é) um bairro de considerável significado histórico para São Paulo: primeiro bairro que se estendeu do centro para o leste da cidade (ultrapassando a barreira do relevo e do Rio Tamanduateí), foi palco do início da industrialização e imigração que marcaram a capital paulista. Juntamente com os bairros Pari e a Mooca, o Brás é uma periferia industrial convertida em área central pela expansão urbana. Essa "absorção", entretanto, não se daria por uma integração espacial ou social, mas através de "uma história onde as dificuldades de circulação criadas pela natureza e pela técnica impuseram a descontinuidade como seu único traço de continuidade" (BEIGUELMAN in LUDEMANN, 1996, p.91). O Brás dos anos noventa — e a "Zona Leste" paulistana de maneira geral — mostrava-se uma região muito fragmentada, marcada por barreiras (como o Tamanduateí) e por conexões viárias mutiladoras do espaço: linhas de trem, viadutos, o eixo leste-oeste do metrô. A implantação desta última implicou em imensa desapropriação e destruição de edificações, substituídas por grandes estruturas viárias, vazios urbanos ou séries monótonas de edifícios habitacionais de baixa renda da COHAB. Uma região não integrada, mas *atravessada* pela infra-estrutura circulatória da expansão urbana. A essa paisagem de descontinuidade se somaria uma ampla degradação de edificações e espaços públicos, particularmente agravada pelos rearranjos do setor industrial nas últimas décadas do século — a chamada "desindustrialização"³.

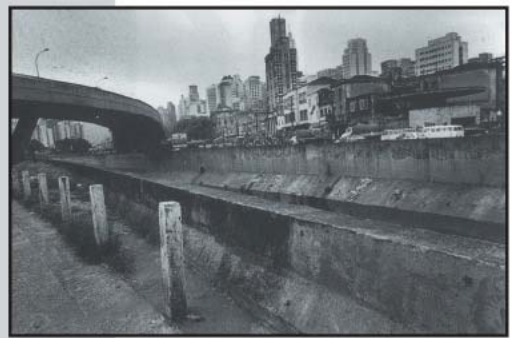
Brás (SP) e Mitte (Berlim) são áreas com algumas características similares. Afetadas por processos contínuos de decadência e renovação urbana, por um desenvolvimento econômico desigual, por cataclismos políticos e por mudanças populacionais bruscas e reiteradas, essas regiões apresentam uma profunda dilaceração do tecido urbano e social. Rios, muros, autopistas, linhas de trem, espaços vazios, grandes canteiros de obras e áreas industriais funcionam como barreiras, afastando essas áreas do restante da cidade. (PEIXOTO in LUDEMANN, 1997, p.22)

² Uma vez que, como se verá mais à frente, a comparação artística entre os dois não pôde ser efetuada, este trabalho não tratará das características específicas de Mitte.

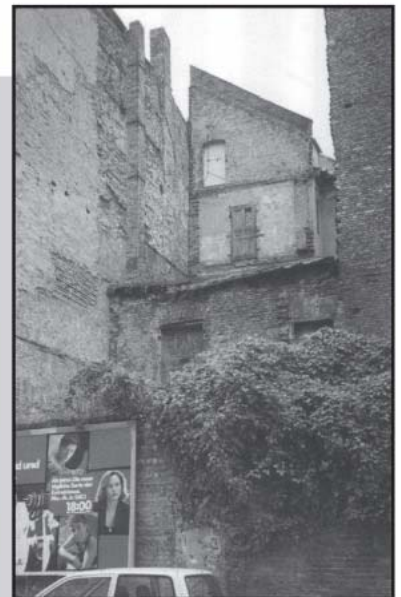
³ O termo "desindustrialização" tem que ser usado com ressalvas. Na Zona Leste, por exemplo, o setor industrial não teria diminuído, mas se rearticulado. Em reportagem da Revista FAPESP (nº 55, julho de 2000), a pesquisadora Raquel Rolnik teria dito que "além de a indústria continuar existindo, ela cresceu, embora tenha se modificado. [...] O que mudou foi sua inscrição territorial, antes implantada ao longo das ferrovias, hoje espalhada por toda a cidade". As grandes indústrias manufatureiras teriam dado lugar às pequenas e médias empresas industriais, e não devido às novas máquinas e à tecnologia de ponta, mas sim à predominância da lógica de terceirização sobre a economia da cidade, na qual empresas prestam serviços à indústria. (cf. FAPESP, 2000)



Brás
imagens produzidas
na pesquisa inicial
para *BrasMitte*
[LUDEMANN, 1997]



Mitte
[LUDEMANN, 1997]



Historicamente, a Zona Leste paulistana seria um lugar de intenso comércio e atividade de populações de baixa renda — há várias décadas algo para o qual a São Paulo mais rica daria as costas⁴. Uma iniciativa ampla como BrasMitte poderia ser oportunidade para enfocar e pensar essa segregação⁵; todavia, a escolha de *bairros* com grande significado histórico — que não deixam de funcionar como "marcas" familiares à população — também poderiam trazer à mente questionamentos sobre a prática freqüente de exploração do *genius locci* de locais "decadentes" como elemento de estetização e *marketing* para a atração de investimentos e de usuários economicamente mais "desejáveis"⁶. Tal ressalva seria ainda mais significativa por ser muito questionável a própria idéia de um paralelo entre Brás e Mitte, locais extremamente diversos em quaisquer especificidades culturais, históricas e sociais. De fato, o projeto teria sido recebido com desconfiança por alguns dos participantes iniciais⁷.

A proposta expressa na publicação de BrasMitte, por sua vez, talvez buscasse afastar suspeitas de tratamento superficial ou reificador às áreas, falando mesmo em realizar "uma reflexão social e política crítica no espaço público" (PEXOTO in LUDEMANN, 1997, p.25). Segundo Giselle Beiguelman, a abordagem do projeto seria "essencialmente desconstrutivista", evitando idéias fetichizadas de "identidade" urbana (BEIGUELMAN in LUDEMANN, 1997, p.94)⁸. O enfoque de BrasMitte, como de todo o Arte/Cidade, estaria

⁴ Teria muito significado o fato da prefeitura de Luiza Erundina (PT, 1989-1992) ter transferido a sede do governo para essa área historicamente proletária e socialmente "periferizada". Todavia, como cobrou Giselle Beiguelman, essa integração simbólica do Brás teria influído pouco para uma recharacterização e melhoria urbana efetiva (BEIGUELMAN in LUDEMANN, 1997, p.91).

⁵ O historiador Nicolau Sevcenko, que versou bastante sobre a riqueza cultural popular do Brás em seu texto para o catálogo do primeiro seminário BrasMitte, saudou a iniciativa como uma chance de "provocar uma visibilidade de uma área relegada da cidade, que a população das áreas centrais reluta em admitir como sendo parte do seu próprio corpo social" (SEVCENKO in LUDEMANN, p.69).

⁶ Tal desconfiança estaria sugerida, por exemplo, nos comentários de Vera Pallamin sobre o BrasMitte no cd-rom de seu livro *Arte Pública* (cf. PALLAMIN, 2001).

⁷ Barbara Freitag, uma das debatedoras do primeiro seminário de BrasMitte (e então Professora de Sociologia Urbana de Humboldt Universität, Berlin) chegou a escrever que "se não conhecesse a seriedade dos trabalhos de Nelson Brissac [...] esse projeto teria jeito de trote" (FREITAG, 2001). Rubens Mano, que fez parte do grupo de artistas convidado para ir à Alemanha visitar Mitte — juntamente com José Resende, Lucas Bambozzi e Ricardo Ribenboim — declarou julgar equivocada a exposição do Brás inicialmente feita para os convidados estrangeiros (entrevista de 06/07/2005). Regina Meyer, então membro do Grupo de Intervenção Urbana e uma das debatedoras do primeiro seminário de BrasMitte, confessou uma desconfiança inicial: "eu achava que era uma forção de barra, achava que era um *merchandising* — Brás-Mitte, que a palavra era 'boa' e não sei quê. [...] Eu fui ao Mitte, e aí eu olhei praquilo e falei: mæ gente, não tem nada a ver, como é que a gente vai comparar?". A urbanista, porém, teria depois aceitado mais a idéia: "eu comeci a entender que uma comparação não é obrigatoriamente entre coisas semelhantes, as diferenças eram muito importantes" (entrevista do dia 06/07/2005).

⁸ Segundo Marina Ludemann, "o objetivo do projeto não consiste na conquista de novos espaços artísticos que, em pouco tempo, voltariam a ser interados nos sistemas de comercialização. Não queremos transformar o Brás num Soho paulistano ou numa Auguststrasse. Antes temos em vista um projeto de arte que, [...] enriquecido por aspectos antropológicos, contribua para a modificação da sociedade" (LUDEMANN, 1997, p.17).



Pista aérea feita por Cláudio Vasconcelos; cicatrizes que desorganizam o tecido urbano do Brás



Mitte, na região central de Berlim; conservando as marcas traumáticas da divisão leste-oeste

Artistas estrangeiros vêm conhecer o Brás

Grupo de Intervenção Urbana traz elenco de artistas para etapa preparatória do BrasMitte

ANGÉLICA DE MORAES

A primeira Organização Não-Governamental (ONG) da cultura está a pleno vapor. O Grupo de Intervenção Urbana — equipe liderada por Nelson Brissac Neto — que vem realizando a série de mostras Arte-Cidade — lança amanhã, no Instituto Cultural Itaú, duas novas realizações. Uma delas é o CD-ROM Intervenções Urbanas. A outra é o catálogo BrasMitte, resultado da primeira fase de organização do projeto de diálogo artístico entre o bairro paulistano do Brás e a região central de Berlim, o Mitte. Duas semanas antes do tecido urbano ganhar traços de divisões traumáticas



Instalação de Cervero; metáfora ligada sobre os caos de Berlim

► mais três anos de trabalho e terá obras de 33 artistas em três locais (Estação da Luz, Moinho Central e Indústrias Matarazzo). Um trem especialmente adaptado transportará o público entre as três "mostras-estações", um trecho de 5 quilômetros. O projeto BrasMitte, que tem apoio da Casa das Culturas do Mundo (Haus der Kulturen der Welt, em Berlim), Instituto Goethe e Fundação Pro Helvetia, tem data de abertura simultânea (São Paulo-Berlim) prevista para o fim de 1998. O catálogo BrasMitte reúne os resultados do primeiro workshop do projeto, realizado em 1996, em São Paulo, com críticos e teóricos brasileiros, alemães e suíços. O próximo encontro será em outubro, também em São Paulo, com a participação de dez artistas estrangeiros. A terceira etapa preparatória ocorrerá em novembro, em Berlim, quando quatro

[O Estado de São Paulo, 17/09/1997]



Grupo de artistas visita as Indústrias Matarazzo; projeto coordenado vai pesquisar o Brás



Hugo Günther; mudando critérios da organização dos continentes para reagrupá-los por criações públicas

Artistas preparam intervenção em SP e Berlim

Os bairros do Brás e do Mitte, áreas deterioradas nas duas cidades, serão alvos de ações simultâneas e vários encontros estão previstos para que autores do projeto conheçam melhor essas duas realidades

CAMILA VIEGAS
Especial para o Estado

A terceira edição do projeto de intervenções urbanas Arte-Cidade foi visitada na quarta-feira por nove artistas que participam de outro projeto organizado pelo Grupo de Intervenção Urbana: o BrasMitte. Este último prevê ações simultâneas nos bairros do Brás, em São Paulo, e do Mitte, em

participação de 15 artistas e em três prédios do Anhangabau, região central da cidade, com 22 artistas. Ele acrescentou que o edifício das Indústrias Matarazzo será demolido em dezembro para dar lugar à construção de oito prédios comerciais. Enquanto Günther observava a exposição, comentou trabalhos de cunho político e social que produz. Em *Globalisierbellen*, ele abandonou os critérios geográficos da organização da

disse. Hermann Pitz, o mais conhecido dos artistas presentes, contou que participou de uma coletiva semelhante a Arte-Cidade na Alemanha Oriental. "Não quero ser arrogante, mas já fiz trabalhos parecidos 20 anos atrás", disse. Ele produzirá uma obra para a BrasMitte com a artista espanhola Aleria Frantz, que também veio a São Paulo. Pitz disse que não acredita mais em site specific, a chance de perder a batalha é enorme. Além dos artistas, estavam presentes a crítica Tereza de Arma, coordenadora do projeto BrasMitte em Berlim, e a artista plástica Fabiana de Barros, que organiza a participação de artistas suíços e trouxe o artista Daniel Hauser. De acordo com Hauser, serão necessárias várias visitas à cidade para reunir elementos suficientes para criar uma intervenção no Brás. "Quero pesquisar como são os moradores do bairro e o tipo de público que verá meu trabalho, para colocar questões relevantes para essa gente", então, começarei a tomar

PESQUISA VAI AVALIAR MORADORES E PÚBLICO

Aqui artistas estrangeiros convidados para o BrasMitte visitam a exposição de *A Cidade e suas Histórias*

[O Estado de São Paulo, 01/11/1997]

relacionado à temática *terrain vague*. A caracterização, potencialidade e destino de áreas urbanas residuais seriam pontos centrais para a proposta comparação entre os dois bairros. E não por acaso: afinal, o assunto era discutido em âmbito mundial em meados da década de noventa⁹.

O discurso de Brissac, por sua vez, pode ser visto como muito ligado à *perspectiva territorial* referida no capítulo anterior: a questão da percepção frente às escalas imensas e à descontinuidade espacial das cidades contemporâneas, e de como articular leituras e mapeamentos em tais condições¹⁰.

Entre Brás e Mitte constitui-se um campo desmesuradamente ampliado. Para além de qualquer escala urbano-arquitetônica. Nenhum aparato visual pode articular esses pontos. Não há qualquer seqüência possível, nenhuma continuidade do tecido urbano. [...] O Brás — e Mitte — é como o deserto ou o mar. Os telhados de zinco e os paredões de concreto descascado formam uma textura opaca que se confunde com o céu nebuloso. [...] Estas áreas tão amplas estão para além da visualização. [...] Como intervir nessa escala, nesta extensão sem contornos nem fim? Estas situações urbanas concretas servem para propor um campo que abole sua efetiva localização. (PEIXOTO in LUDEMANN, 1996, p.35-51)

O tom inicial de BrasMitte, porém, ainda refletiria a propensão do Projeto Arte/Cidade para o viés sensível e fenomenológico, assim como para se pautar por vezes mais por uma "discussão internacional" de cidade do que pela cidade presente e específica (já apontada nos capítulos anteriores). Pareceria, assim, preocupado com características primordialmente "paisagísticas" e "generalizáveis" das megacidades contemporâneas¹¹. A perspectiva talvez ainda "formalista" da comparação proposta não poderia deixar de gerar certas dúvidas quanto à sua acuidade crítica.

Com consciência das complexidades e diferenças entre os dois locais, uma iniciativa como *BrasMitte* poderia ser oportunidade para encontro e reflexão. Seria difícil, contudo, não suspeitar de um aproveitamento do afã brasileiro (e paulistano) por integração na "era da globalização": tratava-se, afinal, de um projeto calcado em uma comparação discutível (e com um nome de tom quase "publicitário") a propor um mega-evento artístico de caráter internacional em uma região pobre e problemática. Além disso, era uma realização para a qual se anunciava a participação de figuras

⁹ O *Terrain Vague* fora mesmo eleito um dos cinco pontos de discussão do Congresso Mundial de Arquitetura de 1996, em Barcelona. (FIORAVANTE, 06/07/96).

¹⁰ O texto de Brissac para o catálogo de BrasMitte, "Cidade Desmedida", faz referência (citada no capítulo anterior) a artistas que tratariam de territórios e da entropia de paisagens e materiais, como Robert Smithson, Carl Andre, Michel Heizer, Robert Morris, Walter De Maria e Gordon Matta-Clark.

¹¹ É curioso notar como a maioria das fotos presentes no catálogo do primeiro Seminário *BrasMitte* são consideravelmente desprovidas de presença humana. Retratam vazio, decadência, estagnação e fragmentação *paisagísticas*. Parecem representar a área em termos principalmente formais — como os catálogos do primeiro Arte/Cidade faziam com o Matadouro Central.

proeminentes da arte contemporânea internacional, como Antonii Muntadas, Herman Pitz e Krzysztof Wodiczko¹². Diante da dimensão dos fatores envolvidos, também seria preocupante a escassez — novamente — de leituras mais cautelosas da iniciativa por parte da imprensa¹³.

Entretanto, as propostas e perspectivas de *BrasMitte* passariam por alterações durante o processo de discussão e elaboração do evento, a partir de 1998. Além da crise do Grupo de Intervenção Urbana, desarticulado ao final de *A Cidade e suas Histórias*, o projeto seria confrontado com a complexidade da área escolhida, com interlocuções e críticas e com o preocupante panorama de políticas urbanas e culturais do final do século.

4.2. De Brás e Mitte para a Zona Leste

O recorte urbano contemplado por *BrasMitte* se mostraria muito mais complicado que todos os anteriores de *Arte/Cidade*, e não apenas em função de suas dimensões. Diferente das outras edições, o projeto teria que lidar pela primeira vez com uma região repleta de *habitantes* — incluindo nisso favelados e sem-teto — e na qual muitos dos espaços residuais não seriam instâncias apartadas da vida urbana cotidiana, mas locais marcados por uma *ocupação informal* que só crescera no decorrer dos anos de desenvolvimento do projeto. Assim, para além do *terrain vague* e da desagregação da paisagem urbana, a Zona Leste introduzia a presença de vendedores ambulantes, catadores de lixo e desabrigados, populações itinerantes e seminômades vivendo à margem da cidade formal e se apropriando do espaço público; em tal situação, questões referentes à precariedade social e urbana e às formas *uso* da cidade seriam muito difíceis de ignorar.

Ao mesmo tempo em que se encarava a maior complexidade social do Brás, tornavam-se mais evidentes as limitações de enfoque dos *Arte/Cidade* anteriores. A relativa insuficiência dos resultados de *A Cidade e suas Histórias*, em especial, talvez fosse um dado importante. O coordenador do projeto anunciaria o desejo por outra natureza de ocupação e intervenção, criticando o espaço "circunscrito, expositivo, isolado do resto da cidade" do evento anterior, e frisando a intenção do novo evento

¹² A versão de 1997 da "lista" de convidados incluiria, além dos três citados, os artistas Hannes Forster, Sissel Tolaas, Costantino Ciervo, Bernhardt Garbert, Qin Yufen, Joachim Schmid e Ulrike Holthofer, Ingo Günther e Daniel Hauser (cf. MORAES, 17/09/97).

¹³ As poucas reportagens que encontrei sobre *BrasMitte* retratam uma recepção de modo geral favorável e mesmo celebradora, em particular nos comentários da jornalista Kátia Canton: "um marco nas discussões artísticas e arquitetônicas sobre São Paulo" (cf. CANTON, 11/03/96); "um dos maiores e mais sofisticados projetos transculturais já realizados", "tradução globalizada do *Arte/Cidade*" (cf. CANTON, 30/04/96).



Camelôs no Brás

[LUDEMANN, 1997]



Veículos de catadores de lixo na Zona Leste

[arquivo Arte/Cidade]



ocupação de espaços da infra-estrutura viária por favelados

[arquivo de Andréia Moassab]

de não repetir o formato, não ser "cosmético" e "levar em consideração a dinâmica urbana" (apud Folha de São Paulo, 19/06/98)¹⁴.

Nessa direção, operou-se a partir de 1998 uma grande ampliação no recorte analítico do lado brasileiro de *BrasMitte*. Este foi definitivamente expandido de um *bairro* para uma *região*, passando a ter a Zona Leste ao todo como objeto¹⁵ — o que, além do Brás, incluiria áreas dos bairros do Pari, da Mooca e do Belenzinho¹⁶. Mais que um aumento simples do escopo do evento, porém, essa expansão estava relacionada a novos critérios: a escolha dos locais de intervenção partiria agora de um estudo urbanístico e estrutural, buscando ler e incorporar os processos e relações presentes na região. O "terreno-vago" também deixaria de ser encarado predominantemente sob uma perspectiva de perda de significado e fragmentação da cidade, para ser pensado em sua *dinâmica de uso*.

O levantamento urbano realizado para *BrasMitte* (a partir de março de 1999) seria então muito diferenciado das pesquisas precedentes de Arte/Cidade. Os lugares dos quais partiria não seriam compreendidos em sua especificidade, mas sim como pontos-chave e exemplos mais significativos de *problemas urbanos* — físicos, políticos, sociais — característicos da região¹⁷. As questões urbanas e localidades que acabaram selecionadas para intervenção, por sua vez, poderiam ser agrupadas e sintetizadas em pelo menos três problemáticas amplas e conectadas:

¹⁴ Em entrevista à jornalista Angélica de Moraes, o curador teria dito que se chegou "a um limite das questões que se podiam colocar para a arte e a arquitetura nesse formato, que foi expandido ao ponto último possível de articular os artistas entre si e com a cidade", e que insistir nisso seria "cair em uma fórmula tipo festival, que não tem ganhos conceituais nem artísticos capazes de nos estimular" (MORAES, 09/06/1998).

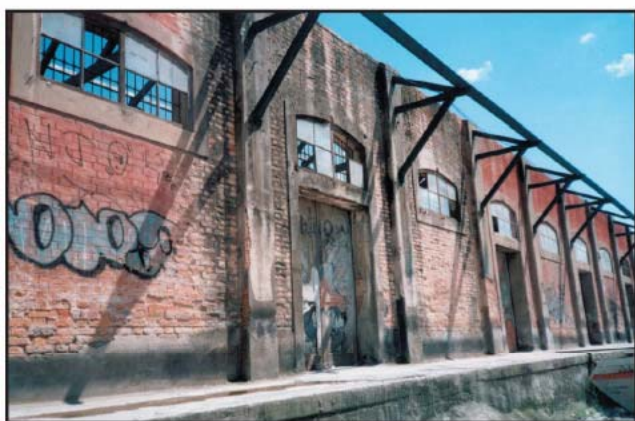
¹⁵ O projeto *BrasMitte* foi definido no site de Arte/Cidade como "uma intervenção urbana que toma como referências a Zona Leste de São Paulo e a área de Mitte, em Berlim".

¹⁶ No seminário de 1996, Nicolau Sevcenko já alertava para o fato de que "o Brás como área, como região, comporta um contexto bem maior, que envolve ainda outros bairros, que são o Belém, o Tatuapé, o Pari, a Bela Vista, o Cambuci, que são áreas definidas por ficarem no triângulo dos rios, o Tietê, o Tamanduateí e o Tatuapé". (SEVCENKO in LUDEMANN, p.61). Desde o começo, o que o projeto denominava por "Brás" incluiria áreas de bairros vizinhos. A primeira sugestão de locais de intervenção, no entanto, seria ainda muito localizada, compreendendo a Estação do Pari, o Moinho Matarazzo e o Gasômetro (BEIGUELMANN, 1997, p.89). A semelhança com o recorte Luz-Moinho-Matarazzo sugere que as abordagens iniciais de *BrasMitte* provavelmente seriam próximos às do terceiro Arte/Cidade.

¹⁷ Trabalharam no levantamento durante quatro meses Paula Santoro, Elísio Yamada (que trabalharam anteriormente com Brissac em *A Cidade e suas Histórias*) e Renato Cymbalista (que era membro da equipe de pesquisa sobre a Zona Leste encabeçada por Raquel Rolnik). Santoro comentara em entrevista que "a gente levantou umas vinte situações urbanas, que seriam situações que conectavam questões urbanas. [...] Dessas situações todas, ele [Brissac] tinha um 'cardápio' de situações pra propor para os artistas" (entrevista de concedida ao autor em 19/11/2004).



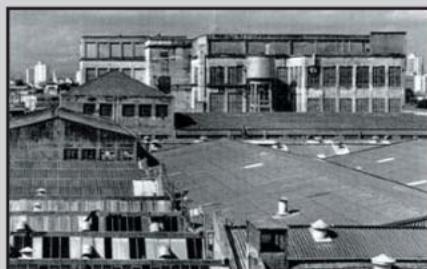
Pátio do Pari, 1996
[LUDEMANN, 1997]



Galpão do pátio
ferroviário junto à
Radial Leste, 2001
[arquivo de Andréia Moassab]



Conjunto fabril da
Indústria Santista
[www.pucsp.br/artecidade]

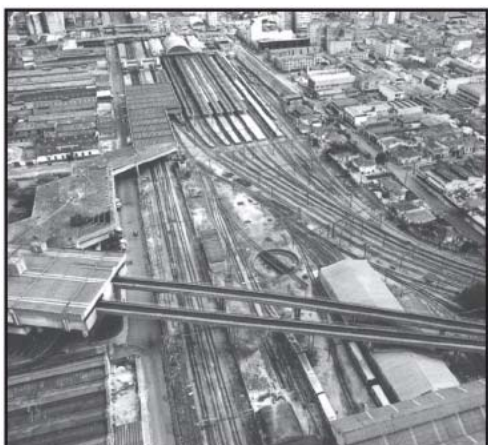


- a "*desindustrialização*" da cidade, expressa no abandono de velhos sítios industriais e no sucateamento da rede ferroviária. Os exemplos escolhidos para o evento seriam: o **complexo industrial abandonado das Indústrias Santista**, no bairro do Belenzinho — o qual seria comprado pelo SESC e parcialmente convertido na unidade SESC Belenzinho a partir de 1999, seria; o **pátio ferroviário do Pari**, então o maior complexo ferroviário subutilizado da cidade, com 156 mil m²; e o **pátio ferroviário adjacente ao Viaduto Bresser**, na Radial Leste.
- o *esvaziamento e desfiguração do espaço público por grandes intervenções várias*, que seria exemplificado: pela **Praça do Brás**, uma área alterada pela construção da Estação de metrô Brás, e transformada depois em um "camelódromo" de duas mil vagas que nunca foi ocupado; pela área margeante à avenida Rangel Pestana (especialmente junto ao **Viaduto Maestro Alberto Marino**); pelo espaço residual junto ao **trevo da Ponte Tatuapé**; pelo **Largo do Glicério**; e pelo eixo rodoviário da **Radial Leste**, ligado à reestruturação viária metropolitana e à expansão periférica da Zona Leste ocorridas a partir dos anos 60.
- a *apropriação informal e irregular do espaço urbano*, explicitada: também no **Largo do Glicério**, que teria um viaduto e um edifício abandonado tomados por pessoas sem moradia; no **Edifício São Vito**, enorme prédio de arquitetura moderna em frente ao Parque Dom Pedro, invadido e convertido no maior cortiço vertical da cidade; no **Largo da Concórdia**, uma das maiores concentrações de camelôs de São Paulo; e também na presença ambulante dos catadores de papel em muitos locais.

O alargamento de perspectivas, a aproximação a questões urbanas e a mudança de enfoque quanto à cidade também estariam diretamente ligados ao estabelecimento de novas interlocuções por parte do projeto, que se aproximaria mais ainda de pensadores, profissionais e discursos ligados à arquitetura, ao urbanismo e às políticas urbanas. O trabalho de leitura urbana, por exemplo, teria incluído o contato com a urbanista Raquel Rolnik, que desenvolvia então com o Instituto Polis uma pesquisa extensa sobre a região, elaborando o "Atlas Zona Leste". Apesar de a parceria ter sido curta¹⁸, Rolnik talvez tenha ocupado por algum tempo o papel de interlocutora antes pertencente à Regina Meyer, que havia se afastado do projeto¹⁹.

¹⁸ Segundo Paula Santoro (em entrevista de 19/11/2004), haveria certa divergência de interesses por parte da pesquisa de Rolnik e a proposta de Brissac. Rolnik estaria muito mais interessada em *planejamento urbano*, fazendo um levantamento mais técnico e abrangente da Zona Leste que a tomava até seus limites mais extensos. Esta pesquisa teria dado origem à publicação "Atlas Zona Leste".

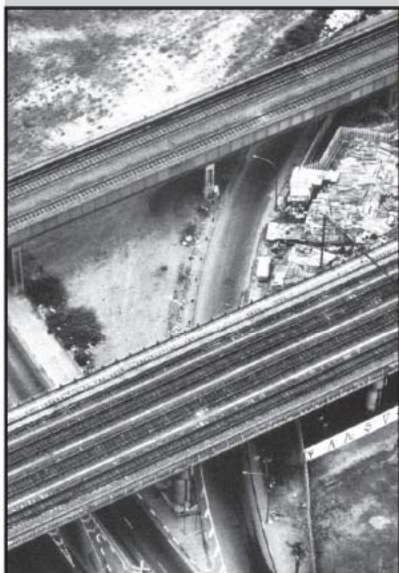
¹⁹ Em seu depoimento, Meyer comentou que a interrupção de seu contato com Brissac se deveria em parte a uma falta de tempo dela mesma, que a impediria de participar. "Aí outras pessoas acabaram ocupando o meu lugar, de interlocução com a questão urbana" (entrevista concedida ao autor em 06/07/2005).



Espaços residuais entre às
variadas vias de transporte
(Metrô, trem e automóveis)
[LUDEMANN, 1997]



Praça da Estação de metrô Brás



Radial Leste
[LUDEMANN, 1997]





Camelôs no
Largo da
Concórdia



[www.pucsp.br/artecidade]

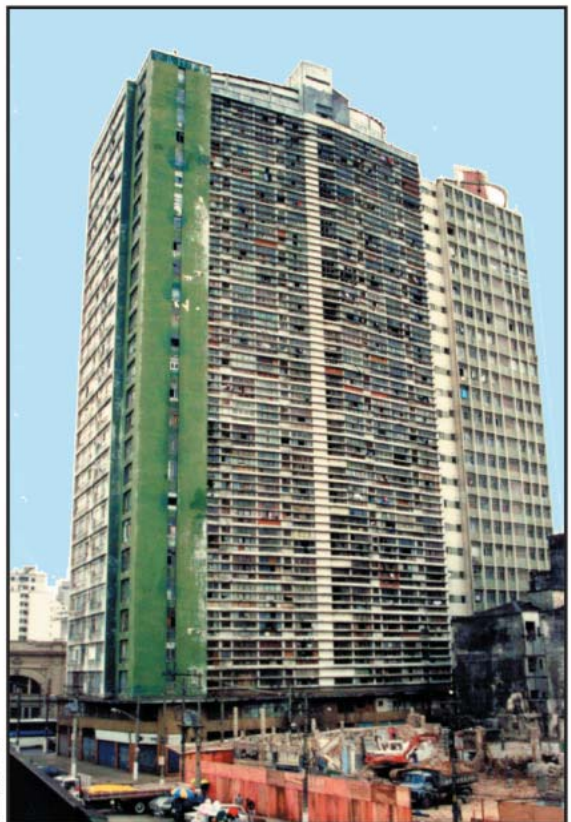
[PEIXOTO, 2002-b]



moradores de rua no
Largo do Glicério



[MOASSAB, 2003]



Encortiçamento no **Edifício São Vito**
próximo ao Parque D. Pedro II
[arquivo de Arte/Cidade]

BrasMitte já nascera vinculado à iniciativa de interlocução teórica e prática entre profissionais de diferentes países e áreas de conhecimento²⁰, sendo a primeira experiência de Arte/Cidade de um contato sistemático com repertórios estrangeiros. Essa ligação estreita com o debate teria possibilitado, por exemplo, ressalvas e mesmo oposição direta à iniciativa logo em seu primeiro seminário, em 1996²¹. É razoável pensar, entretanto, que foi entre junho de 1998 e julho de 1999 que o processo de diálogo teria alterado os horizontes do projeto mais significativamente, com o trabalho de leitura urbana, a realização do "ciclo de debates e reflexão" *Intervenções em Megacidades*²² e a elaboração dos projetos de intervenção dos artistas convidados para o evento.

O ciclo de debates trouxe a São Paulo dez sucessivas visitas e palestras de arquitetos, urbanistas e artistas de renome internacional²³, quase todos participantes em potencial do então futuro evento. Mais do que propaganda e legitimação pública do projeto (contando-se também com a sobrevalorização tipicamente brasileira a respeito de tudo que vem do exterior) esse contato traria aportes realmente significativos: a experiência brasileira de intervenções em espaço urbano é relativamente escassa, e vários dos convidados estrangeiros possuíam bagagem

²⁰ Entre os participantes estrangeiros do primeiro seminário em 1996 estariam: os sociólogos Dietmar Kamper, Barbara Freitag e Winfried Hamann; os curadores Alfons Hug, Klaus Biensenbach, Bernard Fibicher; o arquiteto Georges Descombes; a historiadora e curadora de arquitetura Ulrike Kremeier; e profissionais envolvidos com novas mídias, como André Iten, Armin Medosch, Markus Ramershoven.

²¹ Alguns dos convidados chamaram atenção para aspectos problemáticos de empreendimentos estéticos em espaços degradados, e essas considerações foram publicadas na edição que apresenta *BrasMitte*. Como já mencionado, Barbara Freitag mostrou-se receosa à comparação entre Mitte e Brás, temendo "uma visão estetizante da arte que abre mão de sua função de 'crítica' da realidade e procura abstrair do contexto em que se insere sua produção" (in LUDEMANN, p.113). Klaus Biensenbach (então diretor artístico do Kunst-Werke, Berlin) alertou para os impactos de eventos expositivos na cidade, enfatizando a necessidade de "evitar a descambada para uma aceitação meramente estética em forma de bricolagem local específica ou de um ativismo bem-intencionado, para que não se dê início a trabalhos de encomenda nem se reproduza apenas uma área de projeção para fantasias burguesas ligadas à economia de mercado do Ocidente" (idem, p.122). Já Armin Medosch (então Diretor do Centro de Novas Mídias *Mendienlabor*, München) colocou-se abertamente contra a iniciativa, aconselhando que "o melhor é deixar o Brás em paz ou, então, fazer realmente algo pelo bairro, mas em outra escala, ou seja, em termos de desenvolvimento urbano" (idem, p.121).

²² O ciclo foi uma realização conjunta de Arte/Cidade e SESC, com apoio do Instituto Goethe, da Alumni e da União Cultural Brasil - EUA.

²³ Todas as palestras ocorreram em unidades do SESC. Em 1998, teriam palestrado os artistas Krzysztof Wodiczko (polonês radicado nos EUA), Hans Haacke e Hermann Pitz (Alemanha). Em 1999, viriam os artistas Dennis Adams, Vito Acconci (EUA), Antonii Muntadas (Espanha/EUA) e Joep van Lieshout (Holanda), bem como os arquitetos Rem Koolhaas (Holanda) — um dos mais célebres arquitetos e urbanistas atuais — Marcos Novak (EUA), Wolfgang Winter e Berthold Höllbert. A visita dos convidados incluiu passeios por São Paul.

considerável (e internacional) nesse campo²⁴. O mais importante é que se tratava especificamente de artistas e arquitetos que, em tese, operariam com situações espacialmente complexas e/ou socialmente problemáticas — como o era a própria Zona Leste.

Escolhi os artistas por dois critérios complementares: de um lado estão aqueles que têm experiência em lidar com espaços complexos, de outro aqueles que têm potencial para lidar com situações sociais difíceis, de comunidades sem lugar, de miséria urbana. (Brissac apud HRSZMAN, 12/05/1999)

Os diálogos do Ciclo de Debates, assim como o desenvolvimento e discussão dos projetos de intervenção para *BrasMitte*, teriam sido importantes para a abordagem da região realizada por Arte/Cidade. Segundo Brissac, os convidados trariam novas perspectivas, contribuindo "com importantes sugestões de leitura e novas locações, enriquecendo o mapeamento originalmente proposto" (PEIXOTO, s/d)²⁵. Mas a interlocução também marcaria um contato com artistas que se aprofundavam nas potencialidades e repercussões "mundanas" da atividade artística. O primeiro visitante do Ciclo de Debates, por exemplo, foi o alemão Hans Haacke, veterano de práticas artísticas politicamente engajadas e críticas às ligações mais escusas entre o circuito artístico e sociedade. De acordo com Brissac, Haacke teria sido uma interlocução teórica importante, apesar de não ter participado do evento²⁶. A segunda visita, do polonês Krzysztof Wodiczko, seria o primeiro contato direto do Projeto Arte/Cidade com um expoente de artistas-ativistas que trabalhariam com processos e colaborações com diversos meios e atores sociais — de instituições e empresas a populações marginalizadas — visando à conscientização crítica da sociedade e a criação de debate público²⁷.

O contato com abordagens mais *políticas* da cidade e da arte, por sua vez, seriam muito importantes diante da situação que se descortinava então em São Paulo — um elemento também imbricado nas mudanças de Arte/Cidade.

²⁴ Obviamente, não pode ser ignorada o peso da presença de "estrelas" internacionais para conferir legitimidade e repercussão ao projeto. No site era afirmada a intenção de uma publicação compilando as discussões do ciclo, que nunca foi efetivada.

²⁵ "Em Arte/Cidade 4 a gente tinha um levantamento feito da área e das possíveis áreas de intervenção. Quando os artistas e arquitetos convidados vieram, a gente já tinha esse mapa. Mas eles perceberam coisas que a gente não tinha percebido. Então foi interessante essa combinação. Várias situações foram eles que sugeriram" (entrevista de Nelson Brissac concedida ao autor em 16/05/2005) A participação dos artistas será retomada mais adiante, na discussão do evento realizado.

²⁶ Segundo Brissac, a intervenção urbana "não era bem a praia" de Haacke, que trabalharia mais com questões institucionais. "Mas ele foi muito útil do ponto de vista do esclarecimento de princípios. Aprendi muito com ele". (entrevista concedida ao autor em 16/05/2005)

²⁷ Em sua exposição e debate em *Intervenções em Megacidades*, em 17/06/98, Wodiczko já falava em transformar "excluídos" em agentes urbanos, dialogar com as populações informais.

5.2.1. Mercadorização e crítica

Os anos de 1998 a 2000 marcaram um processo de aprofundamento político de Arte/Cidade, contígua à preparação prática de *BrasMitte* — os levantamentos urbanos, a escolha de locais definitivos, o desenrolar da curadoria e dos projetos de intervenção. Nos últimos anos da década de noventa teria se intensificado o já citado quadro de predominância de lógicas comerciais e privadas na cultura e no espaço urbano. Cultura e arte já haviam se consolidado definitivamente como grandes negócios, com uma multiplicação de "revitalizações" e de Centros culturais que beirava a banalização, geralmente ligadas a empresas (principalmente bancos). As ligações entre instituições privadas de cultura e investimentos imobiliários ficariam também cada vez mais evidentes. Junto à gestão particularmente problemática e suspeita de Celso Pitta (PPB, 1997-2000)²⁸ e à aprovação da Operação Urbana Centro em 1997²⁹, São Paulo veria o panorama de empreendimentos imobiliários de "revitalização" se intensificar e tomar direções crescentemente conservadoras e excludentes, fazendo uso da arquitetura, da "segurança" e da "Cultura" como meios de valorização — e elitização — do espaço.

Em contraponto, o debate sobre esse processo também teria se adensado no meio intelectual brasileiro. No campo da arquitetura e urbanismo, particularmente, surgiriam muitas críticas aos caminhos do desenvolvimento urbano recente, relacionando a "culturalização" da cidade à tendência crescente de gerenciamento segundo princípios empresariais e aos processos de exclusão social e "guetização" das cidades³⁰.

Em meio a tal situação, as deficiências de Arte/Cidade se explicitavam e eram alvo de críticas. Além da falta de uma discussão mais política nos eventos, o fim dado às áreas ocupadas por estes já estava bem visível naqueles anos, e levantava questões muito incisivas. O Matadouro de Arte/Cidade 1 e a agência desativada do Banco do

²⁸ Frúgoli Jr. descreve em nota a gestão Pitta como "marcada desde o início por seríssimos desgastes de credibilidade, sem falar da herança do forte endividamento da gestão anterior, resultando num governo inoperante e dominado pela corrupção, sobretudo das administrações regionais, que tem levado a metrópole a condições calamitosas". (FRÚGOLI, 2000, p.84)

²⁹ Regulada pela Lei municipal 12.349/97, a Operação Centro seria defendida há anos pela Associação Viva o Centro como uma medida prioritária (idem).

³⁰ Na segunda metade da década de noventa, uma série de obras críticas a essa conjuntura de políticas urbanas e culturais apareceram no meio acadêmico, tanto no campo da arquitetura e urbanismo quanto nas ciências humanas, entre os quais se pode citar *Metrópole na Periferia do Capitalismo*, (MARICATO, 1996), *Urbanismo em fim de linha* (ARANTES, 1998), *Cidade do pensamento único* (ARANTES, MARICATO e VAINER, 2000), *Centralidade em São Paulo* (FRÚGOLI JR, 2000) e *Parceiros da exclusão* (FIX, 2001). Várias das críticas da época no meio acadêmico — em particular, no âmbito de debates da FAU-USP — estariam ligadas à produção de autores marxistas como David Harvey e Fredric Jameson, com suas considerações sobre a centralidade do "cultural" no capitalismo contemporâneo, relacionando marketing urbano e exclusão social, assim como a tendência às políticas urbanas "pontuais" e ao abandono da busca por soluções socialmente abrangentes. Desnecessário dizer que essa perspectiva também foi um dos pontos de partida deste mesmo trabalho em mãos.



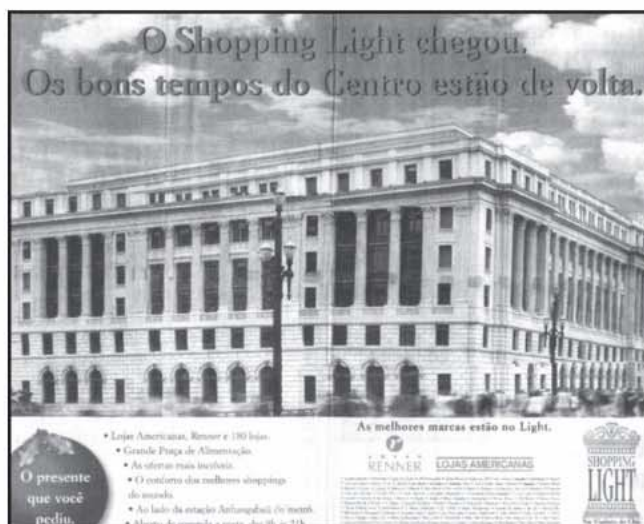
Cinemateca Brasileira (ex-Matadouro)

[http://www.geocities.com/estrada_de_ferro/tsa-matadouro.jpg]



Centro Cultural Banco do Brasil

[foto do autor, 2005]



Anúncio do Shopping Center Light na Folha de São Paulo (18/11/1999)



Shopping Center Light (ex-Eletropaulo)

[foto do autor, 2005]

Brasil de Arte/Cidade 2 foram dotadas de destinações "culturais": respectivamente, a sede da Cinemateca Brasileira e o Centro Cultural Banco do Brasil — este último já inscrito no panorama de relação bancos-cultura³¹. O prédio da Eletropaulo de Arte/Cidade 2 teve um fim mais contestável, convertido em 1999 no Shopping Center Light — um uso essencialmente comercial e mais privativo do edifício, também mais desfigurador de sua espacialidade original.

Mas nos sítios de Arte/Cidade 3 é que estariam as questões mais candentes. Contemplado pela Operação Urbana Água Branca, o terreno Matarazzo era alvo de grande propaganda imobiliária e, após o evento, tornou-se "palco de um grande projeto de desenvolvimento urbano" (PEIXOTO, 2002, p.319). O resultado já visível naqueles anos seria uma área de uso completamente privado³², sem comprometimento mais efetivo com a "memória" da cidade: de um lado, o Centro empresarial Água Branca, megaprojeto da Ricci Engenharia de um conjunto corporativo de arranha-céus³³; de outro, a Casa das Caldeiras, devidamente preservada como "patrimônio" mas transformada em um "espaço de eventos" convencional e de acesso muito restrito³⁴. Já a área do Moinho Central, em total contraste, transformou-se após Arte/Cidade 3 em uma enorme favela, onde centenas de moradores ocupam terreno e edifício, formando uma paisagem impressionante e bem visível até hoje. Resultados opostos, ambos representativos de um abandono do espaço urbano ao interesse puramente particular.

Desde 1997, muitas críticas e suspeitas teriam recaído diretamente sobre Arte/Cidade, por sua desconsideração às questões políticas envolvidas nos locais de intervenção e especialmente por sua aparente conivência em ser instrumentalizado pelos interesses da Ricci Engenharia no terreno Matarazzo³⁵.

³¹ Ambas as destinações já estavam previstas antes dos eventos.

³² Como o terreno nunca deixou de ter, a não ser talvez pelo breve tempo de visitação de *A Cidade e suas Histórias*.

³³ Embora até hoje só existam quatro prédios, segundo as informações da EMURB sobre a Operação Água Branca, o centro completo deverá ter treze (c.f.: PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2006)

³⁴ À exceção do Shopping, todas as transformações citadas já estariam previstas antes mesmo dos eventos Arte/Cidade (PEIXOTO, 2002, p.319). Segundo os depoimentos de Renata Motta e de Brissac, porém, o Grupo de Intervenção Urbana não esperava da Ricci uma apropriação tão conservadora (no sentido político) e fechada da edificação da Casa das Caldeiras Matarazzo.

³⁵ Renata Motta comentou a esse respeito que "depois que o Arte/Cidade 3 acabou, que teve essa Operação Urbana Água Branca, [...] começou aquela coisa de que o Arte/Cidade e que o Nelson — e daí tinha várias versões sobre o mesmo tema — tinha se vendido pra especulação imobiliária, pra Ricci engenharia. [...] Era uma coisa que pairou no momento, e que eu acho que misturou uma crise da associação Arte/Cidade com uma situação em que teve um enfrentamento com questões complexas urbanas, entre o desconhecimento, entre a ingenuidade e entre o início de uma percepção de quanto esse universo era complexo" (entrevista concedida ao autor em 19/11/2004). Ainda que esta pesquisa não tenha localizado nenhum texto escrito com esse tipo de acusação a Arte/Cidade, os depoimentos de Motta e de Regina Meyer testemunham a existência de um clima de críticas ao projeto.

CENTRO EMPRESARIAL

ÁGUA BRANCA

A comunidade empresarial do novo século já tem onde estabelecer bases sólidas.



Entre as soluções capazes de atender às necessidades impostas pelo novo século, o Centro Empresarial Água Branca destaca-se como a melhor alternativa, reunindo:

- Localização estratégica com facilidade de acesso às principais rodovias;
- Completo infra-estrutura de transportes, metrô, ônibus e calçada;
- Projeto moderníssimo em tecnologia e qualidade de vida.

Localizado dentro das principais áreas comerciais do estado, Água Branca oferece ao empresário: Autômatas, Supermercado e Casa das Caldeiras sendo o melhor endereço para: Máquinas, Insumos, Peças, Ferramentas, Reparo, Manutenção, Peças, Acessórios, Carros e Camionetes. Mais de 200 lojas de distribuição de produtos de primeira qualidade de Água Branca, a maior cidade comercial do Estado de São Paulo, oferece ao empresário as melhores condições de trabalho em um ambiente seguro e confortável.

CENTRO EMPRESARIAL

ÁGUA BRANCA

FUNDO DE INVESTIMENTO IMOBILIÁRIO PROJETO ÁGUA BRANCA

O investimento com garantia de rentabilidade mínima de 14,5% ao ano, com distribuição de rendimentos mensal.

RMC **RICCI**
ENGENHARIA A BANCADA OPERADORA

Av. Brigadeiro Faria Lima, 1912 - 20ª andar
Cj. LM - 01452-001 - São Paulo - SP
Tel.: (11) 916.4155 - Fax: (11) 914.0140
e-mail: rmc@rmc.com.br



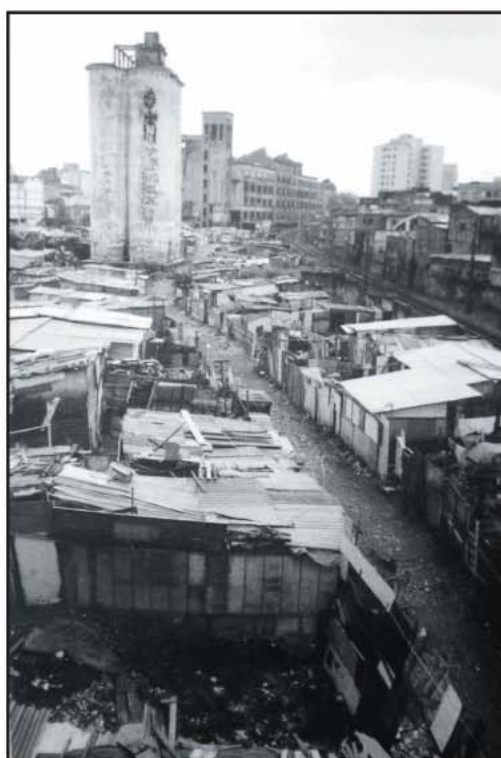
Anúncios do fundo de investimento imobiliário Projeto Água Branca e do Centro Empresarial Água Branca.

[FIX, 2001]



Centro Empresarial Água Branca e Casa das Caldeiras [foto do autor, 2005]

“[A Casa das Caldeiras] tinha uma grandeza... física, e que na verdade se revelou frágil. Agora está envolvida por aquelas torres... virou um bibelô. E ocupada da forma mais perversa, virou um centro de shows, sala de espetáculos. É um desfrute da ruína, e de forma patética no que se refere ao potencial que aquilo tinha. Agora, quando a gente visitava aquilo era difícil de imaginar que ia ser reduzido a isso”. (Nelson Brissac em entrevista de 16/05/2005)



[PEIXOTO, 2002]

situação atual do terreno do Moinho Central

[foto do autor, 2005]



Nessa conjuntura, a complexidade da nova situação urbana contemplada, os destinos dados às áreas ocupadas, a conjuntura geral da produção da cultura e do espaço urbano e as críticas recebidas pelo projeto — em boa parte questionando a inserção deste nessa mesma conjuntura — exigiam de *BrasMitte* perspectivas politicamente mais profundas e abrangentes³⁶.

A privatização da cultura e da cidade então em jogo estaria relacionada à maior inserção de São Paulo e do Brasil na "economia globalizada", envolvendo interesses financeiros de âmbito internacional. Mais do que recuperações de patrimônio, consagravam-se pelo mundo afora os grandes empreendimentos urbano-arquitetônicos que, munidos de atrativos como arquitetura de ponta, conexão informacional e "grifes" de grandes empresas ou de estrelas da arquitetura e do *design*, eram respaldados retoricamente como "alavancas" de desenvolvimento e *marketing* para cidades³⁷ — com frequência resultando na criação de enclaves de alto investimento e luxo.

Essas "tendências" internacionais de redesenvolvimento urbano também afetariam diretamente os objetos então abordados pelo *BrasMitte*. O paralelo internacional entre Berlim e São Paulo se veria impossibilitado já na primeira metade de 1999, devido à falta de recursos; mas a própria idéia de comparação internacional a partir de caracteres "*terrain vague*" teria se tornado inviável devido à transformação ocorrida no *Mitte*: entre a idéia inicial de *BrasMitte* no final de 1995 e os preparativos para o evento em 1999, o bairro alemão fora alvo de uma ampla recuperação, sendo "revitalizado" e convertido em uma nova área "cultural" da Berlim unificada³⁸.

³⁶ O depoimento de Rubens Mano, ao abordar suas impressões e participação inicial no *BrasMitte*, tocou nesse ponto: "o projeto quase desconsiderava a capacidade que ele teria de mobilização de uma sociedade em relação a uma área supostamente esquecida pela cidade, mas valorizada pela proximidade que ela tem em relação ao centro, enfim, serviços, metrô e tudo mais... E acho que estava ficando complicada demais essa relação quase que... ingênua, eu prefiro acreditar em ingenuidade, em relação a um movimento que envolve artistas, que dão visibilidade a uma determinada área, que a seguir passa a ser encampada pelas grandes corporações, pela especulação imobiliária... quer dizer, parecia uma articulação pouco cuidadosa" (entrevista concedida ao autor em 06/07/2005).

³⁷ Um marco nessa história — unindo arte, mega-empreendimento e "integração" global — seria o museu Guggenheim de Bilbao: um grande museu "franchise" na forma de uma espetacular obra arquitetônica assinado por um arquiteto mundialmente famoso (Frank O. Gehry), a "cobrar no mapa" artístico e turístico mundial uma cidade relativamente periférica da Espanha. Além de "pontos turísticos", esses grandes equipamentos culturais representariam pontos de conexão no circuito mundial de mega-exposições itinerantes — em especial quando pertencentes a "grifes" de renome mundial. A propaganda em torno de uma possível vinda de uma filial Guggenheim para o Rio de Janeiro foi exemplo significativo de como tal "tendência" se manifestaria no Brasil: uma grande cidade com imensos problemas de criminalidade e falta de condições básicas para grande parcela de sua população, disposta a gastar milhões de dólares com um museu-chamariz turístico — e um no qual a maior parcela de seu exorbitante custo se devia apenas ao uso da "grife".

³⁸ A mais antiga declaração de que não haveria mais intervenções em Berlim encontrada por esta pesquisa estaria em HIRSZMAN, 12/05/1999: "ao contrário do Brás, *Mitte* foi alvo de uma impositiva política de

Em São Paulo, desde 1997 as áreas do Brás e do Pari teriam sido englobadas pela Operação Urbana Centro, o que acenava possíveis transformações na região. Nesse contexto surgiria um fator especialmente contundente e decisivo nos rumos de Arte/Cidade: o debate gerado em torno da construção da Maharishi SP Tower, o "maior prédio do mundo". Anunciado pela primeira vez em maio de 1999, o empreendimento afetaria violentamente grande parte da região contemplada por *BrasMitte*: centrado em uma torre de 494 metros de altura em 103 andares, o projeto retratava um megacomplexo arquitetônico que ocuparia a região entre o Parque Dom Pedro, no Brás, e a zona cerealista do Pari, prevendo população de 50 mil residentes e usuários e um orçamento inicial de U\$ 1,65 bilhão³⁹. Alheio à cidade existente e dotado de uma arquitetura no mínimo "exótica", o empreendimento previa uma reestruturação radical e em larga escala de 700 mil metros quadrados, adaptados a padrões corporativos e cenográficos de monumentalidade, atualidade e civilidade — o que também implicaria no processo de retirada massiva da população de baixa renda lá presente. Apresentada como irrecusável solução de serviços/lazer/geração de empregos para a decadência da área e constituição de um marco arquitetônico mundial para a São Paulo "globalizada", a iniciativa recebeu aprovação por vários setores da sociedade, incluindo apoio oficial (ainda que não consensual) da Associação Viva o Centro⁴⁰. O mais significativo, porém, seria o apoio do setor público à iniciativa: desconsiderando as polêmicas a respeito, a prefeitura teria se prontificado a definir uma área precisa para a desapropriação e a garantir as readequações urbanas e o apoio logístico ao projeto (FRÚGOLI JR, 2000, p.99). Embora não tenha sido construída⁴¹, a proposição da SP Tower representou certamente um dos momentos mais chocantes da capitalização do espaço urbano de São Paulo.

Trata-se de uma radical transformação da morfologia urbana, legitimada através da flexibilização das regras de uso e ocupação propostas pela Operação Urbana, mas com um diferencial: é o capital internacional que, subordinando as regulamentações e aos investimentos públicos, passa a determinar a configuração do território urbano. (PEIXOTO, 2000).

Ao mesmo tempo, no âmbito artístico e institucional a proliferação de centros de cultura e iniciativas ligadas a empresas estaria ocasionando uma captura assustadoramente progressiva da produção artística por interesses de investimento

restauração, considerada bastante desastrosa por Brissac [...] por razões de ordem prática e financeira, o Mitte será apenas uma referência e estará representado em exposição no Sesc Belenzinho".

³⁹ O projeto seria parceria entre o empresário Mário Gamero, do grupo Brasilinvest, com o Maharishi Global Development Fund, fundo internacional de investimentos imobiliários controlado pelo monge hindu Maharishi Mahesh Yogi (FRÚGOLI JR, 2000, p.98).

⁴⁰ Ainda segundo Frúgoli, a posição da Associação seria "ambivalente"; Regina Meyer, por exemplo, estaria entre aqueles dentro de Viva o Centro que se colocaram contra a iniciativa (p.99).

⁴¹ O empreendimento foi barrado pela gestão seguinte, de Marta Suplicy (PT, 2001-2004).

financeiro e marketing, ligados com freqüência a interesses imobiliários e ao aproveitamento privado de espaços públicos. Nesse meio destacou-se a "Mostra do Redescobrimto", anunciada em 1999: uma mega-exposição "comemorativa" dos 500 anos do Brasil, que foi simplesmente o maior empreendimento artístico realizado até então no país. Com forte caráter espetacular e publicitário, e organizada pelo que se tornaria a primeira grande empresa de arte brasileira (a *Associação Brasil + 500*, depois chamada de *Brasil Connects*), a *Mostra* ocupou no ano de 2000 o Parque do Ibirapuera e sua estrutura expositiva em lugar da Bienal de São Paulo⁴². Apoiada pelo Estado e pelas leis de incentivo, configurou-se uma "parceria" público-privado claramente orientada por interesses empresariais, cujas articulações foram capazes de simplesmente "adiar" o evento artístico mais importante do país⁴³. Acusado por alguns de ser uma cooptação sem precedentes de meios públicos para lucro privado⁴⁴, o empreendimento foi saudado efusivamente pela opinião pública perante a "ineficiência estatal" em promover a arte.

5.2.2. Radicalização dos discursos

Os acontecimentos apontavam para uma prevalência irrestrita de grandes capitais privados e lógicas mercantilistas tanto nas realizações culturais quanto nas transformações urbanas — prevalência justificada pela antiga ânsia brasileira por "modernização" e "integração" e possibilitada pela desregulamentação crescente e pela conivência, interesse escuso ou simples descaso do poder público. A SP Tower — com seu descaso para com a cidade e sua ligação suspeita com o poder público — e

⁴² Exposição de origem privada comemorando os 500 anos do Brasil, a mostra teve um gasto próximo a 40 milhões de dólares, um acervo de amplitude inédita e um público de proporções nunca vistas aqui, e foi marcada por um caráter francamente empresarial, uma ambição de circulação internacional e uma apropriação deslavadamente espetacular e publicitária da arte (como o próprio mote nacionalista já faria esperar). Seu resultado em 2000 mostraria um predomínio de dispositivos cenográficos espetaculares sobre as obras expostas, e uma substituição de princípios curatoriais por métodos empresariais (PEIXOTO, 2003, p.9).

⁴³ Segundo o texto de Nelson Brissac a respeito, a Bienal teria sido conduzida em função da reestruturação urbana e cultural representada pela Mostra. Ele acusaria a infiltração dos interesses da Brasil + 500 na instituição: "Carlos Bratke foi eleito presidente da Fundação Bienal, em 1999 [...] justamente quando se iniciava o processo de constituição da Associação Brasil + 500 e de apropriação do parque. Caberia a ela adequar a Fundação a este novo dispositivo. Ou seja: promover o adiamento da Bienal para que a mega-exposição pudesse ser realizada" (PEIXOTO, 2003, p.15).

⁴⁴ A esse respeito, a jornalista Angélica de Moraes escreveu em artigo para a Revista Bravo!: "embora haja endêmica ineficiência na máquina estatal encarregada de gerir a cultura brasileira, estamos assistindo agora aos efeitos tão ou mais perversos da sobreposição de outra ineficiência gerencial na área: a ação de plutocratas na pele de mecenas" (MORAES, 1999). O fato mais significativo seria que tal realização *privada* teria sido construída através da captura premeditada e progressiva de instituições, equipamentos e espaço *públicos* — a Fundação Bienal, o Parque do Ibirapuera e seus edifícios — sob a bandeira da "restauração" destes, naquilo que foi acusado por Nelson Brissac de ser a "mais sistemática e extensiva operação sobre as instituições culturais e os espaços públicos ocorrida até agora no país" (PEIXOTO, 2003, p.16).

o destino das áreas de *A Cidade e suas Histórias* — sem nenhum meio-termo entre a captura corporativa e a apropriação miserável — também levantariam a questão séria da fragmentação e falência da esfera pública na metrópole, na qual o espaço urbano se tornaria local de apropriação privada e predatória generalizada. É certo que esse panorama tenha contribuído fortemente para a mudança que se veria a no projeto Arte/Cidade.

[SP Tower] foi um detonador muito importante no sentido de ganho de consciência de o que está por trás de um projeto como esse [Arte/Cidade], ou seja, o fato de que você não pode fazer um projeto como esse na ilusão de que está atuando na cidade de maneira neutra. [...] A Mostra dos 500 anos foi o equivalente da SP Tower no campo da arte. [...] Foi uma avalanche: o poder da grana, dos interesses imobiliários, elevado ao extremo. E foi o momento em que isso se tornou despidoradamente público. [...] era impossível ignorar essas questões se você estivesse trabalhando naquele ano. (Brissac em entrevista concedida ao autor em 31/05/2004)

O fim dado ao terreno Matarazzo e à Casa das Caldeiras, a reestruturação ocorrida em Mitte e a proposta da SP Tower na zona leste deixavam inegavelmente claro que ao redor de locais em "suspensão" havia grandes interesses políticos e econômicos prontos a se sobrepor a propostas estéticas. A atenção e reflexão dedicadas aos *terrain vagues* como possibilidades de pensar novos potenciais poéticos do espaço urbano diante de uma modernidade urbanística "esgotada" mostravam-se frágeis diante dos interesses econômicos duros que viam em tais vazios apenas reservas de mercado e investimentos em potencial. Enquanto iniciativas artísticas propunham novas discussões e experiências com esses espaços "fora do sistema" (como se fossem dotados de alguma perenidade), estes mesmos eram formatados, reconfigurados e reinseridos no "sistema" por interesses em nada comprometidos com a recuperação e reflexão sobre os significados urbanos, mas relacionados justamente ao soterramento e à reificação destes.

Junto a isso, uma mudança importante ocorreria então no discurso de Arte/Cidade, que se tornaria ao mesmo tempo mais controverso e mais rigoroso. Seria adotada uma retórica mais "embasada" teórica e tecnicamente, diferente do tom mais "curatorial" das edições anteriores⁴⁵. Numa ampliação do processo já presente na procura por repertório em artistas da *land-art* em 1997⁴⁶, seria constituído um instrumental

⁴⁵ Há uma sensível mudança, por exemplo, no emprego de conceitos de outros autores. Nas duas publicações citadas, nos textos de Brissac para o evento e no livro *Intervenções Urbanas*, aparecem muito mais citações e referências diretas a estudiosos. Entre estes estariam David Harvey, Saskia Sassen, Manuel Castells e Rosalyn Deustche e as questões por eles colocadas sobre cultura, cidade, globalização da economia, mercadorização, estetização e exclusão social. Por outro lado, também sobressairia o recurso de Brissac a pensadores como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault em sua reflexão sobre a análise de situações dinâmicas na cidade.

⁴⁶ Como comentado no capítulo anterior.

interpretativo para o projeto, visando articular uma nova leitura da São Paulo contemporânea, mais abrangente, coesa e política do que em todos os outros momentos do projeto.

Foi provavelmente na conjunção entre o panorama "revelador" do fim do século e as interlocuções com artistas como Hans Haacke que o discurso de Arte/Cidade incluía nesse referencial teórico a "corrente" de crítica cultural norte-americana da qual Rosalyn Deutsche era exemplo. Sua atenção às relações "escusas" entre iniciativas artísticas e políticas urbanas — sendo particularmente crítica a abordagens estetizantes e puramente fenomenológicas e da cidade como instrumentos de *gentrification* — e sua defesa do potencial da arte como instrumento de criação de um espaço público de debate seriam importantes referências⁴⁷.

O processo subsequente de radicalização política do discurso de Arte/Cidade incluiu uma avaliação das limitações das três primeiras edições incluída no livro *Intervenções Urbanas*⁴⁸. Em sua introdução e epílogo, o livro coloca algumas questões sobre as limitações do repertório empregado e das discussões realizadas, bem como sobre o destino das áreas utilizadas por Arte/Cidade e o papel deste na transformação destas. Nessa autocrítica inicial, seria acusada em Arte/Cidade uma insuficiência de abordagem ligada ao predomínio de questões estéticas, ligadas à percepção visual.

Talvez aqui residam os limites de arte/Cidade: de uma fase a outra, o projeto ganhou escala mas nunca adquiriu outra dimensão. Não se imbricou efetivamente nos processos de produção e administração da cidade. (PEXOTO, 2002, p.15)

Retrospectivamente, as diversas intervenções artísticas talvez possam ser vistas como, em geral, ainda comprometidas com estratégias escultóricas em grande escala, percepção fenomenológica de objetos colocados no espaço. Diversos outros parâmetros conceituais e operacionais ainda precisariam ser introduzidos nessa prática artística para que seus efeitos sejam mais intensos e abrangentes (PEIXOTO, 2002, p.319).

Em contraponto, Arte/Cidade passaria a levantar dentro de si um panorama amplo de questões "não-artísticas" e necessariamente políticas — como a crise do espaço público urbano e os usos informais deste; uso da cultura como instrumento de propaganda da cidade; *site-specific*, procura por "identidade" e estetização da cidade;

⁴⁷ Em seu depoimento de 31/05/2004, Brissac disse que Rosalyn Deutsche seria "fundamental" nesse momento: "ela introduz essa questão da relação entre a obra e os processos econômicos e sociais que estão envolvidos. E a questão das implicações políticas da obra, políticas nesse sentido, de *polis*".

⁴⁸ O que não deixaria de ser um modo de marcar uma nova posição perante o público e os críticos do projeto. O livro estaria previsto inicialmente para o final de 1998 (Brissac apud MORAES, 09/06/1998), mas só pôde ser lançado em novembro de 2002, — já após o término do quarto Arte/Cidade — por falta de recursos (segundo Brissac em entrevista de 31/05/2004). É bem provável que seja nesse adiamento que tenham sido acrescentadas as considerações mais críticas a respeito dos limites do próprio Arte/Cidade.

especulação imobiliária e segregação social; globalização e reestruturação urbana; a inadequação de políticas urbanas e possíveis outros repertórios operativos para a arquitetura e urbanismo.

[...] novos parâmetros têm de ser encontrados para a implementação de políticas públicas, particularmente as relacionadas com grandes projetos de desenvolvimento urbano. Estratégias que se contraponham à tendência, hoje predominante, no vácuo deixado pelo Estado, de apropriação privada do espaço urbano, tanto por megaprojetos imobiliários como pelo comércio e ocupação informais. Projetos alternativos de intervenção podem, em relação direta com as regiões e comunidades, sugerir outros modos de ocupação e uso, novas configurações para estes vazios metropolitanos, distintas daquelas ditadas pelo desenho existente da cidade e pelos interesses econômicos e políticos dominantes. É preciso introduzir novas estratégias urbanas, baseadas na diversidade, na indeterminação e na fluidez desses espaços intersticiais. (PEIXOTO, 2000)

Haveria também visível intenção de Arte/Cidade em diferenciar o evento futuro de conotações "estetizantes" e "identitárias", assim como da própria idéia de arte *site-specific*⁴⁹:

Não há mais como operar apenas com referenciais históricos, locais específicos, formas particulares de ocupação social. [...] Qualquer intervenção, se tomada isoladamente, perderia-se na extrema complexidade desta trama urbana. Também os locais escolhidos não permitem, por suas tensões e desconfiguração, abordagens estéticas convencionais, de caráter escultórico.[...] Não se trata, portanto, de um projeto de *site specific*. Embora postule intervenções em situações urbanas concretas, estas não são tomadas na sua especificidade. [...] Os aspectos particulares — organização espacial local, história, formas de ocupação social — são aqui elementos de uma configuração e dinâmica mais ampla, que dá a todas as situações seu caráter essencialmente genérico e indistinto, fundado nas suas tensões e conflitos. (PEIXOTO, s/d)⁵⁰

A idéia do projeto como um todo seria atravessada pelos temas do *inapreensível* e do *mapeamento*, de tentar pensar situações ou processos que não se revelam à percepção por sua natureza ou escala (questões já anunciadas no interesse anterior de

⁴⁹ O afastamento em relação ao *site-specific* estaria em processo já no Arte/Cidade anterior. É relevante citar que, entrevistada pelo jornal Folha de São Paulo em 1997, a curadora francesa Catherine David já havia criticado o terceiro Arte/Cidade, falando da "perda de atualidade" e interesse do conceito de *site-specific* declarando que não acreditava nele, mas sim em "leituras de territórios" (apud FIORAVANTE, 28/10/1997). Brissac teria respondido a esse comentário em artigo também na Folha, alegando que "a complexidade das questões espaciais postuladas por Arte/Cidade [...] desmente por si só essa tentativa de circunscrição a uma idéia limitada de arte para lugar específico" (PEIXOTO, 04/01/98).

⁵⁰ O texto original (encontrado no site do projeto) é especificamente sobre o levantamento urbano realizado para *BrasMitte*, e não possui indicação de data; minha suposição é de que date de 2000.

Brissac pela leitura territorial de "grandes escalas"). Até *A Cidade e suas Histórias*, o projeto Arte/Cidade ainda poderia ser definido pelo já citado mote de passar "da geografia à paisagem" (PEIXOTO, 27/03/1994 e 1996), procurando uma nova experiência sensível e simbólica da cidade diante de sua "desmaterialização" e "abstração" crescentes. Do terceiro para o quarto Arte/Cidade, em contrapartida, o projeto parece retornar em certa medida à "geografia": diante da generalização de apropriações estetizantes e fetichizadoras do espaço sensível, retomar a "cartografia" como ferramenta de compreensão — mas em busca de formas e critérios *novos* de mapeamento do espaço metropolitano.

O mundo contemporâneo apresenta um elevado grau de abstração, do qual nós apenas sofremos os efeitos. Se temos a impressão de que a cidade está fora de controle, é porque a dimensão dos problemas escapa à experiência individual e, sobretudo, à percepção visual [...] O grande compromisso estético do Arte/Cidade é lidar com processos que escapam à percepção imediata, fazer com que o público se dê conta que uma intervenção urbana carrega uma reverberação para além do que se consegue enxergar (Brissac apud OLIVA, 15/12/2001).

Muito apoiado nos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari como referências teóricas, tornou-se importante elaborar, compreender e "cartografar" a *informalidade*, as práticas e processos não-formalizados, fluidos, táticos e nômades (também *inapreensíveis* em sua lógica) que ocorreriam na Zona Leste. Mas dentro dessa procura por "mapear" coisas invisíveis, também surgiria uma ênfase geral na explicitação de problemas e *criação de debates* (tributária em boa parte a Deutsche, é provável), aproximando-se a uma visão da intervenção artística como ação em um campo político de discursos e forças.

5.2.3. Critérios e curadoria

Com as transformações de abordagem sobre cidade e arte no interior do projeto, a curadoria de *BrasMitte* também iria diferir das experiências anteriores de Arte/Cidade em muito mais que a mera presença de artistas estrangeiros⁵¹. As principais mudanças poderiam ser resumidas em quatro itens:

- o primeiro foi a escolha de compor o conjunto de participantes brasileiros de uma maioria de artistas que já houvessem participado de alguma edição de Arte/Cidade. Encerrava-se assim o imperativo anterior do projeto de não repetir convidados, e passava-se a buscar participações de artistas cujos trabalhos nos eventos anteriores fossem considerados mais bem-sucedidos em responder às locações e às questões do projeto.

⁵¹ No site do projeto (www.pucsp.br/artecidade) Chris Dercon está creditado como "curador convidado" dos artistas holandeses — que seriam maioria entre os participantes estrangeiros.

- o segundo foi o abandono já de início do mote da pluralidade de linguagens artísticas — originalmente uma característica principal do projeto Arte/Cidade, e que ainda se mantivera no início de sua terceira edição. Com muito poucas exceções, os participantes brasileiros seriam quase todos artistas plásticos.
- o terceiro — correlato ao segundo — foi o abandono da proposta de interlocução coletiva entre artistas, outra idéia essencial da primeira concepção de Arte/Cidade. Não houve mais workshops de discussão na elaboração das intervenções e na preparação do evento; os artistas discutiriam suas obras apenas com o curador e com os profissionais de produção⁵².
- o quarto item foi a opção da curadoria em direcionar um pouco mais os locais a serem ocupados pelos artistas, propondo para certa parcela de artistas (na maioria dos brasileiros) o espaço interno da Torre Leste do conjunto Moinho Santista e oferecendo os espaços urbanos a outra parcela (principalmente aos estrangeiros)⁵³.

Tais alterações renunciariam um outro ponto de partida em Arte/Cidade, sem as questões originais de interdisciplinaridade e fomento da produção artística brasileira, e focado especificamente na abordagem da cidade. Essa mudança também aponta para uma maior centralização do projeto na figura do coordenador e curador (que talvez nesse momento tenha agido mais como tal mais do que nos eventos anteriores). Tal "centralização" se apoiava em propostas curatoriais mais bem direcionadas, bem como num discurso mais articulado e coeso sobre a cidade de São Paulo e sobre as questões abordadas pelo projeto, mas tornava a participação dos artistas mais restrita, sem decisões coletivas⁵⁴. O fomento de reflexões sobre o meio artístico brasileiro em si foi subordinado ao enfoque de questões propriamente urbanas e políticas.

Grosso modo, o significado do quarto ponto seria fazer uma contraposição entre um repertório de exploração perceptiva e formal — predominante nos brasileiros e concentrado no Belenzinho — e um repertório que se envolvesse mais diretamente com as relações e dinâmicas da vida urbana — predominante nos estrangeiros e espalhado pela cidade. Haveria por parte da curadoria o desejo de confrontá-los e provocar uma atualização, um "*aggiornamento*" (Brissac em entrevista de 31/05/2004).

⁵² A ausência do processo de diálogo foi uma questão da qual só obtive conhecimento pelos depoimentos dados por Carlos Fajardo (04/07/2005), Regina Silveira (24/07/2005) e Carmela Gross (17/06/2005).

⁵³ Gross, Silveira e Nelson Félix falaram que o direcionamento fora colocado por Brissac. Fajardo ressaltou que não haveria imposições a esse respeito, mas *sugestões* do curador que foram aceitas — no caso do próprio Fajardo, por exemplo, espaços interiores seriam indubitavelmente mais adequados à sua obra do que espaços abertos e públicos.

⁵⁴ Essa mudança foi recebida de maneira variada entre os artistas. Foi mal vista por Gross, mas Fajardo — que, como visto no capítulo 3, teve ressalvas ao processo de discussão ainda "confuso" de Arte/Cidade 1 — declarou preferir o maior direcionamento curatorial de *ArteCidadeZonaLeste*. Os depoimentos de Nelson Félix (30/07/2005) e José Resende (07/07/2005) também não manifestaram crítica à ausência de discussão coletiva.

A linhagem minimalista também marca os nossos artistas, mas falta um ajuste de contas; confrontar os estrangeiros com os brasileiros acho que vai ser uma forma de estimular a questão e um debate interessante. (Brissac apud HIRSZMAN, 12/05/1999)

A conotação crescentemente "técnica" (no sentido de *saber adequado*, especializado) das interlocuções do projeto aproximavam o discurso da coordenação do campo da arquitetura e urbanismo, mas ao mesmo tempo afastava-o dos artistas brasileiros⁵⁵ e conferia destaque especial aos participantes estrangeiros⁵⁶. Para além da óbvia repercussão proporcionada pela presença de nomes internacionais, o *approach* de convidados como Muntadas e Acconci (que seriam interessantes tanto como "autores" quanto como "especialistas") seriam mais exemplares da defesa pelo distanciamento em relação a abordagens mais "escultóricas" da cidade. Tratava-se de uma posição curatorial mais claramente direcionada que nos Arte/Cidade precedentes, mas que também ofereceria pontos questionáveis. Pela maior "centralização" da discussão em seu curador e pelas limitações práticas (fundos, disponibilidade dos participantes, etc.), não houve diálogo direto entre expoentes nacionais e estrangeiros — algo que talvez fosse bastante desejável na linha de raciocínio de um "aggiornamento". Essa própria idéia, porém, contém uma sugestão de "atualização" diante de um "atraso" — uma conotação que pairou, de certo modo, sobre toda a trajetória de Arte/Cidade, e que não deixa de ter componentes ideológicos.

5.2.4. Esforços e contratempos

Levantamentos, curadoria e projetos de intervenção já estariam prontos em 2000; no entanto, um evento artístico na Zona Leste só aconteceria quase dois anos depois. Para além das dificuldades e ambições da proposta — que exigiam enormes quantidades de tempo e dinheiro — houve cisões concomitantes à preparação de *BrasMitte* e à mudança política interna ao projeto. Arte/Cidade sofreria rupturas em relação a algumas bases de apoio⁵⁷. Sua parceria com o Instituto Goethe, principalmente, entraria em crise e seria

⁵⁵ O depoimento de José Resende tocou nesse ponto: "foi se ampliando a cisão, nunca assumida ou declarada, entre a participação de arquitetos e planejadores urbanos e a produção dos artistas. Como sempre ocorre, uma pretensa cientificidade acadêmica era buscada com os arquitetos como aval da seriedade do evento (provável mera justificativa para obtenção de patrocínios). A intervenção dos arquitetos e planejadores evoluiu de uma certa "artístagem" cometida por alguns no penúltimo [Arte/Cidade], à proverbial autoridade dos debates e textos produzidos que antecederam e depois aconteceram durante o último evento" (José Resende em resposta escrita ao autor recebida em 07/07/2005).

⁵⁶ A relativa preponderância dada aos repertórios mais políticos e mais "negociadores" é bem visível, por exemplo, na fotonovela *As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura*.

⁵⁷ Um exemplo foi o afastamento em relação a Ricardo Ohtake, que sempre estivera ligado ao projeto desde seu início, como protetor, organizador ou fonte de contatos e pontes com outras instâncias. Com os dados presentes, só é possível especular a respeito dos fatores envolvidos nessas rupturas (que provavelmente se mesclam questões pessoais, financeiras e políticas) assim como de sua ligação com a maior "politização" do projeto.

interrompida em 2000⁵⁸. O evento, cuja última previsão seria para maio daquele ano⁵⁹, foi paralisado por falta de verbas, passando mais de um ano sem praticamente nenhuma aparição na imprensa.

O projeto só seria retomado em 2001, com recursos conseguidos através de um prêmio cultural de Artes Visuais concedido pela Petrobrás, com a consolidação de outros apoios e parcerias e com ancoragem institucional na unidade Belenzinho do SESC — que apareceria agora como "grande realizador" do evento⁶⁰. Na retomada, foram abandonados os resquícios do paralelo internacional entre metrópoles e o título *BrasMitte*, que foi substituído definitivamente por *ArteCidadeZonaLeste*. Contudo, o interesse em uma abrangência "internacional" permaneceria no projeto, ainda que com outro tom.

A proposta é tomar esta região de São Paulo como um campo onde todas as questões sobre a globalização das cidades e da arte estão sendo jogadas. Quando as recentes políticas urbanas de revitalização e as formas estabelecidas de arte pública entram em colapso diante da complexidade e escalas das novas situações, *Arte/Cidade Zona Leste* se propõe a discutir novas estratégias urbanas e artísticas de intervenção em megacidades. (PEIXOTO, 2002-d)

Mais intrincado e multifacetado que qualquer uma das experiências anteriores de *Arte/Cidade*, *ArteCidadeZonaLeste* demandaria um esforço organizativo tremendo para o Grupo de Intervenção Urbana, agora composto nominalmente apenas por Nelson Brissac, Giselle Beiguelman e o engenheiro Ary Perez⁶¹. Seriam ocupadas agora várias localidades e

⁵⁸ Há índices de uma desavença séria no artigo de Helena Katz a respeito. Nele, Brissac acusaria o Instituto Goethe de: procurar instituições parceiras de *Arte/Cidade* para fazer uma iniciativa "concorrente" ao projeto (um seminário sobre arte e espaço urbano); suspender sumariamente a sua participação no *Arte/Cidade*; e passar a requisitar por meios legais a devolução de recursos financeiros já repassados ao projeto. Segundo Katz, os responsáveis por *Arte/Cidade* reivindicaram juridicamente "o direito de ler um manifesto [...] antes do início do seminário no instituto para dar início a uma discussão ampla a respeito daquilo que está nos interstícios da presente situação, que envolve o Goethe e o Projeto *Arte/Cidade*" (KATZ, 08/06/2000).

⁵⁹ Segundo divulgado no site de *BrasMitte*. Assim como *A Cidade e suas Histórias*, *BrasMitte* sofreu sucessivos adiamentos. Até maio de 1999 o evento estivera anunciado na imprensa para outubro do mesmo ano (HIRSZMAN, 12/05/1999).

⁶⁰ O projeto estaria apresentado na imprensa e no material de divulgação como "uma realização do SESC São Paulo" com patrocínio da Petrobrás. Não há muitos dados sobre custos. O jornal *O Estado de São Paulo* divulgou valores de 1,2 e 1,5 milhão; a versão mais "generosa" esteve em um artigo de Aracy Amaral, também para *O Estado* (AMARAL, 11/04/2002), que cita um orçamento de R\$ 2,5 milhões, fora doações de material. Entretanto, segundo Nelson Brissac (entrevista de 16/05/2005), o quarto evento teria sido o mais caro de todos. O coordenador, porém não teria números certos para dar à pesquisa naquele momento.

⁶¹ Não se sabe aqui a partir de quando exatamente o Grupo estaria formado "oficialmente" por essas três pessoas. Ary Perez, que possuía experiência em execução de projetos artísticos e já havia trabalhado em *Arte/Cidade* 3 na obra de Nelson Félix, tornou-se coordenador geral da realização evento. Beiguelman entre outras coisas, coordenaria toda a parte de mídias eletrônicas do evento. Segundo Brissac, o grupo teria ficado "mais eficiente", embora menor (entrevista de 16/05/2005).

situações distintas, a maioria socialmente e administrativamente complicadas⁶², e embora o número de intervenções (vinte e seis projetos) fosse menor que do terceiro Arte/Cidade, as propostas eram de modo geral muito maiores, mais ambiciosas e mais complicadas — em vários casos, justamente pela assimilação da própria complexidade já presente nas locações. O "atraso" do projeto entre 2000 e 2002 veio agravar as dificuldades: além da necessidade de retomar contatos e diálogos interrompidos e marcar novas visitas dos convidados estrangeiros, os sítios escolhidos teriam sofrido transformações. Segundo Brissac em entrevista (31/05/2004), os locais teriam em geral se tornado muito mais ocupados pela população. Na sobreposição de complexidades e contratempos — um deles sendo a falta constante de dinheiro⁶³ — alguns projetos tiveram de ser reelaborados ou relocados, e dois (de Rem Koolhaas e Dennis Adams) não puderam ser implantados, o que teria desagradado os autores.

A viabilização das obras exigiu múltiplas interlocuções com uma quantidade de instâncias provavelmente superior à de qualquer evento "cultural" já realizado até então, abarcando desde a prefeitura, instituições públicas, empresas e organizações não-governamentais, até grupos de vendedores ambulantes, cooperativas de coletores de papel e comunidades de favelados e sem-teto. As negociações também seriam muito particularizadas para cada local e cada trabalho; no caso do edifício São Vito e da Praça do Brás, Arte/Cidade tivera que lidar até com grupos criminosos⁶⁴. A mudança de gestão municipal de Celso Pitta para o de Marta Suplicy (PT, 2001-2004) provavelmente foi um dado importante para a viabilização do evento. A aquiescência e colaboração da prefeitura seriam indispensáveis para se fazer intervenções mais complexas em espaços públicos⁶⁵.

Contudo, a negociação dos trabalhos imbricados com questões urbanas era longa, e a disponibilidade dos artistas estrangeiros, curta. O processo de interlocução e pesquisa destes teve de ser conduzido em maior parte por Arte/Cidade, sendo que alguns convidados (como Krzysztof Wodiczko) puderam fazer pouco mais que os contatos iniciais

⁶² Segundo Andréia Moassab, assistente de curadoria de *ArteCidadeZonaEste*, o caso da Praça do Brás seria um exemplo de confusão nas competências administrativas: "você vai negociar esse espaço com quem? Era do metrô? Daí você chega no metrô e dizem 'ah, não é nosso', daí vai na prefeitura e 'não é nosso'. Até que a gente descobriu [...] que existe na estação do metrô uma linha branca pintada no chão. Então até essa linha branca é o metrô que cuida, da linha pra lá é da prefeitura. Nenhum dos dois sabe, ninguém sabe" (entrevista concedida ao autor em 17/05/2005).

⁶³ Também segundo Moassab, embora projeto fosse muito caro — dando a impressão de que haveria muitos recursos por trás dele — o dinheiro teria sido sempre um problema. A precariedade e escassez de recursos estariam presentes em vários pontos: na insuficiência ocasional do número de assistentes; nos prazos para pagar obras como as do Atelier van Lieshout; e na própria base de operações do projeto, que ficava na Torre arruinada que era então parte do SESC Belenzinho (entrevista de 17/05/2005).

⁶⁴ Segundo Moassab (entrevista de 17/05/2005), a praça possuiria um ponto de tráfico. As intervenções de Arte/Cidade nela, então, ficaram numa situação tensa e perigosa de invasão de um "território" restrito.

⁶⁵ Um projeto "cultural" envolvendo populações mais pobres provavelmente pareceria interessante à plataforma política da gestão Suplicy. Haveria na base do governo municipal pessoas diretamente ligadas a movimentos sociais urbanos e a políticas para populações de baixa renda.

com os interlocutores e as diretrizes projetuais. Tanto para a complexa produção técnica quanto para dar continuidade aos diálogos e colaborações iniciados pelas visitas dos artistas, o evento necessitou de mediadores e assistentes — encabeçados pela produtora Maria Clara Perino, a engenheira Geórgia Gurjão e a arquiteta Andréia Moassab. No caso das obras de interlocução, em particular, o trabalho de "mediação" abrangeria a realização de pesquisa e levantamentos, o contato com entidades e comunidades envolvidas e até a participação na concretização dos trabalhos⁶⁶.

Assunto de "bastidores" até *A Cidade e suas Histórias*, o aspecto de *negociação e colaboração* implicado no evento seria objetivado e exacerbado em *ArteCidadeZonaLeste*, transformando-se num elemento central de seu discurso⁶⁷. A atuação de Arte/Cidade seria enfatizada como uma mediação, uma instância de agenciamento de colaborações experimentais dos artistas e arquitetos com a cidade, e as intervenções urbanas seriam ressaltadas como construção de processos e práticas e não como produtos finais. Em geral, a participação dos próprios artistas nos processos de negociação e viabilização das obras teria se ampliado e aprofundado, especialmente na interação *criativa* com engenheiros e técnicos⁶⁸. Mas a colaboração com as populações locais — e em especial aqueles em situação de penúria — era uma preocupação simplesmente inédita em Arte/Cidade, e a despeito de seus problemas foi provavelmente o diferencial mais importante do quarto evento.

O resultado de processos intrincados e incertos envolvendo olhares estrangeiros, artísticos e técnicos e os caracteres cotidianos, utilitários, precários e burocráticos da megalópole seria um evento muito mais radical e amplo que os outros Arte/Cidade, mas também cheio de "contradições e confrontos" (Regina Silveira em correspondência ao autor, recebida em 24/07/2005).

⁶⁶ Segundo Andréia Moassab em conversa com o autor, a divisão seria a seguinte: ela, na condição de assistente de curadoria de Nelson Brissac (então seu orientador de mestrado na PUC-SP), cuidaria da produção mais "conceitual" do evento; Perino seria encarregada da produção técnica; e Gurjão, como assistente de Ary Pérez, trataria dos projetos estruturalmente complexos. Moassab faria, de certo modo, uma mediação entre a conceitualização do curador e as atividades desenvolvidas. Teve participação então em praticamente todos os aspectos do evento (publicações, organização de seminários, realização de obras, negociações e representação pública), mas principalmente na parte de pesquisa e no intermédio com os artistas estrangeiros. Destes últimos, a arquiteta teria sido intérprete, acompanhante e auxiliar em interlocuções com os grupos "informais" contemplados pelo evento (Moassab em entrevista de 17/05/2005).

⁶⁷ A releitura dos três primeiros Arte/Cidade em *Intervenções Urbanas* também daria ênfase aos processos de desenvolvimento e negociação, fazendo um "making-of" dos eventos.

⁶⁸ Segundo o curador, em *ArteCidadeZonaLeste* os trabalhos teriam desenvolvido "uma relação muito mais intrínseca com os engenheiros [...] Várias intervenções não teriam acontecido se não tivesse havido uma enorme confluência. Por exemplo, o trabalho do Néson Félix, do Zé Resende, um pouco do Vito Acconci, o trabalho do Preesman [...], são trabalhos que envolveram *know-how* técnico que os artistas não tinham [...]. E a interação com as equipes de engenheiros foi fundamental para que se estressasse o potencial daqueles trabalhos. [...] Então as reuniões com a equipe técnica foram reuniões de criação, não só reuniões de viabilização. Essa era uma mudança fundamental" (entrevista de 31/05/2004).

5.3. ArteCidadeZonaLeste

O Arte/Cidade de 2002 foi mais "modesto" que seu predecessor em dois aspectos: a quantidade de participantes e a complexidade da estrutura expositiva. Uma mudança positiva, já que essas duas instâncias teriam adquirido proporções exageradas em *A Cidade e suas Histórias*. Ainda assim, suas dimensões e seu espraiamento o fizeram mais difícil de abarcar que todos os outros Arte/Cidade.

A exposição final durou de 16 de março até 5 de maio de 2002 e se espalhou por uma região de 10 km². Poderia ser dividida em três tipos de espaço:

- um *espaço de intervenção arquitetônica coletiva*, na Torre Leste do antigo parque fabril da Indústria Santista (já então convertido em parte no SESC Belenzinho, a mais nova unidade do SESC em São Paulo), que contava com doze obras⁶⁹;
- um *espaço expositivo para projetos*, locado no galpão do Pátio do Pari, onde ficariam à mostra protótipos e propostas de três trabalhos⁷⁰;
- os *vários espaços de intervenção em meio à cidade* (quase todos públicos), onde estariam doze trabalhos⁷¹.

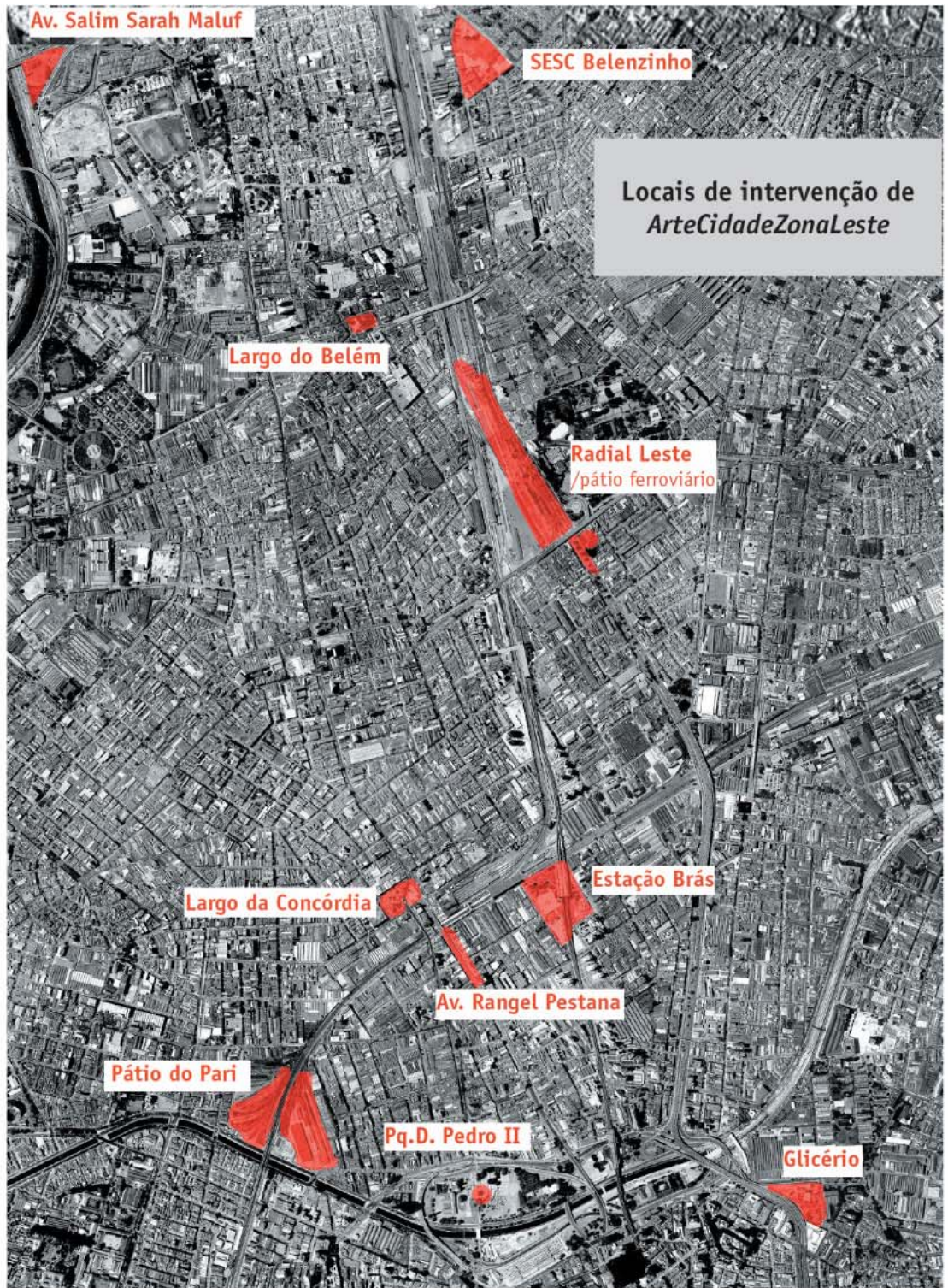
De maneira geral, a Mostra apareceu cindida entre a concentração de instalações na Torre Leste do Belenzinho e as obras nos vários pontos da Zona Leste, em muito pelos critérios da curadoria de "confrontar" os conjuntos diferentes de abordagens — de um lado aquelas mais vinculadas à elaboração poética e sensorial do espaço, e de outro aquelas que preocupadas com questões políticas ou que já visariam interferir no conjunto de representações, dinâmicas e relações sociais envolvidas em suas intervenções. Para transeuntes e habitantes desavisados, relacionar essas partes como pertencentes ao mesmo evento provavelmente não seria fácil.

Embora a ênfase dos organizadores tenha recaído sobre as obras que se imbricassem com os processos da cidade, é bem provável que algumas das manifestações do conjunto mais "estético" tenham ficado até mais conhecidas. A Torre Leste, em especial, foi com certeza a face mais aparente e localizável do evento enquanto tal. Concentrava muitas obras, estava anexa a uma unidade do SESC e seria favorecida também por seu tamanho avantajado (5 andares) e sua localização, que lhe

⁶⁹ Encontravam-se aqui obras de brasileiros "veteranos" no projeto Arte/Cidade, como Néson Félix, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cássio Vasconcelos, Regina Silveira e Waltércio Caldas; de interventores brasileiros "novos" como Ana Maria Tavares e Ary Perez; e de estrangeiros como Antonii Muntadas, Avery Preesman, Hannes Forster e Herman Pitz.

⁷⁰ A obra dos brasileiros "novos" do Grupo Casa Blindada, do estrangeiro Rem Koolhaas e do projeto de veículo orientado por Krzysztof Wodiczko.

⁷¹ Intervenções de brasileiros "veteranos" Angeb Venosa, Carlos Vergara, José Resende, Marcos Gianotti e José Wagner Garcia; dos brasileiros "novos" Giselle Beiguelman e a dupla Maurício Dias e Walter Riedweg; dos estrangeiros Antonii Muntadas (de novo), Dennis Adams e Vito Acconci, e os grupos Atelier Van Lieshout, Bureau Schie 2.0 e Urban Fabric.



Locais de intervenção de ArteCidadeZonaLeste

- | | | | |
|--|---|--|---|
| <p>Pátio do Pari
 Grupo Casa Blindada
 Rem Koolhaas
 Krzysztof Wodiczko
 Atelier Van Lieshout
 Antonii Muntadas</p> <p>Glicério
 Vito Acconci
 Krzysztof Wodiczko
 Atelier Van Lieshout
 Antonii Muntadas</p> <p>Pq.D. Pedro II
 Antonii Muntadas</p> | <p>Largo da Concórdia
 Maurício Dias e Walter Riedweg
 Antonii Muntadas
 Atelier Van Lieshout</p> <p>Av. Rangel Pestana
 Bureau Schie 2.0 e Urban Fabric
 Atelier Van Lieshout</p> <p>Estação Brás
 Carlos Vergara
 Atelier Van Lieshout
 Antonii Muntadas</p> | <p>Radial Leste /pátio ferroviário
 Angelo Venosa
 José Resende</p> <p>Radial Leste
 Giselle Beiguelman</p> <p>Largo do Belém
 Marco Gianotti</p> <p>Av. Salim Sarah Maluf
 José Wagner Garcia</p> | <p>SESC Belenzinho
 Néelson Félix
 Carlos Fajardo
 Carmela Gross
 Cássio Vasconcellos
 Regina Silveira
 Waltércio Caldas
 Ana Maria Tavares
 Ary Perez
 Antonii Muntadas
 Avery Preesman
 Hannes Forster
 Herman Pitz.</p> |
|--|---|--|---|

conferiam presença enorme na paisagem urbana. Além de mais visível, a Torre Leste do Belenzinho seria até mais *compreensível* — por ser um espaço fechado e abordado de maneira mais plástica, é possível que estivesse um pouco mais "próximo" da expectativa do público sobre o que seria um espaço de exposição. Na verdade, a intervenção nela realizada possuiria mesmo semelhanças com *A Cidade e suas Histórias*: uma concentração de obras com procedimentos e abordagens poético-formais (em sua maioria *site-specific*) em uma grande edificação industrial antiga (de 1934) e abandonada havia vinte anos (OLIVA, 20/02/2002). Como espaço, a Torre não seria então algo substancialmente novo dentro da experiência de Arte/Cidade. Considerada isoladamente em sua aparente "repetição" e sua circunscrição a um edifício do SESC, aparentaria uma cristalização e "institucionalização" da proposta de Arte/Cidade.

Isso seria um problema para a coerência do projeto: de modo geral, o discurso e várias das decisões da organização de *ArteCidadeZonaLeste* colocaram-se declaradamente contra uma "estetização" da cidade, e uma armadilha a ser evitada seria a de circunscrever um espaço "artístico" diferenciado (o problema de *A Cidade e suas Histórias*):

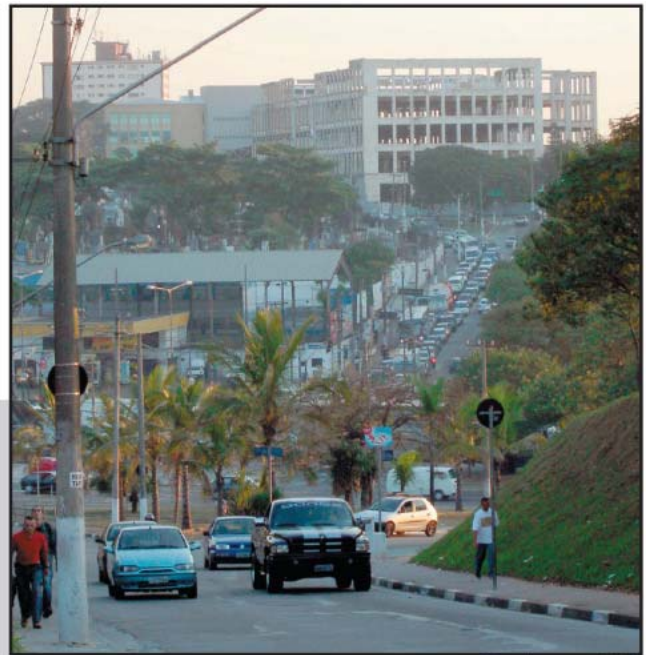
[...] uma limitação que a gente tentou evitar no Arte/Cidade seguinte, da Zona Leste, foi entender aquele espaço como um espaço de exposição, de visitação. Um espaço pelo qual você é responsável. Que quem vai lá é um "público", e não um habitante da cidade. Essa diferença é fundamental quando se trata de intervenção urbana; você não pode fazer intervenções urbanas que sejam entendidas como a configuração de um espaço artístico. (Brissac entrevista concedida ao autor em 16/05/2005)

Buscou-se evitar uma fruição "turística" dos espaços urbanos, com negação de transportes exclusivos para a mostra (coisas exigidas pelo SESC e pelos patrocinadores, segundo Brissac). A visitação às obras não se fez por um sistema autônomo, mas demandou do "público" o uso do próprio sistema urbano e a perambulação em meio à Zona Leste⁷². Esse aspecto de "exploração" seria intensificado pelo "mapa" das obras confeccionado por Arte/Cidade: embora informasse os principais ruas e avenidas de referência, suas demarcações estavam sobre um mapa do século XIX. O mapa, assim, não trazia "domínio" sobre o território, mas antes o confundia, tomando

⁷² "Não colocar ônibus, não transformar aquilo num espaço de turismo cultural foi uma opção consciente. E foi uma opção que a gente levou ferro de todo mundo que ajudou, que queriam ônibus: SESC queria ônibus, a Petrobrás queria, todo mundo queria. [...] evitar um olhar turístico sobre a Zona Leste foi uma opção-chave. Ele tomaria a excursão algo antropológico, você num ônibus garantido, sem risco de se perder, e ver as coisas 'marcadãs' enquanto obra de arte. Isso perverteria completamente o projeto. A idéia era a seguinte: você usa a infra-estrutura existente da cidade. Nós dizemos quais são os ônibus, trens, metrô que existem, você vai lá e acha, ou não acha" (Brissac em entrevista de 31/05/2004).



Gal Oppido - arquivo de Andréia Moassab



Torre Leste do SESC Belenzinho

[foto do autor, 2005]

Espaço expositivo
do Pátio do Pari
[arquivo de Andréia Moassab]



Mapa-guia de ArteCidadeZonaLeste



inevitável uma procura tateante em meio a locais desconhecidos e nada "turísticos" para o público cultural paulistano⁷³.

Não há um itinerário direto, evidente, entre os diversos locais. Não se propõe uma sistemática de visitação. Quando as cidades estão adotando estratégias de monumentalização, voltadas para o marketing, a promoção imobiliária e o turismo cultural, Arte/Cidade procura evitar a espetacularização inerente a esses processos. (PEIXOTO, 2000-d)

Essas escolhas tiveram um preço para a recepção das intervenções urbanas: espalhadas de maneira difusa e tragadas pela paisagem saturada, muitos visitantes nem as teriam encontrado ou reconhecido. Todavia, a recepção dos visitantes do evento talvez não fosse a conquista "crítica" mais significativa de *ArteCidadeZonaLeste*. Deslocar os consumidores de cultura paulistanos para uma área pobre e problemática da cidade possuiria menos interesse, talvez, do que a convivência cotidiana estabelecida com os milhares de transeuntes e habitantes da zona leste:

O que eu acho que é interessante no Arte/Cidade foi a corrosão crescente da noção de "público". [...] lá na Zona Leste, você tem 2 milhões de pessoas que moram na região. Não vai chamar essas pessoas de "público". [...] Não eram eles que estavam indo lá, éramos nós. Então muda radicalmente a idéia de algo ser feito para ser visitado. [...] Muitos dos trabalhos, o trabalho do Vito Accorci foi feito com os sem-teto, o trabalho do Maurício Dias, do Vergara, foram feitos com as pessoas que trabalhavam lá, em interação direta. Os camelôs foram agentes, e não pacientes. Então isso muda totalmente a idéia... Muda totalmente a questão da percepção, da recepção da obra de arte. Ela passa a ser uma intervenção num espaço de vivência cotidiana e não mais um objeto colocado para ser visto como obra de arte necessariamente — a maioria das pessoas que se relacionam com aquilo nem se relacionam enquanto obra de arte. (Brissac em entrevista concedida ao autor em 31/05/2004)

O conjunto da Torre Leste, todavia, ainda seria muito identificável como um espaço *artístico*, como um lugar substancialmente diferenciado da vida cotidiana da cidade. Para além das escolhas da curadoria, este problema estaria vinculado também à influência adquirida pelo SESC sobre o novo evento, que teria dado margem a vários conflitos⁷⁴; segundo o coordenador de Arte/Cidade, teria sido por imposição deste que os muros em volta da Torre Leste e a cidade e não puderam ser derrubados, mantendo

⁷³ Segundo Brissac na entrevista de 31/05/2004, a "brincadeira" do mapa teria rendido muitas críticas e reclamações a Arte/Cidade.

⁷⁴ Referências ao conservadorismo do SESC e conflitos com este em *ArteCidadeZonaLeste* foram feitas nos depoimentos de Brissac, de Renata Motta, Paula Santoro e Elísio Yamada, dos artistas Nelson Félix e Regina Silveira e da assistente de curadoria Andréia Moassab.

um isolamento que a ressaltaria como espaço diferenciado⁷⁵. A edição de Arte/Cidade com intenções mais "radicais" se veria em uma condição de limitação e subordinação institucional: além de todo o apoio de infra-estrutura dado pelo SESC — sem falar da legitimação e "confiabilidade" que seu nome conferia ao projeto — o sítio com maior densidade de obras era propriedade deste, parte anexa de sua mais nova unidade⁷⁶. Isso conferiu um poder sobre o evento que a instituição não se furtou em exercer, aproveitando *ArteCidadeZonaLeste* como oportunidade de promoção da unidade e de sua presença socialmente "integradora" na Zona Leste⁷⁷.

Mas haveria progressos: os organizadores procuraram sempre enfatizar os processos por trás das intervenções ao invés de seus resultados expositivos, e *ArteCidadeZonaLeste* foi o único Arte/Cidade a abrir a realização de algumas das obras à visitação do público⁷⁸. Além disso, apesar das semelhanças com o Arte/Cidade 3, pode-se dizer que na Torre Leste foi estabelecida uma relação mais "equilibrada" entre obras e sítio. Por sua forma e situação urbana, a torre não seria uma situação tão expressiva e interessante quanto as edificações do evento anterior, mas os trabalhos nela seriam em geral mais amadurecidos e audaciosos em suas abordagens.

⁷⁵ Na entrevista de 31/05/2004, Brissac declarou que a intenção original de Arte/Cidade seria de derrubar os muros em volta da Torre e integrá-la ao máximo com a cidade, e que a proibição da derrubada teria vindo só algumas semanas antes da abertura da exposição.

⁷⁶ Brissac disse que o evento inicialmente "não era pra acontecer numa *unidade* do SESC"; o projeto estaria em desenvolvimento antes do SESC se instalar lá. "Nós descobrimos o lugar nas investigações da área, contatamos a Moinho Santista, fizemos visitas ao lugar e tudo isso, e começamos o projeto, e *durante* o desenvolvimento do projeto o SESC comprou. [...] Então, de repente a gente se viu numa situação de o SESC ser o dono do negócio" (entrevista de 31/05/2004).

⁷⁷ "O maior problema foi lidar com as gerências do SESC, com o conservadorismo, com o segundo escalão do SESC.[...] ao invés de eu lidar com o presidente do SESC, eu passei a lidar com uma mulher horrível, uma gerente, que queria aparecer e fazer com que tudo acontecesse lá dentro. [...] você monta o negócio e de repente ele fala: 'aquele portão não pode ser aberto. Não pode, é nosso. Nós não vamos deixar abrir. Vocês não vão ligar o prédio com a cidade. Vai ter que entrar lá do outro lado, pela *nossa* unidade, passar pelos *nossas* atendentes', e tal" (Brissac, entrevista de 31/05/2004).

⁷⁸ As visitas, ao SESC Belenzinho entre janeiro e fevereiro de 2002, seriam acompanhadas e orientadas pelos próprios artistas — no caso, Regina Silveira, Hermann Pitz, Ana Tavares, Carmela Gross, Carlos Fajardo, Aiy Perez e Waltércio Caldã.

5.3.1. Percepção e tensão

Uma parte dos trabalhos feitos no Belenzinho — os ambientes feitos pelos brasileiros Cássio Vasconcellos, Carlos Fajardo e Waltércio Caldas e pelo alemão Hermann Pitz — poderiam ser montadas em outro lugar sem prejuízo de suas qualidades essenciais, pois estas estariam menos nas relações estabelecidas com o edifício e mais na disposição de elementos feita pelos artistas⁷⁹. A maioria das obras, no entanto, realizou interferências mais "específicas" no espaço e na matéria do edifício: Carmela Gross e Regina Silveira fizeram intervenções que elaboravam significados e simbolizações do edifício, trabalhando com analogias e com relações entre interior e exterior da edificação. Os estrangeiros Hannes Forster e Avery Preesman, por sua vez, trabalharam com a adição de elementos de volume e materialidade marcantes; enquanto o primeiro contrapunha-se à organização do espaço interno da torre, o segundo contrastava com a retidão industrial do volume e da fachada do edifício, já se inscrevendo numa relação com a paisagem urbana.

A Torre Leste do SESC Belenzinho, porém, estaria com sua demolição anunciada e prevista para depois de *ArteCidadeZonaLeste*⁸⁰. Partindo então do conjunto expositivo em seu interior como uma exploração e interpretação de um edifício "moribundo", esta análise concede um destaque particular às obras que procuraram tensionar a lógica interna de sua arquitetura: as de Nelson Félix, Ary Perez (que também era coordenador-geral de *ArteCidadeZonaLeste*) e Ana Maria Tavares.

Tanto Perez quanto Félix tiveram ênfase literalmente *estrutural* e lidaram de certa forma com a dimensão do "invisível" na arquitetura. Perez fez uma espécie de "escavação" arqueológica (ou uma dissecação) no subsolo do edifício: abriu um espaço em torno das fundações de um dos pilares da Torre, colocando à mostra para a visitação do público as estruturas sempre ocultas — sapatas, estacas e baldrames; mostrá-las, porém, também implicava então em interferir "perigosamente" em seu funcionamento, colocá-las no limite de sua sustentação. Em parceria com Perez, Nelson Félix interveio em um pilar do primeiro andar da Torre, que teve um segmento seu cortado, retirado e substituído por um perfil de aço de 1,5m de comprimento. A ação possuía clara complementaridade com o trabalho de lajes penduradas em *A Cidade e suas Histórias*; mas embora lidasse igualmente com materialidade, peso e linguagem arquitetônica, a operação seria agora ao mesmo tempo mais radical e mais discreta.

⁷⁹ Inclusive, outras "versões" da intervenção de Carlos Fajardo foram montadas em museu (c.f. FAJARDO e SALZTEIN, 2003).

⁸⁰ Apesar do anúncio, o prédio não foi demolido (ao menos, não em sua maior parte), e continua visível até o presentemomento (julho de 2006).



Hermann Pitz
Torre Leste do SESC Belenzinho, 2002
[arquivo de Andréia Moassab]



Carlos Fajardo
Torre Leste do SESC Belenzinho, 2002
[Arnaldo Pappalardo - arquivo de Carlos Fajardo]

Cássio Vasconcelos
Torre Leste do SESC Belenzinho, 2002
[www.pucsp.br/artecidade]





[arquivo de Andréia Moassab]



[www.pucsp.br/artecidade]



Cor Cordis
Regina Silveira
Torre Leste do SESC Belenzinho, 2002



[www.pucsp.br/artecidade]

Eu sou Dolores
Carmela Gross
Torre Leste do SESC Belenzinho, 2002



[www.pucsp.br/artecidade]



[arquivo de Andréia Moassab]



operação de içamento da peça para ser afixada sobre a fachada do edifício
[arquivo de Andréia Moassab]



[www.pucsp.br/artecidade]

Avery Preesman
Torre Leste do SESC
Belenzinho, 2002

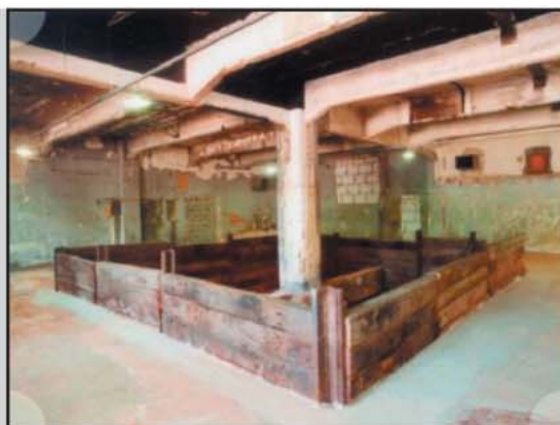
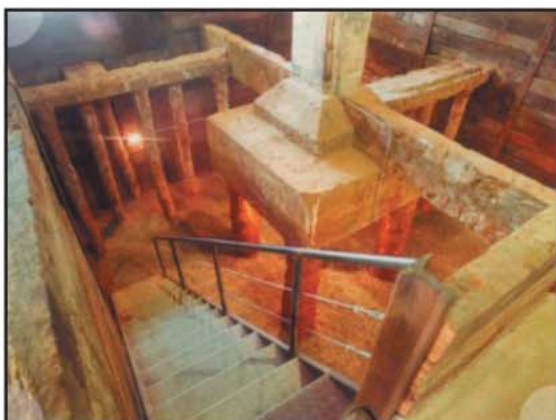


"[...] a peça de Preesman, precária e assimétrica, define uma estranha relação de identificação com a cidade, pois consegue fazer parte dela, mas ao mesmo tempo a repele. Ao espectador resta a pergunta: o que é mais chocante, a obra ou a própria paisagem? O artista, por meio do impacto visual, pretende nos obrigar a lançar um olhar consciente ao redor" (OLIVA, 20/02/2002).

Hannes Forster
Torre Leste do SESC
Belenzinho, 2002

[arquivo de Andréia Moassab]





Ary Perez
Torre Leste do SESC Belenzinho, 2002
[arquivo Arte/Cidade]



corte do pilar



inserção do perfil metálico

Pilar
Nelson Félix
Torre Leste do SESC
Belenzinho, 2002
[arquivo de Andréia Moassab]



O projeto inicial teria chegado a prever o corte de três pilares e duas grandes vigas colocadas entre estes, mas no processo de desenvolvimento o artista teria depurado a proposta, dando mais atenção à radicalização do ato: a alteração da percepção do espaço e das forças estruturais não se daria então pela apreensão visual, mas pela consciência *mental* da tensão estrutural envolvida — ou seja, operaria com uma dimensão "invisível" da edificação⁸¹. O processo necessário para a intervenção, por outro lado, seria outro aspecto extremamente rico: um esforço técnico que superava a toda a experiência anterior do artista, que deslocava o saber tradicionalmente "construtivo" da engenharia e que entrava em atrito com os próprios limites institucionais do SESC — que não aceitou facilmente a idéia de mutilar a estrutura de um imóvel seu a ser visitado por centenas de pessoas⁸².

A operação de Félix poderia ser encarada como uma interferência "escultórica", mobilizando o edifício como escultura. O trabalho de Ana Maria Tavares, por outro lado, seria o mais propriamente "arquitetônico" de todos os da Torre Leste, trabalhando a leitura do espaço através da circulação. A artista criou um sistema de passarelas e escadas metálicas que, através de aberturas feitas nas lajes, atravessava o edifício horizontal e verticalmente, criando um passeio labiríntico que rearticulava as relações espaciais e visuais da edificação. Em sua característica circulatória — e mesmo por ser elevada em relação aos pisos do edifício — o trabalho poderia lembrar um pouco alguns dos trajetos criados pelo Projeto de Adequação Arquitetônica do terceiro Arte/Cidade, mas com a enorme diferença de que na Torre o trajeto não procuraria se "anular" para permitir uma fruição "máxima" da edificação, mas sim transformar o espaço e a própria experiência do trajeto em instrumento crítico. Livre para criar novas conexões e relações espaciais, a intervenção explicitaria por contraste o rígido caráter industrial da organização daquele espaço — contraste reforçado pela leveza e transparência das passarelas (que incluía um piso metálico vazado) diante do peso e opacidade da torre.

⁸¹ "O desenho mudou por questões plásticas e questões técnicas, também. Um foi apoiando o outro. [...] cortar vários pilares ia ficar extremamente caro, e complicadíssimo. E ao mesmo tempo eu fui percebendo que eu estava trabalhando na medula do prédio. Um pilar é um pilar, a estrutura central de um prédio. Aí em pensei: não precisa fazer um "espetáculo"... a laje tem volume, você sente o deslocamento também pela dimensão, mas o pilar... teve uma hora em que eu percebi que quanto menor a interferência, mais conceitual ele se tornaria. [...] Qualquer coisa que eu colocasse virava um ornamento" (Félix em entrevista concedida ao autor em 30/07/2005). Essa descrição conceitual, por outro lado, talvez tenha sido menos atraente ao público que o "espetáculo" das lajes; um estudante de arquitetura me disse certa vez que essa obra lhe teria parecido um resultado muito pequeno para um esforço tão grande.

⁸² Em sua entrevista de 30/07/2005, Nelson Félix fez várias menções à "carece" do SESC como instituição e no trato de sua proposta. Além da equipe técnica mobilizada por Ary Perez, vários engenheiros teriam sido acrescentadas pelo SESC apenas para *fiscalizar* a obra.



[www.pucsp.br/artecidade]

intervenção ainda em construção



Ary Perez caminhando sobre passarela inacabada
[arquivo de Andréia Moassab]



[www.pucsp.br/artecidade]

Ana Maria Tavares
Torre Leste do SESC Belenzinho, 2002



intervenção terminada
[www.pucsp.br/artecidade]

Fora do Belenzinho, abordagens mais "escultóricas" estavam presentes nas intervenções de Angelo Venosa, José Resende e Marco Gianotti (decorrentes, não por acaso do campo da escultura e da pintura). Por sua presença na paisagem urbana e sua complexidade técnica, destacarei dentre esses o trabalho de Resende: a suspensão de três pares de vagões de trem — atados entre si através de cabos de aço e erguidos pelo contrapeso de seus pares — no pátio ferroviário junto ao viaduto do Bresser, no extremamente movimentado eixo da Radial Leste⁸³. A obra constituiria um "monumento" feito a partir da apropriação de elementos existentes, no qual seria mantida e ampliada a exploração de tensão material, técnica e espetáculo presente já na obra com guindaste e pedras em *Cidade sem Janelas*⁸⁴. Como neste último, haveria agora um "espetáculo" processual, mas o da própria concretização da intervenção, que exigira muita cooperação e diálogo com engenheiros e estaria visível como um canteiro de obras. Mas haveria também dimensões novas nos vagões: por um lado, uma leitura da paisagem; por outro, a produção de estranhamento no cotidiano dos milhares de pessoas que passariam pela Radial Leste⁸⁵. Por seu tamanho, o imenso "ready-made" de Resende parece feito justamente para capturar a percepção distraída e rápida das pessoas em automóveis — como um *outdoor*, mas oferecendo, ao contrário deste, uma "realidade" francamente manipulada — e confrontava assim a imobilidade da ferrovia desativada, tornada tensa e chocante, à velocidade da rodovia que a substituiria como paradigma de transporte.

Cabe dizer que houve ainda no espaço urbano duas intervenções que destoariam do conjunto mais "escultórico" de obras supracitadas: a de José Wagner Garcia, uma espécie de "ultra-som" do solo da cidade⁸⁶; e a de Giselle Beiguelman, envolvendo interação e mídias eletrônicas urbanas⁸⁷. Tais obras porém, também não possuíam a complexidade social e "polemista" dos trabalhos que serão vistos a seguir. Como esta pesquisa privilegia aspectos políticos da estética e os processos de transformação de Arte/Cidade, as próximas obras receberão maior atenção.

⁸³ A intervenção fora idealizada para o Pátio do Pari em 2000; em 2002, porém, o pátio estava ocupado por comércio popular, perdendo o sentido de vazio que interessava ao trabalho.

⁸⁴ Em seu depoimento, Resende se referiu à obra em Arte/Cidade 4 quase como uma continuação da anterior. Como dito no capítulo 3, tais questões estariam presentes já há muito tempo na carreira do artista.

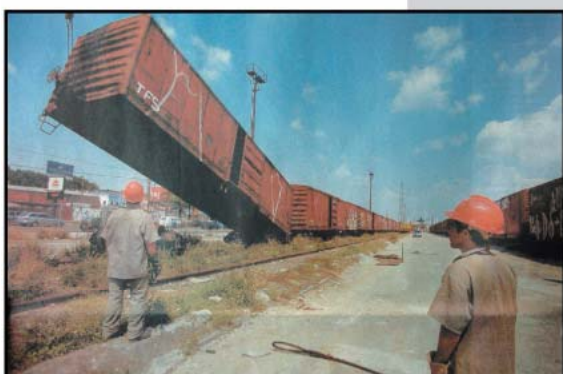
⁸⁵ A operação visaria "[...] transformar o local com elementos habituais, que apenas dispostos de uma forma inesperada, atraíam o olhar e ativavam a percepção para uma condição de exceção que já caracterizava aquele local, diferenciando-o por ali se alargar o horizonte numa área extremamente saturada de tráfego e densa de edificações" (José Resende em resposta escrita ao autor recebida em 07/07/2005).

⁸⁶ Garcia, ao contrário dos outros três, não lidava com a visão, mas com som e vibração: em seu *Ladrão de Ritmos*, o artista utilizou dois bate-estacas com intuito de fazer um "mapeamento" vibratório do solo entre o sítio ocupado (próximo à Avenida Farah Maluf) e o Belenzinho.

⁸⁷ Beiguelman propôs uma intervenção em um painel eletrônico na Avenida Alcântara Machado, cujas mensagens seriam alteradas pelo público do evento. Agrupei esse trabalho aqui pelo mesmo motivo referente ao de Garcia, apesar da completa diferença dos dois.



Ângelo Venosa
Galpão ferroviário próximo
ao viaduto Bresser, 2002
[arquivo de Andréia Moassab]



obra em execução
Patrícia Santos - [Folha de São Paulo, 14/03/2002]



[Folha de São Paulo, 10/02/2004]

José Resende
Pátio Ferroviário
junto à Radial Leste,
próximo ao viaduto
Bresser, 2002

[arquivo de Andréia Moassab]



4.3.2. Espaço e debate

Uma das grandes ausências de *A Cidade e suas Histórias* teria sido uma instância de debate público prolongado, contíguo e/ou posterior à exposição. *ArteCidadeZonaLeste*, em compensação, incorporou uma busca por debate em atividades paralelas, publicações e nas próprias intervenções artísticas. Para além da simples exposição, haveria uma preocupação em fazer do evento inteiro uma instância de fomento ao debate sobre a cidade.

Arte/Cidade — originalmente um projeto de intervenções artísticas no espaço urbano — poderia **evoluir para converter-se num campo de discussão sobre os processos de reestruturação urbana, onde intervenções artísticas e urbanísticas ganhem outra escala e significado?** Será capaz de provocar o questionamento de iniciativas governamentais e de grandes corporações privadas? É possível, no cenário vigente da administração das cidades e da cultura, dominado por operações corporativas e institucionais de grande poder econômico e político, **criar um espaço público de debate sobre as alternativas de desenvolvimento urbano e de produção artística?** (PEIXOTO, 2000-d) [grifos meus]

Assim, entre as atividades promovidas durante a vigência da mostra esteve o *SP Laboratório Urbano* em abril de 2002: um simpósio e espaço de discussão sobre arte e urbanismo, do qual participariam pesquisadores, políticos, urbanistas, curadores, críticos e artistas brasileiros e estrangeiros, além de representantes de grupos artísticos, instituições (como a Companhia de Metrô, a EMURB e a EMLASA), ONGs (como a Recifran) e movimentos sociais de moradia⁸⁸. Na opinião da artista Regina Silveira, porém, os seminários e apresentações que sucederam a inauguração de *ArteCidadeZonaLeste* não teriam a mesma importância e efeito dos encontros organizados nas etapas prévias à exposição (correspondência ao autor, 24/07/2005).

A manifestação impressa do evento também acenava fortemente para essa criação de debate. Mapas da exposição e os *folders* de divulgação já dariam tom mais questionador do evento. Ao invés do convencional catálogo artístico, foi lançada uma espécie de "manifesto" no qual se explicitava a face *política* de *ArteCidadeZonaLeste*: a "Fotonovela Sci-Fi" *As Máquinas de Guerra contra os Aparelhos de Captura* (PEIXOTO, 2002-b). Em meio a uma narrativa de tom paródico e controverso, crítico e antiestético⁸⁹, a publicação apresentaria de maneira orgânica conceitos, questões e

⁸⁸ Grosso modo, SP Laboratório Urbano teria como temas básicos de discussão: "táticas organizacionais" alternativas para projetos artísticos; a "interdisciplinaridade" e colaboração entre diversos profissionais na organização de atuações diferenciadas no espaço público; e "novas práticas e instrumentais" para a análise, interpretação e atuação no espaço urbano.

⁸⁹ A primeira idéia de uma "fotonovela" teria surgido com Koolhaas — como veículo de uma crítica à tradição modernista da arquitetura brasileira — e fora depois encampada pelos organizadores de

propostas de algumas das obras do evento — especificamente aquelas que se voltassem mais aos processos urbanos e a criação de debates (ou seja, as mais "novas" no repertório operativo de Arte/Cidade). Além da fotonovela, haveria também uma revista não publicada: o texto *Isto aqui é um Negócio: operações de captura da arte e da cidade* (PEIXOTO, 2003)⁹⁰. Este texto visaria denunciar e discutir articulações suspeitas envolvendo arte e apropriação do espaço urbano no meio cultural paulistano (voltada principalmente ao caso da Mostra do Redescobrimento). Essa crítica também estava presente na fotonovela⁹¹; mas *Isto aqui é um Negócio* já faz acusações diretas e detalhadas a instituições e pessoas (o que também explica sua não-publicação)⁹².

Mesmo permanecendo caracteristicamente especulativo, o discurso de Arte/Cidade mudara de figura e preocupava-se em *enunciar processos e questões políticas em jogo*, por um lado, e em *apresentar-se como uma contraposição a eles*; a ênfase recaía então sobre as "obras que empregam táticas espaciais desenvolvidas pela arte contemporânea para revelar as forças sociais que determinam os espaços urbanos" (PEIXOTO, 2002-b)

O poder da produção artística pode ser colocado a serviço da dominação ou da emancipação. Aos artistas cabe então elaborar defesas contra as estratégias de subordinação aos criadores. Máquinas que funcionem como armadilhas, fazendo o público participar do processo, detonando uma cadeia de discursos que engendre crítica. Inventar formas de ação inusitadas, operações que tenham um papel de catalisador: a opinião pública é um campo de batalha e o artista é aquele capaz de criar polêmica. Produzir intensos efeitos que rompam com as regras do jogo, muitas vezes pelo escândalo, o instrumento por excelência da ação artística. Desenvolver contrapoderes, ações simbolicamente eficazes e politicamente complexas, capazes de mobilizar uma força equivalente às forças que buscam enfrentar. (PEIXOTO, 2002 -b)

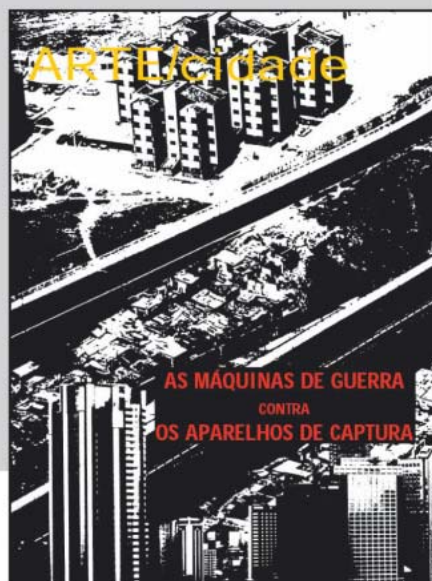
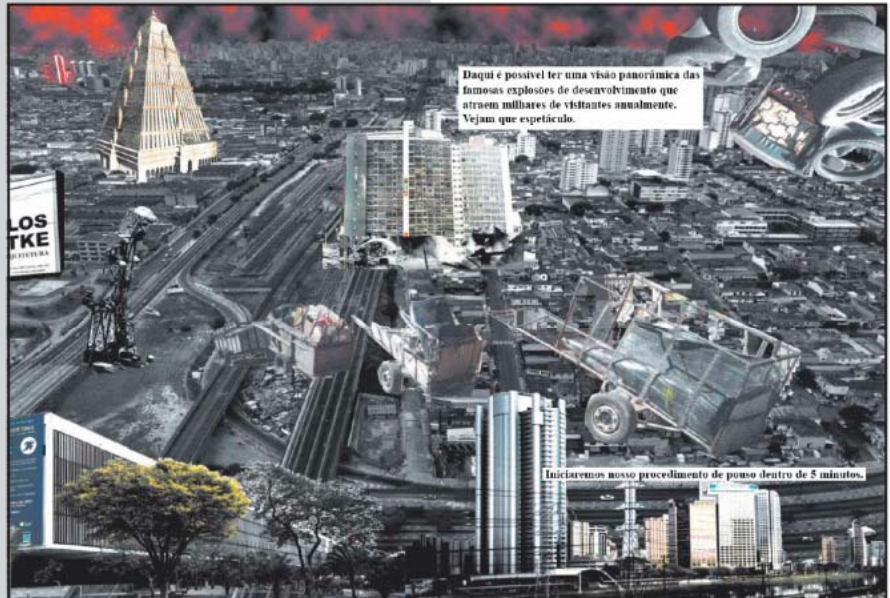
Arte/Cidade. Segundo Brissac (autor do texto), o conteúdo político da publicação final deveria muito ao diálogo com Hans Haacke (entrevista concedida em 16/05/2005).

⁹⁰ Nelson Brissac publicaria uma versão condensada do texto como um ensaio na Revista Bravo! em 2003. Desde fins do mesmo ano, uma versão da edição em arquivo PDF está disponível no *website* de Arte/Cidade.

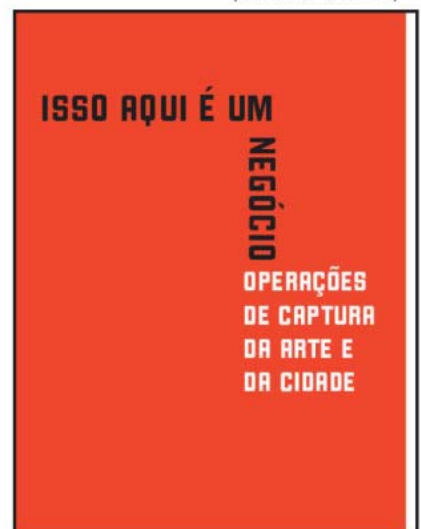
⁹¹ "As novas instituições culturais não são organismos de produção e fomento, mas de apropriação. São predatórias: piratas culturais que tomam tudo como coisa passível de incorporação para fins de valorização e marketing. Associam-se grandes corporações, grupos financeiros, especuladores imobiliários e administradores culturais numa empresa de conquista da cidade" (PEIXOTO, 2002-b).

⁹² *Isto aqui é um Negócio* teria uma lista grande de acusações diretas, citando nomes como os de Carlos Bratke, da empresa Brasil Connects, de Edegar Cid Ferreira (presidente do Banco Santos e então da Bienal), do Instituto Goethe, de Alfons Hug (curador da Bienal de 2002) e até de Ricardo Ohtake (c.f. PEIXOTO, 2003). A fotonovela, por sua vez, também teve problemas: embora não fosse tão radical, algumas ilustrações tiveram de ser adulteradas para que a edição fosse publicada, pois seriam uso não-autorizado da imagem de pessoas específicas para vinculá-las a processos escusos de especulação imobiliária — entre as quais os arquitetos Oscar Niemeyer, Carlos Bratke e Ruy Ohtake (c.f. PEIXOTO, 2002-b).

"fotonovela" *As Máquinas de Guerra contra os Aparelhos de Captura* (PEIXOTO, 2002 b)



Isso aqui é um negócio (PEIXOTO, 2003)



Um exemplo de obras mais provocadoras seria o projeto *Comemorações* de Antonii Muntadas. O artista espanhol propôs uma espécie de leitura e sinalização crítica da cidade, um mapeamento irônico de "grandes decisões" desastrosas das administrações de São Paulo através de uma série de placas imitando os típicos marcos comemorativos de obras governamentais. Tais "intervenções modestas"⁹³ foram afixadas numa série de pontos problemáticos da cidade, discriminando em cada um a catástrofe urbana "comemorada", sua data e seu autor⁹⁴. Foi a intervenção mais "expandida" do evento: além de extrapolar a Zona Leste em sua "dispersão" pela cidade, possuiu também uma sala no SESC Belenzinho — onde "totens" exibindo todas as placas permitiam uma idéia global da intervenção — e incluiu um fórum e pesquisa on-line na internet, no qual pessoas poderiam opinar sobre quais seriam os desastres urbanos mais merecedores de "comemoração". *Comemorações* visaria desnaturalizar as realizações desastrosas, apontando-as como fruto de decisões e pessoas específicas, e também questionaria "os procedimentos oficiais de construção da memória urbana" (PEIXOTO, 2002-b) e a retórica de monumentalização do espaço urbano, explicitando-a através de sua distorção e direcionamento aos "antimonumentos" da cidade.

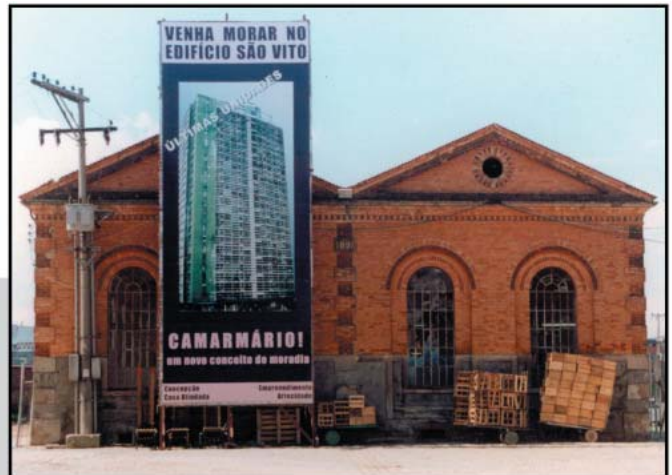
Outro exemplo "polemista" foi o trabalho do grupo brasileiro Casa Blindada, que enfocou a ocupação clandestina e precária do edifício São Vito através de uma exposição no Pátio do Pari. Além de documentação e entrevistas com os moradores, o grupo fez uma paródia burlesca da retórica das propagandas imobiliárias, com cartazes e folhetos "anunciando" as "qualidades" do prédio e um sarcástico *show-room* de protótipos de "camarmário" —reconstituições de um mobiliário que une em uma única peça dormir e armazenar pertences, engendrados pelos residentes do São Vito em sua situação de rotatividade de moradia. Em outra ironia, o conjunto de trabalhos foi batizado de "os impenetráveis": uma referência aos "penetráveis" do artista carioca Hélio Oiticica⁹⁵, por um lado, e uma alusão à relação estabelecida com os moradores do São Vito, que devido à ameaça constante de evacuação e à pressão de "grupos ligados à prostituição e ao tráfico" (PEIXOTO, inédito) tornaram-se arredios à comunicação e barraram o acesso dos artistas de Arte/Cidade a seu interior.

⁹³ Muntadas in <http://www.pucsp.br/artecidade>. Por sua presença extremamente sutil — que contrasta com o conteúdo de crítica e humor desbragados — muitas placas permaneceram em seus lugares mesmo após o término de ArteCidadeZonaLeste, embora a prefeitura tenha demandado que fossem retiradas após o evento. Feitas em cobre, algumas das placas teriam sido roubadas, segundo Moassab em entrevista de 17/05/2005.

⁹⁴ As placas "celebraram" realizações como a canalização do Rio Tamanduaí (que desde então transborda insistentemente), a desativação do Pátio do Pari, o Largo do Glicério, o Viaduto Akântara Machado, o Camelódromo do Brás, os Conjuntos Habitacionais em Guaianazes, o inacabado "fura-fila", a Praça Roosevelt e o Elevado Costa e Silva (o famoso "Minhocão"). O texto gravado nas placas seria de autoria de Paula Santoro, que colaborou com Muntadas no levantamento e escolha dos locais.

⁹⁵ Uma característica da carreira de Oiticica, afinal, seria trabalhar o uso informal do espaço típico da população favelada brasileira (c.f. JACQUES, 2001). Por sua reflexão sobre corpo e espaço e seu uso de materiais simples, seus "penetráveis" não deixariam de vir à mente ao se contemplar o "camarmário" criado por Casa Blindada — mesmo que a questão desta última fosse muito distinta da experimentação existencial de Oiticica.

Grupo Casa Blindada
Pátio do Pari, 2002
[arquivo de Andréia Moassab]



detalhe do folder-mapa de ArteCidadeZonaLeste "show-room" das "camarmários"



Placa do Pátio do Pari



Comemorações Urbanas
Antonii Muntadas

[arquivo de Andréia Moassab]

Sala com "totens" das intervenções na Torre Leste do SESC Belenzinho



O brasileiro Carlos Vergara, por sua vez, já interferiu em um local complexo, envolvendo negociação e diálogo com instâncias administrativas e informais: o espaço público esvaziado da praça do Brás (um dos "desastres" de Muntadas). Vergara procurou mobilizar a percepção para a ausência de uso do imenso "camelódromo" planejado que nunca foi ocupado (tentativa desastrosa de "capturar" o informal)⁹⁶, propondo pintar as plataformas vazias reservados aos camelôs com enormes pontos de interrogação, e dispor de maneira irregular à malha de plataformas um emaranhado de estruturas metálicas (semelhantes às de barracas de camelô). Embora sua discussão envolva questões de uso, sua intervenção seria, acima de tudo, visual. mais que indicar uma área problemática, porém, o trabalho tentaria fazer da praça do metrô um espaço comunicativo que trouxesse à tona suas próprias tensões, problemas e possibilidades latentes. Se Muntadas simplesmente indicou seus "antimonumentos", Vergara tentou produzir o seu. Em sua escala, esse camelódromo negativo teria um ponto de vista privilegiado no alto da Estação Brás, como a acusar o impacto urbano do metrô para os próprios usuários deste.⁹⁷

Entre essas obras "novas" em Arte/Cidade, haveria de maneira geral um emprego da arte como *instrumento comunicativo* de crítica, manipulando signos; nisso, quase todas abordaram, de uma maneira ou de outra, a desestruturação do espaço urbano e/ou com as lógicas informais de apropriação deste, como bem exemplificam Vergara e Casa Blindada. O diferencial mais decisivo de *ArteCidadeZonaLeste*, no entanto, esteve nas intervenções que se envolveram *diretamente* com as apropriações informais do espaço urbano, imiscuindo-se na vida cotidiana de pessoas que vivem destas.

4.3.3. Informalidade e alteridade

Além de tema fundamental do quarto evento, a abundante *informalidade* da Zona Leste, foi incorporada como "modelo" de ação em certos aspectos do projeto. O interesse e a filiação ao informal, no entanto, não adviria apenas da denúncia social, mas principalmente de uma aposta no potencial dessa lógica "nômade" como um instrumental mais rico de ação e compreensão diante da realidade contemporânea da megacidade.

⁹⁶ O camelódromo seria uma realização da prefeitura Pitta.

⁹⁷ Embora a retórica da curadoria aparentasse almejar que a obra detonasse "um processo de ocupação" do vazio (PEIXOTO, 2002-b), acredito que o resultado final ficou longe disso. A apropriação que a população local teria feito do local seria apenas o uso das estruturas metálicas como um varal para secar roupas. Ao considerar a obra como fundamentalmente comunicativa, discordo também da interpretação do crítico Tiago Mesquita, que viu o gesto de Vergara como um "voluntarismo inocente e autoritário" que acreditaria "inocular vitalidade em um espaço morto" (MESQUITA, 05/2002, p.40).

ilustração do projeto inicial



Carlos Vergara
Camelódromo do Brás, 2002
[arquivo de Andréia Moassab]



em construção



intervenção vista do alto da Estação Brás



As Máquinas de Guerra contra os Aparelhos de Captura coloca uma imagem da São Paulo contemporânea como "campo de guerra": no contexto de corrosão do espaço público como lugar de convivência coletiva e política, de falência do Estado como instância reguladora e civilizadora e de domínio da lógica capitalista globalizada, a cidade se tornaria espaço de apropriação privada generalizada. Os *terrain vague* gerados na expansão e degradação da cidade moderna seriam alvos de duas grandes "forças" de apropriação: de um lado, as grandes empresas amparadas pelo Estado, que instrumentalizariam a "formalidade" legal e física para seu lucro, e geraria enclaves isolados de riqueza através do desenho formalista e excludente do espaço (os "aparelhos de captura"); de outro, os enormes contingentes populacionais excluídos da cidade formal, que o fariam um uso fluido e parasitário do espaço e das estruturas urbanas para sua subsistência através de instrumentos como barracas de camelôs, barracas de favelados e carrinhos de catadores (as "máquinas de guerra")⁹⁸.

A oposição feita na "fotonovela Sci-Fi" seria em essência a oposição entre — retomando os termos de Michel de Certeau — lógicas *táticas* e *estratégicas* de tomada do espaço⁹⁹. O *informal* então não apareceria apenas como exclusão social a ser denunciada, mas como um modelo *tático* de uso da cidade, no limite mais "eficiente" e revelador da contemporaneidade que a ordem *estratégica* do Estado e do grande capital (PEXOTO, 2000-b). Nessa visão — diretamente ligada às elaborações dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari — o próprio processo criativo em geral seria algo muito mais aparentado a essa lógica: o não-formalizado como algo dinâmico e preñado de possibilidades, como local do substancialmente novo. As possibilidades radicais de vivência e compreensão da realidade desenraizadora e desterritorializante da megalópole estariam nesse tipo de lógica nômade e fluida. Nesse sentido, o interesse e o potencial específico da arte contemporânea seria sua capacidade de incorporar essa lógica, por sua experiência em trabalhar com processos.

No que se refere ao problema do espaço público, o "informal" foi contraposto às limitações da arquitetura e urbanismo "convencionais" e "modernistas" — geralmente "aparelhos de captura" utilizados na mercadorização e institucionalização excludente do espaço — que em geral só conseguiriam agir na cidade por meio de sua reformatação¹⁰⁰. Haveria a especulação sobre intervenções que não se pautassem por

⁹⁸ Tal perspectiva é facilmente associável à polêmica da SP Tower e às situações antagônicas estabelecidas nos dois *terrain vague* de Arte/Cidade 3: grandes empresas "favorecidas" pelo governo (sítio Matarazzo) e ocupação massiva de favelados.

⁹⁹ No texto de Brissac são utilizados uma série de termos para tal oposição: nômade *versus* sedentário, informal *versus* institucional e corporativo, espaço liso *versus* espaço estriado.

¹⁰⁰ "Antes de mais nada, um dos sinais da falência do repertório urbanístico vigente é a incompreensão que se tem do informal. Este aparece no pensamento do urbanista como uma negatividade, que já fica explícita no nome. Não havendo uma palavra certa, denomina-se o informal pelo negativo, como não-fomal" (Brissac apud Revista Urbs, mai/jun 2002). Na fotonovela haveria mesmo um ataque direto à herança modernista, transformada em "linguagem corporativa e genérica".

uma compreensão da cidade "modernista" e totalizadora (estratégica) que, baseando-se no redesenho (captura), não saberia lidar com o informal e o indeterminado.

É preciso repensar o espaço público para além dos modelos existentes, que nos foram legados pela cidade moderna. Eles não se sustentam em situações tão fluidas e cheias de transformações como são as situações dominantes hoje nas cidades. [...] Ou se recria o público em outros termos ou não vamos mais lidar com uma cidade onde o coletivo tenha significado. O público é hoje menos uma questão da delimitação do espaço e mais de novas configurações de uso. (Brissac apud Revista Urbs, mai/jun 2002)

Nesse sentido, seriam interessantes as participações de arquitetos como o holandês Rem Koolhaas e dos escritórios holandeses Schie 2.0 e Urban Fabric¹⁰¹. Em contraste com as explorações "arquitetônicas" feitas por artistas no Belenzinho, as participações destes lidariam diretamente com o uso do espaço.

Em sua intervenção *Praia do Brás*, Schie 2.0 e Urban Fabric fizeram uma experiência de adaptação temporária de um espaço público subutilizado pelo corredor viário da Avenida Rangel Pestana. Junto a um viaduto e sob domínio do tráfego do comércio popular local, tratava-se de um espaço de carga e descarga que ficaria completamente desocupado por mais da metade do dia. O resultado final do projeto foi um espaço esportivo de lazer, uma "praia" configurada por operações simples: a disposição de vasos de plantas, a demarcação e pintura do chão e instalação de uma rede de vôlei¹⁰². As configurações seriam parcialmente alteradas a cada fim de semana para outras atividades, e a gestão disso ficaria por conta da comunidade local¹⁰³. O projeto catalisaria então tanto uma maior apropriação do espaço — incluída a execução, que contara com a participação espontânea de crianças da área¹⁰⁴ — quanto uma interação entre os usuários a respeito do uso deste. Para além da ironia de se fazer uma "praia"

¹⁰¹ Que incluíam os arquitetos Ton Matton, Lucas Verweij, Jan Konings, Stefan Werrer, Morgan Lumen e Paul Meurs.

¹⁰² A idéia da intervenção partia da situação de um antigo e tradicional cinema da área (o Cine Piratininga), que havia sido transformado em estacionamento. Os arquitetos propuseram transformações no espaço próximo a partir de três partes/estratégias. A primeira seria a de *reconquistar o espaço* — pela qual se retomaria parte do cinema para um espaço de espetáculo aberto — um "Cinestacionamento"; a segunda seria a de dotar o espaço de um *uso duplo no tempo*: dotar um espaço entre lojas e o viaduto de qualificação para ser usado para esportes após o expediente — "o ginásio na rua"; a terceira seria a *Criação de um novo espaço*: criar uma piscina para o bairro, uma "praia" no Brás — o "piscinaduto" (Schie 2.0 e Urban Fabric in www.pucsp.br/artecidade).

¹⁰³ Segundo texto de Nelson Brissac para o catálogo (inédito) do evento, a organização de atividades pelos usuários teria suporte da IPA (International PlayRights Association), uma organização de assistência social independente.

¹⁰⁴ A apropriação do espaço por crianças seria de importância especial; estas seriam "os verdadeiros especialistas em espaços públicos, uso múltiplo de espaço e programação alternativa para o domínio coletivo." (Bureau Schie 2.0 e Urban Fabric in www.pucsp.br/artecidade). O projeto também teria contato com uma ONG de trabalho com menores de rua (SOS Criança), locada também na Av. Rangel Pestana.



obra em construção
[arquivo de Andréia Moassab]



[arquivo de Andréia Moassab]

Praia do Brás
Schie 2.0 e Urban Fabric
Avenida Rangel Pestana e
Viaduto Maestro Alberto
Marino, 2002



[www.pucsp.br/artecidade]



no Brás, a obra questionaria a limitação das lógicas e perspectivas "convencionais" de uso e "revitalização" do espaço urbano: ao invés de uma discussão sobre o desenho — e de sugerir configurações definitivas para a situação — a proposta trabalhou com a precariedade da situação dada, e idéias simples que possibilitassem outras dinâmicas de uso do espaço¹⁰⁵.

Rem Koolhaas, por sua vez, fez uma proposta infra-estrutural: a instalação de um elevador externo no Edifício São Vito para dinamizar o acesso precário de seus moradores. Além de trabalhar pragmaticamente com a precariedade da situação dada, o "enxerto" de um elevador Schindler novo na fachada de um prédio degradado também demarcaria a situação e produziria estranhamento. Mas o projeto, no fim, foi apenas exposto no Pari, pois teria encontrado resistência dos grupos criminosos no edifício¹⁰⁶ — para quem facilitar o acesso seria também facilitar o policiamento. Ainda assim, o fato de um dos arquitetos mais famosos e "atuais" do mundo vir ao Brasil para discutir justamente ocupação irregular colaboraria para o reconhecimento dos processos informais como uma questão central na discussão do futuro de São Paulo.

Estes dois projetos possuiriam limitações e problemas — e o estranhamento de estrangeiros diante da realidade paulistana não seria o menor deles. Ainda assim, a abordagem de ambos poderia ser considerada enriquecedora em comparação ao tipo de ação "escultórica" que os arquitetos participantes de *Arte/Cidade* teriam adotado em sua primeira e terceira edição. As propostas feitas em *Arte/Cidade/Zona Leste* já especulariam sobre possíveis inserções das práticas e saberes arquitetônicos em intervenções intermitentes que não estivessem ligadas essencialmente a questões formais e fenomenológicas.

Outros trabalhos de *Arte/Cidade/Zona Leste* — de Maurício Dias e Walter Riedweg, Atelier van Lieshout, Krzysztof Wodiczko, Vito Acconci e a proposta não realizada de Dennis Adams — já conteriam em suas propostas um envolvimento direto com populações "à margem" da cidade formal e suas ocupações irregulares, improvisadas e fluidas do espaço urbano. Pela condição mais ou menos "invisível" — no sentido de "ignorado" — à qual tais pessoas estão relegadas na sociedade, todos esses trabalhos lidaram necessariamente com a *visibilidade social*. Nisso, o mais importante seria o fato de que isto se daria, de uma maneira ou de outra, pela criação de situações que interviriam na própria dinâmica da vida desses personagens.

¹⁰⁵ "Um urbanismo que, em vez de arquitetura, intensifique a ocupação, diversificando o uso" (PEIXOTO, 2002-b). Ao discorrer sobre a obra no site, Brissac falaria do projeto ressaltando o "pragmatismo" da arquitetura holandesa contemporânea em contraponto ao trabalho com "modelos ideais" — provavelmente aludindo ao que veria como a "tradição modernista" brasileira.

¹⁰⁶ Segundo as entrevistas de Moassab e Brissac e textos deste em www.pucsp.br/artecidade e em PEIXOTO, inédito.



[arquivo de Andréia Moassab]

[arquivo de Andréia Moassab]



Mera Vista Point
Maurício Dias e
Walter Riedweg
Largo da Concórdia,
2002



[www.pucsp.br/artecidade]



[www.pucsp.br/artecidade]

Na imensa aglomeração de camelôs do Largo da Concórdia, a dupla brasileira Maurício Dias e Walter *Riedweg* trabalhou com a alteridade e visibilidade social a partir de uma intervenção intensamente mediática. Batizada *Mera Vista Point*, a obra seria constituída principalmente de vídeos e imagens impressas, elaboradas em interação direta com os vendedores. Foram produzidos

trinta e três vídeos de curta duração, que continham imagens desse mesmo número de vendedores apresentando os objetos à venda em suas barracas. Somado a isto, suas impressões sobre funções, usos e preços davam a ver suas inutilidades, seu aspecto kitsch, a imitação barata. Em cada uma das bancas, um aparelho de TV e um vídeo cassete foram instalados e transmitiam aquelas imagens, como numa espécie de propaganda. Cada dono de barraca ganhou cem cópias da fita, que seria dada de brinde nas compras acima de 30 reais feitas durante o evento artístico. Além disso, sobre o teto de lona da barraca foi impresso e instalado um retrato do participante em tamanho ampliado. Por fim, em meio às barracas, foi erguida uma outra mais alta, que funcionava como um vídeo-bar, um local de confraternização, onde as pessoas comiam, assistiam aos vídeos, dançavam e podiam ter acesso à (mera) vista das barracas e dos rostos anônimos. (GOULART, 2005, pp.3-4)

O grupo holandês Atelier Van Lieshout (comandado por Joeeph Lieshout) faria um diálogo arquitetônico com diferentes tipos de informalidade. Seu projeto seria um conjunto de "infoboxes" em cinco dos locais de intervenção de *ArteCidadeZonaLeste*¹⁰⁷ (Praça do Brás, Pátio do Pari, viaduto da Rangel Pestana, Largo da Concórdia e Glicério) a serem apropriados pela população. As unidades visariam mesclar lógicas distintas: do ponto de vista do uso, seriam ao mesmo tempo "dispositivos de orientação da população local e dos visitantes de Arte/Cidade"¹⁰⁸, ocupados por monitores do evento, e por outro pontos utilizados para diversas atividades, variando de acordo com a localização: lazer para crianças, moradia, venda de refeições e doces e até provador de roupas. Do ponto de vista construtivo, mesclariam fachadas de fibra de vidro (concebida e pré-fabricada pelo AVL na Holanda) e métodos e materiais de autoconstrução — variando também de acordo com a característica de cada um dos lugares: madeirite, lona, alvenaria. A mistura deveria se estender ao processo de efetivação, mas a participação das comunidades locais na construção e apropriação teria sido mais limitada do que o pretendido (PEIXOTO, inédito). Ainda assim, a experiência de diálogo ocorreu e o projeto foi bem-sucedido em incorporar a informalidade à própria estrutura expositiva do evento¹⁰⁹.

¹⁰⁷ O único trabalho a tocar vários pontos da cidade além da obra de Muntadas.

¹⁰⁸ PEIXOTO in www.pucsp.br/artecidade, s/d.

¹⁰⁹ Tão bem-sucedido que, dias antes da inauguração do evento, a unidade do Largo da Concórdia foi destruída por um fiscal da prefeitura que, desinformado sobre o evento e a autorização legal duramente conseguida por este, não hesitou em mandar recolher mais uma *baraca*. O que, obviamente, foi ocasião para comentários irônicos na imprensa a respeito da definição de "arte" (cf. ANTENORE, 14/03/2002).

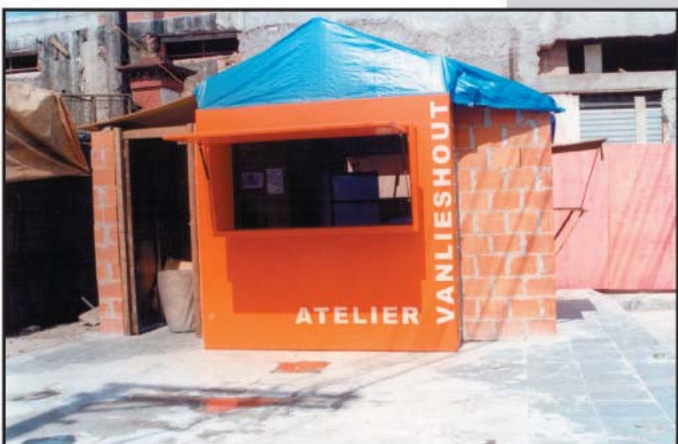


Atelier van Lieshout

Zona Leste, 2002

[arquivo de Andréia Moassab]

espaço apropriado por crianças
no Largo da Concórdia



ponto de venda de refeições no
Pátio do Pari



Moradia no Camelódromo do Brás



provador de roupas no Viaduto
do Glicério

As propostas do polonês Krzysztof Wodiczko e do norte-americano Vito Acconci tiveram várias semelhanças. Embora tratassem de grupos diversos — respectivamente, os catadores de papel e os sem-teto — ambos os trabalhos criaram produtos baseados nas necessidades específicas destes, empregando o *design* como arma crítica — operação bem sintetizada na expressão de Wodiczko "criar produtos inaceitáveis para um mundo inaceitável" (apud MORAES, 17/06/1998). Como produtos *utilitários* para as carências de populações marginalizadas, também foram possivelmente os projetos mais polêmicos concretizados em *ArteCidadeZonaLeste*.

Wodiczko foi idealizador e consultor de um projeto de "veículos críticos" para os catadores de papel da Zona Leste¹¹⁰. Dos dois protótipos confeccionados, um ficaria à mostra no Pátio do Pari (junto com uma ficha técnica e outras informações sobre seu desenvolvimento) e outro circularia nas ruas durante a vigência do evento. Como o *homeless vehicle* de Wodiczko, o protótipo seria pensado para cobrir as necessidades próprias dos coletores de papel: coleta, seleção, armazenagem, descanso, sombra, manobra, sinalização, visualização do tráfego (retrovisores).

A proposta de Acconci seria "criar um dispositivo urbano-arquitetônico" para a grande quantidade de moradores de rua na área Largo do Glicério. Embora originalmente prevista para um edifício¹¹¹, a intervenção realizada no final foi um "centro de convivência" embaixo do viaduto, com banheiros, pias e espaço para reunião e descanso para a população desabrigada, pelo qual teriam passado mais de mil pessoas durante dois meses (PEXOTO, inédito). O local atritava os limites entre arquitetura e cidade e entre público e privado: não possuía portas ou cobertura (além do próprio viaduto), e a vedação era translúcida (com telhas de fibra de vidro). O equipamento criava um espaço "interno", mas não o configurava como privado; seria antes uma dobra, uma invaginação instrumentalizada do espaço público.

Em ambas as obras, a "intervenção" ocasionada não estaria na beleza e eficiência do design, e também não seria uma "representação" pitoresca dos excluídos da cidade: ela começaria no processo de colaborações, parcerias e negociações mobilizadas para seu desenvolvimento.

¹¹⁰ O artista polonês não fora propriamente "designer" do produto final; este teria sido desenvolvido por Ary Perez em conjunto com o Instituto de Pesquisas Tecnológicas da USP (IPT). A ideia básica, porém, é semelhante à de seu *homeless vehicle* na New York dos anos oitenta.

¹¹¹ Originalmente, o projeto inicial feito em 2000 era mais ambicioso e amplo: a transformação de um edifício abandonado (construído para sediar um núcleo do controle municipal do trânsito e nunca terminado) já ocupado por sem-teto. Por estar no meio do Largo do Glicério, essa versão do projeto tinha uma visibilidade muito maior — e mais acintosa, portanto — assim como relações espaciais mais variadas (com passarelas que saíam do edifício e iam até postes). Como a edificação fora reutilizada pela prefeitura no lapso entre 2000 e 2002, o projeto teve de ser alterado apressadamente (segundo Brissac em entrevista de 31/05/2004).



Wodiczko em visita
a cooperativas de
catadores da Zona Leste,
dezembro de 2001
[arquivo de Andréia Moassab]

protótipo em construção



**Carrinho para
catadores de papel**
Krzysztof Wodiczko, Ary
Perez e IPT-USP (Instituto
de Pesquisas Tecnológicas)
[www.pucsp.br/artecidade]

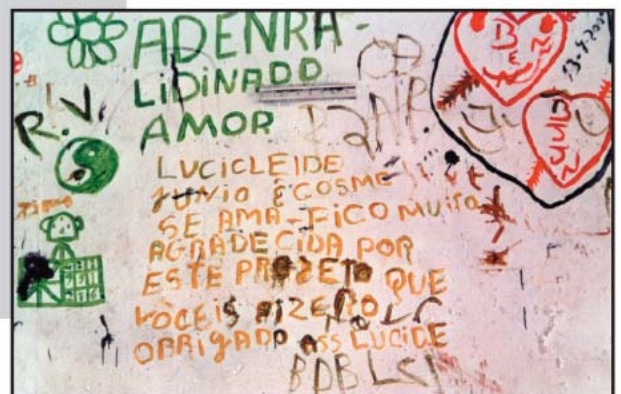
protótipo 1 em exibição no Pátio do Pari



protótipo 2 em teste com catadora de cooperativa

Equipamento para moradores de rua
Vitto Acconci
Viaduto do Glicério,
2002

[arquivo de Andréia Moassab]



O veículo de Wodiczko exigira pesquisa e interlocução estreita com as comunidades de catadores¹¹² para levantar as necessidades e testar os protótipos; a estrutura de Acconci, por sua vez, teria envolvido contato e negociação com os sem-teto para o uso e manutenção espaço, mediada pela entidade de assistência social IPA - International PlayRights Association (PEXOTO, inédito).

Não há escolha a não ser estabelecer contato com as pessoas que moram nessas áreas e desenvolver projetos específicos com eles, em que eles serão os atores principais. Em vez de trabalhar em nome deles, deixá-los ser parte. Isso é muito difícil, porque, claramente, há conflitos e antagonismos. (Wodiczko apud DECIA, 19/06/98)

Como a obra de Dias e Riedweg, estas intervenções lidariam com *visibilidade social*: acarretar um choque a partir da visão dessas pessoas, cuja marca principal é a precariedade, mas utilizando um produto de *design elaborado especificamente para elas*. Os trabalhos não se propunham a ser uma solução, mas antes um aparelho que *gerará choque e debate*.

O veículo toma-se um veículo de comunicação, porque é um objeto legítimo, não "roubado". As pessoas começam a imaginar soluções que substituiriam esses projetos ridículos. Mas o projeto é ridículo porque a situação é ridícula. (Wodiczko apud DECIA, 19/06/98)¹¹³

Talvez possa ser dito que os projetos de Dias/Riedweg, AVL, Acconci e Wodiczko lidassem na verdade com reconhecimento. Ainda que precária, a coleta de resíduos seria uma ocupação profissional com organizações coletivas¹¹⁴, de modo que o veículo de Arte/Cidade seria menos uma denúncia de "degradação" (como pareceria aos horrorizados com a idéia de um "carro de tração humana") que um chamado à questão da *legitimidade* dos catadores. O que também traria atenção, por outro lado, para o problema de gestão de resíduos sólidos em São Paulo e o papel das ocupações informais na ecologia urbana. Considerar e responder à mecânica cotidiana das atividades dessas pessoas seria afirmar publicamente tais atividades e condições, e tentar assim causar questionamento sobre qual sua inserção no todo social e quais as formas convencionais pelas quais tais maneiras de vida seriam tratadas — ou ignoradas.

Houve controvérsias e pressões da opinião pública (algo que certamente seria esperado) quanto à exibição degradante de pessoas em situações precárias de vida e

¹¹² Na etapa de pesquisa foram envolvidas: Sapo Ecológico Sapobemba, Coopamare, Núcleo Seletivo Glicério e Recifran (PEXOTO, inédito).

¹¹³ O artista se refere nas duas citações a projetos seus anteriores ao quarto Arte/Cidade. Nesta última, especificamente, ele está se referindo ao *Homeless Vehicle*.

¹¹⁴ "Alguns dados mostram que a maioria dos catadores profissionais não são moradores de rua, que o número de mulheres é equivalente ao de homens e que os catadores não têm a intenção de procurar outro tipo de trabalho" (PEXOTO, inédito).

trabalho, dirigidas principalmente ao equipamento de Acconci e ao projeto não-realizado de Dennis Adams — transformar um outdoor comercial na movimentada Avenida Sarah Maluf numa "casa" transparente para mendigos (a abordagem mais "visual" da questão e a que lidava mais explicitamente com a noção de "espetáculo"). Um dos fatores recorrentes de indignação seria a respeito da "exposição" indigna à qual os usuários do equipamento de Acconci estariam submetidos¹¹⁵ pelas das escolhas arquitetônicas — vedação translúcida, ausência de teto e de porta. O argumento contrário seria o de que criar uma privacidade da qual os sem-teto não dispõem seria apenas "mascarar" sua condição, e que o equipamento evidenciaria nada mais que a exposição pública a que eles já estariam sujeitos¹¹⁶. O projeto, então, não buscaria inserções assistenciais dos desabrigados na lógica de público-privado da sociedade da qual eram aliados. Diferenciaria-se muito de instituições assistencialistas por sua arquitetura, que dificultava o controle de acesso — sem porta, no final das contas — e em especial por ter seu uso gerido por pessoas que estavam entre os próprios sem-teto.

Obras como as de Dias/Riedweg, Wodiczko e Acconci teriam seu interesse maior em seu aspecto de *propositoras de situações e gerenciadoras de relações*, não como denúncias. Mesmo trabalhos a princípio "pobres" em elaborações poéticas e camadas de significado poderiam ser ricos como ações politicamente complexas, como operações encaadeiras de situações e debates. Mais que "chamar atenção" para a miséria, o desafio verdadeiro que se colocaria para tais projetos seria o de criar um espaço *público* de debate no qual os "excluídos" não fossem assunto, mas sim debatedores ativos.

Sob esse mesmo prisma, porém, haveria deficiências consideráveis, sobretudo no equipamento de Acconci. A readaptação apressada do projeto em função da mudança de lugar teria resultado numa intervenção sem um respaldo maior de colaboração com seus usuários, fosse na nova elaboração ou no processo de construção, e com variados problemas técnicos¹¹⁷. O que seria particularmente sério pelo fato de justamente ele abordar a situação socialmente mais extrema de *ArteCidadeZonaLeste*. Qual seria o nível efetivo de colaboração alcançada, e qual seria a responsabilidade do projeto perante seus interlocutores desvalidos? Em um espaço de constante tensão — e vale perguntar o quanto sua presença poderia acirrar tal condição ao se inserir em possíveis "territorialidades" — o equipamento para sem-teto chegou a ser palco de episódios de

¹¹⁵ Para o crítico Tiago Mesquita o "contêiner" de Acconci "[...] ao estipular um espaço determinado para o convívio destes homens e mulheres, exterior às suas vontades políticas e sentidos compartilhados, ele, na verdade, estabelece uma zona de controle. Um lugar sob vigilância, que espetaculariza a miséria alheia e trata cinicamente as mazelas desta população. O projeto se volta contra ele mesmo, converte-se em contenção. Estilizando, controlando e fazendo troça" (MESQUITA, 05/2002).

¹¹⁶ Brissac em www.pucsp.br/artecidade.

¹¹⁷ A mudança apressada e as deficiências técnicas teriam desagradado muito a Vito Acconci, que não ficara nada satisfeito com o resultado final segundo os depoimentos de Brissac e Moassab.

violência¹¹⁸. Teria também protagonizado algumas situações potencialmente constrangedoras a seus usuários, com a presença de "espectadores" orientados por monitores do SESC; uma ocasião em particular que realmente traz preocupações quanto a uma conotação de "zoológico" seria o "tour" de curadores estrangeiros pela obra¹¹⁹. Embora o argumento de "evidenciar a exposição existente" possa se aplicar a uma instalação que simplesmente estivesse embaixo da ponte, ele torna-se problemático diante da *visitação* ocasionada pelo próprio evento, com a presença de monitores do SESC treinados a "explicar" obras em termos artísticos¹²⁰ — visita que, coincidentemente, seria composta dos estratos sociais mais diferenciados e distantes da "realidade" em questão.

Ainda assim, por confrontar os "espectadores" com um constrangimento social, com a presença *real*, incômoda e potencialmente agressiva dos desabrigados, a obra de Acconci seria bem diferente da "estetização" destes ocorrida no terceiro Arte/Cidade. Sua potencialidade estaria não na exibição, mas nas *relações* criadas, nas múltiplas *situações* de interação. Mas tais caracteres não só não a isentam *per se* de espetacularização, como também geram outras questões sérias.

Embora isolado, o caso da visita guiada de curadores faz pensar em quão problemática seria não apenas a intervenção em si, mas principalmente sua inserção em um megaevento abrigado sobre os rótulos de "artístico" e "cultural". Tal abrigo quase sempre implica em uma série de expectativas estetizantes por parte da recepção pública, além de exigências, pressões e lógicas que não são nada "artísticas" ou "culturais" — nome que, é bom lembrar, também estaria cada vez mais crescendo de conotações assistencialistas.

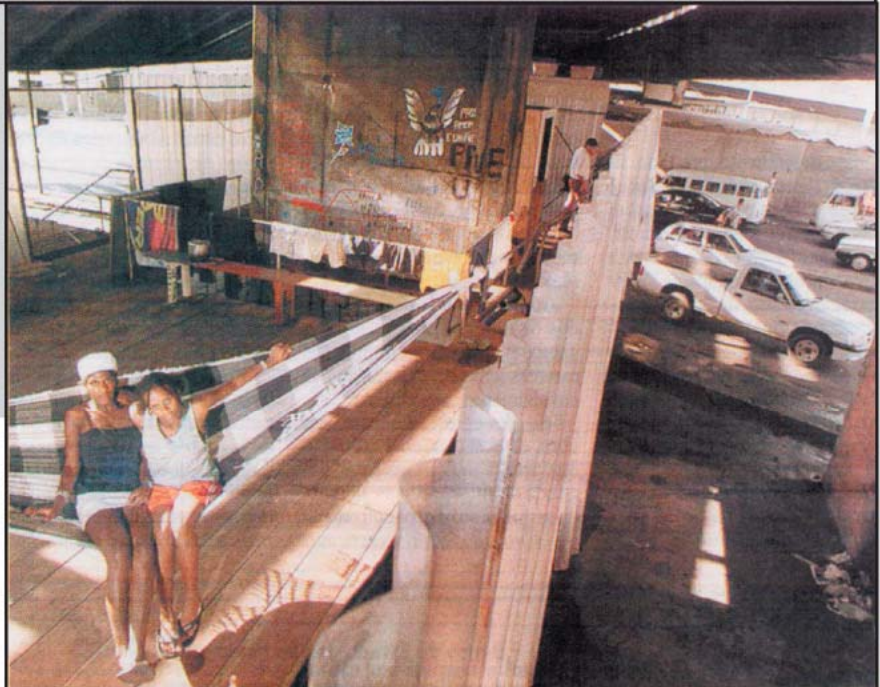
¹¹⁸ Monitora em *ArteCidadeZonaLeste*, Mônica Cardim escreveu em artigo sobre sua experiência no evento que uma pessoa teria sido baleada dentro da obra — e que o motivo seria "a própria obra" (CARDIM, 2003, p.265). Andréia Moassab comentou em entrevista que teria ficado sabendo de um estupro ocorrido no local; ressaltou, no entanto, que não acreditava em uma relação causal: "todo dia tem alguém sendo violentado ou baleado. E a obra joga uma lente de aumento ali: de repente, está todo mundo voltado pra isso, a mídia, a Folha Ilustrada está querendo olhar a obra do Acconci, e é muito fácil simplificar e falar que foi a obra que provocou isso" (entrevista de 17/05/2005).

¹¹⁹ Presentes no Brasil por ocasião da 25ª Bienal, curadores estrangeiros ganharam uma ida especial à Zona Leste para ver a "exposição". Cardim fez menção ao fato em seu texto (CARDIM, 2003, p.268); Andréia Moassab, que foi quem serviu de "guia" da visita, comentou: "[...] eu acho que não tem nada a ver visitar essas coisas com uma van com ar condicionado. Mas por outro lado, como você vai fazer isso com um bando de gringos? Você consegue obrigar o paulistano médio a botar o pé na lama e ir à Zona Leste, mas como fazer isso com um gringo que vai ficar só uns três dias em São Paulo? Mas era horrível, horrível chegar na obra do Acconci com aquele bando de gente querendo fotografar e os moradores de rua ali, numa situação imposta".

¹²⁰ Mônica Cardim fez uma série de críticas muito sérias à obra de Acconci em seu texto. No entanto, suas reflexões parecem se pautar muito por um conceito essencialmente contemplativo de "obra de arte", no qual esta apareceria como *objeto* — no sentido comunicativo de relação sujeito-objeto, e não sentido de objeto físico — a ser *apreendido* para provocar reflexão em si mesmo, não comportando as situações tensas como partes mesmas da "obra". Seu questionamento sobre o respeito dado aos sem-teto, todavia, é muito válido. Seu depoimento sobre o treinamento dos monitores, por outro lado, parece apontar para uma concepção artística semelhante — o que não deixa de indicar contradições do evento na forma como as "obras" seriam pensadas e apresentadas nos trâmites mais "institucionais", como nas monitorias.



Reportagens na
Folha de São Paulo
sobre o Equipamento
para moradores de
rua, de Vito Acconci
[19/03/2002 e 08/05/2002]



ILUSTRADA Organizadores do artcidadezonal este negociam com a prefeitura a permanência da polêmica obra (foto) de Vito Acconci, no viaduto do Glicério, que é usada por moradores de rua

Repórteres
entrevistando
ocupantes do
equipamento

[arquivo Arte/Cidade]



5.4. Crítica e arte

Uma vez feita a caracterização de *ArteCidadeZonaLeste*, é seguro afirmar que o evento representaria uma ruptura em vários aspectos dentro do trajeto de Arte/Cidade; um momento em que o "confronto entre realidade e potencialidade" referido no capítulo anterior foi pela primeira vez abraçado de forma mais radical. Incorporando um repertório mais politicamente crítico, sua proposta estaria declaradamente mais "consciente" a respeito dos impactos e significados de iniciativas culturais sobre a cidade. Em sua quarta edição, o projeto não se manteve mais apenas como elaboração estética da cidade, mas colocaria uma discussão direta e efetiva sobre os destinos — e nisso teria pela primeira vez "inimigos declarados" (Brissac em entrevista de 31/05/2004).

No plano do discurso, a diferença foi muito clara: quando a Revista Urbs (publicação da Associação Viva o Centro) perguntou se o projeto trabalharia com um "urbanismo da imaginação", Brissac respondera que este passara a "cuidar mais diretamente dos processos urbanos e das questões infra-estruturais da cidade" (URBS, 2002). Arte/Cidade não se declararia mais voltado a "fertilizar o imaginário urbano" (na expressão de Regina Meyer), mas a objetivos mais ousados, mais urgentes e mais pretensiosos de atuar junto à trama de forças da cidade, para explicitá-las e trazer reflexão sobre estas e sobre outras maneiras de lidar com elas.

A população precisa aprender a desmontar as estruturas das coisas, aproximar-se da cidade real. Vamos trazer a discussão para o campo de batalha, mostrar as regiões de conflito, revelar as tensões, deflagrar discussões na zona leste (Ary Perez apud OLIVA, 15/12/2001)

A cidade seria encarada agora como um campo conflituoso, inevitavelmente político. Haveria, portanto, uma diferença radical também na inserção proposta para a prática artística em tal campo — a distância entre "criar imagens da cidade que sejam novas" (Peixoto, 1996) e "detectar o surgimento de novas condições urbanas, identificar suas linhas de força e instrumentalizar seus agentes" (mapa de *ArteCidadeZonaLeste*, 2002).

Em Arte/Cidade 4 a "arte" não apareceria mais como lugar privilegiado da experiência sensorial e simbólica dedicada a "construir imagens da cidade que sejam novas" (PEIXOTO, 1996, p.13), mas como o campo da possibilidade da construção de fazeres, processos e relacionamentos que não estejam pré-condicionados pelas estruturas de representação e uso da sociedade e do cotidiano. A contribuição dessa "arte" para a cidade é afirmada, assim, para além do plano da forma estética, da indagação perceptiva ou do enriquecimento semântico: ela serve de *laboratório crítico para práticas diferenciadas*. Nisso, a "instituição" arte seria menos algo a ser negado do que um campo a ser apropriado taticamente: fazer uso do espaço e atenção dados a ela para ampliar "o grito" (AMARAL, 11/04/2002) e, principalmente, instrumentalizar

a relativa "autonomia" que lhe é socialmente conferida para possibilitar práticas que, de outro maneira, dificilmente se realizariam¹²¹. Esse tipo de arte teria "afinidade" com as práticas informais nessa apropriação tática de uma estrutura social complexa — no caso, feita não só de espaço físico, mas de valores, signos e espaços de evidência e debate.

A disposição de se abrir à cidade, porém, trouxe em sua esteira muitos problemas novos. Assim como cresceram as ambições e a imbricação com a cidade, também cresceram dificuldades e contradições. Pretensões e ambições muito maiores e mais radicais de relação entre "arte" e "vida", sobrepostas a um número imenso de fatores e variáveis incontrolláveis, gerariam também grandes falhas; *ArteCidadeZonaLeste* foi o Arte/Cidade que mais traçou objetivos, e talvez a aquele que mais os viu frustrados.

Se a diferença do quarto evento em relação aos anteriores foi mais evidente em textos e declarações públicas, o resultado expositivo não conseguiria deixar tão claras suas questões. A amplitude desmedida tanto em área quanto em idéias colocadas acarretou uma disjunção entre seus muitos aspectos: provavelmente seria difícil para o público perceber a "articulação metropolitana e global" dos sítios que fora anunciada¹²². Seria talvez igualmente difícil relacionar as falas sobre globalização e reestruturação urbana contidas no mapa do evento com as obras colocadas na Torre Leste do SESC Belenzinho, ou com os vagões suspensos na Radial Leste, com os "barracos" com fachada em fibra de vidro laranja¹²³, ou talvez mesmo com as explicações dadas pelos monitores do SESC (o que talvez fosse particularmente relevante, visto que estes últimos seriam as "pontes" discursivas com as obras).

Embora consideravelmente bem recebido, a cobertura de *ArteCidadeZonaLeste* na imprensa foi talvez menos entusiástica do que no evento anterior (que também tivera duração mais longa)¹²⁴. Além de muitas obras estarem pouco visíveis — e serem por vezes criticada por lidar com a "miséria alheia" — a própria ação de fazer um evento

¹²¹ "O artista radicaliza a condição contemporânea: o conflito permanente com o sistema legal e as autoridades. [...] a estratégia é clara: uma vez que a autonomia estética é em geral respeitada, usar a arte para forçar os limites do poder. Quando a cultura se infiltra em todas as esferas sociais, uma posição radicalmente anti-cultural" (PEIXOTO, 2002-b).

¹²² "Cada situação escolhida comporta não apenas sua configuração espacial concreta como tem de ser articulada em escala metropolitana e global, onde se revela o sentido das alterações na ocupação, usos e conexões destes locais" (PEIXOTO, 2002-c).

¹²³ Segundo o coordenador, a teorização montada não visaria realmente ter uma recepção ampla: "o discurso teórico, o discurso impresso, é um discurso pra consolidar repertório. Ele não é um discurso voltado pra público, num sentido amplo" (entrevista de 31/05/2004).

¹²⁴ Tiago Mesquita, crítico da Folha de São Paulo, classificou a exposição como meramente "regular". Uma vez que se tratava do jornal de maior circulação do país, isso não seria pouco significativo. Não por acaso, embora reconhecesse a legitimidade da "perda de timidez" e ida à cidade do evento, Mesquita preferiu investigações perceptivas como as de Carlos Fajardo e Angelo Venosa, alegando que "a arte se mostra mais eficiente como campo de experiências que desinibem o fazer do que receitas para modos de vida" (MESQUITA, 19/03/2002).

artístico no espaço urbano não guardaria mais real novidade. Por outro lado, também ocorriam naquele momento outras iniciativas envolvendo arte e cidade: a própria 25ª Bienal (aquela "adiada" pela Mostra do Redescobrimento) tinha adotado o tema de "Iconografias Urbanas". Acontecendo ao mesmo tempo de *ArteCidadeZonaLeste* (de 23/03 a 02/06), ela desfilava visões, testemunhos e elaborações de centenas de artistas sobre o tema das cidades em um espaço museológico¹²⁵.

De maneira geral, o aspecto de negociação apareceria relativamente pouco nas críticas da imprensa sobre *ArteCidadeZonaLeste* e suas obras mais polêmicas¹²⁶. A despeito de todas as diferenças e o teor mais político estabelecidos pelo novo evento, o que ficaria mais marcado da exposição seria sua condição de evento cultural. Quando considerada seus aspectos mais "espetaculares" e em meio a outros

Não conseguindo se desvencilhar do formato de mega-evento — pois mesmo se distanciando dele em alguns pontos, continuou a ser visto a partir dele em sua totalidade — *ArteCidadeZonaLeste* manteve alguns dos problemas já presentes em *A Cidade e suas Histórias*. Para além do uso do evento como promoção do SESC Belenzinho, é difícil falar de uma instrumentalização propriamente "imobiliária" do quarto Arte/Cidade (como se falou no caso do terreno das indústrias Matarazzo). Mas a denúncia e crítica à "captura" da cidade por instituições e empresas privadas, embora diferenciasse o projeto de praticamente todas as realizações culturais de grande porte feitas então, não o isenta do questionamento sobre sua inserção na mesma lógica suspeita de incentivo fiscal e "parceria público-privado" que sustenta essas outras atividades culturais¹²⁷. Qual o grau de liberdade, quais as concessões necessárias e quais os interesses em jogo ao se trabalhar em tais termos, afinal?

As questões mais importantes a esta pesquisa, entretanto, são relativas à reificação da cidade e às responsabilidades quanto a seus impactos e conseqüências nela. Para tocar nesse ponto, tomarei aqui um aspecto em particular — questão séria que esteve presente, ainda que de forma menor e diferente, no evento anterior: o problema de lidar, enquanto iniciativa "artística", com a vida precária e marginalizada da cidade "real".

¹²⁵ Um dado interessante: o curador-geral dessa Bienal seria Alfons Hug (da *Haus der Kulturen der Welt* em Berlim), incentivador e co-curador inicial de *BrasMitte* (cf. LUDEMANN, p.12). O curador do núcleo brasileiro da Bienal seria Agnaldo Fariás, co-curador do primeiro Arte@Cidade.

¹²⁶ Exceção ao já citado artigo de Aracy Amaral no jornal O Estado de São Paulo, que enfatizou *ArteCidadeZonaLeste* como um processo, e não apenas uma exposição (cf. AMARAL, 11/04/2002).

¹²⁷ Em seu depoimento ao autor (de 18/12/2004), Agnaldo Fariás acusaria Nelson Brissac de generalizar demais em suas acusações e de "posar de santo em terra que só tem bandido". A Petrobrás, por exemplo, também estaria financiando Arte/Cidade para se promover perante a opinião pública.

4.4.1. Experimentalismo e precariedade

Em *ArteCidadeZonaLeste*, os trabalhos que se envolveram com a vida de moradores e trabalhadores informais da região se inseriram numa série de dinâmicas, representações e relações sociais extremamente complexas, cuja avaliação profunda e efetiva talvez requeira mesmo pesquisa e embasamento de ordem antropológica e sociológica. O que se pretende fazer aqui é meramente um apontamento de questões e contradições que se fizeram presentes.

Embora muitas das críticas à "exposição humilhante" de populações carentes sejam talvez superficiais, existem indagações pertinentes sobre os limites e deficiências das realizações de *ArteCidadeZonaLeste*. Embora o equipamento de Acconci não fosse uma vitrine de pobres, foi compreendida como tal por muitas pessoas. E se existe tal discussão, a despeito de fazer ou não jus à obra, é também válido questionar as responsabilidades de Arte/Cidade perante possíveis situações humilhantes impostas a seres humanos. É necessário, no entanto, que o debate sobre a intervenção não se restrinja a esses termos e que outras ramificações suas sejam pesadas — em especial, seu caráter de experimentação e de interlocução.

O que leva a uma questão central desta última "fase" de Arte/Cidade: o *limite ético do experimentalismo* ao se tratar do espaço social real. No caso da obra de Acconci, quais as implicações de trabalhar com as carências reais de pessoas em situações precárias de vida sem ter meios de fazer algo duradouro por elas — ou seja, gerar possíveis expectativas de melhoria e reconhecimento sem poder efetivamente atender a essas mesmas? E qual a compreensão, afinal, que os próprios participantes informais desses projetos teriam? É muito provável que para os sem-teto e camelôs envolvidos — como para a grande maioria do público "informado" — as ramificações do evento fossem inapreensíveis. Avaliar Arte/Cidade sob tal ângulo, porém, demandaria pesquisa muito mais aprofundada sobre cada obra e como se deu o contato e o trabalho com cada um dos grupos contemplados¹²⁸. Sem a devida contrapartida da opinião das pessoas-alvo das intervenções, críticas sobre humilhação, expectativas e irresponsabilidade permanecem especulativas.

Em sua abordagem de locais e grupos sociais problemáticos, *ArteCidadeZonaLeste* teria se aproximado mais das questões de políticas públicas. Isso traria um outro perigo considerável — e também inevitável, dado o momento em que se inseriu — que seria o do *assistencialismo social* e da *instrumentalização política*.

¹²⁸ Algo em que esta dissertação não se aventurou — e que seria uma pesquisa rica — são os detalhes do trato com sem-teto, catadores de lixo e camelôs em Arte/Cidade. Como uma "coisa" informe como Arte/Cidade negocia com atores sociais? Como artistas e representantes do projeto se aproximariam, apresentariam e lidariam com as pessoas, que tipo de situações e expectativas teriam surgido por partes dos grupos contemplados, quais as representações sociais em jogo?

Como introduzido no Capítulo 1, existiria um uso do valor social e do espectro aberto de ações da "arte" e da "cultura" como curativo social. Haveria uma recepção superficial e assistencialista, presente em termos como "levar arte para quem não tem"¹²⁹ — e às vezes mesmo em "dar voz aos excluídos". Ao se pensar o caso do quarto Arte/Cidade, é importante saber que no final da década de noventa e início do Século XXI já perseveraria no mundo das artes certo "ativismo conciliatório", expresso em uma abordagem de questões sociais através de estratégias "participativas" envolvendo — coincidentemente — *artistas estrangeiros itinerantes trabalhando com "comunidades"* de terceiro mundo (OLMEIRA, 2006, p.2). Muitas dessas iniciativas, segundo L.S. de Oliveira, pareceriam contentar-se em reproduzir, "sem qualquer reflexão crítica tanto no plano do discurso como nas práticas artísticas" uma fórmula recortada pela crítica Miwon Kwon: "artista + comunidade + questão social = nova arte pública / crítica" (KWON, 2002, p.146).

A esse respeito, Rancière colocaria um problema para o sentido político de uma arte intervencionista em meio ao regime do *consenso*. Quando todo conflito político resume-se um "problema que compete a um saber de especialista ou a uma técnica de governo", a arte "engajada" tornar-se-ia um campo depositário de *esperanças de invenção política*.

Esse déficit da política tende a dar um valor de substitutivo aos dispositivos pelos quais a arte entende criar situações e relações novas. Mas essa substituição corre o risco de operar-se dentro das categorias do consenso, levando as veleidades políticas de uma arte saída de si na direção das tarefas políticas de proximidade e de medicina social onde se trata, nos termos do teórico da estética relacional, de "consertar as falhas do vínculo social". Tudo se passa, portanto, como se a tentativa para ultrapassar a tensão inerente à política da arte conduzisse ao seu contrário, isto é, à redução da política ao serviço social e à indistinção ética. (RANCIÈRE, 2005)

Esse aspecto "paliativo" e "socialmente funcional" da cultura deve ser considerado com cuidado especial no ambiente de pobreza e desigualdade institucionalizadas que caracteriza o Brasil. Não seria exagero dizer que, sob alegação das "necessidades prementes" da sociedade, propostas experimentais com algum potencial "social" — como as apresentadas por Acconci e Wodiczko — poderiam correr o risco de serem cooptadas pela *gestão da precariedade* tão característica do país, onde o provisório e o paliativo tornam-se definitivos com estonteante facilidade¹³⁰.

¹²⁹ Houve quem falasse da exposição em termos de "levar arte" a "regiões excluídas do circuito cultural paulistano" (ALZUGARAY, 18/03/2002).

¹³⁰ Um exemplo interessante apareceu no depoimento de Brissac: "[...] uma coisa importante do trabalho do Acconci é que a gente estava discutindo a ocupação dos viadutos na hora em que houve os grandes incêndios. [...] então pra prefeitura aquilo era um plano estratégico". Segundo o curador, a prefeitura teria *aproveitado* a idéia da obra: "fizeram um projeto que eu não sei nem se foi feito efetivamente, de equipamento de moradia debaixo dos viadutos, [...] murado e controlado — controlado! — pela prefeitura.

Em favor de Arte/Cidade pode-se argumentar que projeto procurou afirmar publicamente as pessoas na informalidade como atores sociais: "não como indivíduos ou grupos a ser evacuados, mas como interlocutores para o desenvolvimento de políticas" (Brissac apud URBS, 2002). Procurou-se desenvolver tais experiências em conjunto com os grupos contemplados: em termos de contribuição para uma reflexão sobre a cidade — e, especificamente, uma reflexão política — isso seria uma evolução marcante em relação aos momentos anteriores do projeto. Em particular em relação à ausência de debate consistente sobre a retirada dos ocupantes irregulares do edifício do Moinho em *A Cidade e suas Histórias*.

Porém, se há em *ArteCidadeZonaLeste* uma afirmação do lugar de ditos "excluídos" como interlocutores, também é necessário perguntar sobre qual o nível de cuidado efetivo de Arte/Cidade no desenvolvimento dessas iniciativas. É indispensável questionar quais os parâmetros éticos mínimos para experiências desse tipo; balizas que, devido à clara novidade dessas operações — experimentais e ligadas ainda ao nome da "arte" — não se encontrariam bem definidas. Entre outros motivos, isso é importante também porque usar a instituição social da "arte" como campo elástico de experiências radicais e realmente "antiartísticas" não a faz deixar de ser a máquina pela qual elas podem ser comprimidas e absorvidas a despeito de sua contundência. E dentro do mundo ambíguo de "transgressão" institucionalizada da arte, o "experimentalismo" e "radicalidade" também podem, em uma hipótese mais sombria, serem convertidos em renome e divisas para determinadas atividades, entidades ou pessoas particulares.

Uma última questão, particularmente cara a esta pesquisa, seria sobre a possibilidade crítica das intervenções na vida "real" em meio à onipresente propensão à estetização, na qual a *evidência*, tornada passiva e espetacular, tem dificuldade em ser política. Essa questão seria especialmente candente ao se trabalhar, como Arte/Cidade, em meio à extrema permissividade à miséria que caracteriza o Brasil, onde a convivência, a banalização e a *despolitização* do absurdo social são generalizadas. Priscila Rufinoni colocou a questão da dificuldade de *ArteCidadeZonaLeste* em fugir à estetização do real e constituir crítica num contexto de cisão e despolitização sociais, como se pode ver em seu comentário sobre a obra de Acconci:

Trata-se, ao mesmo tempo, de um dispositivo de choque social, pois evidencia uma situação já bastante evidente, e, pelo menos para nossa sociedade tão maleável, tão permissiva e "cordial", de um quadro pitoresco para ver o outro sem necessariamente conviver com ele. Uma forma de ampliar a distância "higienista" entre as camadas

Então eles pegaram a ideiazinha geral do Acconci e extirparam tudo aquilo que saía do controle deles" (Brissac em entrevista de 31/05/2002). Como monitora, Mônica Cardim também teria compreendido o projeto como, "um protótipo arquitetônico que poderia ser reproduzido por instâncias governamentais para dar melhores condições de vida aos sem-teto" (CARDIM, 2003)

humanas da cidade? Um olhar assistencialista, aquele nosso velho conhecido, que não se reconhece de maneira nenhuma neste "outro" folclórico e "brasileiro", e que alimenta tanto o postal kitsch do "país tropical" quanto o "mundo cão" reiterado por TVs, lojas de blindagens de automóveis, etc.? Ao buscar o real mesmo e fugir à tentação do estético, o artista pode apenas dar ao "real" um estatuto segundo, uma moldura. Já sabemos que o fascínio do "real", do *reality show*, é voyeurístico, mas ele é mais que isso: é também parte de um processo de sublimação da vida em arte. [...] **Sem o auto-reconhecimento do "eu" social que olha para fora, não há perspectiva crítica possível. Longe de uma estrutura política, no sentido humano de pólis, [...] toda intervenção é estetização do real, é hiper-realidade** (ou seja, o real sublimado em "mais que real" pela mídia, e não podemos esquecer que as técnicas artísticas são um meio, uma mídia também). **Mesmo que os trabalhos propostos dialoguem com categorias antiestéticas, desestetizantes, a operação perceptiva sobre o "real" é artifício estético.** (RUFINONI, 2003) [grifos meus]

A autora indicou em várias obras mais "críticas" de *ArteCidadeZonaLeste* a falta de uma maior problematização de seu lugar social de enunciação, seu "ponto de fuga" — o que redundaria em tratamentos que reproduziriam inconscientemente preconceitos sociais: a Zona Leste seria tratada como um "outro absoluto", o que pressuporia "aceitar um 'eu' também identitário" (idem)¹³¹. Diante da permissividade, da deficiência da esfera pública e da ação política e da intrincada relação de valores sociais característica do Brasil, é necessário perguntar o quanto algumas das propostas são seriam ainda primárias ou mesmo equivocadas como instrumento de criação de debate na realidade específica na qual atuaram. A maioria dos trabalhos imbricados na "realidade" paulistana era de estrangeiros que certamente se viram em posição de estranhamento e choque diante da precariedade vigente. Deve-se perguntar se não seria necessário cuidado, reflexão, tempo e convivência maiores — e, principalmente, uma participação mais contínua e profunda dos "agentes" urbanos envolvidos — para que as sutilezas e meandros das complicadas relações sociais em jogo pudessem ser trabalhadas em intervenções mais profundamente críticas e menos suscetíveis ao *voyeurismo*. Mas poder-se-ia perguntar também se tal crítica seria mesmo possível em uma intervenção legitimada pela "arte", esse signo dúbio; pois a mesma instituição

¹³¹ A acadêmica fez crítica semelhante a vários projetos do evento. Sobre o projeto não-concretizado de Dennis Adams, escreveu que: "sua idéia de alugar um sem-teto em uma 'casa transparente', em um outdoor publicitário fazendo conviver as duas 'realidades', espetaculariza, ao descrever seus meandros, a vida de um mendigo; expõe à curiosidade 'crítica' da classe média um 'problema social'. Mas esta descrição hiper-real do mendigo não banaliza a nossa própria crítica?" Problematizou também o trabalho do Grupo Casa Blindada, em particular o uso do nome "impenetráveis" pela proibição dos artistas em entrar no edifício São Vito "para fotografar ou especular o que quer que fosse". "Acaso seria mais fácil 'penetrar' — armado de câmaras ou discursos artísticos — na casa de qualquer outro paulistano? Há neste olhar para a cidade um *voyeurismo* classe média [...]" (RUFINONI, 2003).

"arte" que permite a confecção de uma determinada ação radical é também moldura estetizante que pode atrapalhar ou banalizar sua crítica.

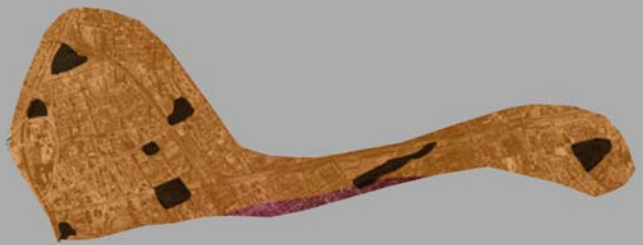
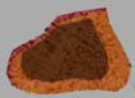
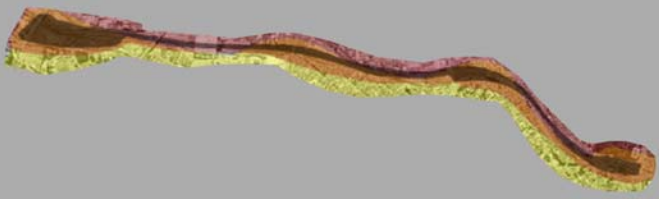
É relevante a interrogação sobre quanto a próprio condição de mega-evento, por sua natureza temporária, de inevitáveis conotações espetaculares e múltiplas urgências pragmáticas, pode acabar sendo um entrave para o desenvolvimento de atividades diferenciadas e críticas. A questão é complexa: no caso de *ArteCidadeZonaLeste*, se tal formato é uma séria limitação, por outro lado foi justamente o que possibilitou a realização das iniciativas. O mesmo ocorreria com a "assinatura" dos participantes estrangeiros: sutilmente invocados ora como "autores", ora como "especialistas", seus nomes seriam elementos legitimadores das experiências realizadas¹³². Eis um grande problema: o quanto o apoio e a atenção conseguidos para uma ação que envolve arte e sociedade acabam dependendo da atração do espetáculo cultural ou do assistencialismo social — ambos "dedutíveis do imposto de renda", ambos "elevadores de caráter" para seus apoiadores.

A dimensão crítica de *ArteCidadeZonaLeste*, portanto, se equilibraria numa posição ambígua entre os extremos do assistencialismo, da estetização, do ativismo e do "vanguardismo" irresponsável. O evento não poderia ser "definido" por nenhum desses pólos, mas estaria tensionado entre eles, sendo em grande medida interpretado, julgado e viabilizado a partir deles. Nesse espaço delicado, porém, conseguiu constituir a reflexão mais crítica e abrangente de toda a experiência Arte/Cidade, na qual a questão da alteridade despontou com uma força sem precedentes no projeto.

A despeito dos muitos problemas apresentados, *ArteCidadeZonaLeste* foi certamente o momento mais fortemente político de Arte/Cidade no sentido de produzir *dissenso*, de propiciar um maior "confronto direto entre uma vida e o que ela pode" (RANCIÈRE, 2005) e de buscar a construção de compreensão e de debate coletivo sobre a cidade *justamente* pela reafirmação de sua dimensão de espaço de conflito real de forças e interesses. Nesse sentido, a exposição em seu conjunto se tornaria mais *pública* que suas predecessoras: não por seu acesso, mas sim por aumentar sua ênfase na dimensão coletiva — na criação de debate — e não se centrar na sensibilidade estética individual. O que não seria pouco, se tomarmos como parâmetro as iniciativas culturais de grande porte produzidas nos últimos anos.

¹³² " Pois ainda é o nome de artistas individuais que garante a autenticidade do trabalho com a sua assinatura e/ou presença não importando quantas pessoas trabalharam no projeto" (Judith Barry apud MOASSAB, 2003, p.101).







últimas considerações

Feitas as descrições, análises e discussões das três diferentes fases do Projeto Arte/Cidade, fecho aqui o estudo desenvolvido por esta dissertação com algumas considerações que visam ressaltar, articular e colocar certos pontos para o debate.

No decorrer deste trabalho, fica clara a constatação inicial de que a experiência do Projeto Arte/Cidade condensa inúmeras questões, e muitas de especial importância para se pensar relações entre estética, política e cidade. Entre as questões vistas aqui a partir de Arte/Cidade estariam:

- o fato de atividades artísticas *táticas* — experimentais, críticas e de resistência — poderem ser utilizadas por âmbitos institucionais e *estratégicos* e ganharem no Brasil significados de "modernização" (Capítulo 3);
- o problema do uso da arte para ressemantizar ou reencantar a cidade, mesmo com intenções de crítica, poder transformá-la em entretenimento e reificá-la como "natureza", obliterando assim seu caráter de conflito, de dominação e de dissensão. E também o problema de tal iniciativa poder tornar-se instrumentalização (mesmo indireta) da arte e da cidade por interesses de lucro — por exemplo, no aproveitamento do *espaço de evidência* proporcionado pela arte para a promoção publicitária, seja dos espaços ocupados, seja do nome das empresas envolvidas em seu financiamento (Capítulo 4);
- a dificuldade (num contexto de espetáculo cultural e de segregação e desigualdade sociais impressionantes e de uma política "esvaziada" e descoletivizada) de diferenciar a *crítica pela arte* aos problemas urbanos e sociais de uma estetização dos mesmos, assim como distinguir e traçar limites entre possíveis ações políticas alternativas no campo da "arte" e um assistencialismo "artístico" (Capítulo 5).

Um dos aspectos mais interessantes da experiência retratada por esta dissertação é, sem dúvida, as transformações ocorridas em seu desenrolar. Vimos que a sucessão dos projetos de Arte/Cidade foi sempre acompanhada de um aumento de amplitude, tanto de produção, ocupação e quantidade de interventores quanto de questões abordadas. Mais do que isso, porém, pode-se concluir aqui que seu desenrolar significou realmente uma *transformação substantiva* no projeto — e que esta se deu no sentido

de uma aproximação em relação às questões "não-artísticas" da cidade e também significou uma politização destas mesmas questões. Esta politização incluiu, como visto, uma mudança de retórica e um diálogo com diferentes repertórios teóricos e artísticos por parte de seus organizadores e idealizadores, e também uma mudança nas maneiras de conceber relações entre arte e cidade.

De maneira geral, as diferentes relações estabelecidas pelo projeto poderiam ser esquematizadas da seguinte forma:

- *Cidade sem Janelas*: a fruição da arte no contato com a cidade.
- *A Cidade e seus Fluxos*: a experiência da cidade catalisada pela arte
- *A Cidade e suas Histórias*: a leitura da cidade (histórica, formal e territorial) por meio da arte.
- *ArteCidadeZonaLeste*: a construção de apropriações e de debate sobre a cidade por meio da arte.

Nestas relações, porém, Arte/Cidade foi desde sempre uma iniciativa pensada do ponto de vista organizacional. Se tomarmos como balizas as realizações "independentes" de um lado e atividades de instituições e de empresas de outro, pode-se dizer que o Projeto Arte/Cidade forma um curioso meio-termo — nascido da segunda e mais próximo a ela até *A Cidade e suas Histórias*, e se aproximando à primeira em *ArteCidadeZonaLeste*. O termo "Organização Não-Governamental" mais esconde do que revela coisas sobre sua natureza — que foi a de um *projeto*, não de uma entidade.

Em sua totalidade, a experiência Arte/Cidade poderia ser visto como um "corpo difuso": não se tratou de um conjunto fixo de realizadores e planos, mas da resultante de uma seqüência coletiva de atividades, idéias e diálogos. Um *projeto* desenvolvido em processo, não tanto voltado à implantação de resultados pré-estabelecidos. Sua multiplicidade relativamente "informe" de atividades se condensaria e articularia em torno de certos "pontos" e vetores, dos quais o principal seria seu idealizador e coordenador, Nelson Brissac Peixoto. Brissac pode ser considerado o grande fator de coerência de uma experiência complexa, multifacetada e mesmo desconexa.

Pela contraposição entre "estratégia" e "tática" de M. Certeau, Arte/Cidade teria uma dimensão tática que só aumentou com o tempo: sempre foi, afinal, um elemento estranho, que teve de se constituir em um *espaço de alteridade*. Só que se fez, justamente, através de alianças maiores ou menores com instâncias *estratégicas*. A legitimidade do evento foi construída na ordem da cultura-espetáculo, com ampla mobilização de intelectuais e da mídia para o noticiá-lo e discuti-lo, e contando com o apoio via de regra interesseiro de empresas e instituições.

Tendo em vista os vários problemas ocorridos no projeto e os aspectos "espetaculares" da iniciativa é lícito perguntar se um tipo de atividade mais desconcentrada e distanciada dos "mega-eventos", não poderia ter êxito maior no

equacionamento de questões tanto técnicas, quanto de participação e negociação com grupos e personagens urbanos. E se uma atividade descentrada, que não constituísse uma grande mostra com muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, talvez pudesse evitar transformar a cidade em exposição e diminuir conotações espetacularizantes. O grande evento, porém, seria também uma escolha estratégica no sentido de angariar mais atenção e adesão em uma situação de dependência financeira em relação ao apoio de instituições privadas.

O apoio cultural por dedução fiscal foi uma condição básica da realização de Arte/Cidade; nesse sentido, não é surpreendente que o projeto não tenha questionado a lógica de parcerias público-privado na cultura, mesmo ao adotar em seu último evento um foco mais político e dar mais atenção (ainda que nas publicações, não na exposição) à extensão de lógicas empresariais sobre a cultura e seu efeito sobre a cidade. Poderia ser perguntado se um projeto capaz de reunir e organizar tanto trabalho poderia também mobilizar uma discussão sobre o financiamento das artes visuais no Brasil — como o fez, por exemplo, o movimento Arte contra a Barbárie a respeito do teatro (MOASSAB e REBOUÇAS, 2006). Mas Arte/Cidade, obviamente, nunca chegou perto de ser algo como um "movimento": foi sempre um *projeto*, uma *configuração conceitual e autoral* a mobilizar trabalho coletivo.

Todavia, em uma situação de desregulamentação, espetacularização e de *precarização de autonomia da produção de arte*, pode-se dizer que Arte/Cidade conseguiu realizações acima da média em termos de potencial crítico. Se julgado pelo conjunto das mega-exposições realizadas nos anos noventa, a experiência do projeto despontaria como o mais público e crítico dos mega-empresendimentos culturais da década. Dizê-lo aqui não significa endossar ou justificar sua forma de realização, mas antes reconhecer sua complexidade e potencialidade.

Apesar de todas as mudanças no projeto, há pelo menos um aspecto mais "ideológico" (citado no capítulo 3) que atravessa toda a experiência Arte/Cidade: a idéia legitimadora de *modernização e atualização* — que, como introduzido no Capítulo 1, estaria intimamente ligada à idéia de *integração internacional* — em se manter em dia com o "lá fora" — e possuiria uma considerável carga ideológica e legitimadora em uma megalópole periférica como São Paulo.

Arte/Cidade nasceu com conotações progressistas, de atualização de políticas e iniciativas culturais no Brasil, em aspectos como o tipo de exposição, o processo de elaboração artístico, etc. Isso se torna ainda mais evidente na presença pioneira de novas mídias informacionais — cd-roms, hipertexto multimídia, espaço na Internet de acesso e de participação — incluindo o projeto na discussão conceitual de "ciberespaço" tão em voga nesses anos. Ao mesmo tempo, as abordagens feitas estiveram inclinadas a encontrar na cidade de São Paulo caracteres de discussões

intelectuais internacionais mais "atuais". Pendor este criticado, por exemplo, por Andreoli e Santos.

Concentrando-se na discussão tal como ela se dá em cenário internacional, pode-se ficar fascinado com a sua própria "contemporaneidade", correndo-se o risco de menosprezar o fato de que São Paulo, por ocupar um lugar diferenciado no processo global, pode apresentar problemas que, justamente por serem específicos, são de grande interesse para o debate internacional na medida em que colocam e às vezes até antecipam a crise da cidade moderna. (ANDREOLI e SANTOS in PEIXOTO, p.293)

A iniciativa de Brasmitte, com seus "astros" estrangeiros e a idéia de um paralelo entre duas "cidades mundiais", representaria o ponto de maior conformidade do projeto com o afã de modernização-integração internacional num contexto de globalização.

Mesmo com todas as mudanças e com o adensamento crítico descrito neste trabalho, o espectro de *contraposição ao atraso* ainda se manteria em *ArteCidadeZonaLeste*. É possível ver na ênfase em novos repertórios e no contato com o que haveria de mais "contemporâneo" no meio da arquitetura e das artes internacionais uma continuidade direta com a ambição "atualizadora" que *Arte/Cidade* exibiria desde seu início. E na ênfase num repertório "negociador" e "agenciador" da maioria de estrangeiros — em contraposição ao que seria uma tradição "formalista" de artistas e arquitetos brasileiros — é difícil de dissociar de uma conotação de *avanço* calcada na atualização com o exterior. A ênfase mais "técnica" e "urbanística", o convite de *experts* em "metrópoles contemporânea" — como o bem-cotado Rem Koolhaas — também é indissociável de um caráter de legitimação e da referida "ideologia da competência" (sem entrar na discussão propriamente urbanística, que não explorei mas que, acredito, forneceria assunto para outra pesquisa).

Contudo, a despeito do tom ainda "atualizador" e "competente" que é sempre suspeito no Brasil, é visível que o quarto *Arte/Cidade* se colocou à frente de seus predecessores no que se refere a tratar dos problemas "desta cidade" e não "da cidade".

No que se refere à arte na cidade como estabelecimento de uma reflexão sobre esta — e de um possível *contradiscurso* a respeito das relações impressas no urbano — esta pesquisa constata que o projeto *Arte/Cidade* sempre procurou, de uma ou outra maneira, abordagens críticas. Até porque certo *teor crítico* sempre é fator de valorização e legitimação no circuito cultural para um projeto de ambição "experimental" e "vanguardista". Assim, todas as edições do projeto procuraram criar reflexão e fomentar discussões; poder-se-ia dizer que o que aconteceu no desenrolar de *Arte/Cidade* foi uma mudança nos parâmetros e posições políticas da reflexão. Na

maior parte do projeto, a crítica estaria mais próxima do que Marcelo Ridenti colocou como "contemplação" das "eternas contradições" contra as quais "nada se pode fazer" (RIDENTI, 2001); já *ArteCidadeZonaLeste* se aproximaria a uma espécie de reflexão mais engajada.

Acredito que essa mudança política ocorrida no evento, que não foi de uma posição de "entretenimento" para uma de "crítica", poderia ser interpretada como a *passagem de uma perspectiva de cidade como "bem comum" para uma perspectiva de cidade "conflituosa"* — como explicarei agora.

Cidade sem Janeles, A Cidade e seus Fluxos e A Cidade e suas Histórias não foram simples espetáculos ou empreitadas comerciais, nem procuraram ser uma recuperação de espaços urbanos. Comparadas às muitas iniciativas culturais de reforma de patrimônio e à maioria dos eventos artísticos que tinham então lugar em São Paulo, essas exposições mostraram-se realmente mais experimentais. Não restauravam locais, mas chamavam atenção para eles; não se punham a construir encenações da importância histórica e pública de lugares, mas procuravam privilegiar a especulação sobre significados latentes e novos.

Contudo, é possível dizer que, até *A Cidade e suas Histórias*, o projeto carregaria em si conotações "democratizantes" — fazer uso tanto *da cidade para "democratizar" a arte* quanto *da arte para "democratizar" a cidade*. Tendo em vista essas conotações e os dados apresentados aqui, é pertinente questionar se a organização e a consagração dos três primeiros Arte/Cidade estariam ancoradas, ainda que de maneira não-declarada, em idéias "harmoniosas" de esfera pública e cidade e idéias "transcendentes" de arte. Junto à abordagem "desconstrutivista" (estaria próxima do que Arantes chamaria, em tom sarcástico, de "apologia da fragmentação"?), estariam misturadas visões da cidade como um *patrimônio comum*, cujos espaços esquecidos seriam reservatórios de valor cultural e estético a ser enfatizado e trabalhado pela arte. Fundamentalmente, existiria uma idéia de *bem comum* a ser retirado, *através da estética*, do interior da esfera mesquinha da mercadoria, do cotidiano e da desigualdade. Um ideal, enfim, de uma possível dimensão estética para além dos conflitos da sociedade — que seria, segundo o referencial teórico aqui usado, um discurso *ideológico*. Pode-se concluir que, até *A Cidade e suas Histórias*, o projeto ainda "põe entre parênteses a arte para um experimento formal ou perceptivo" (FOSTER, 1996, p. 140). Se Arte/Cidade não endossou diretamente "revitalizações", ou seu próprio aproveitamento por parte da Ricci Engenharia, tampouco se contrapôs a estes — talvez porque não os encarasse então como *assuntos de um evento de arte*.

ArteCidadeZonaLeste, por outro lado, já se aproximaria a uma concepção basicamente conflituosa de cidade e espaço público. A idéia da arte como *um discurso entre os outros* estaria mais ou menos presente em todo o Projeto Arte/Cidade, mas se colocou de maneira mais profunda no quarto evento. Aqui o papel "apaziguador" de "reunir" e ressemantizar a cidade para além de sua dimensão utilitária foi

declaradamente negado à arte; mesmo com aspectos problemáticos, esta foi enfatizada em seu potencial de formular *outras práticas* e criar *espaços de debate*, *conscientemente inserida num contexto de forças, interesses e discursos*.

Um aspecto muito significativo a partir do qual se encarar as mudanças políticas de Arte/Cidade seria o da relação estabelecida por cada um dos eventos com as pessoas e atividades que se situam nas "fissuras" da cidade formal. Em *A Cidade e seus Fluxos*, os moradores de rua e trabalhadores informais — presenças impossíveis de se ignorar para qualquer um que visite o Centro de São Paulo — seriam apenas mais um dado da cidade, não recebendo atenção particular¹. Em *A Cidade e suas Histórias*, a ocupação clandestina do Moinho apareceria ao projeto como *obstáculo* e, em suas sobras, como *material expressivo* com o qual se relacionar de maneira contemplativa.

A remoção temporária dos ocupantes, porém, levantou um problema sério e revelador. Este não estaria na existência ou não de uma posição ética dos organizadores de Arte/Cidade — não se trata de discutir aqui certos e errados das atitudes tomadas — mas sim na *ausência de debate público* a respeito. Ainda que a retirada fosse "temporária" e se desse sem violência, a ação não poderia ser considerada assunto menor do ponto de vista *político* adotado aqui — de *dissenso* e de *reivindicação da parcela dos sem parcela*. Ao que parece, o acontecido não foi encarado como *questão política* pelos organizadores e nem pela imprensa — o que não deixa de ser um indicador da *banalidade consensual* da desigualdade e da miséria do Brasil.

Em *Arte/Cidade Zona Leste*, por outro lado, populações marginalizadas ou fora da cidade formal — desde comerciantes informais até desabrigados na mais preocupante anomia — não se limitaram a ser apenas problema de produção ou mesmo assunto com "potenciais estéticos" a serem elaborados, mas se converteram, ainda que com limitações e problemas, em *interlocutores* do projeto. Nesse sentido, mesmo um mega-evento "espetacular" como Arte/Cidade poderia, justamente por sua capacidade de mobilizar a atenção, trazer alguma contribuição — por mais tênue que fosse — para a criação de um debate público com tais marginalizados na condição de parceiros de ação, e não pessoas a serem representadas por um porta-voz externo.

A passagem de uma posição crítica "contemplativa" para uma que se envolve mais diretamente com as práticas urbanas, por sua vez, já traz uma outra ordem de problemas a serem considerados. O "engajamento" político direto da arte é sempre complexo e perigoso, a despeito de seus potenciais. Uma vez constatado aqui um caminho mais crítico adotado pelo projeto, considero pertinente ressaltar a questão do *uso da arte como um "substituto" para a política*, citado nos capítulos 1 e 5. Em meio

¹ Exceção feita à obra eletrônica de Artur Matuck, que abordou o trabalho informal em meio ao trânsito de carros. Por não se tratar de uma intervenção no espaço, não foi incluída no restrito espaço de análise desta dissertação.

ao esvaziamento da política na ordem consensual, a arte poderia receber um papel quase paliativo de "invenção" da vida.

Pode-se afirmar que, de maneira geral *ArteCidadeZonaLeste* manteve um caráter dissensual — e talvez a relativa impopularidade de algumas de suas obras seja um índice disso, sem entrar no mérito da procedência ou não das críticas. É importante, todavia, ter esse perigo de "substituição" como um alerta para atividades ligadas ao nome da "arte" que pretendam ter um cunho mais "diretamente" político e mesmo utilitário.

Como mencionado na introdução, o Projeto Arte/Cidade continua em andamento hoje. Sua atual proposta a ser realizada aborda relações infra-estruturais de um vasto território ligado à mineração, nos estados do Espírito Santo e Minas Gerais². Todavia, considero seguro dizer que, a este ponto, as mudanças já são tantas — em escala, locação, questões, método e pessoas envolvidas — que justifica considerarmos tratar-se de *um outro* projeto sob o mesmo nome. O mesmo talvez pudesse ser dito sobre *ArteCidadeZonaLeste*; mas acredito que, por ainda compartilhar questões e participações com o trio original de eventos antecessores, ele funcione como uma espécie de "fechamento" — um comentário, uma crítica e um distendimento da proposta, antes dela se tornar uma outra coisa. O que mostrei aqui pode ser então encarado como uma experiência "fechada", no sentido de ter um início e um final (como já dito na introdução). Embora se possa dizer que, devido à falta de uma publicação-catálogo para seu último evento, a experiência de Arte/Cidade em São Paulo permanece de certa forma inconclusa.

É claro que, mesmo em um trabalho extenso como este, o que fica por dizer e por discutir a respeito de um objeto como Arte/Cidade é sempre muito mais do que é falado. A intenção aqui foi a de construir uma narrativa que articulasse um *todo dos quatro eventos*, algo que até agora não havia sido feito de maneira aprofundada e detalhada. Se há um resultado em particular que faria o projeto Arte/Cidade "valer a pena" como experiência, este seria o rico *debate sobre o Arte/Cidade* — e, por contigüidade, sobre relações entre estética, política e cidade no Brasil. Uma contribuição substantiva para esse debate é a melhor expectativa para uma pesquisa como esta.

² Para informações a respeito, consultar o site do projeto: <http://www.pucsp.br/artecidade>.

bibliografia

Bibliografia Geral

• Livros, teses, dissertações e anais de encontros

ADORNO, Theodor W., e HORKHEIMER, MAX. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

AMADIO, Décio. "*Alguma coisa acontece...*", *uma investigação sobre o Centro de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAUUSP, 1998.

AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. A arte pública em São Paulo. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1996, pp.46-53.

ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In SADER, Emir et al. (org). *Pós-Neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

ARAÚJO, Emannel; PIZOLI, Sérgio. *Escultura Brasileira: Perfil de uma Identidade*. São Paulo: Ministério da Cultura, 1997.

ARANTES, Otilia B. Fiori. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. Os limites do desenho urbano. In SILVA, Kleber Pinto (org.). *A cidade contemporânea: tendências e conceitos*. Bauru: UNESP, 1995.

_____. Uma estratégia fatal. In ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E.. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. São Paulo: Editora Vozes, 2000.

ARGAN, Giulio C. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARRIO, Artur. *A metáfora dos fluxos 2000/1968*. Catálogo. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, 7ª edição.

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, 3ª edição.

- BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltércio; RESENDE, José; ZILIO, Carlos. O boom, o pós-boom e o dis-boom. In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Marca D'água, 2001.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- CERTEAU, M. *Invenção do Cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Ed Vozes, 1994.
- CERTEAU, M. Teoria e método no estudo das práticas cotidianas. In *Anais do Encontro Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano*. São Paulo, FAU-USP, 1985 (p. 1-19).
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo: Cortez, 2003. (10ª ed.)
- CORBERA, Darío (ed). *¿Construir... o desconstruir?* Textos sobre Gordon Matta-Clark. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 1995 a 1997.
- DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- EAGLETON, Terry. *As Ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ESCOBAR, Ticio. Elogio do Silêncio. A resistência nos tempos do mercado. In FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *25ª Bienal de São Paulo – Iconografias Metropolitanas: Cidades*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 2002.
- FELDMAN, Sarah. Tendências Recentes de Intervenção em Áreas Centrais. In *Habitação na Área Central: Relatório Final do Congresso de Estudos sobre Habitação na Área Central*, 2001.
- FERREIRA, João Sette Whitaker e MARICATO, Ermínia. "Operação Urbana consorciada: diversificação urbanística participativa ou aprofundamento da desigualdade?". In OSÓRIO, L. M. (Org.). *Estatuto da Cidade e Reforma Urbana: novas perspectivas para as cidades brasileiras*. Porto Alegre / São Paulo: Sergio Antonio Fabris Editor, 2002.
- FIX, Mariana. *Parceiros da exclusão*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. A "fórmula mágica" da "parceria": Operações Urbanas em São Paulo. In SCHICCHI, M.C. e BENFATTI, D. (org.). *Urbanismo: dossiê São Paulo – Rio de Janeiro*. Campinas/Rio de Janeiro: PUCAMP/PROURB, 2004.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- _____. (ed.). *Discussions in contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1987.
- _____. (org.). *The Return of the Real*. Cambridge: MIT, 1996.
- FRASCINA, Francis et al. *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo, Cosac&Naify, 1998.

- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário contemporâneo*. São Paulo: SESC, Annablume, 1997.
- _____. *Poéticas do processo: arte contemporânea no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FRÚGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez/EDUSP, 2000.
- GRAHAM, Dan. Legacies of critical practice in the 1980's. In FOSTER, Hal. (ed). *Discussions in contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1987, pp 89-90.
- GROSZ, Elizabeth. Architecture from the outside. In *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*. Cambridge: the MIT Press, 2001.
- GROYS, Boris. A cidade na era de sua reprodutibilidade turística. In Fundação Bienal de São Paulo. *25ª Bienal de São Paulo – Iconografias Metropolitanas. Cidades* (catálogo). Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HANSEN, João Adolfo. A temporalidade na cultura contemporânea. In PALLAMIN, Vera e FURTADO, Joaci Pereira. *Conversas no Ateliê: Palestras sobre Artes e Humanidades*. São Paulo: FAUUSP, 2002.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 1999.
- IDART (Departamento de Informação e documentação Artísticas). *Pesquisa 5: Situação atual da escultura na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, Departamento de Informação e documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Espaço e Imagem: Teoria do Pós Modernismo e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ RIOARTE, 2001.
- JOSÉ, Beatriz Kara. *Espaço Público e Manifestação Artística - um estudo de caso: a Praça da Sé — obras de arte pública permanente e temporária (1978 a 1997)*. Trabalho Final de Graduação, FAUUSP, 1997.
- KOWARICK, L; ROLNIK, R; SOMECK, N, (organizadores). *São Paulo, Crise e Mudanças*. Editora Brasiliense, 1990.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. (1979). In FOSTER, Hal(ed). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 1998.
- KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- MARICATO, Ermínia. As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias. In ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E.. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. São Paulo: Editora Vozes, 2000.
- MCEVILLEY, Thomas. *Sculpture in the age of doubt*. New York: Allworth, 1999.
- MEYER, R. M. P.; GROSTEIN, M. D.; BIDERMAN, Ciro. *São Paulo Metrópole*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

- MEYER, James. The functional site; or, the transformation of site-specificity. In SUNDERBURG, Erika (ed). *Space, Site, Intervention. Situating Installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s/d.
- MOASSAB, Andréia e REBOUÇAS, Renato. Arte e cidade: construindo territorialidades. In *Anais do I Seminário Arte e Cidade* (cd-rom). Salvador: UFBA, 2006.
- OLIVEIRA, Francisco de. A vanguarda do Atraso e o atraso da vanguarda: Globalização e neoliberalismo na América Latina. In OLIVEIRA, F. (org), *Os direitos do antivalor: a economia política da hegemonia imperfeita*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. O Ornitorrinco. In OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica da Razão Dualista e O Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Arte e comunidade na fronteira entre dois mundos: colaboração e identidade nos projetos de Althea Thauberg, Javier Téllez e Maurycy Gomulicki no InSite_05. In *Anais do I Seminário Arte e Cidade* (cd-rom). Salvador: UFBA, 2006.
- PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana: São Paulo: Região Central(1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Anna Blume, 2001.
- _____. (org). *Cidade e Cultura: Esfera Pública e Transformação Urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PECHMAN, Robert. M. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org./ Editora 34, 2005.
- _____. O dissenso. In *A Crise da Razão*, São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- ROLNIK, Raquel. *São Paulo*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- ROLNIK, Raquel e BOTLER, Milton. Por uma política de reabilitação de centros urbanos. In SCHICCHI, M.C. e BENFATTI, D. (org.). *Urbanismo: dossiê São Paulo – Rio de Janeiro*. Campinas/Rio de Janeiro: PUCAMP/PROURB, 2004.
- RUBINO, Silvana. "Gentrification" – notas sobre um conceito incômodo. In SCHICCHI, M.C. e BENFATTI, D. (org.). *Urbanismo: dossiê São Paulo – Rio de Janeiro*. Campinas/Rio de Janeiro: PUCAMP/PROURB, 2004.
- SANCHEZ, Oswaldo; GARZA, Cecilia (ed). *Fugitive Sites — InSite 2000-2001*. Catálogo. San Diego: Installation Gallery, 2002.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997.
- SASSEN, Saskia. *As Cidades na Economia Mundial*. São Paulo, Nobel, 1998.
- Seminário Internacional Centro de São Paulo (São Paulo, 1994). *Revista São Paulo Centro XXI: entre a História e Projeto*.
- SCHICCHI, M.C. e BENFATTI, D. (org.). *Urbanismo: dossiê São Paulo – Rio de Janeiro*. Campinas/Rio de Janeiro: PUCAMP/PROURB, 2004.
- SCHWARZ, Roberto; *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.
- SESC (Serviço Social do Comércio). *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1996.
- SEVCENKO, Nicolau. Entre o paraíso e o inferno. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1996, pp. 136-144.

- WILTON, Mauro. "Práticas de recepção mediática como práticas de pertencimento público". *Revista Novos Olhares*, nº31, 1999.
- WODICZKO, Krzysztof. Strategies of public address: which media, which public? In FOSTER, Hal. (ed). *Discussions in contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1987, pp 41-45.
- ZUKIN, Sharon. Aprendendo com Disney World. *Espaço & Debates* – São Paulo – v.23 nº43-44. Jan/dez 2003.

• Artigos em periódicos

- "trabalhos recentes abordam mercado imobiliário". *Revista Número* nº4. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia, 2º semestre de 2004.
- "O plástico pendurado e a confusão na avenida". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05/12/1981.
- ALVES, Cauê. "Arte como Trabalho. Entrevista com Luiz Renato Martins". *Revista Número* nº4. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia, 2º semestre de 2004.
- "O urbanismo unitário no fim dos anos 50". *Óculum*, Campinas, nº4, 1993.
- ANDRADE, Carlos R.M. "Introdução aos situacionistas". *Óculum*, Campinas, nº4, 1993.
- ARANTES, Otília B. F. "Berlim Reconquistada: falsa mistura e outras miragens" *Espaço e Debates* nº43-44. São Paulo: Annablume/NERU, 2003, pp.28-49.
- BÜRGER, Peter. "Um olhar ousado sobre a estética vanguardista". *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 10 out 1999.
- CLARK, T.J. "Modernism, postmodernism and steam". *October* 100, Spring 2002.
- CONDURU, Roberto. *Cactos no asfalto*. s.l., s.ed., s.d.
- DEBORD, Guy. "Teoria da deriva". *Óculum* nº4, Campinas, 1993.
- DELEUZE, Gilles. "O ato de criação". *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999.
- "Entrevista com Nicolau Sevcenko". *Caramelo*, nº 7, FAU-USP, s.d..
- FARIAS, Agnaldo C. "De Richard Serra para os arquitetos". *Caramelo*, nº7, FAU-USP s.d.
- FAPESP. "Zona Leste de São Paulo enfrenta o novo milênio". *Revista FAPESP*, nº55, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "A guerra do gosto". *Revista Cult* nº92, ano 8, abril de 2005.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. "O plástico dos artistas na avenida". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11/02/1981
- JAMESON, Fredric. "Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo". *Novos Estudos CEBRAP* nº12, São Paulo, junho de 1985.
- JAPPE, Anselm. "A Arte de Desmascarar". *Folha de São Paulo*, 17 e agosto 2002.
- KAMINSKI, Rosane. "O potencial crítico da arte e o sujeito no espaço da globalização". *A Fonte - revista de arte*, Curitiba, maio de 2002.
- KATO, Gisele. "As vacas foram para a rua". *Revista Bravo!* nº89, fevereiro de 2005.
- MACAGNO, Lorenzo. "Cidadania e cidade (aventuras e desventuras do multiculturalismo)". *Espaço & debates*, São Paulo, n.º43-44, 1993.

- MIÈGE, Bernard. "O espaço público: perpetuado, ampliado e fragmentado". *Revista Novos Olhares*, nº31, 1999.
- MORAES, Angélica. "A trilha das saúvas". *Revista Bravo!*, s/d.
- PALLAMIN, Vera M. Arte pública. *Caramelo*, nº 7, FAU-USP,s.d..
- POLO, Alejandro Zaera. "La organización material del capitalismo avanzado". *Revista Domino*, s/d
- RESENDE, José. "A ausência da escultura". *Malasartes* n.º3, São Paul: Klabin, abril/maio/junho de 1976.
- _____. "Isto não é arte" (excertos da entrevista de José Resende ao Folhetim de 27 jan. 80). *Arte em Revista* nº 8, out. 1984.
- RESENDE, Juliana. "Ministério terá mais de R\$60 milhões". *O Estado de São Paul*, 24/04/1995.
- RIDENTI, MARCELO. "Intelectais e romantismo revolucionário". *São Paul Perspectiva*, abr./jun. 2001, vol.15, no.2, p.13-19.
- ROLNIK, Sueli. "A cafetinagem da criação". *Folha de São Paulo*, s/d.
- SASSEN, Saskia. "A cidade global". Texto para Conferência sobre Cidades e Espaço a ser preservado, em Belo Horizonte, 1991.
- SMITHSON, Robert. "Um passeio pelos monumentos de Passaic". *Espaço & debates*, São Paulo, nº 43-44, 1993.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi. "Terrain Vague". *Quaderns de Arquitectura y Urbanismo*, nº 212, 1995.
- VAZ, Lilian F., e JACQUES, Paola B. A cultura na revitalização urbana – espetáculo ou participação? *Espaço & Debates*. São Paulo, v.23, nº43- 44, Jan/dez 2003.
- WENDERS, Wim. "A paisagem Urbana". *Revista do Patrimônio* n.23. Rio de Janeiro, 1994.
- WISNIK, Guilherme. "A cultura das empresas". *Revista Número* nº4. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia, 2º semestre de 2004.
- WODICZKO, Krzysztof e LURIE, David V. "Homeless Vehicle Project". *October*. Cambridge, nº38, 1986.

• Textos on-line

- ARANTES, O. et al. "Atrator estranho: visual urbano e cidade digital". Transcrição de debate em oficina realizada pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). URL: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/ae7.html>, s/d.
- BRANDÃO, Ludmila. "Aspectos de uma estética deleuziana". In *Arquitextos*: periódico mensal de textos de arquitetura. Outubro de 2000.
- FERNANDES, Natalia Ap. MORATO. "Sobre o Conceito de Resistência". *Revista filosófica Virtual*.
- JACQUES, Paola Berenstein. "Do especular ao espetacular". (resenha). *Vitruvius*, junho de 2005. URL: <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha123.asp>.
- KWON, Miwon. "Public Art and Urban Identities". URL: <http://www.eipcp.net>, ago. 2002.
- SILVA, José Manuel. "Já não se sonha mais com a flor azul": A estética de Theodor Adorno e Walter Benjamin. Fevereiro de 1997.

- PREFEITURA DE SÃO PAULO. "Operações Urbanas". In *Portal da Prefeitura de São Paulo*. URL: http://portal.prefeitura.sp.gov.br/empresas_autarquias/emurb/operacoes_urbanas.
- RANCIÈRE, Jacques. "A política da arte e seus paradoxos contemporâneos". Conferência para o *Seminário Internacional Estética e Política - São Paulo S/A - práticas estéticas, sociais e políticas em debate*, proferida em 18/04/2005. URL: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?referencia=3806&Id=206&ParamEnd=9>

Bibliografia Específica

• Textos e publicações do Projeto Arte/Cidade

- BEIGUELMANN, Giselle. Cidades Pós-Urbanas. In LUDEMANN, M. (ed). *Brasmitte: Intervenções Urbanas São Paulo – Berlim*. São Paulo: Goethe Institut/SESC, 1997.
- FREITAG, Barbara. Culturas Urbanas e subculturas da cidade. In LUDEMANN, M. (ed). *Brasmitte: Intervenções Urbanas São Paulo – Berlim*. São Paulo: Goethe Institut/SESC, 1997.
- GRUPO DE INTERVENÇÃO URBANA. *Arte/Cidade: a Cidade e suas Histórias* (catálogo). São Paulo: Editora Marca D'Água, 1997.
- LUDEMANN, Marina (ed.). *Brasmitte: Intervenções Urbanas São Paulo – Berlim*. São Paulo: Goethe Institut/SESC, 1997.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- _____. *As Máquinas de Guerra contra os Aparelhos de Captura*. São Paulo: Gráfica Garilli, 2002 b.
- _____. *Avaliação: As intervenções de Arte/Cidade*. Inédito (programado para sair no livro ainda não publicado sobre o 4º evento).
- _____. Intervenções em grandes escalas. In Grupo de Intervenção Urbana. *Intervenções Urbanas* (CD-ROM), 1997.
- _____. Cidade Desmedida. In LUDEMANN, M. (ed). *Brasmitte: Intervenções Urbanas São Paulo – Berlim*. São Paulo: Goethe Institut/SESC, 1997.
- SECSP (Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo). *Arte/Cidade: Cidade sem Janelas* (catálogo). São Paulo: Editora Marca D'Água, 1994.
- _____. *Arte/Cidade: a Cidade e seus Fluxos* (catálogo). São Paulo: Editora Marca D'Água, 1994.
- SEVCENKO, Nicolau. Periferia no Centro. In LUDEMANN, M. (ed). *Brasmitte: Intervenções Urbanas São Paulo – Berlim*. São Paulo: Goethe Institut/SESC, 1997.

- Folders e material de divulgação dos eventos:

Folder de Arte/Cidade 1: *Cidade sem Janelas*. Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

Folder de Arte/Cidade 2: *A Cidade e seus Fluxos*. Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

Folder de divulgação do ciclo de conferências e exposições Trem/Cinema e Trem/Cidade. SESC Pompéia, 1995.

Folder da exposição Intervenções Urbanas. SESC Pompéia, 1997.

Folder de divulgação das palestras e debates com Krzysztof Wodiczko. SESC Vila Mariana, 1998

Folder de divulgação das palestras e debates com Dennis Adams. SESC Belenzinho, 1999.

Folder de divulgação do *ArteCidadeZonaLeste*. SESC Belenzinho 2002.

Folder-Mapa da exposição do *ArteCidadeZonaLeste*. SESC Belenzinho 2002.

- CD-rom:

A Cidade e seus Fluxos. São Paulo, 1994.

Intervenções Urbanas. São Paulo, 1997.

- Textos on-line:

PEIXOTO, Nelson Brissac Como Intervir em Grande Escala?

URL: <http://www.pucsp.br/artecidade>, 2002 - c.

_____. Isto aqui é um Negócio: operações de captura da arte e da cidade. 2003.

URL: <http://www.pucsp.br/artecidade>.

• Textos e publicações de participantes do Projeto Arte/Cidade que se referem ao projeto ou a temas e obras a ele relacionados

FAJARDO, Carlos e SALZSTEIN, Sônia. *Carlos Fajardo*. Catálogo. São Paulo: Editora Pallotti, 2003.

FÉLIX, Nelson. *Trilogias: conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2005.

MOASSAB, Andréia. *Pelas Fissuras da Cidade: Composições, Configurações e Intervenções*. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenário em Ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. A cidade no horizonte da arte contemporânea. *Folha de São Paulo*. 27/03/1994

_____. A beleza convulsiva. *Folha de São Paulo*. 29/10/1995

_____. A escala desmedida de Babel. *Folha de São Paulo*. 14/04/1996

_____. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 1996.

_____. *Paisagens Urbanas*. Video-documentário, 1992.

_____. Arte & Cidade. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1996, pp. (113-120).

_____. "Obra aponta para a noção de espaço inapreensível pela visão". *Folha de São Paulo* 02/12/1997.

- _____. "A cidade caleidoscópio". *Folha de São Paulb*, 04/01/1998.
- _____. "A arte acampa na fronteira". *O Estado de São Paulo*, 25/12/2000.
- _____. "Espaços estruturados e informes: São Paulo diante da globalização". *São Paulo em Perspectiva*, out./dez. 2000, vol/14, nº4, p.99-104.
- _____. Intervenções em Megacidades. In: HOLLANDA, Heloisa B. e RESENDE, Beatriz (org.). *Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas*. Rio de Janeiro: ed. Aeroplano, s.d.
- _____. "Intervenções em megacidades". *Trópico*, jan. 2002 - d.
- _____. "Isto aqui é negócio". *BRAVO!*, 2003 - b.
- _____. Entrevista - Arte/Cidade. Item, Rio de Janeiro, v. 6, p. 7-15, 2003 - c.

• Textos sobre o Projeto Arte/Cidade (por ano)

[1993]

"Evento discute relação entre SP e arte". *Folha de São Paulb*, São Paulb, 20/09/1993.

[1994]

- "A cidade sob a ótica de seus artistas". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25/02/1994.
- "Artista plástica monta esculturas feitas de tela". *Folha de São Paulb*, São Paulo, 16/09/1994.
- 'Chuva' de bolinhas encerra mostra de arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24/10/1994.
- "São Paulb, com arte saindo pelo ladrão". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 01/09/1994. Caderno SP, p. 16.
- "Arte/cidade chega ao CD-Rom". *O Estado de São Paulb*, São Paulb, 17/09/1994. p.2.
- BIANCARELLI, Aureliano. "Luzes criam palco no vale do Anhangabaú". *O Estado de São Paulo*, São Paulb, 01/10/1994.
- CARVALHO, Bernardo. "15 artistas invadem Matadouro Municipal: Projeto Transforma prédio em inferno". *Folha de São Paulb*, São Paulb, 25/02/1994. Ilustrada, p. 3.
- _____. "Arte recupera sentido trágico do Matadouro". *Folha de São Paulb*, São Paulo, 11/03/1994. Ilustrada, p.5.
- _____. "Vírus da arte contamina o centro de SP". *Folha de São Paulb*, São Paulo, 1/09/1994.
- _____. "Arte Cidade chega ao CD-Rom". *Folha de São Paulb*, São Paulo, 17/09/1994. Ilustrada, p. 3.
- _____. "Artistas desmaterializam centro de SP". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24/09/1994.
- _____. "Waltércio Caldas cria obra orgânica não-natural". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/09/1994, Ilustrada, p. 8.
- COELHO, Marcelb. "Mostra canta réquiem para espaço urbano". *Folha de São Paulb*, São Paulb, 23/03/1994, Ilustrada, p. 10. *

- _____. "Lacaz transfigura relações na cidade grande". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28/09/1994.*
- _____. "Projeto instiga reflexão sobre fluxos urbanos". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/09/1994.*
- COELHO, Teixeira. "Arte/Cidade esbarra no individualismo". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02/04/1994. Cultura, p. 2.
- COMODO, Roberto. "As artes sobrevivem fora das galerias". *Jornal do Brasil*, 12/03/1994.
- D C, Fabian. "Bancário vai do inferno ao céu". *Diário Popular*, 24 set/1994.
- FILLIPPI, Marcos. "São Paulo em Cena". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22/09/1994.
- FAGUNDES JR., Carlos Uchoa. "'Cidade sem Janelas' encerra com sucesso". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/03/94.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. "Caso Paulista". *Revista da Folha*, São Paulo, 16/10/1994, p. 78.
- GRANATO, Alice. "A arte da cidade multimídia". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11/03/1994, p. 5A.
- GRAIEB, Carlos. "Waltércio Caldas expõe no Arte/Cidade". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19/09/1994. Caderno 2, p. 2.
- LOBACHEFF, Geórgia. "Arte a céu aberto na cidade". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24/09/1994. Caderno SP, capa.
- _____. "A arte em discussão". *Jornal da Tarde*, São Paulo. 27/09/1994.
- MAMMI, Lorenzo. "Novo Arte/Cidade fica aquém do esperado". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08/10/1994.*
- MERTEN, Luiz Carlos. "Projeto "Arte Cidade" discute imagem". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18/03/1994.
- _____. "Cinema interativo é atração do Arte/Cidade". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/09/1994. Caderno 2, p. 12.
- _____. "Vídeo lembra primeira edição do projeto". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24/09/1994.
- MORAES, Angélica de. "Buracos traduzem São Paulo". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18/02/1994. Caderno 2, p. 5.
- _____. "Gianotti analisa a percepção da cor". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16/03/1994.
- _____. "'Arte/Cidade' reflete sobre o colapso da Urbe". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1/09/1994.
- _____. "Artistas ocupam Centro de São Paulo". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24/09/1994.
- MORAES, Cláudia. "Quando a cidade vira arte". *Revista da Folha*, 17/04/1994, p. 15.
- PIMENTA, Ângela. "Cores na selva de pedra". *Veja*, 28/09/1994.
- PIZA, Daniel. "Exposição mostra babel paulistana". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/09/1994.
- RESENDE, Juliana. "Artistas transformam antigo Matadouro em circo multimídia". *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 11/03/1994. Caderno 2, p. 16.
- REIS, Paulo. "Metrópoles reumanizadas". *Jornal do Brasil*, 07/09/1994.

STYCER, Mauricio. "Arte na rua dá nó na cabeça do paulistano". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27/09/1994.

TASSINARI, Alberto. "Qual a continuação possível de Arte/Cidade?". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08/10/1994.*

[1995]

"Arte/Cidade 3 tem mais artistas". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/07/1995

"Arte/cidade é o destaque do semestre". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20/08/1995. *Acontece*, p. 3.

"Evento conjuga arte e ferrovias". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06/11/1995. Ilustrada p. 8.

CARVALHO, Mario César;

SEVCENKO, Nicolau. "Trilhos que levam ao infinito". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29/10/1995. Caderno Mais!, p.5-7

HARTMAN, Francisco Foot. "Antes ou depois dos trens de Treblinka". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29/10/1995. Caderno Mais!, p.5-7

MATTOS, Olgária. "O sol triste das ruínas". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29/10/1995. Caderno Mais!, p.5-6

CARVALHO, Bemardo. "Em busca do dinamismo da verdade". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29/10/1995. Caderno Mais!, p.5-7.

CARVALHO, Mario César. "O futuro do passado". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29/10/1995 - b. Caderno Mais!, p.5-7.

LAGNADO, Lisette. "Arte/Cidade: A cidade e seus fluxos". *Trans Magazine*, 11/1995.*

LEFFINGWELL, Edward. "The Bienal Branches out". *Art América*, 03/1995, pp. 38-39. *

LOBACHEFF, Geórgia. "A arte corre atrás da história. De trem". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29/11/1995. Caderno SP, capa.

MORAES, Angélica de. "Arte/Cidade terá terceira etapa". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07/07/1995. Caderno 2, p. 8

_____. "Artistas vão reinventar os trilhos urbanos". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24/08/1995.

PIZA, Daniel. "Arte/Cidade faz viagem pela era mecânica". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/07/1995.

SILVA, Fernando de Barros e. "Brissac faz mapeamento da metrópole". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/11/1995.

[1996]

BEIGUELMAN, Giselle. "Brissac leva 'Paisagens Urbanas' ao vídeo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/11/1996.***

CANTON, Katia. "Arte/Cidade faz paralelo SP/Berlim". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11/03/1996. Ilustrada, p. 5.**

_____. "Arte/Cidade vira conceito globalizado". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/04/1996. Ilustrada, p. 4. **

FIORAVANTE, Celso. "Brasmitte vai unir São Paulo e Berlim". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06/07/1996. Ilustrada, p. 3.**

_____. Cidade terá intervenções. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31/12/1996.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Paisagem urbana vira obsessão artística". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6/09/1996.***

_____. "Projeto revela função do artista moderno". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06/09/1996.***

HAMBURGER, Esther. A ansiedade da metrópole contemporânea. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01/09/1996.***

LOBACHEFF, Geórgia. "O rico circuito off-Bienal". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 01/04/1996. *SP Variedades*, p/10.

MORAES, Angélica de. "Projeto liga o Brás a bairro de Berlim". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07/07/1996.**

[1997]

Arte/Cidade 3 custou mais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/10/1997.

As paredes confessam. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28/11/1997

AMARAL, Aracy. "Arte/Cidade desafia sensibilidades criativas". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/11/1997.*

ANTENORE, ARMANDO. "Grafite expõe homens e ruínas". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28/11/1997

CARVALHO, BERNARDO. "Trama perversa". *Folha de São Paulo*, 23/11/1997

MARIO CESAR CARVALHO. "Mostra com filha de Motta conta com apoio oficial". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/10/1997.

COELHO, Marcel. "Arte/Cidade 3 busca utopia pós-industrial". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/11/1997.*

COMODO, Roberto. "Trilhos urbanos". *Istoé*. 05/11/1997, pp. 113-114.

ERCILIA, Maria. "Artecidade". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29/01/1997. Ilustrada p. 6.

_____. "Site reúne o melhor das edições do Artecidade". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24/09/1997. Ilustrada, p.6.

FIORAVANTE, Celso. "Mostra sintetiza intervenção urbana". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/05/1997. Ilustrada, p.6. ****

_____. "Arte/Cidade revê ruínas sobre trilhos". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15/10/1997.

_____. "Carlos Vergara abre sua 'farmácia baldia'". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/10/1997. Ilustrada, capa, pp. 3 e 5.

_____. Trem do Arte/Cidade 3 chega a SP. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/10/1997.

_____. Trabalhos não devem estar finalizados. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/10/1997

_____. Grão de arroz tem 8 cm no Arte/Cidade 3. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/10/1997

_____. Conceito "site specific" perdeu atualidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28/10/1997

_____. Infra-estrutura prejudica Arte/Cidade 3. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/10/1997

- _____. O que deu certo e o que não deu. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31/10/1997
- _____. "Veja o que você está perdendo!". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/11/1997, Ilustrada.
- GALVÃO, Edilamar. "Artistas intervêm no ciberespaço da metrópole". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18/09/1997.
- GALVÃO, Edilamar. Projeto une São Paulo e Berlim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18/09/1997
- _____. "'Kino trem' integra evento Arte/Cidade". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29/10/1997. Acontece - capa.
- GALVÃO, Edilamar. Joel Pizzini revê as "estações" de Oswald. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24/10/1997.
- _____. Projeto de intervenção evidencia o auto-esquecimento da cidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31/10/1997
- GAMA, Mara. "Arte/Cidade encerra laboratório urbano". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29/11/1997.*
- HAAG, Carlos. "Trem percorre 5 quilômetros de criatividade". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24/10/1997. Caderno 2, p. 17.
- HIRSZMAN, Maria. "As escalas desmedidas de SP no Arte/Cidade". *Jornal da Tarde*, São Paulo. 24/01/1997. Especial, p. 7.
- _____. "Na Trilha da Arte". *Jornal da Tarde*, São Paulo. 24/10/1997. Divirta-se, capa, pp. 12 - 13.
- MAMMI, Lorenzo. "Evento adia uma cidade Morta nas Entradas da cidade atual". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20/11/1997.*
- MORAES, Angélica de. "Arte/Cidade 3 será inaugurado em maio". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 fev/1997.
- _____. "Artistas estrangeiros vêm conhecer o Brás". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17/09/1997. **
- _____. "Arte/Cidade reflete sobre o caos urbano". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15/10/1997.
- _____. "Visitante conta com monitoria do Estado". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15/10/1997.
- _____. "Sesc inaugura "Intervenções Urbanas". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/05/1997. ****
- MUARREK, Ubiratan. "Arte/Cidade volta virtual". *Jornal da Tarde*, São Paulo. 22/05/1997. SP Variedades, p. 4.
- OHTAKE, Ruy. "A estética espaço/tempo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01/11/1997
- PAIVA, Marcelo Rubens. "Riquinhos se fingem de modernos Arte/Cidade". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01/11/1997
- RESENDE, Tatiana. 37 artistas expõem no Arte/Cidade 3. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31/10/1997
- RYFF, Luiz Antonio. "Chuva faz intervenção no Arte/Cidade". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27/10/1997.

VENOSA, Ângelo. "Conheça os artistas e seus trabalhos". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/10/1997.

VIEGAS, Camila. "Artistas preparam intervenção em SP e Berlim". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1/11/1997. **

[1998]

"Arquiteto polonês Wodiczko visita SP". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17/06/1998.

DECIA, Patricia. "Wodiczko leva excluídos a espaço público". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/06/1998

GAMA, Mara. "Evento sai em catálogo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09/06/1998.

MORAES, Angélica de. "'Arte/Cidade' sai em série de catálogo e vídeo". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09/06/1998.

_____. "Wodiczko fala de intervenções urbanas em SP". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17/06/1998.

DECIA, Patricia. "Wodiczko leva excluídos a espaço público". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/06/1998. Ilustrada, p. 8.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Hans Haacke, o corsário da arte, chega para agitar". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02/09/1998

PEDROSA, Adriano. "Arte/Cidade 3". *Artforum*, Nova York, 02/1998. *

VIEGAS, Camila. "Hans Haacke debate seus projetos em SP". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01/09/1998. Ilustrada, p. 6.

_____. "Pitz discute arte em espaços públicos". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03/12/1998

[1999]

"Arte/Cidade: Rem Koolhaas em SP". *Revista A*, jun-jul/1999, p. 28.

ANDREOLI, Elisabetta, e SANTOS, Laymert Garcia dos. "Arte pública, cidade privada". *Third Text*, Londres, nº45, winter/1999. *

ANGIOLILLO, Francesca. "Novak tenta explicar seus "transconceitos"". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16/06/1999. Acontece p. 2.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Sesc discute arquitetura do holandês voador". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15/05/1999.

HIRSZMAN, Maria. "Brás prepara-se para hospedar a arte". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12/05/1999.

VIEGAS, Camila. Dennis Adams traz sua arquitetura da amnésia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/03/1999

WEISS, Ana. "Muntadas está em SP para projeto do Arte/Cidade". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07/07/1999, *Cademo 2*, p. 3.

[2000]

KATZ, Helena. "Investimento cancelado causa polêmica". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8/06/2000.

WEISS, Ana. "A Transfiguração do tecido urbano". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31/01/2000. *Caderno 2*.

[2001]

DIMENSTEIN, Gilberto. "A reinvenção de São Paulo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/12/2001.

FREITAG, Barbara. "A ruína urbana como obra de arte: o caso 'Brasmitte'". Brasília: s/ed., 2001.**

OLIVA, Fernando. "Projeto Arte/Cidade vai ocupar a zona leste". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15/12/2001.

[2002]

"Acompanhe o projeto Arte/Cidade pela rede". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01/05/2002

"Arte/Cidade faz visitas guiadas". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/01/2002.

"Arte/Cidade é adiado para 16/3". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/02/2002.

"'Arte/Cidade' chega às livrarias". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/11/2002.

"Listas telefônicas dão forma a maquete representando São Paulo". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8/03/2002.

"Mostra é prorrogada até o dia 5". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/04/2002.

"Sesc recebe Projeto Arte-Cidade e antiga fábrica abriga instalações". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15/02/2002.

"Veja onde estão os trabalhos". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15/03/2002.

URBS. "Urbanismo da imaginação". *Revista Urbis*, São Paulo, nº 26, ano V, maio /junho 2002.

ALZUGARAY, Paula. "Artecidadezonal este". *ISTOÉ Gente*, 18/03/2002.

AMARAL, Aracy. "Os intestinos expostos do Arte/Cidade". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11/04/2002.

ANTENORE, Armando. "Fiscais confundem arte com barraca de camelô". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14/03/2002.

BARBALHO, Alexandre. "A diferença através da arte". *No Olhar*, Fortaleza, 20/04/2002

BERGAMO, Mônica. "Duelo". *Folha de São Paulo* (Coluna Mônica Bergamo), São Paulo, 21/03/2002.

CLAUDIO, Ivan. "Radiografia Urbana". *IstoÉ Online*, 08/03/2002.
Url: <http://www.terra.com.br/istoé>

CYPRIANO, Fabio. "Reconstrução". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24/01/2002.

_____. "Lagos é aqui". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06/03/2002.

_____. "Trens colidem na Radial". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14/03/2002.

- FINOTTI, Ivan. "Largo da Discórdia". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/04/2002.
- GIOBBI, César. "Desenho da cidade". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01/04/2002.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. "O Professor Pardal da Vanguarda". *Revista Época*, São Paulo, 18/03/2002.
- LOPES, Fernanda. "Projeto Arte/Cidade – Articidadezonal este. Sesc Belenzinho – São Paulo: uma cidade como você nunca viu". Site *Obra Prima*, 2002. Url: www.ObraPrima.net,
 _____. "Entrevista com Nelson Brissac". Site *Obra Prima*, 2002. Url: www.ObraPrima.net.
- MACHADO, Alvaro. "Projeto Arte/Cidade ocupa região leste". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15/03/2002.
- MESQUITA, Tiago. "Mais mundana e falível". *Reportagem*, nº 32, 05/2002.
- MESQUITA, Tiago. "Arte/Cidade desafia com embates urbanos". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/03/2002.
- MOLINA, Camila. "Regina Silveira interfere em caixa d'água no Arte/Cidade". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13/03/2002.
- MOLINA, Camila. "Evento transforma a Zona Leste". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15/03/2002.
- NOVAES, Tereza. "Arte/Cidade propõe interação". *Folha de São Paulo*, 12/04/2002.
- OLIVA, Fernando. "Artista holandês cria diálogo com a zona leste". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20/02/2002.
 _____. "Gianotti leva arte para dentro da igreja". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/02/2002.
- RÉ, Adriana del. "Placas comemorativas denunciam o descaso". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05/02/2002.
 _____. "Cássio Vasconcelos fragmenta paisagem no Arte/Cidade". *O Estado de São Paulo*. São Paulo 13/03/2002.
 _____. "Arte/Cidade muda a cara do Sesc Belenzinho". *O Estado de São Paulo*. São Paulo 15/03/2002.
 _____. "Intervenções discutem a realidade urbana". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15/03/2002.
- SCARPELLINI, Vincenzo. "Arte/Cidade, José Resende". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10/04/2002. *****
- WEISS, Ana. "A instabilidade do equilíbrio". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/02/2002. *****
 _____. "Exposição urbana transfigura parte de SP". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16/03/2002.
 _____. "Duas obras têm reparos por causa da chuva". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/03/2002.

[2003]

- CARDIM, Mônica. "Sem título (breve reflexão desencadeada por minha experiência no trabalho de monitoria externa na exposição ArteCidadeZonaLeste)". *Revista USP*, São Paulo, nº59, pp/264-269, set-out-nov. 2003.

PAULA, Ethel de. "O desmedido das Metr6poles". *No Olhar*, Fortaleza, 26/08/2003.

"Fil6sofo Nelson Brissac fala sobre estrat6gias urbanas e art6sticas de interven76es em cidades".
Resumo de palestra dada em Fortaleza no Programa Papo XXI, 21/10/2003.

RUFINONI, Priscila Rossinetti: "Artecidadezonal este: viagem pitoresca 6 S6o Paul
modernista" .s.d. URL: <http://www.fflch.usp.br/df/geral3/priscila.html>

[2004]

ZAPPI, Lucrecia. "Arte/Cidade far6 escala no Vale do A7o" . 19/02/2004.

GOULART, Fernanda Guimar6es. "Po6ticas da alteridade: o v6deo como dispositivo na obra de
Maur6cio D6as e Walter Riedweg" . Anais do XVIII Encontro dos N6cleos de Pesquisa da
Intercom [2004?].

* Artigos transcritos em PEIXOTO, 2002.

** Artigos sobre o projeto Brasmitte

*** Artigos sobre o v6deo Paisagens Urbanas.

**** Artigos tratando especificamente de atividades paralelas de Arte/Cidade (exposi76es
secund6rias, semin6rios e *workshops*)

***** Artigos tratando especificamente de algum artista participante e de sua interven76o no
Arte/Cidade.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)