

PENSAR E FAZER CIDADES: COMPOSIÇÕES PERFORMÁTICAS E A EMERGÊNCIA DO ESPAÇO PÚBLICO¹

Daniela Felix Martins²

Resumo: O artigo tem por objetivo apresentar a arte da performance como um agenciamento/assemblage que, ao recuperar a condição de multiplicidade e de inter-relações nas cidades, participa da emergência de um espaço público possível. Isto é, enquanto uma prática minoritária, a arte da performance re-articula os sentidos hegemônicos instituídos nos espaços, por meio da instauração de situações artísticas, que exploram a cidade como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem. Assim, a arte da performance pode ser compreendida como contestação e possibilidade de instauração de comunidades políticas. E conseqüentemente, “experimentar a cidade” se transforma em um processo de “fabricação da cidade”, que por sua vez, pode ser encarada não como um dado, mas como uma composição, algo por fazer, na qual sentidos em latência são atualizados no evento performático. Esses elementos foram reunidos a partir da realização de pesquisa empírica junto ao grupo Corpos Informáticos e suas ações na cidade de Brasília.

Palavras-chave: Arte da performance. Composição urbana. Espaço público. Democracia. Sociologia da Arte.

THINKING AND MAKING CITIES: PERFORMANCE COMPOSITIONS AND THE UNFOLDING OF PUBLIC SPACES

Abstract: The article aims to introduce performance art as an agencement/assemblage which, by recovering the multiplicity and interrelations of cities, participates in the unfolding of public spaces. As a minority practice, performance art tends to rearticulate the hegemonic meanings conferred to spaces by establishing artistic situations that explore the city as an arena in which different trajectories coexist. Thus, performance art may be understood as a tool for challenging pre-conceived notions and as an opportunity for establishing political communities. In this way, experiencing a city becomes a process of “making” that city, for cities are no longer considered as finished products but as a compositions, ongoing projects, where latent senses are updated during performance events. All elements presented in this work are based on empirical research carried out with the Corpos Informáticos group and on their performances in the city of Brasília.

Keywords: Performance Art. Urban Composition. Public space. Democracy. Sociology of Art.

¹ Uma primeira versão desse texto foi apresentada na ANPOCS –2018, durante a realização do SPG31 – Pensar e fazer cidades: expressões estéticas e política.

² Doutora em Ciências Sociais pela UFBA, Pós-doutora em Estudos da Tradução, modalidade PNPd-CAPES, POSTRAD-UNB. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3514-8497>.

PENSAR Y HACER CIUDADES: COMPOSICIONES PERFORMÁTICAS Y LA EMERGENCIA DEL ESPACIO PÚBLICO

Resumen: El artículo tiene como objetivo exponer el arte de la performance como un agenciamiento/assemblage que, al recuperar la condición de multiplicidad y de interrelación en las ciudades, participa en la emergencia de un posible espacio público. Es decir, como práctica minoritaria, el arte de la performance rearticula los significados hegemónicos instituidos en los espacios, a través del establecimiento de situaciones artísticas, que exploran la ciudad como la esfera en la que coexisten diferentes trayectorias. Por lo tanto, el arte de la performance puede ser entendido como una contestación y la posibilidad de establecer comunidades políticas. Y consecuentemente, “experimentar la ciudad” se convierte en un proceso de “hacer la ciudad”, que a su vez, puede verse no como un hecho, sino como una composición, algo que hacer, en el que los significados latentes se actualizan en el evento performático. Estos elementos se obtuvieron de la realización de investigaciones empíricas con el grupo *Corpos Informáticos* y sus acciones en la ciudad de Brasilia.

Palabras-clave: Arte de la Performance. Composición Urbana. Espacio Público. Democracia. Sociología del Arte.

INTRODUÇÃO

Fundamentado em pesquisa desenvolvida no doutorado, o artigo tem por objetivo apresentar a arte da performance como uma experimentação cosmopolítica (STENGERS, 2018), ao recuperar a condição de multiplicidade e de inter-relações na constituição do espaço. Enquanto uma prática minoritária, a arte da performance rearticula os sentidos instituídos por meio da instauração de situações, que exploram o espaço como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem. Esse processo se faz a partir de três características fundamentais dessa prática artística: a) o atrelamento artista/obra e artista/público, isto é, a performance é habilitada por esse espaço de relações-entre cada um dos termos, que portanto aparecem inseparáveis; b) a abertura das ações performáticas às retomadas pelas ações de outros durante a realização, que não é completada ou fechada pela ação humana, dado que as coisas participam das situações, a partir do que permitem fazer, e essas situações congregam uma assembléia de ações humanas e ações das coisas; c) a não-conformação de um “centro gerador” das situações performáticas, seja pelos “objetos”, artistas ou públicos.

Esses elementos foram reunidos em trabalho de pesquisa empírica, que consistiu em etnografia, entrevistas e pesquisa documental. Para esta ocasião foi

selecionado o caso do Grupo Corpos Informáticos³ e a cidade de Brasília. A partir desse caso, pretende-se compreender a arte da performance como uma prática que faz emergir um espaço público possível, ao fazer da cidade um *locus* para a produção/experimentação de sentidos alternativos para a composição de um mundo comum. Entretanto, antes de apresentarmos as performances do grupo Corpos Informáticos, seguiremos para uma breve discussão teórica a fim de esclarecer os principais conceitos utilizados para a análise empírica.

A CIDADE E O ESPAÇO PÚBLICO: A QUESTÃO DAS TOTALIZAÇÕES E ECLIPSES

Em “Paris, cidade invisível: O Plasma” de Bruno Latour (2009), encontramos uma tentativa de sair da dupla cilada, objetivista e subjetivista, de pensar a cidade. A objetivista seria aquela que confunde o mapa com o território, a representação com a materialidade, nas palavras do autor:

Dir-se-á que hoje dispomos de mapas via satélite que nos permitem utilizar o zoom em todos os níveis, tão comodamente que é possível, em alguns cliques, passar da Ile-de- France [região que circunda a capital francesa] ao teto do imóvel onde habitamos. Então tem-se direito, por uma vez, com relação ao Google Earth ou ao *site* do Instituto Geográfico Nacional, de falar de um panóptico, pois se “apreende toda a cidade, ao mesmo tempo em que se pode descer, sem interrupção, até seu menor detalhe. Mas não, você não “apreende” nada, você não vê nada, você não “desce sem interrupção”! (...) O que você vê é a cidade, seu bairro, seu imóvel como estavam há alguns meses, alguns anos, de qualquer maneira, em outra época, sob outra iluminação, e de acordo com o mais improvável dos pontos de vista – e também o menos informativo: por que é importante ver o telhado de seu imóvel, você é antenista ou limpador de chaminés? A atualização das imagens se dá em espaços de tempo bem grosseiros para que você esteja diante de outra coisa que não a ilusão de ver tudo diretamente, sem falar dos *pixels* que se tornam rapidamente grandes quadrados amarronzados assim que você sai dos caminhos conhecidos. (LATOURE, 2009, 1-2)

³ O Corpos Informáticos surgiu em 1992 nas dependências do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília, formado desde o seu início por alunos, técnicos e professores de artes visuais, artes cênicas, arte computacional e vídeo-arte; e coordenado por Bia Medeiros, artista e professora desse Instituto.

Para Latour nada mais é tão irrealista e enganador que a impressão de continuidade que oferece o zoom. A transformação em *pixels* de qualquer escala, os “zeros” e “uns” conservados como potencial elétrico sobre um composto de lâminas de silicone, que articula as informações de modo a produzir, entre todos estes registros, uma passagem sem interrupção: o Olho divino!

De outro lado, encontramos uma abordagem alternativa, ou melhor, concorrente, aquela que reconhece o absurdo de procurar o espaço real em um mapa, em uma tela; asseverando que a única forma onde a cidade se deixa ver seria pelo vivido, aquela da *flânerie*, da caminhada, da errância. Nessa visão subjetivista o pedestre é o denominador comum, o ponto em que o espaço real converge, essa seria, então, a da visão subjetivista, personalizada, individualizada, no fim das contas, a verdadeiramente objetiva, e “aquela dos mapas, das salas de controle, das listas e dos anuários não pode oferecer mais que uma abstração do espaço e da vida na cidade.” A cidade, desse modo, só pode ser apreendida *in concreto* por um indivíduo que se desloca dentro da moldura que ela oferece.

Tal perspectiva é, alíás, a mais “hegemônica” no campo das humanidades, e mesmo do urbanismo. A metáfora de um indivíduo que se desloca dentro de uma moldura é, para Latour, tão ilusória quanto aquela do zoom em uma tela, pois a própria moldura é constituída por *traços deixados* por *outros* indivíduos que se deslocaram ou que estão *no local*:

Privilegiar o ponto de vista daquele que caminha, do *flâneur*, do pedestre é impedir-se de compreender o que é tão particular ao viver na cidade, é aniquilar os canais que permitem justamente não diferenciar a moldura e aquele que nela se desloca. O espaço pode ganhar em realismo apenas se for possível seguir esses canais. (LATOURE, 2009, 3-4)

Assim, ambas as perspectivas se unificam num mesmo problema, um problema de ordem “eto-ecológico” (STANGERS, 2018) da separação entre *éthos*, isto é, a maneira de se comportar própria de um ser, e do *oikos*, do habitat desse ser, da maneira que esse habitat satisfaz ou contraria as exigências associadas a tal *ethós*, ou oferece aos novos *éthos* a oportunidade de se atualizarem. Detemo-nos brevemente no exemplo de Latour, que acredito esclarecer esse ponto:

Poder-se-ia dizer que um turista, por exemplo, nada mais faz senão passar por Paris, e que há de fato a separação entre o indivíduo visitante e a moldura que ele visita: ele passa, Paris permanece. O *flâneur* destaca-se sobre um fundo. No entanto, trata-se aqui apenas de um ponto de vista bem superficial – tão superficial quanto o zoom. Em primeiro lugar, porque o turista geralmente vem em grupo, portanto ele é a fração de uma infraestrutura turística da qual fazem parte a sociedade dos Bateaux-Mouches, o departamento de turismo de Paris, o escritório dos tradutores credenciados, os motoristas dos carros de passeio e o quebra-cabeça que representa o estacionamento de suas grandes bestas de metal. Não nos esqueçamos, ademais, da quantidade de infraestrutura que é necessário aplicar para andar a pé em Paris. Deste ponto de vista, todos temos uma “mobilidade reduzida”. (LATOUR, 2009,4)

Em outras palavras, se a perspectiva objetivista reduz o vivido ao representado, a perspectiva subjetivista reduz a multiplicidade à unidade, ao suporem que o problema de totalização da cidade é resolvido por um princípio de totalidade já conhecido. Nos dois casos de tentativa de totalização da cidade, seja na representação do mapa, seja no vivido personalista da errância, nada fazem além de eclipsar a cidade (DEWEY, 1954), ao imperdir, devido suas premissas, a emergência da cidade como espaço público, um fluxo de ações, um agenciamento⁴ de multiplicidades, de *fragmentos de totalidades*.

Para Latour a questão da apreensão da cidade é uma questão de *explicitação*, esta sendo o cerne próprio da política, e que nos conduz a uma questão de *mereologia* (a relação entre as partes e o todo); compreendendo, desse modo, a política como “ a percepção progressiva de que coabitamos dentro de muralhas tão pouco naturais quanto as serras, e cujos mecanismos delicados nos aparecem pouco a pouco. Aquele que crê que a política caminha por si própria porque esta se ocupa de um Bem Público cuja forma e bondade ele conheceria de antemão, comete mais que um crime, comete um erro político.” Para Latour não existe um caminho contínuo entre as partes e o todo,

⁴ O conceito de agenciamento é utilizado na acepção cunhada por Deleuze & Guattari. Sobre ele, escreve Deleuze: “O que é um agenciamento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos e que estabelece ligações, relações entre eles, através das idades, sexos, reinos – de naturezas diferentes. Assim, a única unidade do agenciamento é o co-funcionamento: é a simbiose, uma ‘simpatia’” (DELEUZE, 2004, 88). Em outra obra esses autores afirmam: “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”. (DELEUZE & GATTARI, 1995, 17).

o que temos é esse “espaço”, o qual ele chama de *plasma*, onde as circulações diversas de totalizações e de participações aguardam a *explicitação* e a *composição*.

Suspenda o zoom, multiplique as conexões entre as diferentes vistas de Paris, sem torná-las comensuráveis rápido demais, meça a invisibilidade constitutiva/fundante de todos os *oligópticos* (cada qual vê bem, mas muito pouco), relocalize os locais em que se fala de Paris “como um todo” (o gabinete do prefeito, o quartel-general da administração municipal de Paris, a sala de controle do Serviço de água, o imóvel do Boulevard Morland, etc.) e pergunte *em que* você pode situar bem estes *membra disjecta*, impedindo-se de reportá-las tão logo a um “quadro natural”, a uma “sociedade” ou, claro, a “discursos”. Muito bem, este pano de fundo é o plasma. É ele que permite mensurar a extensão de nossas ignorâncias a respeito de Paris. É ele, sobretudo, que permite voltar a dar oportunidade à questão política, reservando-lhe a tarefa de composição, evitando naturalizá-la ou que socializá-la, ou que dela se faça um simples jogo de palavras. (LATOIR, 2009, 6)

Com esse neologismo, *oligóptico*, Latour buscou designar as estreitas janelas que permitem relacionar, por certo número de canais estreitos, alguns aspectos somente dos seres (humanos e não humanos) cujo conjunto compõe a cidade. Desse modo, não há cidade prévia ao *acontecimento*, isto é, da emergência, do surgimento de um novo a partir de interações de um sistema dinâmico. A questão de apreensão da cidade passa então pela localização de *actantes* e agenciamentos de elementos heterogêneos, seus efeitos e delegações, caracterizando o *acontecimento* a partir dessas associações heterogêneas, *explicitando* fluxos de ações, consequentemente apreender a cidade se transforma em um processo de fabricação da cidade, ou seja, já não mais um fato, mas uma composição. Assim, entendemos a arte da performance realizada nas cidades como um *oligóptico*, como uma emergência de interações heterogêneas, baseada em princípios incertos que apenas em seu desenvolvimento podemos conhecer o que vem a contar num processo de fabricação/composição da cidade pelos seus efeitos e delegações, sem restituir uma ordem – objetivista ou subjetivista – transcendente ao acontecimento.

Mas antes de avançarmos, gostaria de apresentar melhor a noção de “eclipse do público” e como ela se relaciona com a ideia da arte como um oligóptico. Para o filósofo pragmatista John Dewey (1991), o desvanecimento de uma trama de lugares públicos

onde os cidadãos possam debater e deliberar sobre a *res publica*, e a correlativa exacerbação individualista resultaram naquilo que designou como “eclipse do público”. Esse eclipse é, em grande medida, potencializado e reforçado pela hegemonia do campo das *medias* a partir do século XIX e XX, que produziu uma profunda mudança não só econômica, com a constituição dos grandes grupos e o predomínio de um *ethos* comercial, mas também técnica, com a multiplicação e a diversificação dos canais. Isto é, a produção midiática, em geral, e a jornalística, em particular, prevaleceram subsumidas a uma lógica intensamente comercial. Desse modo, ao mesmo tempo que canalizam expectativas e promessas de uma comunicação a serviço de uma cidadania alargada, os *medias* massivos seguem rumos não propriamente consentâneos com as aspirações do espaço público efetivo, imaginado sobre o argumento e a razão discursiva, fecundado pela confrontação pública de opiniões. A questão passa a ser então a criação de formas de sociabilidade que permitam a emergência do espaço público.

Para Dewey a arte seria uma forma de socialibilidade que permitiria, então, a própria construção/explicitação do espaço público, ao operar na produção de percepções estéticas, manifestações políticas e formas de sociabilidades de atribuição de significados aos lugares. Desse modo, a arte da performance pode ser entendida como uma prática oligóptica, no sentido latouriano, que forneceria modos de explicitação do público, ou seja, uma saída do eclipse do público como pensado por Dewey.

CANAIS OLIGÓPTICOS: A ARTE DA PERFORMANCE COMO EXPERIMENTAÇÃO COSMOPOLÍTICA

Segundo a história da arte, o primeiro grupo de artistas que tomou a cidade como um grande “objeto coletivo” para renovação da arte foi os Situacionistas (1957-1972). Esse grupo concebeu a cidade como *locus* da vida cotidiana por oposição ao mundo “morto” das galerias de arte, museus e ateliês. A atividade desses artistas permitiu uma autonomia e redimensionamento da arte em relação à institucionalização do “mundo da arte”. Porém, ao abandonarem o mundo da arte para se envolverem com o “mundo exterior”, o objetivo não era o de recortar, coletar “pedaços” ou objetos desse mundo para trazê-los à galeria enquanto “arte”. Nesse aspecto, os Situacionistas

diferem dos *ready-made* de Duchamp, pois não buscaram produzir qualquer evento para o mundo da arte, e sim estavam interessados em encontrar o “mundo exterior” através de “situações” que desafiassem a ordem social estabelecida.

Para tanto, o grupo imaginou diferentes formas para subverter as regras convencionalizadas da vida cotidiana. Por exemplo, o *détournement*, ato em que são alteradas placas de rua, logotipos e *slogans* da cultura de massa presentes no espaço público, através de justaposição, combinação, rearranjo, reapropriação e plágio de palavras, frases e imagens, para gerar novas mensagens, textos e imagens que subvertessem a mensagem original. Para os Situacionistas, a prática do *détournement* não era apenas um ataque às noções artísticas de inspiração, criação e originalidade, mas um questionamento da noção de propriedade em que a prática da arte estava baseada, sem efeito direto na vida das pessoas; o objetivo do *détournement* era, então, “confundir as pessoas na rua, fazê-las questionar as bases da vida cotidiana, transformando a própria cidade em um grande ‘objeto encontrado’”. (SANSI-ROCA, 2015, 31)

Além do *détournement*, os Situacionistas produziram a psicogeografia como mais um recurso para subverter a vida cotidiana rotinizada. Concretamente, a psicogeografia consistia em explorar a cidade à deriva, de modo a deixar-se ser tomado e afetado por ela. Assim, psicogeografia e *détournement* são opostos e complementares: em vez de se apropriar da cidade, os psicogeógrafos pretenderam ser tomados pela cidade de modo não previsto nas imposições do urbanismo racionalista.

A criação de “situações” é a grande contribuição dos Situacionistas à arte da performance. E nesse início de século, observamos o crescente interesse pelas práticas artísticas que tomam a vida cotidiana das cidades como um espaço de experimentação com a arte. Disso resulta uma alteração na forma de conceber o espaço. Não mais aquela que o percebe como um recipiente para identidades já constituídas, cuja relação ocorreria no interior desse “recipiente”. Na arte da performance, diferentemente, o espaço é constituído através das interações sociais isto é, de modo aberto às experiências. Neste sentido, cabe referir a geógrafa Doreen Massey (2008), cuja compreensão de espaço é convergente para essa visão alternativa:

(...) compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. Sem espaço, não há multiplicidade, sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então deve estar baseado na existência da pluralidade. (MASSEY, 2008, 29)

Nesse espaço de relações-entre indicado na obra de Massey, espaço jamais vazio ou completado, simultaneamente plural e por fazer-se, é que acontece a arte da performance. A situação, ou o acontecimento, nesse espaço de relações-entre é a realização artística da performance, isto é, a ação ou as interações “eventuais” (formadas como eventos) são o produto artístico da arte da performance.

Assim, a performance é aberta, não apenas no sentido dos estudos de estética e semiótica, como “obra aberta”, mas num sentido mais radical: as situações performáticas são sempre abertas às retomadas de ações de uma multiplicidades de elementos durante sua realização e em sua permanência; elas não são completadas ou “fechadas” pela ação humana, mas as coisas participam nessas situações, definíveis como assembléias de ações humanas e de coisas. Na verdade, somente numa perspectiva que separe a arte das interações complexas que têm lugar no curso de sua realização, que a compartimentalize e/ou “espiritualize” é que as coisas parecem isoladas e assujeitadas às ações humanas. Na abordagem presente, os objetos, materiais ou coisas, assim como artistas e públicos, não valem por si, de modo separado. A performance é aberta em um sentido que se afina com a concepção de uma *cosmopolítica*, pensada por Isabelle Stengers, visto que o evento performático é uma interação em que as ações não têm um centro, não mais são atribuídas a um único ator que age ou a atores que agem separada e individualmente; assim como o termo cosmopolítica, a arte da performance quer revelar a pluralidade inesgotável de elementos que participam e resultam das interações. Este trecho de *A proposição cosmopolítica* da filósofa Isabelle Stengers (2018) oferece um resumo da compreensão de sua autora quanto ao conceito que criou:

O cosmos, aqui, deve portanto ser distinguido de todo cosmos particular, ou de todo mundo particular, tal como pode pensar uma tradição particular. E

ele não designa um projeto que visaria a englobá-los todos, pois é sempre uma má ideia designar um englobante para aqueles que se recusam a ser englobados por qualquer outra coisa. O cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos. (STENGERS, 2018, 446-447)

Diferentemente do cosmopolitismo onde repousa a premissa de que a razão científica revelará a presença de um mundo já existente com o qual o cidadão cosmopolita deve ser reconciliado; isto é, um cosmo unificado, preexistente às articulações e universal. A cosmopolítica pretende enfatizar o trabalho de composição de um mundo compartilhado através das associações de coletivos heterogêneos. Ou seja, não se trata do reconhecimento de um mundo comum como sempre tendo estado aqui, mas como afirma Bruno Latour, um mundo comum “se vier a existir um, é algo que teremos de construir, com unhas e dentes, juntos” (LATOURE, 2004, 457). Ainda sobre a diferença entre cosmopolitismo e cosmopolítica, Latour afirma: “os cosmopolitas podem sonhar com o momento em que os cidadãos do mundo venham a reconhecer que todos eles habitam o mesmo mundo[...] os cosmopolíticos, ao contrário, investem numa tarefa mais difícil: ver como este “mesmo mundo” pode ser composto lentamente”. (LATOURE, 2004, 457)

Desse modo, as experimentações cosmopolíticas resistem à forma consensual em que a situação é apresentada e na qual as emergências mobilizam o pensamento ou a ação. “E resiste não porque a apresentação seja falsa ou porque as urgências sejam mentirosas, mas porque ‘há algo mais importante’”. (STENGERS, 2018, 444)

Contudo, resistir às formas consensuais e mobilizar outras articulações podem produzir situações de tensão, o que, nos detalhes, pode nos dizer algo dos sentidos eclipsados nos espaços. E aqui é que podemos compreender as experimentações cosmopolíticas da arte da performance como oligópticos, como processo de explicitação e de “saída do eclipse”.

A ARTE DA PERFORMANCE COMO COMPOSIÇÃO URBANA

Esta perspectiva composicional é a chave de leitura que proponho para compreendermos a prática artística do grupo brasiliense *Corpos Informáticos*. Fundado em 1992 pela professora do Instituto de Artes da UNB e artista Bia Medeiros, o *Corpos* define suas ações performáticas como *composições urbanas*. Permitam-me citar, por não sabê-la dizer melhor, um longo trecho de autoria do Grupo sobre esta concepção:

Sentir que se é, e estar no mundo, traz a talvez possível liberdade de remexer nos meios-espacos de meus/seus/nossos percursos. Há liberdade? Os espacos são públicos? Que espacos são realmente públicos? A rua? A praça? Estes são espacos da polícia. Grafitar é proibido, namorar é difícil. Andar armado, se for camuflado, pode. A polícia pode, ao dito bandido impõe-se o poder. Shoppings, cinemas, igrejas, lojas, enfim, quase tudo, é espaco policial. Que espaco para uma arte que quer sair dos espacos institucionalizados para se tornar pública: arte de rua, arte na rua. Alguns dizem *intervenção urbana*. *Corpos Informáticos* declara: não fazemos intervenção, nem intervenção urbana, nem intervenção cirúrgica, estas invadem, rasgam, rompem e implantam o que, na urbis, na internet ou no corpo,

não cabe.

Outros dizem *interferência urbana*. Interferir fere como faca amolada. O governo interfere na economia, alguém interfere no pensar do outro, ruídos interferem na transmissão das emissoras de rádio, raios cósmicos podem interferir no funcionamento de equipamentos eletrônicos. A arte pode ser intervenção ou interferência urbana. *Corpos Informáticos* quer, e prefere o termo, *composição urbana*. A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaco *público*, com a internet.

(...) A composição urbana evidencia o delírio que a cidade-sociedade passa e passa correndo sem ver, ouvir, tocar ou massagear. Compor é massagear os espacos, aí implantar desvios, rios, meandros antes invisíveis. (...)

A composição urbana não é nada, ela pode ser tudo aquilo que, em espacos de circulação pública, renova o sentido cotidiano, ou seja, traz uma produção sensório- simbólica, re-produz o contexto, o lugar. Ela pode ser gesto, ação, objeto, instalação, espetáculo, arquitetura, reflexão ou, simplesmente,

flexão: dobrar o lugar, criar dobras. Composição urbana pode ser denominada como *Street Art*, Arte Pública, Arte Urbana, Arte Ambiental e, inclusive, não arte. É a produção sensório- simbólica do espaço social, podendo afirmar ou contrariar o próprio sentido de local, do local. (MEDEIROS & ALBUQUERQUE, 2014, *passim*)

Durante os dias que antecederam a votação do *impeachment* da presidenta Dilma Roussef na Câmara dos Deputados e que culminou no Golpe de 2015. Havia sido instalado, pelo Senado em conjunto com o Governo do Distrito Federal, um muro na Esplanada dos Ministérios dividindo dois lados em que deveriam permanecer as pessoas que estariam presentes durante a votação. Cada um dos espaços separados pelo muro seria ocupado pelos dois segmentos opostos quanto ao objeto da votação, e que acompanhariam a votação por telões colocados para esse fim. Tal acontecimento foi amplamente narrado em manchetes e notícias televisivas, a presença do muro era então expressa como uma medida de segurança, normalizando sua instalação e reiterando a tão famigerada “polarização”: um muro erguido para evitar o confronto direto, físico entre os presentes, um “monumento” à hostilidade. O drama político, cuja trama manifesta era jurídica, logo culminaria com o impedimento da Presidenta.

O Corpos Informáticos decidiu então “desarticular” esse primeiro “sentido” do muro, denunciar sua infâmia (sua destinação de segregar os oponentes) realizando ali uma experimentação performática: um jogo/brincadeira de vôlei, sendo que o objetivo não era um grupo jogar contra o outro, mas manter a “bola”/biruta no ar, atravessando os dois lados separados pelo muro, um grupo jogava com o outro. Iniciada a performance, a abordagem policial não demorou; eles advertiram o grupo de que estava proibido o trânsito de pessoas naquele espaço, a entrada de passantes naquele período na Esplanada só foi permitida no dia da votação, e não livremente, um lado deveria ser escolhido para quem ali estivesse. Apesar das tentativas de negociação com os policiais para que a performance tivesse seguimento, a ameaça de detenção imediata dos artistas determinou encerramento da ação. O espaço público desvanecido pelo Estado policial.

Figura1 Grupo Corpos Informáticos, 2016



Foto: Grupo Corpos Informáticos, Brasília.

Em outra ação do Grupo “Corpo contra conceito” (2013), executada pelos artistas Maria Eugênia Matricardi e Diego Azambuja realizada em frente ao Museu Nacional Honestino Guimarães, ou Museu Nacional de Brasília; a artista lança seu corpo contra e é arrastada pelo fluxo de água de uma mangueira de um carro pipa segurada por Diego Azambuja. Foram 25.000 litros de água durante cerca de 30 minutos, na rampa do Museu juntavam-se pessoas para observar aquele corpo que lutava contra o forte jato d’água, entre resistências e perdas, a ação referia-se aos carros-pipas usados contra manifestantes ao redor do mundo, mas também à memória de Honestino Guimarães, importante líder estudantil no período da ditadura, desaparecido político em 10 de outubro de 1973, após ser preso pela sexta vez, no Rio de Janeiro. Na ocasião, a performance não foi interrompida, a artista se manteve resistente até a completa exaustão, nessa sua tentativa de vencer o forte fluxo, de seguir adiante e de reivindicar a política da memória sobre a Ditadura no Brasil.

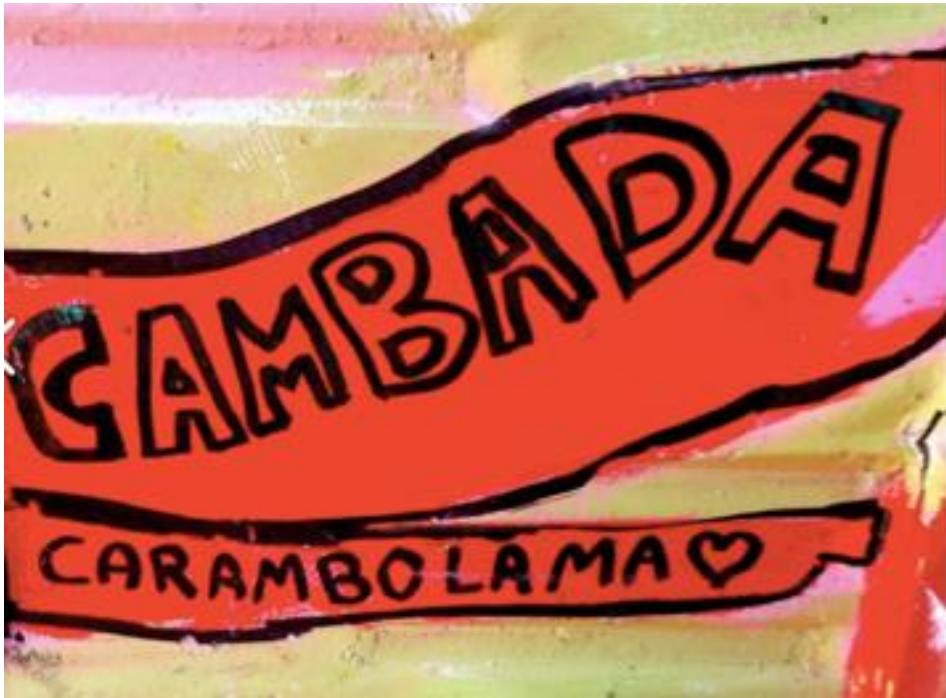
Figura 2 Performance Corpo contra conceito. Maria Eugênia Matricardi (participação: Diego Azambuja), 2013

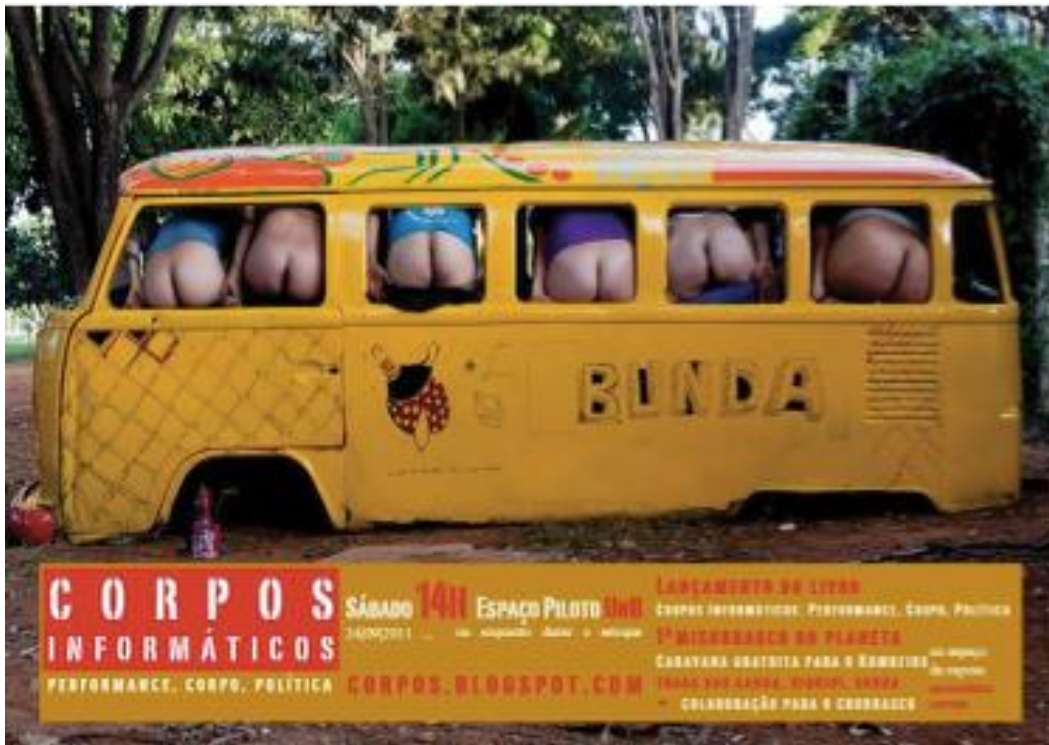


Foto: Pâmela Guimarães, Brasília.

Em outras realizações artísticas, o Grupo parece formular um urbanismo minoritário, ou mesmo uma contra-prática ao urbanismo de Estado. Como exemplo, temos a instalação/monumento em processo realizada na L4 Norte em Brasília, no caminho entre o campus da UNB e o Eixo Monumental. Nesse trabalho, inicialmente, o grupo instalou sete carcaças de veículos Kombi em uma grande área, e foram plantadas diversas espécies da flora do Cerrado. No ano de 2011, após um longo processo de trabalho para dar forma às Kombis, a fim de retirar componentes mais pesados dos veículos, e restar apenas a lataria, os integrantes do Grupo pintaram e realizaram neles diversas inscrições irreverentes, assim como de conceitos criados pelo grupo. Em entrevista, Bia Medeiros diz: “A Kombi parada ali na grama é uma casinha, um ninho. As crianças interagem bem com a proposta. O lúdico que diverte. O elogio da fuleragem. Com(de)posição do lugar comum e do baixo astral. Composição por muitas mãos. Exposição por muitos pés. Provocação por muitas bundas. (MEDEIROS, 2012)

Figuras 3,4,5,6 Kombeiro. Grupo Corpos informáticos, 2011





Fotos e Imagem: Grupo Corpos Informáticos, Brasília.

Com o nome “Kombeiro” a instalação também funciona como um ateliê aberto do grupo, os artistas modificam a instalação, como no ano de 2018 quando foram pintadas de preto e inscrições como “Luto” substituíram as inscrições irreverências e o

colorido da instalação, em clara referência ao atual momento político do país. Se o “kombeiro” inicialmente buscava recuperar os sentidos de coletividade, um veículo combinado, usado como casa, como veículo para grupo, presente no imaginário da contra-cultura; em 2018 estampa a crise política, protesta.

Figuras 7 e 8 Kombeiro. Grupo Corpos informáticos, 2018



Fotos e Imagem: Grupo Corpos Informáticos, Brasília.

Contígua à instalação se encontra outra *composição urbana* “Mar(ia-sem-ver)gonha”, uma trilha que vai do nada para lugar nenhum, e que apenas do alto, de helicóptero, vê-se na trilha a inscrição “Mar(ia-sem-ver)gonha”. O céu de Brasília, talvez mais monumental do que a arquitetura modernista, é cotidianamente cruzado por helicópteros, não apenas de particulares (políticos? fazendeiros?), dos meios de comunicação e da polícia, mas é comum avistá-los na cor vermelha, anunciando o deslocamento dos bombeiros para apagar incêndios, fenômeno também comum no Cerrado.

Figura 9 Mar(ia-sem-ver)gonha. Grupo Corpos informáticos, 2011



Fotos e Imagem: Grupo Corpos Informáticos, Brasília.

Como um último exemplo desse urbanismo minoritário, é possível ainda elencar a performance “Faixa de pedestres de pedestres”, nessa ação o Corpos Informáticos criou uma faixa de pedestres onde as listras foram substituídas por pinturas de corpos humanos, conectando a entrada do IDA/UNB (Instituto de Artes da Universidade de Brasília) ao outro lado da rua, onde se encontra uma agência do Banco do Brasil: e sim, os carros param, os pedestres passam! Segundo os artistas do Corpos, que em sua

maioria são estudantes do Instituto, após a solicitação de uma faixa de pedestres para prefeitura do Campus e sem respostas consistentes, o grupo resolveu criá-la.

Figuras 10, 11, 12 e 13 Faixa de pedestres de pedestres. Grupo Corpos informáticos, S/A





Fotos e Imagem: Grupo Corpos Informáticos, Brasília.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As composições performáticas apresentam um entrelaçamento entre pensar e fazer as cidades, no sentido de uma contra-feitura das cidades como espaços ascéticos planejados e planejadores das sociabilidades. Esses artistas se colocam no risco da fabricação de uma cidade ainda por fazer, uma cidade “explicitada” ao inscrever nela um espaço público, uma *res publica*. Para John Dewey (1991) a democracia está sempre sob ameaça, pois sua permanência é um trabalho constante de manutenção dos espaços públicos nas cidades, entretanto, a cidade é frequentemente apreendida panópticamente pelo poder público, ou personalisticamente pelos relatos individualistas. Seguir uma perspectiva composicional é justamente uma tentativa de sair dessa dupla cilada objetivista/panóptica e subjetivista/personalista

Assim, nos exemplo acima buscamos explorar a arte da performance como uma experimentação cosmopolítica. O objetivo foi reconhecer a heterogeneidade constitutiva dessa forma artística, a saber: a) o atrelamento artista/obra e artista/público, isto é, a performance é habilitada por esse espaço de relações-entre cada um dos termos, que portanto aparecem inseparáveis; b) a abertura das ações performáticas às retomadas pelas ações de outros durante a realização, que não é completada ou fechada pela ação humana, dado que as coisas participam das situações, a partir do que permitem fazer, e essas situações congregam uma assembleia de ações humanas e ações das coisas; c) a não-conformação de um “centro gerador” das situações performáticas, seja pelos “objetos”, artistas ou públicos; e a partir disso pensá-la como modo de fabricação monoritária da cidade.

Na arte da performance, o que há de certo é somente a não-centralidade do artista no transcorrer da situação. Essa característica destaca o fazer performático como profundamente experimental ou cosmopolítico, isto é, como um fazer que envolve relações simetricamente comparáveis entre coletivos muito distintos entre si, mas só aparentemente inconciliáveis no plano da análise. Em outras palavras, as situações performáticas enquanto interações são sempre abertas às retomadas de ações de outros durante a realização, não é completada e fechada pela ação humana, mas as coisas participam das situações a partir do que permitem fazer, e fazem das e nas situações uma assembléia entre ações humanas e ações das coisas, ou seja, uma

heterogênesse. Permitir-se apreender a cidade pelos acontecimentos performáticos, onde os fluxos de ações e os sentidos virtuais podem ser articulados é uma “saída do eclipse”, pois, trata-se da possibilidade de restituir o espaço público à cidade. Ela, a cidade, já não mais entendida como um dado, como um feito prévio aos fluxos de interações, antes é da ordem da fabricação, das incertezas, dos fragmentos de totalidades.

Todas as trajetórias contam: o muro, a kombi, o carro-pipa, a trilha, a tinta branca. Assim como aquilo que participa “virtualmente”: a Praça dos Três Poderes, o helicóptero, o protesto, o asfalto. É nesse sentido que a arte da performance, realizada nos espaços não institucionais de arte, oferece a si com um canal oligóptico de apreensão da cidade, no qual devemos seguir os diferentes actantes, sem a pretensão de esgotá-los. A arte da performance, assim como o “idiota” enquanto personagem conceitual da filosofia de Deleuze, parece justamente desacelerar a construção de um mundo comum, para criar um espaço de hesitação diante daquilo que previamente tomamos como o que é comum. Desacelerar o impulso das transcendências representativas e individualistas, e apostar na ação num mundo ainda a compor.

O que estamos propondo com essas experimentações composicionais da arte da performance, é que a questão da cidade seja tomada como uma questão de *explicitação*. Ou como propôs Latour, que o trabalho do pesquisador seja de encontrar fragmentos de totalidades, os *oligópticos* como ele denominou, essas estreitas janelas que permitem relacionar, por certo número de canais igualmente estreitos, alguns aspectos somente dos seres (humanos e não humanos) cujo conjunto compõe a cidade.

Desse modo, não há cidade prévia ao acontecimento, isto é, da emergência, do surgimento de um “novo” a partir de interações em um sistema dinâmico. A questão de apreensão da cidade passa então pela localização de agenciamentos de elementos heterogêneos, seus efeitos e delegações, caracterizando o acontecimento a partir dessas associações heterogêneas, *explicitando* fluxos de ações. Consequentemente pensar a cidade se transforma em um processo de fabricação da cidade. Assim, entendemos *oligópticamente* a arte da performance realizada nas ruas, trata-se do trabalho de emergência de interações heterogêneas, baseado em princípios incertos que apenas em seu desenvolvimento podemos conhecer o que contará num processo

de fabricação/composição da cidade pelo seus efeitos e delegações, sem restituir uma ordem – seja objetivista ou subjetivista – transcendente ao acontecimento.

Não sabemos se o projeto composicional da arte da performance será capaz de enfrentar o que nos espera após a eleição de 2018. Contudo, espero que tenhamos em nossas memórias a existência desses projetos, eles estão por aí, espalhados nas cidades brasileiras, buscando seus canais estreitos de manutenção democrática, de produção heterogênea de espaços públicos.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G. & Guatarri, F. *Mil Platôs*. Vol.1 São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Ilumi- nuras, 2006.
- _____. *O que é a Filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.
- DEWEY, John. *The Public and its Problems*. 12. ed. Ohio: Ohio University Press, 1991.
- GOFFMAN, Ervin. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston, Northeastern University Press, 1986.
- _____. *Comportamentos em Lugares Públicos: Notas sobre a organização social dos ajuntamentos*, Petrópolis: Vozes, 2010.
- HEINICH, Nathalie. *The Glory of Van Gogh: an anthropology of admiration*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- _____. *A sociologia da arte*. Bauru-SP: EDUSC, 2001.
- _____. “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea”. *Revista Porto Arte*, v.13, n.22,p.137-147, 2005 .
- _____. “A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores”. *Observatório*, n. 12, p. 77-91, 2011.
- _____. “Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico”. *Sociologia&Antropologia*, v. 04, n.2, p. 273-390, 2014.
- LATOUR, Bruno. “On technical mediation - philosophy, sociology, genealogy”. *Common Knowledge*, v. 3, n. 2, p. 29-64, 1994.
- _____. “Whose Cosmos, Which Cosmopolitics? Comments on the Peace Terms of Ulrich Beck”. *Common Knowledge*, v. 10, n. 3, p. 450-462, 2004.
- _____. “Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência”. In: NUNES, J. A.; ROQUE, R. (Org.). *Objetos impuros: experiências em estudos sociais da ciência*. Porto, Afrontamento, 2007, p. 40-61.

_____."O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?" *Horizontes antropológicos*, v. 14, n. 29, p. 111-150, 2008 .

_____. "Reflections on Etienne Souriau's Les Modes d'existence". In: HARMAN; BRYANT; SRNICEK (Org.). *The Speculative Turn Continental Materialism and Realism*, Melbourne, 2011, p. 304-333.

_____. *Reagregando o social: uma introdução à teoria Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. *Investigacion sobre los modos de existencia:una antropologia de los modernos*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

_____. "Uma sociologia sem objeto?" *Revista-Valise*, v. 5, n. 10, p. 165-187, 2015

_____. "Paris, Cidade Invisível: O Plasma". *Ponto Urbe*, n.5, p. 1-7, 2009
MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEDEIROS, Bia & AQUINO, Fernando. "Kombi, Kombeiro, Kombunda e Bundalelê na Kombi." *Performance e Memória Anais do VII Congresso da Abrace – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Porto Alegre, 2012 [Consult. 23/09/2018] Disponível em URL: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Maria_Beatriz_MEDEIROS_Kombi_Kombeiro_Kombunda_e_Bundalel____-na_Kombi.pdf

MEDEIROS, Bia & ALBUQUERQUE, Natasha. "Composição urbana: surpresa e fuleragem". *Palco Giratório: circuito nacional*. v. II Rio de Janeiro: SESC, 2014

MEDEIROS, Maria Beatriz de. "Suggestions of concepts to reflect on contemporary art based on the theory and practice of the Corpus Informáticos Research Group". *Art Research Journal*, v. 4, n. 1, p. 33-47, 2017.

SANSI-ROCCA, Roger. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury, 2015.

STENGERS, Isabelle. "A proposição cosmopolítica." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 442-464, 2018.