

**MARCUS FELIPE ABREU MAIA**

**INTERVENÇÕES CRÍTICAS E AÇÕES COLETIVAS EM BELO HORIZONTE  
(2002-2019)**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientadora: Luciana Bosco e Silva

Coorientadora: Vanessa Rosa Machado

**VIÇOSA – MINAS GERAIS  
2020**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Federal de Viçosa - Campus Viçosa

T

M217i  
2020  
Maia, Marcus Felipe Abreu, 1991-  
Intervenções críticas e ações coletivas em Belo Horizonte (2002-2019) / Marcus Felipe Abreu Maia. - Viçosa, MG, 2020.  
1 dissertação eletrônica (108 f.): il. (algumas color.).

Orientador: Luciana Bosco e Silva.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2020.  
Referências bibliográficas: f. 104-108.  
Disponível em: <https://www.locus.ufv.br/>  
Modo de acesso: World Wide Web.

1. Planejamento urbano - Belo Horizonte (MG). 2. Ação coletiva - Belo Horizonte (MG). 3. Arte urbana - Belo Horizonte (MG). I. Silva, Luciana Bosco e, 1971-. II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD 22. ed. 711.4098151

Bibliotecário(a) responsável: Renata de Fátima Alves CRB6/2578

**MARCUS FELIPE ABREU MAIA**

**INTERVENÇÕES CRÍTICAS E AÇÕES COLETIVAS EM BELO HORIZONTE  
(2002-2019)**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 23 de março de 2020.

Assentimento:



---

Marcus Felipe Abreu Maia  
Autor



---

Luciana Bosco e Silva  
Orientadora

*Àqueles que têm a arte como forma de compreensão do mundo.*

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer à Universidade Federal de Viçosa, por conceder uma ótima infraestrutura de espaço, onde pude me dedicar aos estudos plenamente durante os últimos dois anos.

À minha orientadora Luciana Bosco e Silva, a quem eu devo o direcionamento desta pesquisa e o meu amadurecimento enquanto pesquisador durante o processo de mestrado. Sou muito grato por ter me recebido no programa. Agradeço também por toda disponibilidade e confiança dedicadas nesse caminho.

À minha coorientadora Vanessa Rosa Machado que topou o desafio de colaborar na pesquisa já em andamento. Nossas conversas me abriram vários mundos. Sobretudo, agradeço pela amizade, paciência e dedicação.

Aos entrevistados por se interessarem e se disponibilizarem a contribuir com a pesquisa. Esta pesquisa só existe devido ao trabalho de vocês.

Aos amigos que ganhei do programa de pós-graduação e àqueles que fiz em Viçosa. Em especial, às “amadas”. Agradeço também aos amigos que me acolheram durante a pesquisa de campo em Belo Horizonte.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo pelas contribuições na minha formação como mestre. Aos funcionários do programa e do Departamento de Arquitetura e Urbanismo que sempre atenderam rapidamente às demandas burocráticas.

Agradeço à minha família por ter me apoiado na decisão de me tornar professor e por todo apoio que me deram durante esse processo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Também sou muito grato a essa fundação pela bolsa de pesquisa concedida durante o mestrado, sem a qual esta pesquisa seria inviável.

*“Art asks you to reconsider your relationship to the world”  
(Studio Olafur Eliasson)*

## Resumo

MAIA, Marcus Felipe Abreu, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2020. **Intervenções críticas e ações coletivas em Belo Horizonte (2002-2019)**. Orientadora: Luciana Bosco e Silva. Coorientadora: Vanessa Rosa Machado.

No contexto de globalização da economia e consolidação do modelo neoliberal, os modos hegemônicos de produção do espaço visam a unificação da imagem da cidade, propondo aos cidadãos uma perspectiva única. Assim, os excluem de participarem e contribuírem com a construção da cidade com suas compreensões e demandas. Esse modelo tem como resposta a manifestação de práticas insurgentes no cotidiano da cidade que visam contestá-lo e evidenciar os seus efeitos, mas nem sempre se apresentam como um protesto comum. A partir dos anos 1990, se coloca em evidência um campo de intervenções urbanas de caráter crítico, que apresentam sob diversos formatos, como festas de rua e práticas associativas que tangem também o campo da arte, como os coletivos urbanos, duplas e projetos colaborativos. Essas práticas vão de encontro com a população na busca pelo usufruto da cidade, convidando-a interferir diretamente sobre o espaço urbano e debater sobre as problemáticas presentes nele. Nesta dissertação, ampliamos o foco em algumas intervenções que ocorreram entre os anos de 2002 e 2019, em Belo Horizonte, com o objetivo de incluí-las nessa contracorrente urbanística. Para isso, são utilizadas fontes como entrevistas, manifestos, livros de artistas, textos em *blogs*, documentários, fotografias, vídeos e a observação-participante.

**Palavras-chave:** Coletivos urbanos. Intervenção urbana. Belo Horizonte.

## Abstract

MAIA, Marcus Felipe Abreu, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2020. **Intervenções críticas e ações coletivas em Belo Horizonte (2002-2019)**. Adviser: Luciana Bosco e Silva. Co-adviser: Vanessa Rosa Machado.

In the context of economic globalization and neoliberalism hegemony, the dominating ways of production of space aim to unify the image of the city, proposing a one-dimensional perspective to city dwellers. In that sense, they are excluded from participating and contributing to the construction of the city with their understandings and demands. This contradictory model is answered by the population with insurgencies that interfere in the daily life of the city aiming to contest it. However, they are not always presented as a common protest. From the 1990s onwards, a new specter of urban insurgencies of a diffuse character was put in evidence, appearing in alternative formats, such as street parties and associative art practices, such as urban collectives, duos and collaborative projects. These insurgencies are aligned with the population in the defense of the reclaim of the city. In that sense, they invite participants to directly interfere in the urban space and debate about the contradictions present in it. This thesis analyzed mainly works of art connected to insurgent movements that were presented between 2002 and 2019, in Belo Horizonte. To do so, different sources were used, such as interviews, manifests, scientific articles, artist books, texts on blogs, documentaries, photographs, videos and participant observation.

**Keywords:** Art collectives. Art intervention. Belo Horizonte.

## Sumário

<b>1</b>	<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>Capítulo 1 – A cidade como campo de forças .....</b>	<b>14</b>
2.1	A produção hegemônica do espaço urbano .....	14
2.2	O neoliberalismo e a cidade como uma unidade.....	18
2.3	A cidade espetacular .....	22
2.4	A dimensão política do cotidiano urbano .....	25
2.5	A cidade neoliberal como campo de insurgências.....	27
2.6	Considerações parciais .....	29
<b>3</b>	<b>Capítulo 2 – A cidade como temática dos movimentos artísticos .....</b>	<b>30</b>
3.1	A arte como crítica à cidade.....	30
3.2	O urbanismo moderno na mira das vanguardas artísticas.....	33
3.3	Os ativismos urbanos na contracultura .....	35
3.4	A arte urbana engajada no Brasil nas décadas de 1960-80.....	40
3.5	Considerações parciais .....	52
<b>4</b>	<b>Capítulo 3 – Intervenções urbanas e ações coletivas na “cidade única” .....</b>	<b>54</b>
4.1	Os movimentos globais de intervenção urbana.....	54
4.2	Os coletivos e as outras práticas associativas .....	57
4.3	Os coletivos como os “novos movimentos sociais” .....	61
4.4	Considerações parciais .....	67
<b>5</b>	<b>Capítulo 4 – Intervenções críticas em Belo Horizonte .....</b>	<b>69</b>
5.1	Práticas coletivas em Belo Horizonte na década de 2000 .....	69
5.2	Poró .....	71
5.3	Lotes Vagos.....	78
5.4	Conjunto Vazio.....	85
5.5	Nessa rua tem um rio .....	91
5.6	Considerações parciais .....	99
<b>6</b>	<b>Considerações finais .....</b>	<b>101</b>
<b>7</b>	<b>Referências.....</b>	<b>104</b>

## 1 Introdução

Esta dissertação tem o propósito de ressaltar e compreender algumas práticas artísticas contemporâneas na cidade como formas de contestar as problemáticas no modo de se produzir e viver o espaço urbano contemporâneo. De saída, as entendo também como práticas que convidam o cidadão comum ao envolvimento com as questões do seu contexto urbano. Para chegar nesta discussão, me apoio em compreensões teóricas que discorrem sobre o declínio do sentido político da cidade devido ao atual esforço de padronização global da imagem da cidade, que retira delas os seus conflitos e suas questões sociais. Como contraponto, resalto que as práticas artísticas de caráter crítico revigoram o caráter político da cidade, na medida em que trazem à tona as contradições e os conflitos presentes no espaço urbano. Nesse contexto, incluo os cruzamentos entre arte e engajamento político no espaço urbano no conjunto de ações que buscam pelo “direito à cidade”.

Por se definirem como diferentes categorias de expressão artística – intervenção urbana, ação coletiva, ação efêmera, “ativismo”, ocupação, etc. – ou até mesmo como nenhuma específica, as práticas artísticas em espaços urbanos fogem dos enquadramentos mais tradicionais do universo artístico. Por isso também, muitas vezes sequer são associadas ao campo da arte, sendo também compreendidas por aqueles que se deparam com elas como protesto, lazer urbano e até como atos de solidariedade e beneficência. Nesse sentido, me alinho aos autores Ribeiro (2006, 2009) e Lima (2016) que consideram essas práticas como parte do ativismo urbano contemporâneo que abarca um vasto conjunto de práticas difusas e de difícil conceituação, sem lideranças definidas, mas ainda potentes na forma como se organizam. Essas práticas ativistas se diferem, sobretudo, por não necessariamente desejarem a tomada do poder ou uma revolução ampla, mas por visarem estabelecer o próprio debate sobre a cidade.

O que visio nesta dissertação é demonstrar que parte dessa nebulosa ativista nem mesmo se assume enquanto manifestação concreta, podendo se revelar na forma poética de práticas de artistas na cidade. Para que essas práticas ganhem dimensão de um debate político, a colaboração entre artistas e cidadãos se torna um importante aspecto. Por isso, a “participação” é um forte aspecto comum entre elas. Nesse sentido, artistas dão luz a coletivos urbanos, grupos, duplas, práticas artísticas relacionais e projetos colaborativos e interdisciplinares de intervenção urbana que, como um conjunto, são formas associativas de ação que partem da soma de esforços, visões e interesses a respeito da cidade.

Como objeto de estudo, escolho algumas das práticas empenhadas por iniciativas em atividade desde 2002 em Belo Horizonte: os coletivos Poro (2002-2016) e Conjunto Vazio (2006), os projetos Lotes Vagos (2005-2008) e Nessa Rua Tem Um Rio (2007). Nos casos analisados, o artista não é o realizador de um objeto para exposição ao público em ambiente urbano, mas o proponente de ações, geralmente coletivas, por meio das quais visa levantar questionamentos acerca de problemáticas presentes nas formas de se produzir e viver a cidade. Nesse sentido, os artistas apresentam um “tato” sensível em relação às situações-problema da cidade e atuam, ao mesmo tempo, como sismógrafos (MACHADO, 2010) e amplificadores, detectando e levando-as para conhecimento do cidadão comum. Da mesma forma, percebo também que as intervenções apontam formas de desvio às formas convencionais de se viver e conceber os espaços da cidade.

Ao propor a pesquisa, almejei pesquisar a respeito de coletivos urbanos da Região Sudeste do Brasil que realizam intervenções artísticas com a intenção de transformar a experiência dos cidadãos com a cidade. Logo ao dar início à pesquisa, busquei informações sobre os coletivos e entrei em contato com diversos deles. Com o aprofundamento em suas práticas, percebi que um aspecto em comum entre grande parte das intervenções que estudava era o caráter contestatórias em relação às questões problemáticas contemporâneas das cidades. Assim, realizei um grande levantamento, de forma pouco discriminada, de iniciativas de arte que realizam interferências de cunho crítico no espaço urbano. A categoria “coletivos” logo se tornou insuficiente para abarcar todos os atores que empenhavam as práticas de interesse, pois elas muitas vezes resultavam de formas associativas que se assumiam de múltiplas maneiras. Dessa forma, o cerne da pesquisa passou a ser o conjunto dessas práticas e não mais necessariamente os coletivos.

O levantamento de iniciativas me fez visualizar um leque de ações que se entendiam por intervenção urbana, performance, *happening*, ações coletivas, entre outros. Deparei-me com propostas que abordavam diferentes questões no âmbito sócio-político, como identidade e expressão de gênero, direitos civis, relação corpo-espaço, feminismo e as situações relativas ao modo de produção e vida no espaço urbano, sobre as quais firmei o recorte desta pesquisa. Esse foco foi dado em virtude da intenção dada ao estudo, que foi o de compreender como as práticas levantadas se relacionavam com os contextos urbanos em que se inseriam e quais problemas elas identificavam neles. Dentre as cidades que cabiam ao estudo, notei uma efervescência especial de práticas de teor crítico no cenário artístico de Belo Horizonte nas duas primeiras décadas deste século, o que justificou a delimitação da cidade como área de estudo o recorte temporal.

Tendo essas definições esclarecidas, meu objetivo passou a ser, então, o de investigar especificamente as intervenções no cotidiano urbano que chamassem a atenção para os problemas da cidade. Dessa forma, as práticas que selecionei para a análise nesta dissertação se definem por: a) realizarem-se sobre espaços livres abertos urbanos, onde se aproximam da vida cotidiana e trazem o cidadão comum em confronto com a proposta; b) demandarem o engajamento coletivo ou deixarem marcas no espaço de maneira a provocar reações; c) partirem da inquietação de seus propositores em relação a situações-problema identificadas no plano sócio-espacial, podendo evidenciar os problemas e as demandas sociais nas cidades; d) serem propostas por um indivíduo com colaboradores ou por um grupo e e) fazerem o uso de linguagens artísticas, apesar de nem sempre se restringirem ao propósito artístico, sendo por vezes identificadas como provocações políticas, ativismo ou até mesmo como brincadeiras.

Uma vez que a intenção da pesquisa é também incluir essas práticas dentro de um campo de práticas contra-hegemônicas e identificá-las enquanto elementos capazes ampliar o repertório de leitura sobre as cidades, não recorro à identificação de fragilidades no contexto urbano por meio de métodos convencionais de “diagnóstico”. Logo, viso neste estudo trazer à tona aspectos desafiadores e urgentes nas cidades contemporâneas tendo as ações analisadas como referência. Entendo que esta pesquisa pode oferecer, portanto, debates sobre a cidade sob a perspectiva de agentes não-hegemônicos, sendo eles pertinentes ao interesse de urbanistas e pesquisadores. Proponho, portanto, ressaltar a prática artística crítica à cidade como uma forma de pluralizar a compreensão do espaço urbano.

Tendo em vista que as práticas analisadas têm como pano de fundo na política e na economia o modelo neoliberal, que tem como um dos seus fundamentos a diluição de diferentes formas de se construírem as cidades em prol de um “pensamento único” (ARANTES, 2002; VAINER, 2002; JACQUES, 2003a, 2003b), entendo que essas ações se encontram na contramão, batendo de frente com o consenso (RANCIÈRE, 1996). Nesse sentido, entendo que as intervenções são respostas aos agentes e práticas hegemônicas que terminam por obstruir o pensamento crítico e as vozes da população urbana. Por esse motivo, podem também suscitar novos olhares e debates sobre a cidade, concorrendo pela retomada do suas diferentes formas de percepção. No entanto, reconheço que apesar terem esse aspecto em comum, as práticas são realizadas de maneira dispersa por diferentes atores e que, por isso, podem abordar diferentes questões e produzir diferentes discursos.

Uma vez que essas práticas escapam às expressões artísticas mais tradicionais e não se realizam em espaços fechados de exposição, como museus e galerias, elas nem sempre são incorporadas pelo circuito de mostras e pelo mercado de arte. Assim, suas principais fontes de

fomento são leis e editais de incentivo à cultura. Contudo, nem sempre os seus propositores procuram lançar mão desses recursos, realizando os trabalhos muitas vezes por conta própria ou com a colaboração de amigos, vizinhos e participantes ocasionais. Dessa forma, não existe uma periodicidade específica para a realização das práticas abordadas na pesquisa, com exceção da ação “Mesa de Thereza”, parte do projeto Nessa Rua tem Um Rio, que é realizada mensalmente na calçada de sua sede em Belo Horizonte.

Ao levantar os artistas e coletivos de interesse, notei que algumas práticas já não eram realizadas há algum tempo e que alguns deles haviam se dispersado, se mudado ou seguido outras direções profissionais. Ainda assim, mantive o interesse da investigação. Procurei, então, por e-mail e redes sociais, os ainda atuantes e os já dispersos com o objetivo de convidá-los para contribuírem para a pesquisa com uma conversa. Em sua maioria, os artistas e coletivos responderam positivamente à minha procura. Foram horas de conversa gravadas no meu telefone em cafés, cozinhas e salas de trabalho em que pude estabelecer bons diálogos e entender melhor as suas práticas.

Além das conversas, minhas principais fontes de acesso às práticas foram *websites*, páginas em redes sociais, fotografias, vídeos e livros produzidos pelos artistas. Pude também participar por duas vezes, nas edições dos meses de maio e julho, da ação “Mesa de Thereza”. Durante essa participação, recorri ao método “observador-participante” para realizar a percepção da prática com base na minha própria experiência somada às observações realizadas na ação.

Para fins de contextualização, as ações que investiguei nesta pesquisa se situaram em um recorte temporal aproximado, de 2002 até 2019. A partir da análise, percebo que elas contestam os efeitos da ação de “atores hegemônicos” (RIBEIRO, 2006, 2009) sobre a produção da cidade. Esses efeitos podem estar relacionados à mercantilização espacial como a especulação imobiliária, outros pertinentes à dimensão cultural da cidade, como a falta de relação com o espaço público, mas também aos resultados das formas de urbanização rodoviária, como a exclusão de rios da vida urbana por meio de tamponamentos. O repertório de práticas analisadas é composto majoritariamente por intervenções no espaço urbano, como a afixação de cartazes lambe-lambe, a extensão de faixas em espaços públicos e a ocupação de terrenos vazios, calçadas e áreas inusitadas da cidade com atividades propostas pelo artista ou negociadas entre os participantes. As práticas são organizadas a partir da cooperação entre membros de coletivos, da colaboração entre artistas e da participação do cidadão comum.

Entendo que há um paralelo entre as intervenções urbanas e o ativismo urbano uma vez que ambos buscam evidenciar questões sociais e lutas pertinentes às disputas presentes na cidade. Um exemplo são os movimentos de luta por moradia, trazidos à tona nos trabalhos de coletivos como o Bijari e Elefante, de São Paulo, que questionam a quantidade de imóveis desocupados na cidade em decorrência da especulação imobiliária e que buscam conquistar o direito moradia por meio de ocupações. Por fim, entendo que as práticas estudadas se situam dentro de um campo de manifestações que problematizam os efeitos do urbanismo neoliberal e que buscam modos alternativos de vivenciar e produzir o espaço urbano.

Os elementos textuais desta dissertação se compõem em três capítulos. No primeiro, busco compreender o que pode ser definido como hegemonia e contra-hegemonia urbanística no contexto de globalização econômica e consolidação do modelo neoliberal. Entendo que os modos dominantes de produção do espaço urbano nesse contexto, para contemplar um ideal global unânime de cidade, visam suprimir as diferentes perspectivas sobre ela e a participação ativa dos cidadãos, que dessa forma se resumem a “atores” de um “espetáculo” (DEBORD, 2003 [1967]). Nesse sentido, entendo que a contra-hegemonia se dá por meio de práticas que dispõem-se a evidenciar as contradições desse modelo, fazendo com que a população urbana debata sobre a cidade e intervenha nela.

No segundo capítulo, viso compreender como a cidade já foi tematizada em diferentes momentos da arte, primeiramente pelas vanguardas artística europeias, do final do século XIX aos meados do século XX, e, depois, por artistas e grupos de contracultura nos anos 1960 e 1970. Por fim, apresento algumas práticas artísticas de caráter crítico realizadas nas décadas de 1960-80 no Brasil, durante e após o período de ditadura militar.

No terceiro capítulo da dissertação, discorro a respeito de intervenções realizadas em Belo Horizonte entre 2002 e 2019. Viso nesse capítulo compreender como essas práticas se relacionam com os problemas da cidade, lidando de forma crítica com a sua conjuntura. Evidencio, assim, quais são as questões urbanas apontadas e de que forma a cidade é tematizada por essas práticas. Para tanto, realizo uma análise sobre algumas práticas dos coletivos Poro e Conjunto Vazio e dos projetos Lotes Vagos e Nessa Rua Tem Um Rio.

Concluo a dissertação ressaltando a dimensão crítica das práticas analisadas. Entendo que embora seja difícil dimensionar o impacto das intervenções na cidade ou na vida dos participantes, elas são importantes para salientar diferentes pontos de vista a respeito da cidade e também outras formas de vivenciá-la. Também observo o surgimento de coletivos de arquitetos que, também críticos ao urbanismo dominante, realizam práticas de forma menos verticalizada.

## **2 Capítulo 1 – A cidade como campo de forças**

Neste capítulo, problematizamos sobre o papel do urbanismo nas disputas de força envolvidas na produção do espaço urbano, que são protagonizadas por atores hegemônicos e contra-hegemônicos. Entendemos que, enquanto os primeiros ditam os rumos a serem tomados na produção do espaço das cidades de acordo com os seus interesses, outros visam ressaltar e combater as iniquidades resultantes de suas ações. Para entendermos como a cidade é transformada com a ação dos atores hegemônicos, introduzimos as noções de cidade espetacular e cidade consensual. Nesse sentido, tentamos entender que, apesar dessa ação hegemônica, podemos encontrar no cotidiano das cidades as insurgências, capazes de promover pequenos desvios e rupturas na lógica dominante.

### **2.1 A produção hegemônica do espaço urbano**

A formação das primeiras cidades demarca uma transição histórica, geográfica e social em que o homem superou um estado de selvageria e barbárie e deu início às civilizações. Considerando que as cidades mais antigas têm a sua gênese datada há cerca de 4 mil anos, a noção de urbanismo é relativamente recente. Enquanto doutrina, teoria ou norma dedicada a estudar e orientar a gestão e a construção das cidades, o urbanismo engendrou-se apenas em meados do século XIX, em decorrência das grandes mudanças trazidas pelo avanço industrial.

Algumas situações nesse contexto foram favoráveis para que fosse elaborada uma disciplina responsável por refletir sobre o espaço urbano e propor guias para nortear a sua gestão, seus processos, as suas transformações, assim como a criação de novas cidades. Uma delas é que com o advento das fábricas, a organização do espaço e do trabalho passou a funcionar em uma dinâmica em que a produção não era mais vinculada à exploração de terra. Além disso, o desenvolvimento tecnológico e o acúmulo de capital possibilitados pelo capitalismo industrial permitiram se repensar a mobilidade urbana, que se tornou uma demanda devido à circulação de operários entre casa e trabalho, justificando o aumento da frota de veículos e meios de transporte coletivo nas cidades. Nessa época, as cidades apresentavam também condições sanitárias precárias, com lixo e esgoto a céu aberto, o que ameaçava a saúde dos habitantes. No caso francês, o Estado visava também evitar a propagação de doenças e o acontecimento de insurgências em Paris, como as epidemias de cólera (1832 e 1848) e as insurreições socialistas (como as de 1848). Para resolver essas demandas, um campo de conhecimento e prática, ao qual se deu o nome de urbanismo, foi

sendo desenvolvido para se pensar, orientar e planejar a gestão, as reformas e a construção de novas cidades.

Não foi por coincidência que a formalização do conceito de urbanismo, segundo Choay (2005), só aconteceu após esse período, tendo como marco o ano de 1910, quando a palavra foi adicionada pela primeira vez ao dicionário Larousse com a definição de “ciência e teoria da localização humana” (CHOAY, 2005, p. 2). De lá até o presente, muitas outras definições foram conferidas ao urbanismo por estudiosos que compartilharam suas perspectivas ao longo do tempo. Em geral, elas têm como aspecto comum se referirem a um campo de estudos e técnicas responsáveis por delegar a gestão e a transformação das cidades para que elas possam abrigar da melhor forma a população urbana. Uma aceção sucinta do termo urbanismo que se norteia nesse sentido é a de Leopoldo Mazzaroli (MUKAI, 1988) que compreende o urbanismo como

a ciência que se preocupa com a sistematização e desenvolvimento da cidade, buscando determinar a melhor posição das ruas, dos edifícios e obras públicas, de habitação privada, de modo que a população possa gozar de uma situação sã, cômoda e estimada (MUKAI, 1988, p. 3).

Apesar de termos a ideia de que urbanismo se trata de uma área de saber e técnica responsável por criar condições adequadas para a vida da população urbana, no Brasil as cidades têm uma relação controversa com essa disciplina. Nem sempre a concepção de novas cidades ou a intervenção e a gestão de espaços urbanos são feitas por um corpo técnico com conhecimento e formação adequados para essas tarefas. Além disso, basta olharmos para os padrões desiguais de desenvolvimento urbano nas cidades brasileiras para percebermos que os responsáveis por planejar e gerir as cidades expressam pouco interesse em fazer do urbanismo uma ferramenta capaz de lidar com as questões sociais do país. As necessidades básicas e os anseios da população urbana a respeito da produção do seu espaço nem sempre são atendidos ou priorizados. As camadas sociais menos favorecidas, sobretudo, são constantemente deixadas de lado nos grandes projetos urbanos, sendo excluídas de serviços essenciais e infraestrutura. Isso faz com que, buscando ter acesso a melhores condições de vida e oportunidades, não raramente tenham que ocupar áreas pouco favoráveis à habitação, por vezes de forma ilegal, colocando a própria segurança e vida em risco.

Essa é apenas uma dentre as inúmeras situações de precariedade presentes nas cidades brasileiras que resultam de uma produção do espaço urbano problemática e pouco comprometida em atender a população, ou, pelo menos, em fazer isso de forma bem distribuída. As grandes discrepâncias sociais no país abrem um grande abismo social entre classes, que é refletido na paisagem urbana. Mas, se pelo menos em teoria, a disciplina

urbanística deve ser uma especialidade e um instrumento de transformação da cidade comprometidos em proporcionar condições de habitação e vida adequadas para a população urbana, por que isso não acontece dessa maneira? Essa situação nos convoca à reflexão de inúmeras questões delicadas presentes no cenário social e político do Brasil. Uma delas, a que nos interessa aqui, é a respeito do papel da produção do espaço diante das relações entre classes.

Essa relação de preeminência de uma classe sobre as outras, no pensamento marxista do filósofo italiano Antonio Gramsci recebe o nome de hegemonia. Para que essa relação de domínio de classes dirigentes sobre classes dirigidas seja possível, no pensamento de Gramsci, são necessárias algumas ferramentas, ao que cabe pensarmos se o urbanismo pode ser considerado uma delas. Isso implica que não apenas existiriam grupos pouco numerosos que preenchem grande parte dos cargos políticos, monopolizam o poder e desfrutam de suas vantagens, mas também que a dominação que eles exercem sobre os outros grupos aconteceria também por meio do urbanismo. Nesse sentido, para elucidar esse panorama, tentaremos aqui formular uma reflexão a respeito de um “urbanismo hegemônico”. Para isso, é necessário, no entanto, explicar primeiramente o sentido epistemológico de “hegemonia” dentro da perspectiva do materialismo-histórico.

O conceito de hegemonia recebeu conceituação de Antonio Gramsci em seu conjunto de livros intitulados *Cadernos do Cárcere*, escritos entre os anos de 1926 e 1937, quando esteve na prisão. A hegemonia, conforme pensada pelo autor, pode ser esclarecida como o domínio político, ideológico e econômico de um grupo, ou de um conjunto de grupos, sobre o restante da sociedade (GRAMSCI, 2000). No pensamento de Gramsci (2000), a conquista da hegemonia se refere à capacidade dos grupos dirigentes em produzir consensos em torno de determinadas concepções de mundo que possibilitem o seu domínio sobre os demais, “de modo que uma só força modele a opinião e, portanto, a vontade política nacional, desagregando os que discordam numa nuvem de poeira individual e inorgânica” (GRAMSCI, 2000, p. 265). Ou seja, para sobreviver, a hegemonia, ao mesmo tempo institui um discurso oficial reproduzido pela maioria e suprime as outras possíveis vozes e percepções em desacordo com o que ela determina.

Essa dominação, de acordo com Gramsci (2001), no entanto, nem sempre se dá como domínio bruto, por meio da violência ou da instauração de regimes autoritários; ela acontece, sobretudo, na vida política e cultural. Isso quer dizer que, para que a hegemonia aconteça, os grupos no poder não recorrem somente aos instrumentos violentos e repressivos, como a polícia e os órgãos militares. Eles apelam também para as instituições como as igrejas, as

escolas, os sindicatos e, sobretudo, a comunicação social, que configuram o que Gramsci (2001) entende por “aparelho de hegemonia”. Com ele, a hegemonia é conquistada por meio da ação de instituições, agentes e ideologias práticas que operam sobre a vida cotidiana. Os campos em que atua esse “aparelho” são diversos. Dentre eles, a filósofa Christine Buci-Glucksmann (1980), leitora de Gramsci, inclui não apenas escolas, universidades, museus e os demais espaços de circulação de conhecimento mas também o urbanismo.

Tendo base na compreensão “gramsciniana” de que a hegemonia pressupõe a produção de um consenso, é possível inferir que o urbanismo hegemônico opera nesse mesmo sentido. Ou seja, o urbanismo hegemônico é aquele que visa impor uma perspectiva única sobre como as cidades devem parecer e serem construídas, com a consequente sublimação de percepções divergentes. Nessa perspectiva, podemos afirmar que o objetivo do consenso urbano não é estabelecer um acordo baseado em um diálogo entre o poder e os cidadãos, de forma que estes possam expressar as suas reivindicações, desejos e anseios em torno de seus direitos. Pelo contrário, o seu objetivo é retirar deles o seu poder de debater as suas demandas e participar nas decisões sobre a transformação do espaço urbano que habitam.

A criação de um consenso a respeito do que é a cidade e de suas demandas é inerente ao urbanismo hegemônico que, para manter o domínio de grupos sobre outros, visam suprimir as vozes daqueles que permanecem excluídos pelas transformações urbanas. Como ressalta Lima (2016, p. 16), em sua interpretação de Gramsci (2001):

O pensamento hegemônico opera na cidade suprimindo as diferenças para forjar unidade, mesmo que para isso sejam feitas distorções que criam um estado de aparente igualdade com potencial de silenciar conflitos.

Essa perspectiva vai de acordo com o que defende o filósofo francês Rancière (1996), para quem o consenso não se baseia em diálogos e pactos de polivalência, mas no oposto disso: ele equivale ao apagamento de conflitos para que predomine uma única voz sobre as demais (RANCIÈRE, 1996).

No entanto, o consenso não é a única forma como o urbanismo, enquanto disciplina de organização e transformação espacial das cidades, pode operar de forma hegemônica. Em função da pressão do mercado imobiliário ou para conceber megaprojetos de reestruturação urbana, por exemplo, o urbanismo pode também recorrer à ação autoritária e coercitiva. Nesses casos, é comum que cidadãos sejam forçados a ceder espaço, sob a pena ou ameaças de multas e violência, a projetos urbanos do qual não serão beneficiados. Os atingidos por esse tipo de abordagem são geralmente aqueles que habitam de forma ilegal os terrenos e

imóveis privados, em estado de abandono, mas que são ainda de interesse do mercado imobiliário.

## **2.2 O neoliberalismo e a cidade como uma unidade**

Após termos a noção de que a produção do espaço urbano, quando tomada por grupos dirigentes, pode ser ferramenta para a manutenção de sua posição privilegiada na dinâmica da cidade, nos interessa entender como esse modelo se aplica no recorte que estamos interessados em discutir ao longo desta dissertação, que é o da produção da cidade no contexto de neoliberalismo. Para isso, primeiramente, há de se entender que o neoliberalismo é um preceito político e econômico que tem influenciado os governos tanto no ocidente quanto no oriente desde a década de 1970, ditando sobretudo a irrestrita liberdade de mercado e a minimização do papel interventor do Estado na economia. Enquanto teoria das práticas político-econômicas, o neoliberalismo defende em especial que o bem-estar é melhor alcançado quando se priorizam as liberdades pessoais e o potencial empreendedor individual.

Segundo o economista Milton Friedman (1951), em relação ao liberalismo do século XIX, o neoliberalismo inova ao delegar ao Estado a proteção à livre iniciativa.

Ao Estado cabe policiar o sistema, criar condições favoráveis à concorrência e evitar o monopólio, fornecer um quadro monetário estável, e aliviar a miséria aguda e a angústia. Os cidadãos seriam protegidos contra o Estado pela existência de um mercado privado gratuito; e uns contra os outros para a preservação da concorrência (FRIEDMAN, 1951, tradução livre).

Trata-se, no entanto, de um modelo problemático do ponto de vista social pois, como entende o geógrafo David Harvey (2008a), segundo os preceitos neoliberais, o governo deve se preocupar em criar um ambiente favorável aos negócios fazendo uso inclusive de recursos públicos, mas não necessariamente em suprir as necessidades da população e o bem estar social. Para o geógrafo Milton Santos (2012), o neoliberalismo, ao delegar ao Estado um papel muito restrito no mercado, apresenta uma grande contradição com a sua suposta política de “Estado Mínimo”, uma vez que ela permite a total liberdade do mercado para atuar, mas necessita da interferência do Estado para arcar com as eventuais lesões sofridas pelos agentes do mercado. Isto é, ao mesmo passo que seu projeto de livre mercado permite a privatização dos lucros, ele socializa entre o restante da sociedade os prejuízos ocasionais.

No âmbito das cidades, campo que aqui nos interessa de forma mais específica, a adoção do das práticas neoliberais traz consigo a ampliação entre o mercado e os governos municipais, com a popularização das ditas Parcerias Público-Privadas (PPP).

A administração da cidade passou a ser concebida cada vez mais como entidade empreendedora, em vez de social democrática ou mesma administrativa. A competição entre centros urbanos por capitais de investimento transformou o governo em governança urbana mediante parcerias público-privadas. Os negócios da cidade passaram a ser crescentemente realizados por trás de portas fechadas e houve uma redução do conteúdo democrático e representacional da governança local (HARVEY, 2008a, p. 57).

Como dito acima, no neoliberalismo, as gestões municipais deixam de servir ao bem-estar social para favorecer o bem-estar corporativo (HARVEY, 2008a). É nesse sentido que, apoiados também em Lima (2016), podemos tomar a noção “urbanismo neoliberal” como o modo de planejar e gerir a cidade como se ela fosse um empreendimento em benefício do capital privado.

No entanto, modelo, que aposta que a produção de um espaço urbano por meio do incentivo à iniciativa privada com a participação do poder público, nem sempre acarreta em impactos positivos para toda a população urbana. As PPP's, por exemplo, abrem margem para que os agentes do mercado se aproveitem da oportunidade para readequar as cidade de acordo com os seus interesses. Nesse sentido, a infraestrutura urbana é alterada para favorecer grupos específicos, muitas vezes fazendo com que grupos excluídos sejam ainda mais marginalizados. Isso acontece porque, com a valorização imobiliária decorrente dos investimentos privados, o acesso à propriedade privada se torna cada vez mais inalcançável para as camadas sociais de menor poder aquisitivo.

Um exemplo das más consequências da adoção de práticas neoliberais pelas gestões urbanas, como citado por Harvey (2008a), é o caso da cidade de Nova York nos anos 1970 e 80. A partir do investimento de banqueiros, a economia da cidade passou a se pautar sobretudo por atividades financeiras, ofícios auxiliares (como assistência jurídica e veículos de comunicação) e atividades de consumo variado. Este último teve rebatimentos sobre a cidade com o investimento em empreendimentos imobiliários para as camadas médias nas áreas centrais de Manhattan, com a reforma de áreas deterioradas, o que culminou na evasão de moradores pobres que não poderiam mais arcar com o custo de vida nesses locais e tiveram que se abrigar nas periferias da cidade.<sup>1</sup>

Com a expansão global do neoliberalismo, a ampliação do vínculo entre mercado e governo foi um aspecto comum em cidades ao redor do mundo, que passaram a ver no livre mercado a possibilidade de atração de investimentos capazes de colaborar no desenvolvimento urbano. No contexto brasileiro, na esfera do planejamento a da gestão

---

<sup>1</sup> Esse fenômeno se tornou comum nas gestões neoliberais pelo mundo, tendo recebido conceituação

urbana, o neoliberalismo, ainda hoje em aplicação, passou a ter mais influência a partir da década de 1990. Um segmento urbanístico advindo da adoção de práticas neoliberais é o planejamento estratégico, debatido por Arantes, Maricato e Vainer (2002). Emergente nos anos 1990 com base no modelo aplicado em Barcelona, esse modelo se apoia em métodos empresariais no planejamento e na gestão urbana, de forma a facilitar a atuação dos agentes privados. No entanto, como ressalta Vainer (2002), esse processo de “empresariamento” do setor de administração da cidade acompanha a despolitização da mesma.

A instauração da cidade-empresa constitui, em tudo e por tudo, uma negação radical da cidade enquanto espaço político - enquanto pólis. [...]. Na empresa reina o pragmatismo, o realismo, o sentido prático; e a produtividade é a única lei (VAINER, 2002, p. 91).

Em referência à citação acima, podemos enfatizar que o modelo administrativo da “cidade-empresa” trata-se, de um modelo nem sempre benéfico para a população urbana, pois na lógica empresarial a finalidade do investimento nem sempre é questionada. Ao invés disso, uma vez inserida no contexto de globalização, nessa lógica o desenvolvimento urbano é objetivado por meio da inserção das cidades no eixo global de negócios, de modo que elas se tornem focos de investimentos internacionais. É possível perceber que, visando atender esse objetivo, gestores e investidores realizam esforços no sentido de transformar a paisagem da cidade de acordo com moldes globais, ou genéricos. Nesse sentido, Maricato (2002) observa que a busca por atrair recursos do mercado financeiro resulta numa competição entre cidades responsável por criar um padrão de paisagem urbana globalizada. Assim, as cidades tendem a reproduzir um modelo uniformizado, mesmo em diferentes contextos, ignorando as características locais dos lugares, como as culturas, a natureza, as religiões e as etnias.

Por meio dessa padronização, os gestores urbanos e os investidores colocam cidades à venda como mercadorias ao capital internacional, assim transformando a imagem das cidades em *marketing* vendável aos olhos estrangeiros. Para que isso funcione, então, impõem simulacros e intervenções sobre a paisagem urbana, que são assimiladas pela população por meio da indução dos consensos. Esse sentido nos é fornecido por Rancière (2012), para quem o consenso, no contexto de globalização, faz com que mundo passe a ser visto da mesma forma, independentemente do lugar de onde ele é observado:

Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado. O contexto de globalização econômica impõe essa imagem de mundo homogêneo no qual o problema de cada coletividade nacional é adaptar-se a

um dado sobre o qual ela não tem poder, adaptar a ele seu mercado de trabalho e suas formas de proteção social (RANCIÈRE, 2012, p. 67).

O consenso urbanístico atua nesse sentido fazendo com que a cidade seja assimilada como uma unidade homogênea, sem dissensos e disparidades – um “pensamento único”. Por exemplo, no que pode-se entender como *marketing* urbano, ao tratar de demandas urbanas, os gestores as apresentam com os chamados “a cidade necessita de tal coisa”, ou “a cidade deseja aquilo”, como se elas partissem de acordos firmados com a população. Assim, ignoram os plurais problemas presentes na cidade e o compromisso de atender a todos. Como ressalta Lima (2016, p. 16),

No campo do urbanismo, as hegemonias se expressam na forma de enunciados pretensamente abrangentes e conciliadores que tendem a criar uma conjugação ampla entre grupos e segmentos sociais, mesmo em face de desigualdades e contradições manifestas.

Tendo o planejamento estratégico como exemplo, que tem como objetivo atrair grupos de investidores internacionais para a cidade, percebemos que a produção do consenso é imprescindível para o seu sucesso. Trata-se de um tipo estratégico que se utiliza da homogeneização das percepções dos cidadãos sobre a cidade para dominá-los. Como inteira Vainer (2002, p. 91), “sem consenso não há qualquer possibilidade de estratégias vitoriosas. O plano estratégico depende de que a cidade esteja unificada, toda, sem brechas, em torno ao projeto”.

Se o dissenso – que é possibilitado por meio do debate entre diferentes pontos de vista – não existe, a impressão é de que as coisas estão ocorrendo bem. Numa cidade aparentemente pacificada, os cidadãos tendem a manter a apatia e uma posição passiva em relação aos problemas e às transformações urbanas. Enquanto sujeitos pacificados, a população urbana permanece, então, indiferente tanto em relação a verificar se seus anseios e direitos estão sendo atendidos, como a contestar para que isso ocorra.

Nesse esquema, entendemos que a produção hegemônica das cidades, que visa garantir benefícios a determinados grupos que exercem o domínio sobre os demais, assim como no pensamento “gramsciano”, se apresenta não sob a forma de um poder autoritário, que age através de força coercitiva. Ao invés disso, ela triunfa mediante a dominação consensual, que acontece sem que os subordinados se deem conta. Sendo assim, o consenso utilizado estrategicamente nas gestões urbanas contribui para dificultar o debate “dissensual”, ou o desentendimento, aquilo que para Rancière (1996) é a condição para a realização da vida política. Sem ela, a hegemonia urbanística permanece inquestionada.

### 2.3 A cidade espetacular

Ao criticar a preponderância do consenso sobre a produção do espaço urbano, Jacques (2017) entende que os modelos do urbanismo hegemônico tem como propósito transformar o espaço urbano em uma “fábrica de consensos”. Nela, a incorporação de uma imagem consensual, isenta de conflitos, representa não apenas o empobrecimento do diálogo no espaço urbano, mas também a inibição das experiências sensíveis. Nesse sentido, a autora aponta:

Na atual sociedade do espetáculo não há, de fato, lugar para qualquer tipo de espaço dissensual ou contra-hegemônico, o que resulta no empobrecimento da própria experiência urbana, em particular da experiência sensível e corporal das cidades – aquilo que vai além da pura visualidade imagética. O consenso busca também uma homogeneização das sensibilidades, das diferentes formas de “partilha do sensível” (JACQUES, 2017, p. 296).

Quando Jacques menciona a sociedade do espetáculo, ela faz referência ao pensamento do crítico francês Guy Debord. Alinhado à perspectiva marxista, Debord elaborou em seu influente livro *A Sociedade do Espetáculo*, de 1967, uma crítica radical à forte presença das imagens no capitalismo moderno. Para Debord (2003 [1967]), as imagens midiáticas alienam a sociedade, que perde autenticidade passando a assimilar e reproduzir o que é divulgado por meio delas. Assim, a vida social se transforma em um “teatro de aparências” (por isso, um espetáculo) em que as pessoas se tornam não somente espectadoras mas também os atores responsáveis por mantê-lo.

O que visa a manipulação da vida social por meio das imagens, segundo o entendimento de Guy Debord (2003 [1967]), é induzir as pessoas ao comportamento passivo, de modo que o capitalismo possa ser aceito e predominante. Para o autor, o sucesso do espetáculo é inerente à dominação do capital. Portanto, está disseminado em toda sociedade capitalista.

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação (DEBORD, 2003 [1967], p. 13).

A noção de cidade espetacular formulada por Jacques (2004) tem, então, base na compreensão “debordiana” a respeito do papel das imagens enquanto instrumento da dominação capitalista capaz de reduzir a sociedade a espetáculo. Para a autora, esse fenômeno faz um paralelo com o urbanismo contemporâneo, que tende a planejar e gerir as cidades com base em imagens pré-concebidas que ditam como elas devem se parecer (JACQUES, 2004). Ou seja, nesse esquema, os projetos urbanos seguem modelos determinados *a priori*, ao invés

de buscarem remediar as fragilidades e investirem nas potencialidades de cada contexto. Uma das formas tidas por Jacques (2017) para exemplificar a uniformização da imagem da cidade é a difusão do mesmo mobiliário urbano produzido uma única empresa a nível mundial. Como destacam Britto e Jacques (2009), nesse contexto, cidades deixam de se desenvolver com relação às suas características locais para se parecerem umas com as outras, seguindo um modelo de estrutura generalizante e não contextual:

De tão consolidado esse processo, muitos de seus “efeitos” acabam por tornar-se a própria “lógica” organizativa da dinâmica urbana, atuando de modo estrutural e não mais apenas circunstancial, na medida em que se desvinculam de sua justificativa contextual para generalizarem-se como um “padrão cultural” de pensamento, comportamento e ação (BRITTO; JACQUES, 2009)

Com base ainda em Jacques (2003a, 2003b, 2004, 2005, 2017), compreendemos que na espetacularização urbana, os espaços não são pensados em servir a população, mas são concebidos como cenários modernos de cidades capazes de atrair investimentos e garanti-las um lugar no circuito global de consumo urbano. Por isso, é atribuída à espetacularização também a negação aos conflitos e dissensos nos espaços públicos urbanos, responsável por evitar que, a partir de reivindicações e participação popular, a cidade se faça discrepante daquela coerente à lógica global. Isso acontece sem o questionamento de grande parte da população que, já tendo assimilado a produção do espaço urbano como um consenso, deixa de reivindicar por suas demandas e de buscar canais de participação no desenvolvimento dos projetos urbanos. Dessa forma, quanto mais as cidades se limitam a reproduzir uma imagem padronizada, menos elas abrem espaço para que o cidadão comum opine e contribua com as gestões e os projetos urbanos. Em síntese, no processo em que se torna um espetáculo, a cidade induz que todos os seus atores estejam de acordo com o roteiro.

Assim como o processo de consolidação da sociedade do espetáculo, em que o capitalismo recorre às imagens para se tornar unânime, o sucesso da espetacularização urbana depende de que ela seja capaz de seduzir a população por meio de imagens. Quando isso é alcançado, a população passa a aceitar de forma passiva o modelo imposto, ou até mesmo a desejá-lo. Nesse sentido, podemos entender como “cidade espetacular” aquela que, ao simular um modelo, tal qual um cenário, não é mais espaço vivido, mas sim representado.

Em Belo Horizonte, o caso da Nova BH, anunciada pela prefeitura em 2013, pode ser visto como um exemplo de projeto de espetacularização urbana. De grande expansão, o projeto pretendia realizar uma série de intervenções urbanísticas ao longo de grandes avenidas que conectam os eixos leste-oeste (Avenidas dos Andradas, Teresa Cristina e Via Expressa) e

centro-norte (Avenidas Antônio Carlos e Pedro I) e suas áreas adjacentes. Com os dados fornecidos pelo grupo de pesquisa Indisciplinar UFMG, previu-se que no total o projeto impactaria cerca de 7% de toda a extensão do município (25 km<sup>2</sup>), em uma área que abrange 58 bairros, intervindo no cotidiano de 130 mil belo-horizontinos (INDISCIPLINAR UFMG, s. i.).

Para a elaboração do projeto, a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, além do próprio corpo técnico, contou com a participação de empresas privadas de consultorias. No entanto, a participação popular foi deixada de lado, contrariando a lei federal do Estatuto das Cidades, o que levou o projeto a ser investigado pelo Ministério Público. Para resolver o caso, a Prefeitura reelaborou o projeto com o título de “Operação Urbana Consorciada Antônio Carlos + Leste-Oeste”, com a promessa de abri-lo à participação dos moradores do município.

O vídeo produzido como propaganda do projeto original ainda se encontra disponível no site YouTube. Nele, visualizamos as maquetes eletrônicas das intervenções do projeto que se sobrepõem à cidade como ela se encontrava na época em que o plano da Nova BH estava em elaboração (2012-2013). Os destaques do vídeo são as torres de fachadas espelhadas, com ares de cidade global, que nada se comunicam com o contexto em que se inserem (Figuras 01 e 02). Na verdade, da mesma forma como se encontram ali, poderiam se localizar em qualquer outra grande cidade do mundo.



**Figuras 01 e 02:** Vistas em perspectiva do Projeto Nova BH  
Fonte: linharesfilho.com.br

A exemplo da “Nova BH”, é possível observarmos que os projetos que têm por fim a construção de uma cidade genérica dispensam a participação dos cidadãos, pois eles já estão predestinados a seguir um modelo o qual deseja reproduzir. Para seduzir a população urbana e obter o seu consentimento, os projetos são divulgados por meio de campanhas publicitárias com onerosos recursos visuais e comunicacionais que a convencem de que ela será beneficiada com as intervenções. Por lembrarem contextos mais desenvolvidos, as imagens por si só são tidas como sinal de desenvolvimento e, por isso, são bem aceitas.

Nesse caso, o projeto não obteve total sucesso devido às denúncias no Ministério Público, que interviu na operação urbana. Ainda assim, em sua intenção de reproduzir padrões

urbanos já conhecidos por meio da anulação de dissensos, que aqui custou a sua suspensão, o projeto pode ser lido como uma tentativa de espetacularização urbana. Sendo implantado de forma de hegemônica, o plano dependia de que o consenso fosse dominante para que tivesse sucesso.

#### **2.4 A dimensão política do cotidiano urbano**

Ao nos apoiarmos no pensamento Castells de que “o espaço urbano não é um texto já escrito, mas uma tela permanentemente reestruturada” (CASTELLS, 1983, p. 308), podemos entender a formação da cidade como um processo em permanente atualização pelos seu agentes. Sendo contínuo, esse processo se estabelece necessariamente em seu cotidiano, que tem entre os seus atores toda a população que participa efetivamente da sua composição espacial. Isso quer dizer que a partir de um olhar à dimensão cotidiana da cidade, podemos perceber que, apesar do urbanismo hegemônico se apresentar como uma força dominante sobre a cidade, ele não é o único modo de concebê-la.

Nesse sentido, como faz Henri Lefebvre (2011 [1968]), o cotidiano pode ser observado nas práticas que compõem o espaço urbano. Para compreendê-las, Lefebvre (2011 [1968]) classifica que os modos de vida urbana são expressos por meio de “sistemas de objetos e sistemas de valores” (LEFEBVRE, 2011 [1968], p. 19). Esses sistemas compreendem tudo aquilo que se desdobra a partir do advento da cidade e é intrínseco ao seu cotidiano: eletricidade, automóveis, televisão, lazeres urbanos, preocupações com a segurança, etc. Com isso, entendemos o cotidiano urbano na compreensão “lefebvrina” como resultante da alienação provocada pelas forças do Estado e do sistema capitalista (LEFEBVRE, 2011 [1968]). Enquanto o primeiro se ocupa em manter o controle social, o segundo se empenha em transformar a vida social por meio da criação de produtos para o consumo. Na análise de Netto e Carvalho (2012) sobre o pensamento de Lefebvre,

vista sob um certo ângulo, a vida cotidiana é em si o espaço modelado (pelo Estado e pela produção capitalista) para erigir o homem em robô: um robô capaz de consumismo dócil e voraz, de eficiência produtiva e que abdicou de sua condição de sujeito, cidadão (NETTO; CARVALHO, 2012, p. 19).

Nesse entendimento, quanto mais o Estado e o sistema do capital asseguram o controle sobre a vida cotidiana com o objetivo de garantir o bom comportamento, a produtividade e o consumo, mais a cidadania é revogada. Assim, enquanto aceitam a imposição cotidiana sem hesitar, os cidadãos se alienam em relação aos seus direitos em participar da vida política urbana e, assim, dos rumos da produção do espaço urbano. Por outro lado, se pensamos que se

essa alienação faz parte de hegemonia exercida por grupos que assumem cargos de poder para manterem seu domínio sobre a sociedade de modo mais estrutural, a vida cotidiana pode também ser pensada como a dimensão que permite ao cidadão comum que intervenha para causar pequenas rupturas nas relação de dominação exercida pelos grupos dominantes.

O filósofo francês Michel de Certeau dedicou grande atenção à dimensão política presente no cotidiano na sua obra de dois volumes, *A Invenção do Cotidiano* (1996 [1980]; 1998 [1980]). Para defini-lo, Certeau e os coautores Giard e Mayol (1996) lançam a assertiva:

Cotidiano é aquilo que nos é dado a cada dia (ou o que nos cabe em partilha), nos pressiona e até nos oprime, pois existe uma opressão no presente. [...] Talvez não seja inútil sublinhar a importância do domínio desta história “irracional”, ou desta ‘não história’, como o diz ainda A. Dupont. “O que interessa ao historiador do cotidiano é o *invisível*”. (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 1996, p. 31, grifo dos autores).

Com base nessa passagem, podemos entender que, apesar de poder se mostrar opressor, o cotidiano é aquilo que temos em comum. Portanto, embora nem sempre seja capturado pelos olhos, ainda que incida constantemente sobre nós, há uma importância em analisarmos a “não história” do cotidiano com um olhar atento, em busca de desvendar aquilo que partilhamos mas nem sempre percebemos. Nisso, os autores se aproximam de Lefebvre (2011 [1968]), para quem os relatos históricos são geralmente narrados pela perspectiva dos poucos que se sobressaem dentro de um coletivo em busca de seus interesses privados, ou seja, de grupos hegemônicos. Portanto, em seu entendimento, um olhar ampliado para o cotidiano nos oferece a possibilidade de entender os acontecimentos pela perspectiva dos “sem importância”.

Ao nos alinharmos com o pensamento de Certeau (1998), reconhecemos que os indivíduos não são apenas “vítimas” do cotidiano, mas também o produzem. Nesse sentido, Certeau (1998) aponta duas correntes de força que competem pela “invenção” do cotidiano: a estratégia e a tática.

Sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz, como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de poder (CERTEAU, 1998, p. 101, grifo do autor).

Para Certeau (1998), a estratégia delimita um lugar próprio, de exatidão, de onde a tática tira partido. Enquanto a primeira é o poder de dominação; a segunda é “a arte do fraco”. Se uma impõe a ordem, a outra propõe maneiras de se desviar dessa ordem. Enquanto a estratégia define o lugar, a tática se utiliza do tempo. Ao mesmo tempo que a estratégia delimita contornos claros e firma uma disciplina, a tática se sobrepõem a ela, borrando os

limites e causando baralhamento das ordens impostas. A tática é, sucintamente, “o movimento dentro do campo de visão do inimigo” (CERTEAU, 1998, p. 100).

Embora sejam relativas às possibilidades oferecidas pelas circunstâncias, essas táticas desviacionistas não obedecem à lei do lugar. Não se definem por este. Sob esse ponto de vista, são tão localizáveis como as estratégias tecnocráticas (e escriturísticas) que visam criar lugares segundo modelos abstratos. O que distingue estas daquelas são os tipos de operações nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar (CERTEAU, 1998, p. 92).

Sob essa distinção, o cotidiano pode ser entendido não apenas por aquilo o que é imposto, mas também pelas formas como se escapa às determinações hegemônicas. Ou seja, da mesma forma que se institui a ordem, são criadas, como reflexos, as resistências. É assim que se revelam na realização da vida cotidiana sentidos de forças concorrentes: aquelas de dominação – alienantes e restritivas – e outras de resistência, que visam criar rupturas e autonomias dentro de um sistema de controle.

Ao transpor esse raciocínio para a produção da cidade em sua dimensão cotidiana, podemos pensar que o “urbanismo neoliberal”, como instrumento de hegemonia, se dá de forma “estratégica”. São espaços que querem apresentar neutralidade, banindo os conflitos. Não obstante, como reflexos, geram-se as “táticas” que contestam essa hegemonia. Ou seja, apesar de observamos que o esse urbanismo nos oferece uma perspectiva imponente sobre a cidade, ela não é a única.

No caminho da resistência, observamos as práticas insurgentes que “inventam” o cotidiano da cidade no sentido oposto. Elas visam contestar as forças hegemônicas, oferecendo a perspectiva dos cidadãos em desacordo com os consensos urbanísticos e a lógica dominante. São os insurgentes, então, aqueles que buscam reinventar o dia-a-dia do espaço urbano para além do que é estabelecido de forma unilateral, mesmo que ainda retidos na ordem predominante. Defendem não um urbanismo baseado em consensos, mas um urbanismo como forma de conceber a cidade como o lugar do embate social, das múltiplas vozes e das contradições.

## **2.5 A cidade neoliberal como campo de insurgências**

Ao buscarmos por um “urbanismo conflitual” no contexto de neoliberalização das administrações das cidades, somos levados às práticas insurgentes que criticam os efeitos excludentes da produção do espaço nesse modelo. Autores como David Harvey e Ana Clara Torres Ribeiro se dedicaram à análise de movimentos sociais e ativismos presentes em

economias neoliberais no mundo e no Brasil, respectivamente. Ambos os autores observaram como a população se organiza com o propósito de se manifestar contra os problemas nas cidades decorrentes desse modelo, ressaltando a importância dessas manifestações para a ativação da vida política da cidade.

Em uma análise sobre a expansão global do neoliberalismo a partir das três últimas décadas do século XX, David Harvey (2004) critica a aceitação passiva do efeito homogeneizador e onipotente da globalização econômica. Na intenção de promover um contraponto à redução das pessoas ao que Roberto Unger denomina como “impotentes marionetes dos mundos institucionais e imaginativos que habitamos” (HARVEY, 2004, p. 205), Harvey nos convoca à reflexão sobre a regeneração política por meio de ideais imaginados.

O “direito à cidade”, na compreensão de Harvey (2008b), excede ao que ela oferece ou é capaz de oferecer. Ele se funda também na possibilidade de transformação da cidade de acordo com os desejos de seus habitantes. Para isso, em sua concepção, é necessário reimaginá-la em outras lógicas, ainda que elas pareçam utópicas. Para o autor, ao transformar a cidade, o indivíduo transforma também a si mesmo, pois a cidade que se deseja habitar se relaciona diretamente com quem se deseja tornar (HARVEY, 2008b). Aquele que faz esse exercício é, assim, compreendido pelo geógrafo enquanto “arquiteto rebelde”, ou o indivíduo dotado de habilidades e capacidades para transformar o mundo (HARVEY, 2004).

Apesar de se atentar para efeitos negativos da globalização e do neoliberalismo, Ribeiro (2009) discorda da ideia defendida por muitos teóricos de que os espaços públicos das contemporâneas carecem de vida social. Ao salientar as práticas ativistas urbanas, defende que a cidade viva e insurgente sobrevive. Na visão da autora, a presença de movimentos e ativismos nas cidades pode ser vista como uma tomada de posição contra as formas de dominação hegemônica nas relações sócio-espaciais (RIBEIRO, 2009). Para Ribeiro (2009), a crise resultante das discrepâncias sociais na malha urbana, ampliada pela apropriação empresarial de segmentos territoriais no contexto de globalização neoliberal, tem como reação os protestos de atores “contra-hegemônicos”, no espaço urbano. Como a autora afirma, esses atores são capazes de transformar a cidade enquanto território “alienado e alienante” em “espaço em movimento e dos movimentos” (RIBEIRO, 2009, p. 151). Nesse sentido, os movimentos sociais urbanos se inserem, no contexto de neoliberalização e globalização das cidades, como subsídios para a denúncia das exclusões decorrentes dos seus efeitos, afinal, são eles os atores responsáveis por tomar as ruas para exposição de situações de precariedade

em que se encontram parcela da população, reivindicando por suas demandas, contemplando a ela o seu caráter “dissensual”.

## **2.6 Considerações parciais**

Interessa-nos, nesta pesquisa, abordar práticas ativistas que visam contestar a produção hegemônica do espaço urbano, no sentido de evidenciarmos o caráter “dissensual” da cidade. Ou seja, entendermos que para enxergarmos para além dos consensos urbanos, devemos nos ater às práticas que visam enriquecer nossa leitura sobre a cidade. Partindo das compreensões que tivemos até aqui, podemos entender que as práticas insurgentes presentes na vida cotidiana urbana podem nos fornecer algumas evidências sobre os efeitos problemáticos do “urbanismo neoliberal”, dando voz à população urbana. Foucault (1995 [1982]) nos diz que, para entendermos o poder, é necessário antes deciframos as forças que visam resistir a ele. Apoiados nesse pensamento, podemos afirmar que essas práticas, ao lançarem luz sobre as situações-problema das cidades, podem nos dar pistas sobre as formas dominantes de produção do espaço, apontando também possíveis saídas desse cenário.

### **3 Capítulo 2 – A cidade como temática dos movimentos artísticos**

No capítulo anterior, apresentamos conceitos a respeito do urbanismo como prática hegemônica e algumas implicações problemáticas para a produção do espaço urbano em meio à aproximação entre mercado e Estado no contexto de neoliberalismo e globalização, como o consenso e a padronização da imagem urbana em escala mundial. Como consequência dessas implicações, percebemos que os conflitos das cidades estariam sendo ofuscados para dar às cidades uma imagem de desenvolvimento e pacificação, de modo que elas sejam alvos de investimentos internacionais. No entanto, por meio de um olhar direcionado ao cotidiano urbano, percebemos nos ativismos formas de dissidência em relação à ordem vigente que nos dão a impressão de rompimento com o aparente consenso. Assim, compreendemos que pelos ativismos podemos também construir uma outra narrativa, pautada não só pela ação hegemônica, mas pela ação das pessoas comuns, aquelas consideradas “sem importância” diante do poder.

Interessa-nos neste capítulo introduzir um tipo de ativismo urbano que é ao mesmo tempo preocupado com as questões da cidade e integrado com o mundo da arte. Esse tipo de ativismo se dá por meio de trabalhos artísticos inseridos no cotidiano de grandes cidades e que buscam evidenciar questões problemáticas presentes na produção do espaço urbano. No Brasil, esse tipo de prática entrou em evidência com a difusão das intervenções urbanas que foram realizadas de modo expressivo pelos coletivos urbanos nos anos 1990. Pretendemos aqui tentar entender como esse ativismo pode ser entendido também como uma resposta por parte do campo artístico aos efeitos problemáticos da neoliberalização das cidades e da inserção (ou pelo menos tentativa) delas no mundo capitalista globalizado. Antes de chegarmos especificamente nesse ativismo artístico que tem chamado atenção principalmente desde o final do século XX, apresentamos alguns marcos no universos da arte e do ativismo que abriram caminhos para que ele pudesse existir, seja inovando em linguagem ou no tipo de manifestação.

#### **3.1 A arte como crítica à cidade**

Desde as vanguardas modernas europeias do início do século XX, algumas vertentes no mundo da arte passaram a questionar fortemente os pressupostos artísticos tradicionais e também a problematizar questões problemáticas presentes na sociedade e na cidade. Não apenas técnicas e suportes foram reinventados, mas também o papel que o artista poderia ocupar na sociedade passou a ser ampliado. O advento do urbanismo moderno foi uma peça-

chave para que essa transformação acontecesse. Essa implicação se fez porque o urbanista moderno foi responsável por transformações em grande escala nas cidades europeias, tendo feito isso a partir de conhecimentos técnicos e racionalizados que supostamente o dispensavam de um olhar aproximado do cotidiano urbano. Em contraposição, o artista, que era quem participava do dia-a-dia da cidade, muitas vezes de sua vida boêmia, fez parte dos grupos sociais que mais sentiu os impactos das transformações advindas do urbanismo moderno.

Nesse sentido, a autora Paola Berenstein Jacques faz um contraste entre a experiência urbana tida pelos arquitetos urbanistas e aquela tida pelos artistas. Para Jacques (2012), o urbanismo se torna hegemônico enquanto se mantém restrito à atuação de especialistas que visam conceber a cidade apenas por meio de práticas projetuais. De outro modo, Jacques (2012) acredita que em suas “errâncias”<sup>2</sup>, que permitem o contato aproximado com a cidade, os artistas se colocam presentes em corpo no espaço urbano, o percorrendo e o vivenciando de forma a manterem uma experiência sensível com o mesmo. Para a autora, é nesse contato que se evidencia aquilo que a cidade apresenta para além do “espetáculo”: os dissensos, as particularidades, as contradições, etc.. Nesse sentido, Jacques (2012) defende que apesar dos urbanistas atuarem como profissionais de planejamento urbano, o conhecimento deles a respeito das cidades muitas vezes tende a permanecer restrito às questões técnicas, uma vez que se distanciam da experiência física com cotidiano urbano.

Os urbanistas teriam esquecido, diante de tantas preocupações funcionais e formais, deste enorme potencial poético do urbano e, principalmente, da relação inevitável entre o corpo físico e o corpo da cidade que se dá através do andar, através da própria experiência física – corporal, sensorial – do espaço urbano, algo tão simples, porém imprescindível, para todos os amantes de cidades e, principalmente, para os arquitetos-urbanistas. O sujeito arquiteto-urbanista não poderia jamais – para não projetar espaços espetacularizados ou desencarnados – se esquecer de se relacionar fisicamente, eu diria até mesmo amorosamente, com a cidade em si, o seu objeto. A distância, ou descolamento, entre sujeito e objeto, entre prática profissional e vivência-experiência física da cidade, se mostra desastrosa ao se eliminar o que o espaço urbano possui de mais urbano, que seria precisamente seu caráter humano, ou pior, ao se eliminar o que de mais humano tem o homem: seu próprio corpo. Nosso corpo físico e o corpo da cidade, e as suas respectivas carnes, se encontram, se tateiam e se atritam nos espaços públicos urbanos. A abordagem da cidade pelo arquiteto-urbanista, utilizando meios eletrônicos ou não, poderia acompanhar a maneira dos errantes urbanos e dos outros verdadeiros amantes das cidades, e ser sempre encarnada, amorosa, libidinosa, e talvez mesmo, erótica (JACQUES, 2005, p. 24).

---

<sup>2</sup> Trataremos aqui do “errante” não apenas como o indivíduo que caminha pela cidade sem um lugar ter onde chegar, mas também como aquele que se permite vivenciar a cidade de maneira sensível, contrariando a experiência urbana automatizada esperada pelos urbanistas modernos.

Em sua crítica ao “urbanismo hegemônico”, Jacques (2017) nos chama a atenção para a natureza crítica das práticas artísticas que se lançam ao espaço urbano com o objetivo de evidenciar problemas e conflitos presentes nas cidades. Em seu entendimento, reside nelas o potencial da “arte enquanto microrresistência, experiência sensível questionadora de consensos estabelecidos e, sobretudo, potência explicitadora de tensões e no espaço público” (JACQUES, 2017, p. 302).

As ações artísticas críticas na cidade – que podem ser vistas como microrresistências urbanas – têm o objetivo de ocupar, apropriar-se do espaço público para construir e propor outras experiências sensíveis e, assim, perturbar essa imagem tranquilizadora e pacificada do espaço público que o espetáculo do consenso tenta forjar (JACQUES, 2017, p. 302).

Esse pensamento é semelhante ao da filósofa Chantal Mouffe (2007), que aposta também na arte enquanto produtora de dissensos. Para Mouffe (2007), as práticas artísticas se tornam contra-hegemônicas à medida que contestam os consensos aceitos pela sociedade, fazendo com que outros pontos de vista sejam ressaltados.

De acordo com a abordagem agonística, arte crítica é a arte que fomenta dissensos, que torna visível o que o consenso dominante tenta obscurecer e esquecer. Esta é constituída por uma série de práticas artísticas que buscam dar voz àqueles que foram silenciados pela estrutura da hegemonia existente (MOUFFE, 2007, p. 5, tradução livre).

A definição de arte crítica posta acima por Mouffe vai ao encontro do que Jacques (2012) denomina como “alteridade radical na metrópole”. Se entendemos a alteridade como o reconhecimento da experiência do outro a partir das diferenças, podemos pensar a alteridade metropolitana como a identificação dos distintos modos de vida na cidade. É nesse sentido que Jacques afirma que “o errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes” (JACQUES, 2012, p. 23). Ou seja, é em busca por aqueles que apresentam modos diferentes de viver e ver a cidade, em uma postura crítica, que o artista “errante” se aproxima do dissenso.

Ao retornarmos a Rancière (2012), temos uma compreensão semelhante. Para o filósofo, a esfera política se diferencia da política da arte na forma como elas se relacionam com os “anônimos”, que podemos entender como aqueles sem importância dentro dos sistemas de dominação hegemônica (RANCIÈRE, 2012). Para o filósofo,

enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político. (RANCIÈRE, 2012, grifos do autor)

### 3.2 O urbanismo moderno na mira das vanguardas artísticas

A existência de uma arte crítica às contradições decorrentes dos modos de se produzir o espaço urbano já data de mais de um século. Como ressalta Jacques (2012),

(...) sempre existiu, desde o surgimento da própria disciplina urbanística, esse outro caminho, errante, paralelo – ou melhor, simultâneo – à história oficial do urbanismo erudito; e que se trata de um mesmo processo, cuja potência de resistência configura, a partir dessas diferentes instâncias, uma transmissão desviante da experiência urbana da alteridade através do errar pela cidade, e assim, uma crítica insistente ao urbanismo hegemônico (JACQUES, 2012, p. 35).

O aparecimento desse tipo de produção artística se deu com as “errâncias” na Europa, que surgiram no final do século XIX e perduraram até os anos 1960 como forma de reação aos diferentes momentos do urbanismo moderno, sendo eles:

[1] a modernização das cidades, de meados e final do século XIX até início do século XX; [2] as vanguardas modernas e o movimento moderno (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, CIAMs), dos anos 1910-20 até 1959 (fim dos CIAMs); e [3] o que chamamos de modernismo (moderno tardio), do pós- guerra até os anos 1970 (JACQUES, 2005, p. 21).

Na visão de Jacques (2005), as “errâncias” coincidiram de modo aproximado com cada momento do urbanismo moderno e podem ser classificadas como 1) as “flanâncias” que criticavam a modernização das cidades antigas (final do séc. XIX-início do séc. XX); 2) as deambulações que, apesar de serem praticadas pelas vanguardas artísticas modernas, criticavam alguns dos pressupostos urbanísticos defendidos pelos CIAMs (anos 1910-30); e 3) as derivas que foram realizadas como contraponto a desígnios básicos sustentados pelos CIAMs e ao modernismo (anos 1950-60).

As “flanâncias” se referem às “errâncias” do *flâneur* parisiense presente nos livros do poeta francês Charles Baudelaire, analisadas posteriormente pelo filósofo alemão Walter Benjamin e surgidas em decorrência da renovação da antiga Paris, que foi transformada em uma metrópole moderna a partir do Plano de Haussmann. Uma das principais alterações da Paris moderna foi a organização racionalizada do espaço urbano, com o alargamento de vias para facilitar a circulação de automóveis. A partir de então, a estrutura viária da cidade teve como objetivo principal estimular o transporte de veículos automotores. No entanto, essa nova configuração urbana inevitavelmente reduziu o contato direto com a cidade permitido pela prática pedestre, principal meio de locomoção na antigas e sinuosas ruas de Paris. Por conta dessa transformação abrupta da paisagem urbana, Baudelaire propôs a figura do *flâneur* como aquele que ainda buscava na metrópole parisiense ter a experiência do caminhar pela cidade de modo lento e prazeroso, como um contraponto à velocidade dos carros promovida pela

metrópole. Benjamin (2018 [1969]) se referiu ao *flâneur* como uma espécie de manifestante contra o novo modelo de cidade em que Paris havia se transformado após as reformas.

Ainda se apreciavam as passagens, onde o *flâneur* não tinha de se preocupar com os veículos, que não admitem os peões como concorrentes. Havia o transeunte que fura pelo meio da multidão, mas também havia o *flâneur*, que precisa de espaço e não quer perder a sua privacidade. Ocioso, deambula como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. E protesta também contra o seu dinamismo excessivo. Durante algum tempo, por volta de 1840, era de bom tom passear tartarugas nas passagens. O *flâneur* deixava de bom grado que elas lhe ditassem o ritmo da passada. Se dependesse dele, o progresso teria de aprender esse passo (BENJAMIN, n.p, 2018 [1969])

As “deambulações”, por sua vez, se referem às práticas dos vanguardistas do Dadaísmo (1916-1922) e Surrealismo (1924-década de 1950). Segundo o filósofo italiano Francesco Careri (2013), o movimento Dadá tinha como premissa negar todas as formas de arte e denunciar os absurdos e o imprevisível presentes no mundo por meio da provocação, do cômico e da ironia. Para negar a extrema estetização da cidade defendida pelos ideais urbanísticos modernos, realizavam excursões a lugares banais ou deteriorados da cidade. Um exemplo foi a visita à esquecida igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, em 1921, que teve repercussão na mídia local. Com essas excursões, os dadaístas superaram a representação artística em galerias de arte e partiram para a realização de ações concreta no cotidiano da cidade, tido pelo movimento moderno como o campo de intervenção restrito aos arquitetos e urbanistas (CARERI, 2013).

Para os dadaístas, a frequência e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano (CARERI, 2013, p. 74).

Apesar de registrarem o momento com fotografias e anotações, nessas experiências, os dadaístas não deixavam para trás qualquer objeto ou vestígio e sequer faziam elaborações posteriores aos eventos. A ação em si era considerada uma prática estética. Além disso, a excursão era subversiva pois, ao invés de levarem um objeto banal a um espaço artístico (como o mictório de Duchamp na galeria de arte), subverteram essa ordem levando a um lugar banal a arte e os artistas (CARERI, 2013). Com isso, os dadaístas deram início uma nova possibilidade de atuação crítica como forma de ação simbólica na cidade.

Posteriormente, para os surrealistas (ativos entre os anos de 1920 e 1950), sob a influência dos estudos inovadores de Freud sobre o inconsciente, interessava explorar os “espaços inconscientes”, não mais urbanos, mas aqueles considerados vazios, isto é, sem a intervenção humana. As deambulações surrealistas foram feitas em bosques, campos e aglomerados rurais da França. Buscava-se realizar experiências do caminhar até que se

perdesse o caminho e fosse tomado pelo sentimento de desorientação, como um estado de hipnose, de modo a entrar em contato com o inconsciente do território (CARERI, 2013).

A terceira e última prática – a deriva – foi introduzida primeiramente na década de 1950 pela Internacional Letrista (I. L.) [1952-1957], movimento de cunho político e artístico com bases em diferentes cidades europeias que posteriormente se converteu na Internacional Situacionista (I. S.) [1957-1972]. Com a liderança do pensador Guy Debord, os situacionistas se opunham ferrenhamente ao urbanismo moderno, ao capitalismo e também à espetacularização da vida e da cidade decorrente da sociedade de consumo no pós-Segunda Guerra Mundial. Os situacionistas reivindicavam a participação das pessoas na construção do cotidiano urbano de forma a combater a passividade e a alienação provocadas pelo espetáculo. Esse combate, para os situacionistas, seria travado com a transformação do cotidiano de por meio da “práticas libertárias” no espaço público, isto é, por meio de ações que não colaboravam para a manutenção do capital e desafiavam a racionalidade do espaço urbano (JACQUES, 2003). Nesse sentido, a deriva tratava-se de uma crítica radical ao urbanismo moderno e ao capitalismo dos situacionistas que viam na ação de perder-se pela cidade uma forma de prática estética de libertação das amarras do capital e da racionalidade urbanística.

Todos esses movimentos lidaram de forma crítica com as transformações que passaram as cidades desde o advento do urbanismo moderno no século XIX, sobretudo a cidade de Paris. Outra característica comum a eles foi a publicação de manifestos de cunho político que atacavam declaradamente os problemas presentes no cenário artístico e na sociedade do capital. Com suas práticas provocadoras e sem precedentes, colaboraram imensamente para uma “virada no jogo” na arte contemporânea, servindo de grande referência para artistas e grupos posteriores. Uma das principais razões para que isso acontecesse foi a ampliação do repertório de práticas do universo artístico realizada por esses movimentos. Uma das conquistas mais importantes foi a superação da representação como única forma de prática artística, com a adoção da ação efêmera no espaço urbano com propósito de contestar as suas formas de produção e de tratar também de questões políticas e sociais. Esse tipo de prática seria amplamente empregado em trabalhos artísticos a partir dos anos 1950 e 1960, por artistas do restante da Europa e das Américas, inclusive do Brasil, como veremos mais adiante.

### **3.3 Os ativismos urbanos na contracultura**

Ao investigarmos sobre marcos importantes que abriram novos caminhos e tiveram influência sobre as práticas artísticas contemporâneas de crítica à cidade, é importante

evidenciarmos o importante papel da atuação dos movimentos de contracultura dos anos 1960. Com a dissolução das CIAMs em 1956, os preceitos modernos da arquitetura e do urbanismo perdiam força, de forma que eles deixavam de ser os alvos das críticas feitas por movimentos de artistas engajados com as questões urbanas.

Por outro lado, o grande desconforto para os jovens a partir dos meados do século XX as tensões territoriais entre países e conflitos ideológicos deixados pela Segunda Guerra Mundial (1939-45). Duas grandes alianças haviam sido formadas pelos países do Norte global a partir dos tratados da OTAN e do Pacto de Varsóvia. A partir deles, o mundo dividido se dividia em dois grandes blocos geopolíticos: de um lado, o ocidente capitalista, e, do outro, o oriente comunista. A concorrência entre “esquerda” e “direita” ganhava força com a Guerra Fria (1947-1991) que, apesar de não ter gerado um conflito direto entre as duas grandes potências nucleares mundiais (URSS e EUA), deflagrou diversas disputas em busca de territórios de influência. Por causa delas, o mundo presenciou guerras e viu governos democráticos serem derrubados para darem lugar a regimes autoritários com a instauração ditaduras. Enquanto alguns países conflagravam revoluções socialistas, como a Revolução Cubana (1959) e a Revolução Cultural Chinesa (1966-1976), em outros, como em muitos do cenário latino-americano, para se assegurar o domínio de influência capitalista, se observava a derrocada democrática com a instauração de ditaduras militares anticomunistas.

Nos Estados Unidos, o apoio dado à extensa Guerra do Vietnã (1955-1975), com recrutamento e envio de soldados jovens para o combate armado, causou grande indignação por grande parte da população jovem estadunidense. Além disso, a expansão nuclear no mundo fez com que muitos países pudessem contar com ogivas nucleares capazes de detonar em instantes o planeta, o que marcou mundialmente uma geração com profunda angústia e temor pelo eventual acionamento da “bomba”. Para muitos, a preocupação com o cenário de guerras, ditaduras e medo foi responsável por desencadear uma consciência social antiviolença e antiautoritária, a qual deu forma a movimentos da chamada “contracultura”, compostos por estudantes, artistas e intelectuais pelo mundo (GUARNACCIA, 2002).

Na América do Norte, como resposta por parte de uma juventude que também já não se identificava mais com valores conservadores e se indignava com a política ocidental, os bombardeios no Vietnã e a cultura do consumo em excesso, surgiu na década de 1960 um movimento de jovens que pretendiam mudar a sociedade, o qual ficou conhecido como movimento *hippie*. Enquanto jovens eram enviados obrigatoriamente para servir ao exército estadunidense no combate no Vietnã, os *hippies* defendiam o direito de serem jovens e desfrutarem da vida, da arte e do prazer. Pregavam a paz, o fim da repressão e uma

transformação cultural que permitisse a liberdade artística, sexual e amorosa (ZAPPA e SOTTO, 2011).<sup>3</sup>

Para viverem de acordo com as suas crenças, muitos *hippies* passaram a morar em comunidades e viver um estilo de vida considerado alternativo. Isso porque a mudança de comportamento se mostrava tanto por dentro, no modo de se pensar, quanto fora, na forma de se apresentar e também nos hábitos. O vestuário era composto por roupas leves, velhas e rasgadas ou coloridas, em alusão ao psicodelismo. As mulheres e homens usavam os cabelos compridos e deixavam os pelos do corpo crescerem naturalmente. A música, em especial o *rock*, era uma importante forma de comunicação por meio da qual os jovens compartilhavam as suas mensagens que bradavam por “paz e amor”, fazendo com que elas pudessem se espalhar e atingir também populações jovens de outros países. Os festivais de música era o lugar onde expressavam publicamente o seu amor pela vida e pela humanidade. O mais repercutido foi festival Woodstock, em 1969, que reuniu mais de 500 mil jovens. Muitos dos *hippies* aderiam também ao uso de drogas como a maconha e o LSD. Por essas características, foram associados ao bordão “sexo, drogas e *rock ‘n’ roll*” (ZAPPA e SOTTO, 2011).

Por não acatarem o estilo de vida que era adotado pela maioria das pessoas, muitas vezes foram tidos como alheios à sociedade. No entanto, os *hippies* tiveram um papel importante na formação de opinião e apresentaram uma voz ativa na época. Realizaram inúmeros protestos antiguerra e contra a intervenção dos EUA na política do ocidente. Dentre eles, alguns mais politicamente ativos deram início ao Partido Internacional da Juventude, nos Estados Unidos, um outro movimento contracultural que ganhou notoriedade na época por fazer confrontos diretos com a política e a polícia norte-americana. Seus membros – os Yippies, como ficaram conhecidos – além de realizarem protestos nas ruas, pregavam peças na população e desafiavam a ordem por meio de provocações à conjuntura política com situações absurdas, o que despertou cada vez mais a atenção de imprensa (ZAPPA e SOTTO, 2011).

---

<sup>3</sup> É importante ressaltarmos que o que chamamos de liberação sexual não era uma queixa exclusiva do movimento *hippie*. A liberdade para a realização de práticas sexuais fora do casamento heterossexual e sem a intenção de procriar era também defendida por outros movimentos que integraram dita “revolução sexual”, como os movimentos feministas e o então “Movimento de Liberação Gay”. Para as mulheres, esse movimento teve impulso com o advento da pílula anticoncepcional em 1960, que colaborou enormemente para a liberação sexual feminina de mulheres heterossexuais. Com a pílula, elas poderiam ter mais autonomia para escolher fazer sexo por prazer e decidir por engravidar ou não. Para uma parte lutas feministas, essa foi uma grande conquista, uma vez que uma de suas principais reivindicações era a formação superior das mulheres e o seu ingresso no mercado de trabalho.

Em 1968, em uma de suas brincadeiras, durante a Convenção Democrata Nacional em Chicago, os Yippies lançaram a campanha de candidatura à presidência dos Estados Unidos de um porco chamado Mister Pigasus. Sem achar graça da piada, a polícia reagiu a essa situação prendendo o “candidato” e alguns de seus apoiadores (Figura 03). No dia seguinte, outros ativistas decidiram seguir com a provocação, soltando uma porca fêmea em um parque. Enquanto a polícia a prendia o animal, os militantes pediam cuidado e anunciavam que aquela poderia ser a nova primeira-dama. Em outra de suas ações, o grupo ameaçou colocar LSD nos reservatórios da cidade para envolver toda a população da cidade em uma experiência lisérgica, ao que a população levou à sério, parando de ingerir água encanada e passando a consumir água mineral em garrafas. Apesar de levarem o protesto com bom-humor, os Yippies foram alvo de inúmeras perseguições e abusos da polícia, tendo alguns dos seus membros sido presos e espancados violentamente (ZAPPA e SOTTO, 2011).

Além das relações exteriores, algumas questões internas nos EUA também eram alvo de problematização por parte população, que ganhava mais respaldo político desde o advento do Movimento dos Direitos Civis (1955). Uma das principais questões era a segregação racial, que já não era tolerada por grande parte da população negra, que começou a se organizar em movimentos como o Black Power e o Partido dos Panteras Negras (1966-1982), que, com a morte de Martin Luther King (1968), gradativamente abandonou o protesto pacífico e aderiu à luta armada. Outra luta que se fortaleceu nesse período foi a dos assuntos pertinentes ao movimento que hoje se conhece por LGBTQI+, mas que nasceu nos anos 1960 como Movimento de Liberação Gay. O fortalecimento dessa luta teve como marco o levante de Stonewall (Figura 04), em 1969, quando jovens se uniram para fechar por uma semana a rua Christopher St. e enfrentar a polícia, que discriminava os frequentadores do bar Stonewall Inn, na região da Greenwich Village, em Nova York, que se identificavam em sua maioria como homossexuais e transexuais (ZAPPA e SOTTO, 2011).



**Figura 03** (à esq.): Policiais prendem o porco Mister Pigasus na ação dos Yippies (1968)

Fonte: photos.com

**Figura 04** (à dir.): Militantes de Stonewall se insurgem nas ruas de Nova York (1969)

Fonte: wplucey.com

Alguns movimentos artísticos se encaixaram também nesse contexto de contracultura dos anos 1960. Na época, por influência do pintor estadunidense Allan Kaprow, estavam em evidência desde os finais dos anos 1950 os *happenings*, trabalhos artísticos que não eram apenas observados, mas a serem executados como ação efêmera a partir da participação do público. O movimento Fluxus (desde 1962), multissituado entre Europa, Japão e EUA, de forte influência dadaísta, foi um dos adeptos aos *happenings*. Seus membros questionavam a institucionalização da arte com propostas que visavam atenuar as barreiras entre o que era considerado arte e o que não era. Algumas delas lidaram criticamente com o espaço urbano, como foi o caso do *happening* Free Flux-Tours (1976) [Figura 05], que brincavam com a gentrificação e o crescente turismo na região do Soho, na cidade de Nova York nos anos 1970 (fato já apontado no capítulo anterior), aos quais eram avessos, propondo turismo alternativo pela região. Diferentes dos passeios turísticos tradicionais, que se orientavam pelas principais galerias de arte da região, os passeios dos Fluxus sugeriam uma procura por cheiros, barulhos e lugares pouco visitados. Um deles, intitulado “Souvenir Hunt”, foi anunciado como uma busca coletiva por “lembranças locais”, as quais no momento da ação se revelaram se tratar das fezes de cachorros abandonadas no Central Park (WAXMAN, 2010).



**Figura 05** (à esq.): Cartaz de anúncio do *happening* Free Flux-Tours, do Fluxus (1976)

Fonte: walkerart.org

**Figura 06** (à dir.): Manifestantes erguem bicicleta no *happening* Bicicletas Brancas (1966)

Fonte: rijksmuseum.nl

Outro movimento de contracultura que recorria aos *happenings* para lidar de forma crítica com assuntos pertinentes à cidade foi o holandês Provo (1965-1967), que teve entre seus membros o ex-Situacionista Constant Nieuwenhuys, que trouxe a ele influências de seu

grupo anterior. Um dos alvos dos Provos, como eram conhecidos os seus membros, era o automóvel, que já naquela época consideravam maléfico para a qualidade de vida urbana. Enquanto o automóvel era cada vez mais adotado como veículo de transporte urbano particular, os Provos, de forma visionária, já defendiam o ciclismo como principal meio de locomoção na cidade.

Devido ao seu engajamento político, haviam ganhado espaço dentro da câmara municipal, onde propuseram os “Planos Brancos”, uma série de propostas para melhorar a qualidade de vida urbana. Uma delas foi o projeto Bicicletas Brancas, que sugeria o banimento de carros particulares da área central da cidade, a fim de aumentar a adesão ao transporte público, e a aquisição de 20 mil bicicletas pela prefeitura para serem disponibilizadas nas ruas e utilizadas gratuitamente pelos cidadãos. Tendo o plano sido recusado, os Provos realizaram o grande *happening* homônimo ao projeto, em que adquiriram e pintaram de branco 50 bicicletas, as quais distribuíram pela cidade propondo que fossem usadas livremente e compartilhadas pela população (Figura 06). Essa ação foi uma verdadeira revolução das ruas, capaz de transformações presentes na cidade até os dias de hoje, que é por muitas vezes citada popularmente como “a cidade das bicicletas” (GUARNACCIA, 2002).

Outra proposta contida nos Planos Brancos foi o Plano da Moradia Branca, que discutia a contradição entre o déficit de moradia e a especulação imobiliária em Amsterdã, em vista da grande quantidade de edificações vazias que permaneciam desocupadas para manter a elevação dos seus preços e da demolição de casas mais antigas para dar lugar a uma renovação urbana. Para reverter esse cenário, os Provos propuseram manter os edifícios vazios intactos e pintar as suas portas de branco, de forma a sinalizar às pessoas em busca de moradia que aqueles lugares poderiam ser ocupados. Segundo Guarnaccia (2002), a cor branca era empregada com o objetivo de destacar os objetos na paisagem, sobretudo no período noturno, quando grande parte dos *happenings* aconteciam.

### **3.4 A arte urbana engajada no Brasil nas décadas de 1960-80**

O cenário político global dos anos 1960 e 70, que incluía guerras, desenvolvimento de armamento nuclear e regimes autoritários, teve repercussão no comportamento da juventude não apenas no hemisfério norte do lado ocidental. Ele também foi responsável por fomentar o pensamento contracultural e a consciência de antiviolença e anti-autoritarismo na América Latina. Nessa época, o cenário artístico vanguardista latino-americano parecia estar alinhado internacionalmente, tendo artistas também propondo encontros entre arte, ativismo político, cidade e cotidiano.

No Brasil, onde uma ditadura militar de direita tomou o poder, houve na produção artística a influência da guerrilha urbana, praticada por manifestantes de esquerda que buscavam denunciar a arbitrariedade do governo e também derrubá-lo. A chamada “arte de resistência” ao regime configurou uma cena de transformações na arte brasileira, na qual, não apenas o autoritarismo estava em xeque. Os artistas propunham também formular uma nova relação entre arte e política, que visava, entre outras coisas, a inserção da arte na vida cotidiana (RIBEIRO, 2017). O anseio de encontro direto com a população de forma ampla, para além do público de arte, devido às circunstâncias políticas, de censuras a exposições e cerceamento dos espaços de legitimidade artística os levou a buscarem formas alternativas de compartilhar os seus trabalhos. Espaços públicos, objetos e mídias de circulação em massa foram, então, incorporados ao fazer artístico que, dessa forma, passou a se misturar ao cotidiano. A partir de então, a produção de arte no Brasil se transformou não apenas por abraçar um posicionamento crítico. Mais do que isso, naquele momento, ela tanto inovava em questões de técnica, abraçando novos materiais e formatos, como passava a recorrer a meios e espaços alternativos de realização.

Dessa forma, as práticas engajadas nesse período deram o tom para um renovado campo de produção artística. Como notam Hollanda e Gonçalves (1982, p. 141), desenvolveu-se

toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais. O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades "menores" ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacionalista-populista, em favor de uma brasilidade renovada (que buscava em Oswald de Andrade (1890 - 1954) um ponto de referência) definem, em linhas gerais, essa nova disposição.

Se considerarmos o cenário artístico brasileiro durante o período de oclusão democrática, podemos ressaltá-lo como um ponto de inflexão para as práticas artísticas de posicionamento crítico em relação ao campo político, social e cultural no país. O sentimento de derrocada tanto do projeto nacional-desenvolvimentista brasileiro dos anos 1950, quanto das reformas nacionalistas no governo de João Goulart (1962-1964), foi acrescido da indignação diante da implementação autoritária do regime militar (1964-1985). Com a tomada de posicionamento em defesa de liberdades democráticas, artistas deram início a uma onda de renovações no cenário artístico com o interesse de fomentar o debate sobre a situação política.

Para os artistas que integravam o Movimento Neoconcreto, tanto as categorias tradicionais de produção artística, como pintura, escultura e poesia foram superadas, como a noção de objeto artístico. Assim, os “neoconcretistas” passaram a produzir seus trabalhos como ações a serem desenvolvidas pelo público, que então se tornava participante da obra. Foi nesse contexto que os artistas Hélio Oiticica e Lygia Pape produziram, respectivamente, trabalhos como os “Parangolés” (1964) e o “Divisor” (1968). Em comum, as obras têm o fato de que ambas expressam uma visão crítica a respeito da conjuntura do país e que, na medida em que se deslocam do âmbito do intelecto em direção à experiência corporal, excedem os limites espaciais dos museus, podendo ser levadas aos espaços públicos da cidade.

Os “Parangolés” (Figura 07) de Oiticica se compunham em camadas de panos retangulares coloridos que deveriam ser vestidas pelo participante. A proposta era a de trazer a cor ao espaço tridimensional por meio de uma experiência que precisava de movimento para se realizar. Ao mesmo tempo, com os “Parangolés”, Oiticica apresentava um posicionamento crítico em relação à ditadura. Isso se explicitava em alguns dos panos que carregavam mensagens de protesto estampadas, entre elas: “seja marginal, seja herói”, “incorporo a revolta” e “da adversidade vivemos”. Além disso, a obra demandava o movimento das pessoas de forma a criar uma sintonia entre elas, produzindo um efeito similar ao de uma multidão.



**Figura 07:** Hélio Oiticica realizando o “Parangolé”

Fonte: [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br)

O “Divisor” (Figura 08), de Lygia Pape, compartilhava com os “Parangolés” o caráter de “ação” a ser executada pelos participantes. Ele se compunha a partir de um pano branco quadrado de lados de 30m com diversas fendas espalhadas ao longo de sua extensão. A experiência ofertada pela obra se iniciava quando os participantes se inseriam nas aberturas do tecido, deixando apenas a cabeça exposta, formando coletivamente um corpo único. Por meio dessa união, criavam-se fluxos de movimento que se convergiam pela combinação dos esforços dos participantes, alcançando um efeito de multidão. Esse efeito é capaz de remeter à força das aglomerações insurgentes nas ruas, mas, por outro lado, também à necessidade de

seguir à maioria em vista de manter a própria segurança, o que fazia parte do grande sentimento de medo da população imposto em meio ao cenário de repressão militar.



**Figura 08:** O “Divisor” sendo reproduzido em Hong Kong (2013)

Fonte: [observer.com](http://observer.com)

O que se colocava em jogo tanto nos “Parangolés”, de Oiticica, quanto no “Divisor”, de Lygia Pape, era a transformação do sujeito pela obra, o que só seria possível mediante a participação. No anseio pela democratização da experiência e pelo encontro com a população de forma ampla, os espaços públicos seriam os locais ideais para se realizarem as ações.

O posicionamento crítico em relação ao regime ganhou ainda mais força em meio ao quadro de perseguições a manifestantes e movimentos estudantis de resistência e censuras a exposições e espetáculos, intensificado a partir do decreto do AI-5, em dezembro de 1968. Enquanto alguns artistas, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, decidiram se exilar, aqueles que permanecem no Brasil devolveram em suas práticas de experimentação à sua maneira a radicalidade das medidas tomadas pelo governo militar. Justamente por isso, parte deles fica conhecida como a “Geração AI-5” (MARTINS, 1979), entre eles Artur Barrio, Cildo Meireles e Antonio Manuel.

Além assumirem em suas práticas uma posição de denúncia à ditadura, os artistas da “Geração AI-5” tinham em comum um outro aspecto. Nos anos 1960, todos eles se tornaram adeptos à então recém-chegada arte conceitual, que valorizava mais as ideias e os conceitos por detrás da obra e menos a estética do objeto de arte em si. Isso colaborou para que pudessem explorar formas alternativas de realizar e compartilhar os seus trabalhos. Dessa

forma, suas práticas artísticas passaram a se realizar também por meio de: a) intervenções em meios de comunicação de massa, como jornais impressos; b) correspondências entre artistas, com a arte postal (*mail art*); c) ações em espaços abertos da cidade e d) objetos em redes de circulação e consumo, como a série “Inserções em circuitos ideológicos” (1971-1975), de Cildo Meireles. Em virtude da violência que se denunciava e, simultaneamente, se temia, o anonimato foi uma forte característica dessas obras.

A série de “inserções” se baseava na impressão de mensagens em objetos de circulação de massa que, ao serem passados adiante, se comunicavam com diferentes interlocutores. Em uma dessas séries, Cildo carimbava em cédulas de papel a pergunta “Quem matou Herzog?” (1975) [Figuras 09 e 10]. A frase levantava o questionamento a respeito da negação de responsabilidade por parte do governo sobre o falecimento do jornalista Vladimir Herzog.<sup>4</sup>



**Figuras 09 e 10:** “Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula”, de Cildo Meireles (1975).  
Fonte: [institutoinhotim.org](http://institutoinhotim.org)



**Figuras 11 e 12:** “Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola”, de Cildo Meireles (1970).  
Fonte: [museoreinasofia.es](http://museoreinasofia.es)

Em outra variação desse trabalho, o “Projeto Coca-Cola” (1970) [Figuras 11 e 12], Cildo imprimiu mensagens como “Qual é o lugar do objeto de arte?” e “*Yankees, go home!*” (Ianques, vão para casa!) em garrafas. Algumas sugeriam, com uma ilustração, a produção de

<sup>4</sup> Militante do Partido Comunista Brasileiro, Herzog foi capturado, torturado e morto na prisão, onde se encontrava sob a sentinela dos militares na sede do DOI-Codi paulista.

um coquetel *molotov* a partir do objeto. Enquanto isso, outras apresentavam um pequeno texto em que Cildo convidava a população a reproduzir a ideia por detrás do trabalho, que era “gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação”.

Quando pensamos em trabalhos artísticos de teor crítico à conjuntura da época que tomaram os espaços abertos das cidades, é imperativo mencionarmos aqueles que ocorreram no evento-manifestação *Do Corpo À Terra*, em 1970, em Belo Horizonte. O evento ocorreu na semana da Inconfidência, entre os dias 17 e 21 de abril, dentro da programação da Semana de Arte de Vanguarda, em comemoração à inauguração do espaço cultural Palácio das Artes, localizado na região central da cidade, do qual recebeu o apoio. A curadoria do evento ficou a cargo do crítico de arte e militante Frederico Morais, que selecionou e convidou pessoalmente os artistas participantes do evento.

Enquanto curador, Morais já defendia abertamente uma postura a favor da dessacralização da obra de arte, buscando levá-la aos espaços abertos fora de museus. Ocupando o cargo de diretor no MAM-RJ, já havia realizado naquela altura o projeto *Domingos de Criação*, que tomava o vão do museu aos domingos para a livre interação entre artistas e não-artistas interessados em participar de processos colaborativos de criação. Em suas palavras, “enquanto estive no MAM essa era minha máxima preocupação: o que é o lado de fora, como deve ser ativado e utilizado, como pode participar o público, a arte e a rua, a arte e a vida” (MORAIS, 2008 apud NEVES, 2015, n.p).

Já em *Do Corpo à Terra*, Frederico Morais teve a intenção de proporcionar criações artísticas de forma completamente desatrelada dos espaços de exposição de arte. Essa intenção se somou à busca por desvios às censuras a exposições e às perseguições a artistas e exposições de arte naquele contexto. Tendo isso em vista, Morais convidou artistas para realizarem não a exibição de suas obras dentro do espaço em inauguração, mas sim ações efêmeras e inéditas que durariam apenas o tempo de sua execução em espaços abertos da cidade.

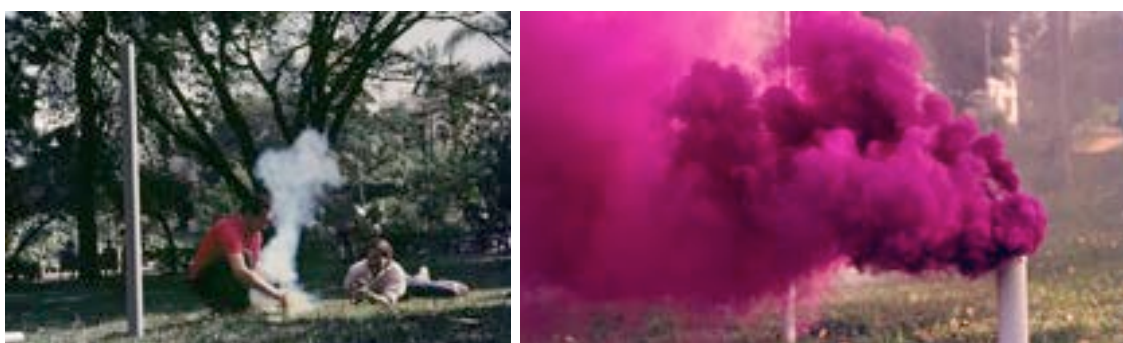
Morais era a favor de uma “revolução artística” e se posicionava contra a arte convencional. O crítico acreditava no papel transformador da arte para a sociedade, sugerindo uma “arte guerrilha”, que partisse da aproximação de artistas com a guerrilha urbana. Posto isto, em pleno contexto de perseguição aos manifestantes, Morais demandou dos artistas uma postura militante, dando a eles total liberdade de criação. Dessa forma, durante 3 dias, artistas interviram em diversos espaços da cidade com ações efêmeras de forte posicionamento crítico. Algumas delas se concentraram no Parque Municipal, enquanto outras exploraram outros espaços, como “Situação T/T, 1” de Artur Barrio, que ocorreu no Ribeirão Arrudas.

Apenas uma excedeu o perímetro urbano, tendo sido realizada na Serra do Curral: “Trilha de Açúcar”, de autoria de Hélio Oiticica, que não pôde comparecer e foi representado por Lee Jaffe, amigo do artista.

Nesse trabalho, Oiticica propôs demarcar com uma trilha de açúcar uma fenda no solo feita por uma retroescavadeira utilizada na mineração (Figuras 13, 14 e 15). A intenção era registrar a degradação do material em meio ao ecossistema do lugar, o que não pôde ser feito já que, segundo relatos, a trilha logo foi destruída pelas máquinas (CHAGAS, 2012). Com isso, o artista problematizava os impactos ambientais causados pela mineração, chamando a atenção para o espaço desagradado.



**Figuras 13, 14 e 15:** Ação “Trilha de açúcar”, de Hélio Oiticica, executada por Lee Jaffe (1970)  
Fonte: cronopios.com.br



**Figuras 16 e 17:** “Ação no Parque Municipal”, de Décio Noviello (1970)  
Fonte: rodrigovivas.wordpress.com

Já o artista mineiro Décio Noviello realizou a “Ação no Parque Municipal” (1970) [Figuras 16 e 17], um trabalho cuja intenção era “colorir” o espaço temporariamente. Para isso, Noviello recorreu a granadas de fumaça colorida, o que podemos também avaliar como uma forma de apropriação poética de um instrumento utilizado pelo governo militar para a repressão de manifestantes. A ação se deu no Parque Municipal Américo Renée Gianetti, localizado ao lado do Palácio das Artes.

As duas ações que causaram o maior espanto certamente foram as executadas pelos artistas tomados como membros da “geração AI-5”, Cildo Meireles e Artur Barrio. A ação “Situação T/T, 1”, de Barrio, se compôs em três partes registradas pelo artista. A primeira se situou no processo de feitura de 13 “trouxas ensanguentadas” a partir de materiais orgânicos

(ossos e carne putrefata de animais, detritos humanos, lixo e papel higiênico), que foram esfaqueadas e manchadas com tinta vermelha antes de serem abandonadas no Ribeirão Arrudas durante a madrugada do dia 21 de abril de 1970 (Figuras 18, 19 e 20). A segunda parte focou no desdobramento da revelação desses objetos à população da cidade no dia seguinte, isto é, na comoção social e no comportamento intrigado da polícia, do corpo de bombeiros e da mídia local perante a incerteza da origem e do conteúdo daquele material (Figuras 21 e 22). Já a terceira, e última, consistiu no desenrolar de 60 rolos de papel higiênico nas margens do Arrudas, no dia seguinte à etapa anterior (Figura 23).



**Figuras 18, 19 e 20:** Primeira parte da Situação T/T, 1ª, de Artur Barrio (1970)  
Fonte: MESQUITA, 2015



**Figuras 21 e 22:** Segunda parte da “Situação T/T, 1ª”, de Artur Barrio (1970)  
Fonte: publico.pt



**Figura 23:** Terceira e última parte da “Situação T/T, 1”, de Artur Barrio (1970)  
Fonte: publico.pt

Em vista do conteúdo da ação e de sua execução em um local aberto, podemos compreender que, com ela, Barrio pretendia provocar não apenas um choque social. Uma leitura possível da ação, levando em conta o seu contexto, é de que pela presença de lixo, carne putrefata e papel higiênico (remetendo às fezes humanas), Barrio teve por objetivo fazer com que a sociedade voltasse o olhar à “podridão” no cenário político que à época desejava ignorar. Ao mesmo tempo, as trouxas confundiam o entendimento das pessoas que as avistavam, fazendo com que elas se questionassem sobre a violência que acontecia silenciosamente, fora de seu campo de visão cotidiano.

Dessa forma, a ação fez com que esse assunto saísse da condição de silêncio e fosse dialogado, ganhando inclusive atenção da mídia, que se calava sobre a violência militar. Segundo Mesquita (2015), na recepção de um público de 5.000 pessoas, a “Situação” ganhou narrativas dissonantes que circularam nos diálogos e no imaginário popular, nem sempre atribuindo o *status* de prática artística. Uma das histórias que pairavam sobre o acontecimento associava as trouxas à atuação do “Esquadrão da Morte” do Rio de Janeiro, suposto grupo atuante no período responsável por eliminar “bandidos” e que figurava em matérias sensacionalistas de jornais populares da época. A leitura que prevalece sobre a “Situação” enquanto uma ação de arte, quando se analisa frente à circunstância em que ocorreu, é de metáfora para a brutalidade praticada pelos governos ditatoriais no Brasil e no restante da América Latina, responsáveis pela prisão, tortura e morte de dissidentes.

Cildo Meireles, com a ação “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, se alinhou com Barrio ao tematizar a violência. No seu caso, a alusão à morte, de forma explícita, não se deu apenas como metáfora, mas na prática de fato. Nos fundos do Palácio das Artes, Cildo amarrou 10 galinhas vivas na base de um pedaço de madeira, sobre um pano,

onde despejou gasolina e ateou fogo. A ação consistiu no sacrifício desses animais (Figura 24).



**Figura 24:** Ação “Totem-monumento ao preso político”, de Cildo Meireles (1970)  
Fonte: galerialuisastrina.com.br

O título dessa ação nos revela uma espécie de “homenagem” às avessas a Tiradentes, conhecido popularmente como líder do movimento da Inconfidência Mineira, eleito posteriormente como figura heroica pelos militares defensores da instauração da República. Com base nisso, podemos sugerir um olhar crítico de Cildo em relação ao apreço dos militares da ditadura por Tiradentes em meio às coerções impostas aos dissidentes durante o regime militar. Com isto posto, a ação nos leva a refletir a respeito do massacre e da perseguição de militantes políticos cometidos no regime militar no Brasil.

Os “rastros” materiais dessas ações foram logo perdidos. Nada foi guardado a não ser os registros em fotografias, filmes, relatos e reportagens, que fazem com que elas possam ainda serem estudadas. Ao lançar mão da documentação, esse tipo de ação rompia não apenas com a necessidade de um objeto artístico que pudesse ser reproduzido ou exposto, mas também da existência de público para a sua realização. Isso serviu de referência para que artistas posteriores passassem a se valer do anonimato e da não-identificação de seus trabalhos em espaços abertos urbanos enquanto artísticos. Para eles, o estranhamento às ações era capaz de levá-las para o debate entre a população e, por ventura, à repercussão na mídia.

Se levarmos em consideração que o decreto do AI-5 proibia a realização de reuniões para discussões políticas que não recorressem ao aval da polícia, notamos que o espaço urbano estava também sob o controle militar. Delimitava-se aquilo que poderia ser dito ou feito de forma que se minava da cidade a sua capacidade de abrigar dissensos, ou seja, o seu caráter político. Podemos, nesse sentido, considerar que essas ações ganhavam dimensão política na medida em que promoviam debates entre a população urbana. Assim como um tipo de guerrilha urbana, as ações mais radicais mantiveram-se por algum tempo em anonimato, de forma a preservar os responsáveis, mas também como forma de potencializar o

seu alcance. Por meio do choque e da dúvida, os artistas visavam fazer com que a população se questionasse sobre o caráter de suas ações, dando margem para que se pensasse inclusive sobre as questões que assolavam o país. Com isso, também faziam com que a ação ganhasse destaque na mídia, que poderia expandir a abrangência do debate.

Já durante os finais dos anos 1970 e na década de 1980, no caminho para a abertura política, o movimento contracultural e a militância política se expandiram, assumindo outras formas e dando luz a novas lutas. Em São Paulo, manifestavam-se nas ruas os grupos de contracultura, como os *punks*, movimentos operários e novas expressões de arte em espaços públicos urbanos, como a intervenção urbana e o grafite. Nesse cenário, surgiram também os primeiros coletivos urbanos. Entre os que são hoje mais lembrados, podemos destacar: Arte/Ação, 3NÓS3, d'Magrelos, Gextu, Manga Rosa, Viajou Sem Passaporte e Tupinãodá. Foram eles os responsáveis por introduzir no país o conceito de “coletivo” enquanto identidade artística de forma associada, com compartilhamento (ou negação) de autoria e cujo repertório consistia em ações de intervenção no cotidiano da cidade. Ora reivindicavam a cidade como campo de ação para a arte, alterando o seu cotidiano em alguns locais, ora interviam em espaços dedicados a ela. Esses grupos se opunham às tradições artísticas e tratavam de questões relacionadas à vida urbana.

Uma intervenção urbana desses coletivos que pode ser destacada pelo seu caráter de crítica ao contexto político é “Ensacamento”, do 3NÓS3, na capital paulistana em 1978. Nela, os membros do coletivo saíram às ruas de São Paulo durante a madrugada, cobrindo com sacos de lixo as cabeças de cerca de 50 monumentos públicos. O próprio coletivo se encarregou de documentar o processo (Figuras 25, 26 e 27). Além do caráter de anonimato, essa intervenção não se sustentou necessariamente a partir do envolvimento ou da presença do público durante o seu acontecimento, mas de sua repercussão. Com o intuito de fazer com que o “Ensacamento” fosse de conhecimento público e debatido pelos cidadãos, os artistas então acionaram anonimamente os jornais locais pela manhã. Assim, a mídia paulistana dedicou matérias à intervenção se referindo a elas, em grande parte, como atos de vandalismo ao patrimônio público. Com isso, o coletivo conseguiu ocupar também os principais meios de comunicação hegemônica. Assim como a “Situação T/T, 1”, de Artur Barrio, a intervenção se deu em via dupla: na cidade e na mídia.



**Figuras 25, 26 e 27:** “Ensacamento”, do coletivo 3NÓS3 (1978)  
 Fonte: galeriajaquelinemartins.com.br

Segundo Mário Ramiro, artista ex-membro do 3NÓS3, a intervenção foi para o coletivo, na época formado por estudantes de Belas Artes adeptos às linguagens e técnicas mais contemporâneas, um ataque à arte acadêmica, representada pelos monumentos. No entanto, considerando a conjuntura política, o artista corrobora também a associação que fazemos entre as figuras “sufocadas” nas fotografias com a asfixia – uma das técnicas de tortura utilizadas na ditadura militar (MESQUITA, 2015). Nessa perspectiva, podemos perceber que a intervenção não fazia apenas um contraponto às expressões artísticas mais tradicionais, mas realizava também um ataque às figuras de poder.

Nos finais da década de 1970 e início dos anos 1980, o Brasil já se preparava para o encerramento da ditadura e a reabertura democrática. Em 1979, o governo modificou a legislação partidária e eleitoral e o pluripartidarismo foi restaurado, possibilitando a fundação de novos partidos políticos de oposição. Com a forte crise econômica no país, os partidos políticos de oposição aumentaram a pressão pelo final do regime. Em 1983 e 1984, a campanha Diretas Já reuniu multidões nas ruas que reiteraram a vontade popular por restauração da democracia, que finalmente foi conquistada gradualmente entre os anos de 1985 e 1988.

Nesse processo, o engajamento de oposição à ditadura se dissipou, dentro e fora do campo artístico. Com isso, se pode observar que no período que sucede a redemocratização, as ações artísticas em espaço público passaram a demonstrar outras preocupações, inclusive problematizando aspectos referentes às próprias cidades. Um dos indícios para esse novo caminho seguido por artistas se deu em Belo Horizonte com a intervenção “Queremos Praia, Uai!”, do conjunto de teatro Grupo Galpão, em 1987 (Figura 28). A intervenção se deu nas

ruas da Praça Sete, no centro da cidade, e no bairro Savassi, na Região Centro-Sul. Nela, atores e bailarinos saíram às ruas vestidos de banhistas chamando a atenção com faixas e bandeiras e também solicitando aos passantes a participação em um protesto pela criação de uma praia na cidade.



**Figura 28:** A atriz Teuda Bara na intervenção “Queremos Praia, Uai!”, do Grupo Galpão (1987)  
Fonte: otempo.com.br

### 3.5 Considerações parciais

Esclarecemos neste capítulo que a prática artística em espaço urbano como crítica à produção do espaço começou a existir ainda nos finais do século XIX e se fortaleceu com as oposições feitas ao urbanismo moderno pelas vanguardas europeias, entre a segunda e a sexta década do século seguinte. Quando a doutrina urbanística moderna perdeu força, a partir da década de 1950, o mundo passava por grandes conflitos devido à polarização ideológica deixada pela Segunda Guerra Mundial, dando início a uma série de regimes autoritários e transformações culturais, ao que a juventude respondeu com os movimentos de contracultura. No hemisfério norte, o repertório ampliado de práticas e discussões deixado pelas vanguardas no cenário artístico, junto ao sentimento rebelde dos jovens dos anos 1960 e 1970, deu vida a novos movimentos artísticos, como o Fluxus e o Provos, que fizeram de suas práticas um meio de engajamento político, tecendo críticas à cidade e tendo o cotidiano urbano como um de seus campos de ação.

No Brasil, em decorrência da ditadura militar o engajamento político dos artistas se deu, em grande parte, em oposição ao regime. Cada artista fez de sua forma, mas a proposta

de realização em meio o espaço urbano foi um aspecto comum. Mesmo assim, as obras se diferenciaram. Nas obras demonstradas de Oititica e Pape, se tinha como objetivo transformar o sujeito por meio de uma ação coletiva, enquanto nas práticas dos outros artistas, o que se propunha em grande parte era denunciar e evidenciar a violência praticada pelo governo autoritário. Diferente dos contextos democráticos, onde os artistas se sensibilizavam, entre outras coisas, pelos problemas que percebiam nas cidades, a atenção dada nas práticas engajadas na cidade no Brasil tinham em grande parte o regime militar como “inimigo”. Apesar disso, essas práticas traziam ao espaço público debates sobre as questões que assolavam o cenário político, e dessa forma ajudavam a promover o devir político da cidade, mesmo em um contexto de repressão.

Com o abrandamento da ditadura militar e posterior redemocratização do Brasil, o repertório das práticas artísticas na cidade não tinham mais o regime como alvo, mas outros assuntos, inclusive o próprio espaço urbano. Assim, percebemos que houve uma caminhada do engajamento político na arte, da prática crítica enquanto denúncia social em direção à tematização da própria cidade. Se nas décadas de 1960-80, os artistas engajados confrontavam as figuras de poder e os seus abusos e apostavam no poder de transformação social da arte, interessava abordar nas práticas artísticas na cidade posteriores assuntos mais relacionados ao cotidiano, inclusive ao das cidades. No próximo capítulo, veremos como esse foi tipo de prática foi difundida com as intervenções urbanas e a popularização dos coletivos urbanos nos finais dos anos 1990.

#### **4 Capítulo 3 – Intervenções urbanas e ações coletivas na “cidade única”**

Como vimos no capítulo anterior, desde os movimentos artísticos do início do século XX, a arte deixou de ser exclusividade dos espaços de exposição e passou a fazer parte do cotidiano das cidades. Com isso, se desenvolveu uma estreita relação de crítica da alguns nichos da arte de vanguarda em relação às questões sociais e urbanas. No Brasil, essa relação foi firmada no cenário artístico a partir dos anos 1960, quando a arte passou a ser levada à cidade. Contudo, apenas a partir dos anos 1970, com os trabalhos dos coletivos artísticos, se passou a adotar o termo “intervenção urbana”, o qual identifica as práticas que nos interessam abordar adiante neste trabalho.

Ao buscarmos por uma acepção precisa desse termo, percebemos que, no campo das artes, a noção de intervenção é exposta de diversas maneiras, sendo impossível se chegar a uma definição única para o termo. Uma vez que é capaz de abrigar diferentes categorias de expressões de arte, como o *graffiti*, a instalação, a performance ou o *happening*, podemos dizer que a intervenção urbana é um termo guarda-chuva. Apesar de muitas vezes ser associada aos espaços urbanos abertos, por sua proximidade com as ruas e com o cotidiano dos pedestres, as intervenções podem acontecer também espaços fechados. De forma resumida, a consideraremos aqui como uma prática artística não-programada no espaço urbano com a intenção de transformar de forma momentânea, física ou simbolicamente, o significado de um espaço. Ressaltamos que nos interessa aqui, sobretudo, apresentar e discutir as intervenções que apresentem um sentido crítico em relação às questões urbanas e sejam realizadas de modo coletivo. Nesse sentido, discutiremos adiante algumas práticas de intervenção que ressaltaram essas características e estiveram em voga nos anos 1990 e 2000, no contexto de consolidação do globalização neoliberal, problematizando os seus desdobramentos.

##### **4.1 Os movimentos globais de intervenção urbana**

A partir das compreensões fornecidas por Ribeiro (2006, 2009), notamos que as mudanças no capitalismo acompanham também as mudanças na ação social. Em relação ao contexto das últimas décadas, Ribeiro (2006) ressalta que os devassos efeitos sobre a vida na cidade e a estrutura urbana pela globalização neoliberal da economia tem como desdobramentos a ascensão de um ativismo urbano difuso, porém potente. Apesar de nos advertir sobre a dificuldade de sua definição, a autora entende que esse ativismo “[...] tem construído um campo político com fronteiras indefinidas tendencialmente antagônico à cidade

neoliberal” (RIBEIRO, 2006, p. 28). Além disso, a renovada insurgência urbana dá a luz a uma “outra cidade” em potencial, “indiciada pelo teor dos conflitos urbanos, que não se deixa apreender facilmente por discursos únicos ou por entidades que, atuando ‘por cima’, visem a eficiente unificação política das práticas sociais” (RIBEIRO, 2006, p. 29). São pluralidades de vozes que desejam permanecer plurais e não necessariamente alinhadas umas com as outras.

No contexto de globalização, nos damos conta de que o ativismo ascendente não se orienta necessariamente pela oposição à cidade capitalista. Além disso, apesar do seu caráter político, o “novo ativismo” excede às arenas políticas já configuradas, não sendo associado aos grupos de contestação política de base, como sindicatos e partidos. Para Ribeiro (2006), o ativismo contemporâneo tem como objetivo contestar a carência de civilização, que se encontra em vários cantos do mundo, não necessariamente apenas em sociedades periféricas. Essas práticas resistem aos projetos urbanos hegemônicos e à cidade-mercado, atacando de forma direta ou de maneira mais abrangente, por meio da ampliação da experiência, da criatividade, das conquistas e das vozes (RIBEIRO, 2006).

No cenário mundial, podemos mencionar como um expoente nesse quadro de renovação de práticas urbanas insurgentes a partir dos efeitos da globalização capitalista e do avanço do neoliberalismo sobre as cidades, o grupo de repercussão mundial Reclaim the Streets (“Retome as ruas”, em inglês) [RTS]. Iniciado em Londres, o RTS, sem lideranças, atuou entre 1995 e 2000, como um movimento de caráter anárquico de crítica ao capitalismo. O grupo se contrapunha diretamente aos impactos negativos que o capital empregou na vida social da cidade. Seu grande antagonista era o automóvel, tido como o elemento responsável pela privatização das ruas.

As ações do grupo ultrapassavam o formato de um protesto comum de reivindicação no espaço público. Sua tática principal era intervir na cidade lançando, de forma repentina, festas de rua (Figuras 04 e 05) – elementos da cultura britânica outrora comuns ao cotidiano das cidades inglesas, mas que perderam espaço pela intensificação do tráfego de veículos. As festas eram programadas entre os manifestantes de forma secreta. Para que elas acontecessem, o grupo construía barricadas bloqueando a passagem de carros, o que abria espaço para a ocupação de pedestres. Além de servirem como um momento de diversão para os cidadãos, as festas-protesto davam exemplos de como a vida urbana poderia ser, caso a circulação de automóveis não fosse a prioridade no planejamento urbano.



**Figuras 04 e 05** – Festas-protesto do grupo Reclaim the Streets  
 Fonte: [pasttenseblog.wordpress.com](http://pasttenseblog.wordpress.com)

Tendo o seu berço na Inglaterra, as táticas de protesto como as do RTS foram logo replicadas em nível mundial, apontando caminhos para outras manifestações coletivas de apelo festivo e visual. A partir dessa difusão, despontaram mundialmente outras insurgências festivas em que a população civil, associada ou não a movimentos sociais, ocupava as ruas protestando contra os problemas decorrentes do modo de vida imposto pelo modelo político-econômico neoliberal. Formou-se, assim, uma rede de protesto mundial conhecida como “Dias de Ação Global”, responsável por lançar atos transnacionais contra os efeitos negativos do capitalismo no contexto da globalização econômica.

Um desses atos foi o “Carnaval contra o Capitalismo”, também conhecido como “J18”. A ação aconteceu paralelamente ao encontro da Organização Mundial de Comércio (OMC), que ocorreu em Colônia, na Alemanha, no dia 18 de junho de 1999. Além de tomarem as ruas na cidade do evento, os protestos se espalharam por centros financeiros de cerca de 40 cidades ao redor do mundo, como Seattle, Barcelona, Paris e Londres. Nesse quadro, enquanto o capital se universalizava, as redes de comunicação também viabilizavam os atos globais de resistência.

Ao todo, dezenas de milhares de manifestantes se uniram no “J18” para demonstrar oposição às contradições decorrentes da unificação global da economia. O protesto mostrava repúdio, principalmente, à prioridade da economia de livre mercado em gerar lucros aos agentes privados em países desenvolvidos, deixando em segundo plano o desenvolvimento dos países periféricos. Outro objetivo que unia os manifestantes era o de ressaltar a poluição ambiental decorrente das corporações globais. Fazendo uma oposição clara ao seu alvo, o capital global, o coro dos manifestantes exclamava: “A nossa resistência é tão transnacional quanto o capital” (URBAN75, s. i., tradução nossa)<sup>5</sup>. Ou seja, por meio dessa fala,

<sup>5</sup> No original, em inglês: “Our resistance is as transnational as capital”.

manifestantes declaravam que a sua resistência, assim como as grandes corporações, estava presente em vários países.

Segundo os relatos do site URBAN75 (s. i.), no “Carnaval Contra o Capitalismo” em Londres, o clima do protesto também se parecia com o de uma festa de rua (Figuras 06 e 07). Lá, grupos de manifestantes se aglomeraram na Liverpool Street ao meio dia, acompanhados de sistemas de som que emitiam um repertório de músicas vibrantes. Alguns assopravam apitos e tocavam tambores. Junto à multidão em roupas coloridas, bandeiras e cartazes ajudavam a compor o cenário ensolarado. Aproveitando-se do clima de verão e com objetivo de chamar a atenção para a causa, alguns manifestantes optaram pelo *naked protest* (em português, “protesto nu”), retirando as vestes do corpo. Um hidrante foi aberto para refrescar os protestantes. Os relatos são de que os protestos foram pacíficos e tiveram acompanhamento da polícia londrina até que parte dos manifestantes começasse a depredar um edifício onde opera o mercado financeiro, o que fez com que se iniciasse uma repressão policial.



**Figuras 06 e 07** – Manifestação na Estação Liverpool Street em Londres  
Fonte: urban75.org

#### 4.2 Os coletivos e as outras práticas associativas

No contexto de renovação das práticas de protesto, classificado por Ribeiro (2009) como “ativismo difuso”, em que se inserem as manifestações de caráter festivo mencionadas, estão presentes também as práticas insurgentes que mais se aproximam do campo da arte. Ao observarmos o contexto das últimas décadas, em que se consolidou o modelo neoliberal, notamos nas ruas das grandes cidades também um surgimento de práticas associativas como as executadas por duplas, projetos colaborativos e coletivos urbanos que se dedicam a desenvolver trabalhos que evidenciam as problemáticas presentes no espaço urbano.

Essa efervescência de práticas engajadas de caráter coletivo nos remete ao pensamento de David Harvey, de que a colaboração é inerente às ações que visam provocar transformações na sociedade. Segundo as palavras do geógrafo (HARVEY, 2004, p. 307), “para haver uma insurgência generalizada que altere a forma e a direção da vida social são

necessárias ações colaborativas e coordenativas em todos os teatros”. Isto é, seja na arte ou em outros campos, as mudanças que almejamos na sociedade dependem necessariamente da parceria entre pessoas em torno de uma mudança.

Os coletivos chamam atenção e se multiplicam com mais intensidade a partir dos finais dos anos 1990. De acordo com a análise de Buratto (2016), esse fato pode ser compreendido como uma resposta à redução do papel do Estado como investidor em práticas artísticas e culturais a partir da adoção de políticas neoliberais. Com implementação de leis de incentivo à cultura, desde a Lei Sarney em 1986, a produção artística nacional passou a ser instrumentalizada por meio de instituições privadas interessadas em obter abonos fiscais. Assim, a realização de trabalhos artísticos passou a depender do desejo de empresas de vinculá-los às suas marcas. Por esse motivo, reduziu-se expressivamente o interesse na promoção de práticas voltadas à experimentação.

Paralelamente, vimos se consolidar a partir desse período um mercado tradicional de arte no Brasil, pouco interessado em práticas mais engajadas. Tendo isso em vista, artistas politizados e interessados em realizar trabalhos que iriam além do que era incorporado pelo mercado e pelas gerências de patrocínios empresariais, passaram a tecer redes autônomas de apoio e troca por meio de formatos coletivos e associativos. Nascendo desse caráter de ruptura em relação aos circuitos de patrocínio e mercado de arte convencionais e nutridas pela vontade de experimentação, essas práticas coletivas tenderam ao “fazer político”. Não os espaços oficiais de exposição como as galerias e os museus interessavam a elas, mas o contato direto com o cidadão em espaços públicos, em meio ao cotidiano da cidade e às suas contradições.

Esse processo de autonomia se catalisou por meio da popularização da internet nos finais dos anos 1990 e início dos 2000, que trouxe com ela as mídias sociais virtuais como *blogs*, fóruns, sites de relacionamento e listas de e-mail. Em 2002, Ricardo Rosas lançou o site “Rizoma” <rizoma.net>, que funcionou como uma importante plataforma de articulação e debate sobre ações de coletivos e demais formatos associativos (BURATTO, 2016). Todos esses dispositivos de comunicação serviram para impulsionar os coletivos de jovens artistas por meio de redes virtuais de fortalecimento e trocas. Além disso, baseados em Campbell (2015), percebemos que os canais de comunicação emergentes nesse período facilitaram também a propagação de trabalhos entre grupos de diferentes cidades e regiões do país, pois os grupos consentiam com a reprodução de trabalhos, com ou sem a presença dos autores.

Com isso, os grupos cumpriam o objetivo de que a autoria deixasse de ser um cânone em suas práticas, permitindo que ela se dissolvesse entre quem criava, reproduzia e

participava. Muitas de suas práticas tinham, inclusive, caráter anônimo. Formava-se, assim, um suporte para produções artísticas autônomas, em que os atos de colaborar e se apropriar de trabalhos alheios passaram a ser estimulados enquanto forma de fazê-los circular, sem o intermédio do mercado, patrocinadores e curadores de arte. No coletivismo, tanto a presença em circuitos oficiais de exposição de arte deixou de ser um propósito central, como também a autoria deixou de ser primordial.

Apesar de recortarmos aqui os coletivos vinculados ao campo da arte, nem sempre eles operam nessa área. Além dos que trabalham com as artes plásticas, há os coletivos que atuam em outros campos, como música, arquitetura, produção cultural, etc.. Na tentativa de classificar especificamente aqueles que produzem trabalhos artísticos, referenciando Cláudia Paim (2007), Rezende (2010) os define de acordo com alguns aspectos que apresentam em comum:

1. Grupos de artistas que atuam de forma conjunta.
2. Não hierárquicos, com criação de proposições artísticas ou não.
3. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e com compartilhamento de decisões.
4. São flexíveis e ágeis, com capacidade de improvisação frente a desafios.
5. Desburocratizados, respondem com presteza às pressões que encontram.
6. Desenvolvem ação e colaboração criativa.
7. Apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade.
8. Buscam atuar fora dos espaços de arte pré-existentes no circuito (tais como museus, centros culturais e galerias comerciais), os quais questionam.
9. Promovem situações de confluência entre reflexão e produção artísticas e questionamentos sobre o papel do artista (PAIM, 2007 apud REZENDE, 2010, p. 8).

Além dessas características, há coletivos de artistas que, ao lado de outras identidades associativas de arte, se distinguem por estabelecer uma relação próxima com o ativismo urbano. Esses se manifestaram expressivamente a partir dos finais dos anos 1990 na Região Sudeste, onde ressaltamos em São Paulo (SP) os coletivos A Revolução Não Será Televisionada (2002-2005), BijaRi (1997-), Contrafilé (2000-), EIA – Experiência Imersiva Ambiental (2004-), Esqueleto (2003-), Frente 3 de Fevereiro (2004), Imargem (2006-), Influenza (2001-2005), Ocupeacidade (2006-) e Política do Impossível (2004-). Da capital carioca, destacamos a ação coletiva Atrocidades Maravilhosas (2000-2001) e os coletivos Opavivará (2005-) e Treze numa noite (2006-2012). O Poro (2002-2016) e o Conjunto Vazio (2006-) são coletivos de evidência em Belo Horizonte, que também sedia importantes projetos de ação coletiva como o Lotes Vagos (2005-2008) e o Nessa Rua Tem Um Rio (2008-). No Nordeste, podemos ressaltar o soteropolitano GIA – Grupo de Interferência Ambiental (2002-). Apesar de desenvolverem diversas práticas, como performances e intervenções urbanas,

esses grupos se unem por realizarem ações que tematizam de forma crítica as contradições sócio-espaciais presentes no contexto em que se inserem.

Como exemplo disso, podemos citar a ação “EU ♥ CAMELÔ” (2009) do coletivo Opavivará, que expõe alguns conflitos que se colocaram em torno do comércio ambulante no Rio de Janeiro. A produção do trabalho se deu como resposta ao “choque de ordem”, decretado pela prefeitura carioca nesse ano, que estabeleceu uma série de regras restritivas com relação à atuação de comerciantes nas praias da cidade. Ao posicionar-se ao lado deles, atitude que se evidenciou desde o título dado ao trabalho, o coletivo produziu uma série de oito cartões-postais de fotografias de ambulantes no exercício de seu trabalho e os distribuiu pelas praias cariocas.

Nas fotos que ilustram os cartões-postais, podemos reconhecer alguns indivíduos que são facilmente encontrados nesses locais, como os vendedores de biquíni e de chá mate (Figuras 08, 09 e 10). Se considerarmos o cartão-postal como um símbolo visual que visa distinguir um lugar específico, podemos interpretar que a intenção do coletivo foi a de reintegrar os comerciantes à paisagem das praias do Rio de Janeiro, os tratando como parte legítima integrante desses espaços.



**Figuras 08, 09 e 10** – Vendedores ambulantes nas praias do Rio de Janeiro  
 Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

Em um período posterior à ação, não somente as restrições acerca do trabalho dos ambulantes foram revogadas, como também os vendedores de mate foram reconhecidos como patrimônio imaterial da cidade. Em 2016, a ideia da desse trabalho foi replicada na campanha “EU ♥ CAMELÔ & Trilho Sonoro”, na qual o coletivo produziu uma série de imagens destacando os ambulantes presentes no metrô da cidade do Rio de Janeiro.



Figuras 11 e 12 – Matrizes do panfletos “Siga sem pensar” e “Arranque a etiqueta da sua roupa”.  
Fonte: poro.redezero.org

Em relação à noção diluída de autoria e exclusividade dos trabalhos dos coletivos, temos o exemplo do belo-horizontino Poro, que compartilha em seu site <poro.redezero.org> as matrizes de alguns de seus trabalhos gráficos, como cartazes, panfletos, adesivos e fontes, que podem ser baixadas gratuitamente (Figuras 11 e 12). É permitido que elas sejam impressas e reproduzidas sem alterações, desde que isso seja feito sem fins comerciais. Em relação à autoria, o coletivo pede para que ela seja mencionada apenas quando o trabalho for divulgado em meios de comunicação. Dessa forma, os trabalhos permanecem anônimos para o transeunte que se depara com eles pela cidade. Para o Poro, o anonimato de suas produções potencializa o alcance delas, uma vez que sem identificação elas podem tanto ser interpretadas como brincadeira ou como ativismo (PIPA, 2015).

#### 4.3 Os coletivos como os “novos movimentos sociais”

Um importante aspecto sobre os coletivos é que, assim como as recentes manifestações ativistas ressaltadas por Ribeiro (2006), eles também agem de maneira independente dos grupos de reivindicação tradicionais (partidos, sindicatos, uniões, etc.). Por isso, são tratados por alguns autores como parte dos “novos movimentos sociais” (GRANJON, 2001; GOHN, 2003; OFFE, 2003; CEFAL, 2007 apud GONÇALVES, 2010). Tendo raiz no final da década de 1960, esses movimentos se caracterizam enquanto militâncias fora de seus formatos tradicionais. Ao invés de concentrarem seus esforços na tomada do poder da política formal, como fazem as militâncias mais tradicionais de esquerda, conduzem formas de resistência em prol de “novos modos de existência”, como expressa Deleuze (2000). Isto é, reúnem-se em torno de aspectos no âmbito cultural e social outrora menosprezados por grupos marxistas que, até então, os consideravam irrelevantes para a política. São desses movimentos que se fortalecem os grupos de lutas feministas e ambientalistas e o movimento LGBT, inicialmente denominado “movimento de libertação gay”, que perduram e se expandem até os dias atuais.

Entendemos, a partir de Michel Foucault (1995 [1982]), que os “novos movimentos” representam uma nova forma de resistência que busca atacar não uma, sequer algumas instituições, classes ou grupos específicos, mas a forma do poder em si. Foucault (1995 [1982]) reconhece que esses movimentos travam lutas contra a autoridade e que são análogos em alguns aspectos: 1) são transversais e internacionais, não sendo restritos a um tipo único de governo político e econômico; 2) Opõem-se aos efeitos que o poder exerce sobre grupos; 3) Ao contrário de movimentos revolucionários de esquerda, que se rebelam contra inimigos maiores, que atingem o proletariado (como a sociedade de classes), voltam-se aos inimigos mais próximos e visam respostas rápidas; 4) Debatem-se sobre o “estatuto do indivíduo”: enaltecem as diferenças que tornam os indivíduos únicos e, ao mesmo tempo, atacam aquilo que os separa da vida em comunidade; 5) Contestam os efeitos do poder provenientes do saber (como circula e funciona, a quem ele serve, quem ele prejudica) e 6) Giram ao redor da questão: “quem somos nós?”. Assim, recusam que indivíduos tanto sejam ignorados, quanto reduzidos de modo científico ou administrativo.

Alguns desses aspectos podem vistos no trabalho mencionado do coletivo Opavivará. Com “EU ♥ CAMELÔ”, o coletivo se colocou ao lado dos ambulantes enquanto um grupo atingido por um decreto emitido com o fim de restringir o trabalho que garante a sua sobrevivência. Opuseram-se, assim, contra a decisão tomada pela gestão municipal, poder responsável pela regulação urbana, que em vista de um urbanismo higienista pode causar a exclusão de grupos considerados “sem importância”. A resposta esperada pelo coletivo não era a de uma grande revolução, mas a revisão ou anulação do decreto, conseguida posteriormente. Ao integrarem os ambulantes à paisagem urbana por meio de cartões-postais, o coletivo os reconheciam também como parte de uma coletividade ligada à cidade. Desse modo, contrariava a exclusão a que estavam sendo impostos. Esse posicionamento, no entanto, foi feito sem que o coletivo se integrasse a um movimento social já organizado, como sindicatos ou associações de trabalhadores.

É nesse sentido que, inserindo-se no contexto que o sociólogo Claus Offe (2003) denomina como a “crise de representação política institucional”, os coletivos rompem não apenas com o circuito formal de arte (ainda que possam se integrar a ele ocasionalmente). Eles também assumem independência em relação aos grupos mais consolidados de lutas por direitos e às esferas de representação política da classe trabalhadora, como partidos e sindicatos – já também no contexto de flexibilizações nas leis trabalhistas, dismantelamentos do setor público e privatizações de estatais. Diferentemente desses grupos, os coletivos nem sempre reivindicam pela proteção ao trabalhador, tampouco se dedicam a apoiar a candidatura

de líderes aos cargos de poder. Assim como os novos movimentos definidos por Foucault (1995 [1982]), os coletivos podem, de certa forma, ser considerados anarquistas, tendo em vista a sua crítica implícita às relações de dominação e poder. Para eles, é importante em suas ações o “fazer político” e não o apoio ou a crítica explícita a figuras de representação política que se enquadram em sistemas de governo em vigor.

Para entendermos a dimensão desse “fazer político” dos coletivos de arte, podemos nos apoiar em Rancière (2012). O filósofo é categórico quando diz que “se a experiência estética toca a política, é porque também se define como *experiência de dissenso*” (RANCIÈRE, 2012, p. 60, grifo do autor). De acordo com o seu pensamento, então, podemos inferir que esse “fazer político” da arte se encontra naquilo que ela propõe como forma de gerar dissensos. No entanto, atrelados à sua argumentação, devemos entender o dissenso não como a simples discordância entre partes distintas, mas como o reconhecimento de um mundo partilhado a partir do conflito. Para tanto, podemos tomar como referência as seguintes palavras do autor:

É isso o que chamo de dissenso: não um conflito de pontos de vista, nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. O dissenso não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situações de conflito ordenadas, a situação de discussão e de argumentação. Mas essas discussões e argumentações são de um tipo particular. Com efeito, devem primeiro constituir o mundo no qual elas são argumentações. É preciso primeiro provar que há algo a argumentar, um objeto, parceiros, um mundo que os contém. E é preciso prová-lo na prática, ou seja, fazendo como se esse mundo já existisse (RANCIÈRE, 1996, p. 374).

Rancière (2012, p. 63) entende também que “arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”. Com isso, ele nos expõe que há uma relação entre essas esferas no sentido de que ambas demandam a percepção de um mundo comum entre indivíduos distintos. Portanto, é nesse esforço que a arte se torna política.

Segundo esse pensamento, podemos ponderar que esse mundo em comum, a partir da arte, se define na medida em que ela é capaz de trazer como objeto, já no contexto de aparente consenso, aquilo que compartilhamos mas não notamos. Assim, o artista, por meio de suas práticas, independentemente da causa que pretende levantar, tem o poder de mostrar à sociedade aspectos do mundo em comum deixados de lado, levando-os da margem do pensamento ao centro da argumentação. A partir disso, no que pode ser proposto como saída

para o dissenso, Rancière (2012) aponta que a arte pode induzir a transformações efetivas na sociedade:

Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Podemos, a partir do pensamento de Rancière (1996, 2012), fazer uma relação as práticas artísticas na cidade – o espaço compartilhado entre os cidadãos. O fazer político artístico dessas práticas se dá na medida em que elas se manifestam para tornarem visíveis certos aspectos da produção do espaço urbano ocultados pelo consenso urbanístico. Ou seja, se o consenso atrelado à hegemonia urbanística é entendido como o fim da vida política e o fazer político da arte reside na produção dissensos, a política própria à arte urbana se vê de acordo com a sua capacidade em contestar e evidenciar as contradições e os conflitos ocultados pelo consenso.

É justamente esse sentido de ação que interessa às práticas coletivas de arte na cidade. Podemos, assim, concordar quando Britto nos diz que (2017, p. 24) “os coletivos artísticos emergem com suas táticas de operação móveis e efêmeras, que convidam os cidadãos a refletir sobre as questões políticas/sociais que permeiam seu entorno”. Com um pensamento semelhante, Lima (2016) nos ajuda a entender que os trabalhos dos coletivos urbanos visam ressaltar situações-problemas presentes nas cidades, como, por exemplo, os fenômenos relacionados à mercantilização do espaço, como a especulação imobiliária.

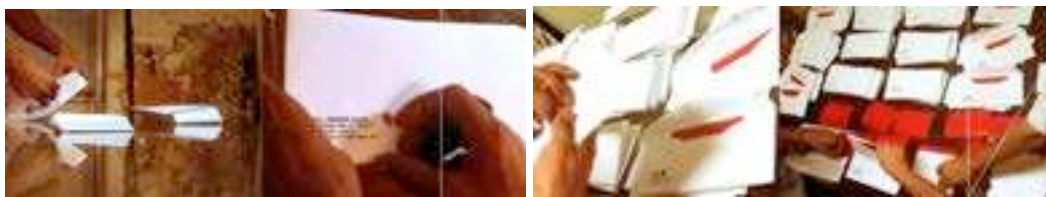
Esse posicionamento pode ser visto nos trabalhos dos coletivos que colaboraram, no início dos anos 2000 em São Paulo (SP), com o Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) na Ocupação Prestes Maia, a maior ocupação vertical da América Latina. Diante da intenção de reintegração de posse do prédio ocupado, que culminaria na expulsão das 468 famílias, essa parceria nasceu a partir do desejo dos coletivos e artistas solidários à ocupação de fortalecer a resistência. Os coletivos atuantes juntos ao MSTC foram: Agentedupla, Agruppaa, A Revolução Não Será Televisada, Bartolomeu, Bigodistas, Bijari, Catadores de Histórias, Contrafilé, Coringa, EIA, Elefante, Esqueleto Coletivo, Formigueiro, Frente 3 de Fevereiro, GRUMO, Grupo de Cultura Celta, Laranjas, Menossões, Nova Pasta, Os Formais, Piratininga, Projeto Matilha, Rejeitados, Transição Listrada e ZOX.

Na ocupação, o MSTC lutava pelo direito à moradia das famílias ocupantes, questionando o poder público sobre a quantidade de imóveis vazios e subutilizados no centro

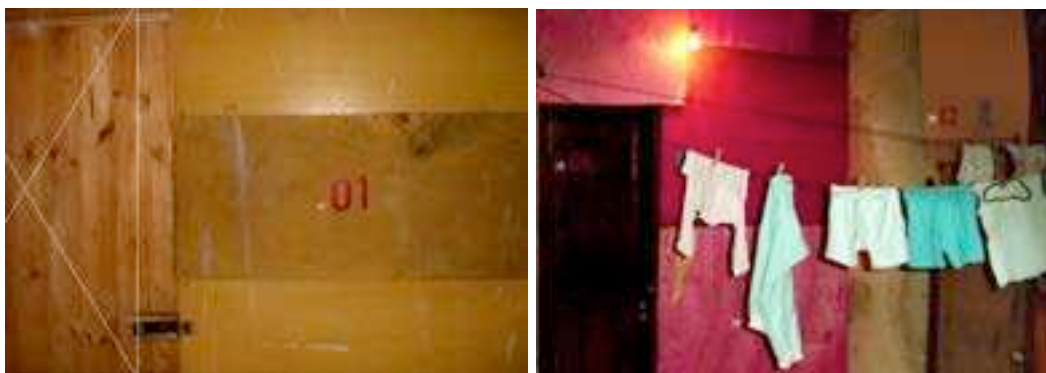
da cidade, frente ao número de desabrigados na mesma área. Unindo-se a ele, coletivos e artistas, totalizando mais de 100 pessoas, realizaram imersões na ocupação que resultaram na produção de trabalhos artísticos que contaram com a colaboração dos moradores. Por meio das práticas, foi possível mostrar a Ocupação Prestes Maia à população paulistana de maneira mais humanizada, diferente da forma como era que fazia a mídia hegemônica, ao tratar os ocupantes como invasores. Dessa forma, as práticas trouxeram visibilidade à luta por moradia enquanto uma situação crítica da cidade.

Para evidenciar a atuação dos coletivos, podemos ressaltar, dentre os trabalhos realizados na ocupação, as ações “Enderece-se ao Outro” (2003), do Bijari, e “Barricada Dignidade” (2005), do Elefante. Na primeira, os membros do coletivo Bijari escreveram e enviaram cartas às famílias moradoras da ocupação, pedindo para que elas os escrevessem de volta (Figuras 13 e 14). Os envelopes também levavam às famílias adesivos com números de seus apartamentos, para que elas pudessem pregá-los em suas portas (Figuras 15 e 16).

Sabemos que as correspondências são formas de comprovação de endereço, que dão acesso a inúmeros direitos no Brasil, como o acesso à educação e à saúde. Tendo a sua morada considerada ilegal, os moradores da ocupação são alijados desse comprovante, o que os coloca à margem desses direitos. Por isso, podemos inferir que, de forma simbólica, ao trocar cartas com as famílias, o coletivo ajudava as famílias a enxergarem a legitimidade almejada de seus endereços a partir de sua luta por moradia. Dessa forma, o coletivo também as incentivava a buscarem por seus direitos básicos.



**Figuras 13 e 14** – Correspondências da ação “Enderece-se ao Outro”  
Fonte: Bijari.



**Figuras 15 e 16** – Paredes com adesivos da ação “Enderece-se ao Outro”  
Fonte: Bijari.



**Figuras 17 e 18** – Ações do coletivo Elefante

Fonte: artecontemporaneaocupacaoprestesmaia.wordpress.com

Em “Barricada Dignidade”, vemos uma apropriação de cavaletes que haviam anteriormente sido utilizados para estampar peças de publicidade imobiliária. Neles, o Elefante pregou uma série de cartazes de papel em que são estampadas letras que juntas formam a palavra “dignidade” (Figura 17). Devido ao contexto, em que os ocupantes enfrentavam ameaças de invasões policiais, e por estarem dispostos em frente à entrada do prédio ocupado, os cavaletes foram comparados a uma barricada. Com ela, para adentrarem o prédio, os policiais necessitariam passar por cima da “dignidade” dos ocupantes. Na entrada do prédio, o coletivo estendeu um tapete estampado com a mesma palavra (Figura 18). Posto isso, podemos dizer que a ação enfatizava que a entrada da polícia para a retirada dos ocupantes seria uma violação contra a honra dos mesmos.

Apesar de atuarem de forma associada e, ocasionalmente, se unirem a movimentos sociais e grupos de lutas urbanas, é importante entender, a partir do que expõe Lima (2016), que os coletivos se manifestam de maneira dispersa. Isto é, eles nem sempre têm o propósito de defender uma luta específica, seja ela por moradia, mobilidade, etc., mas sim aquelas alinhadas com seu o posicionamento particular. Com base nas ações abordadas até aqui, podemos ver práticas de coletivos que atuam em solidariedade a outros grupos que se encontram em estado de vulnerabilidade devido às contradições decorrentes de padrões excludentes de desenvolvimento urbano. Isso não significa, no entanto, que essas lutas acolhidas pelos coletivos são as únicas defendidas em suas práticas, que podem lidar com diferentes contradições e variar de acordo com o posicionamento de cada um deles.

Em um panorama amplo de insurgências contemporâneas, no qual podemos incluir os coletivos urbanos, percebemos que as lutas atuais não partem necessariamente de grupos de trabalhadores ou de classes sociais desfavorecidas. Assim como os “novos movimentos” notados por Foucault, as atuais insurgências se manifestam em torno de aspectos que não apontam necessariamente para a luta de classes, ainda que em alguns casos possam ser incluídas nessa perspectiva. Uma forte característica do associativismo atual, por exemplo, é a

formação de coletivos que se propõem a defender lutas contra as exclusões vivenciadas por grupos de pertencimento “identitário”. Assim como os movimentos considerados “identitários”, esses coletivos se posicionam contra as opressões que atingem, de forma específica, pessoas que compartilham identidades culturais em comum, como etnia, gênero, orientação sexual, religião, etc.

Além de buscarem reconhecimento cultural, esses coletivos lutam também por direitos sociais, econômicos, políticos e culturais. Seus discursos podem estar alinhados com os movimentos sociais de povos indígenas, negros, quilombolas, mulheres, portadores de necessidades especiais, entre outros. Um exemplo de coletivo com esse tipo de alinhamento é o Frente 3 de Fevereiro, que se dedica principalmente a levantar o debate a respeito do racismo no Brasil, tendo em seu campo de ação trabalhos em artes visuais, teatro, poesia, audiovisual, aulas e debates.

Mesmo entre os coletivos que têm em comum o fato de debaterem os aspectos problemáticos da urbanização, o alvo de suas contestações não se concentra em questões específicas. Entre eles, há os que defendem pautas bem definidas, como o Tarifa Zero, em Belo Horizonte, que atua no interesse pela gratuidade no uso de transportes públicos da cidade. Contudo, essa não é a via de regra. Há coletivos que se manifestam em favor de grupos distintos ou pelo debate de questões que consideram urgentes em relação momento específico, sem necessariamente tê-las como foco de suas práticas. São exemplo disso, os coletivos Opavivará, Bijari e Elefante aqui citados. Como um todo, podemos compreender que os coletivos se unem, ainda que de forma dispersa, no sentido de evidenciar os conflitos decorrente da dominação de grupos hegemônicos, que resulta na exclusão e opressão de outros. É por isso que suas práticas refletem as mais diversas nuances presentes no espaço urbano.

#### **4.4 Considerações parciais**

Neste capítulo, observamos que na década de 1990 houve a ascensão de movimentos de escala mundial que propunham intervir no cotidiano urbano e questionar as questões problemáticas da cidade por meio de ações coletivas. No Brasil, principalmente a partir do começo dos anos 2000, os coletivos artísticos se multiplicaram nas grandes cidades, tendo a intervenção urbana como uma de suas principais táticas de ação. Esses movimentos nos sugerem novas formas de ação crítica presentes em espaços públicos, que pareceram também tomar força mediante à globalização econômica e aos recursos comunicativos. Em comum, têm o aspecto de objetivarem se repensar os meios de produção do espaço e de vivenciar a

cidade. No capítulo seguinte, daremos foco a algumas práticas que operaram também nesse sentido na cidade de Belo Horizonte, a partir do início da década de 2000.

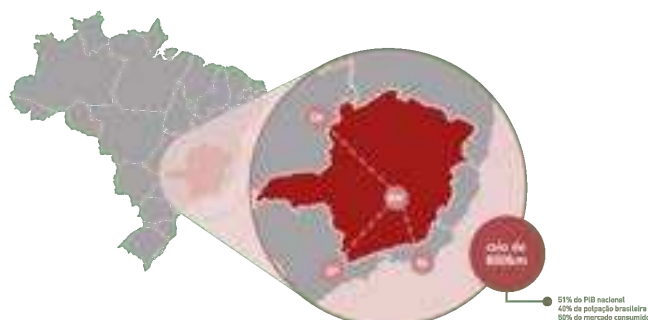
## 5 Capítulo 4 – Intervenções críticas em Belo Horizonte

As análises feitas no capítulo anterior sobressaltaram a dimensão crítica de práticas coletivas de intervenção em evidência a partir dos finais dos anos 1990, como os movimentos globais, que intervinham nas ruas com protestos em forma de festas, e os coletivos artísticos que se multiplicaram no Brasil nos anos 2000 e apresentavam uma visão crítica em relação às questões urbanas e um caráter de aliança com os movimentos sociais urbanos. Nos levantamentos realizados para esta pesquisa, encontramos uma concentração mais intensa de práticas coletivas de arte na Região Sudeste do Brasil, sobretudo nas capitais São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ) e Belo Horizonte (MG).

Durante a pesquisa, enquanto nos deparamos com muitos estudos acerca das práticas coletivas presentes na capital paulista e na fluminense, aquelas oriundas da capital mineira careciam de maiores informações e análise. Por esse motivo, decidimos dar neste capítulo um foco mais específico a algumas das práticas coletivas de Belo Horizonte (MG), como coletivos e projetos colaborativos, que, seguindo o escopo da pesquisa, tematizam as contradições presentes na cidade, tendo ela também como campo de ação.

### 5.1 Práticas coletivas em Belo Horizonte na década de 2000

A cidade de Belo Horizonte se encontra na região central do estado de Minas Gerais, na Região Sudeste do Brasil, tendo em 2019 uma abrangência de 331,4km<sup>2</sup> e 2,5 milhões de habitantes, sendo a sexta maior cidade em população do Brasil. Junto a outros 33 municípios, a cidade forma a Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH), a principal de Minas Gerais, sendo o território mais dinâmico de desenvolvimento do estado. A RMBH computa ao todo cerca de 5 milhões de habitantes e é responsável por aproximadamente um terço da formação do Produto Interno Bruto (PIB) estadual (INDI, 2019). Belo Horizonte se distancia em 730km de Brasília (DF), 441,4km do Rio de Janeiro (RJ) e 585,9km de São Paulo (SP) [Figura 29].



**Figura 29** – Localização de Belo Horizonte em relação a outras capitais  
Fonte: INDI, 2019

No início dos anos 2000, no contexto de intensa globalização e de consolidação do modelo neoliberal, Belo Horizonte já figurava entre as maiores metrópoles do Brasil, com muitos dos sintomas que esse título poderia encaminhar. Nesse contexto, a cidade se tornou palco de uma efervescência de ações que questionavam aspectos de sua cultura e suas questões-problema. A cultura da autonomia difundida entre jovens por meio do movimento *do it yourself* (em português, “faça você mesmo”), popular mundialmente desde os anos 1990, deu impulso a uma série de iniciativas autônomas protagonizadas por coletivos, artistas, estudantes associados ou não a movimentos estudantis e grupos ativistas críticos aos modos convencionais de vida e de produção da cidade. Os posicionamentos dessas práticas, a partir de mobilizações e associativismos, muitas vezes se desdobraram em ações que recaíram sobre o cotidiano do espaço urbano.

Uma das manifestações que ficaram mais conhecidas desse período foi o Carnaval Revolução que, em 2001, teve a primeira das seis edições na cidade, sendo que a sétima e última se deu em São Paulo, em 2008. O evento, autodenominado “anticultural” por se contrapor à produção cultural afluyente, ocorreu anualmente (2001-2007) no espaço cultural autogerido Mansão Libertina no bairro Savassi (Região Centro-Sul) durante os dias de carnaval, em um contexto, diferente do atual, em que essa data ainda não era celebrada de forma tão intensa na capital mineira. Além de passeios pela cidade, a programação do Carnaval Revolução contava com debates, palestras, oficinas, aulas direcionadas aos temas como autonomia, veganismo e ecologia.

Próximo ao período em que se encerrava o Carnaval Revolução, o Viaduto Santa Teresa, na região central da cidade, com o Domingo Nove e Meia, começou a ser ocupado por coletivos, estudantes e outras pessoas, anônimas ou associadas a movimentos sociais. O encontro “D9eMeia” acontecia uma vez por mês entre 2007 e 2009 e se organizava de forma autônoma. O objetivo de cada edição era dar um significado diferente ao espaço, que parecia abandonado há algum tempo, a partir de proposições de qualquer que fosse a pessoa interessada. Ocorreram ali diversos eventos culturais, artísticos, festas, debates e oficinas. Desses encontros surgiram os primeiros passeios coletivos de bicicleta em torno da luta pelo atendimento às demandas dos ciclistas na cidade. Essas ações foram chamadas inicialmente de “bicicletadas”, até que ficaram conhecidas como Massa Crítica, como ainda são chamadas.

Assim como os movimentos que visavam dar outro significado aos espaços urbanos e ocupá-los por meio de eventos autônomos, surgiram na cidade práticas coletivas no campo estético que punham em questão as suas problemáticas e visavam reinventar o seu cotidiano. Formou-se uma série de agrupamentos de arte, ou “antiarte” – duplas, coletivos, conjuntos,

projetos colaborativos – cujo repertório se aproximava do que Pallamin (2002) descreve como “prática crítica”, uma vez que seus objetos de reivindicação eram o espaço urbano e as suas implicações na vida de seus habitantes.

Tendo nascido com forte caráter autônomo, as práticas artísticas contemporâneas em espaços urbanos ganharam espaço também nas instituições de arte de Belo Horizonte. O Bolsa Pampulha (2003), programa de residências artísticas promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte, em sua edição de 2008, lançou um edital com a intenção de subsidiar especificamente propostas de intervenção urbana. O JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia Jardim Canadá (2010), com sua sede localizada em Nova Lima, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, vem desde 2010 realizando programas de residências e projetos abertos à participação de artistas, coletivos, arquitetos e grupos de pesquisa com o objetivo de promover ações em espaços públicos que dialoguem com o bairro Jardim Canadá e com a cidade de Belo Horizonte.

Em 2012, o Parque Municipal de Belo Horizonte, 42 anos depois da manifestação Do Corpo à Terra (1970), sediou o Noite Branca, evento que também o tomou para a realização de práticas artísticas. Nesse evento, o parque e o Palácio das Artes (localizado em seu interior) ficaram abertos à visitação pública durante à noite. As propostas realizadas no Noite Branca não se miravam em denunciar ou debater o cenário político do país como as intervenções do Do Corpo À Terra, mas em promover reflexões pertinentes ao próprio do lugar do evento – o parque. Propunha-se, sobretudo, uma utilização democrática do lugar, que ficou aberto por 24h horas e não por 10h como de costume. Com a participação de um público de mais de 100 mil pessoas, ficou clara a demanda pela democratização de espaços públicos da cidade.

Adiante, tomaremos para análise algumas outras propostas coletivas de arte que fizeram parte desse contexto e se destacaram por suas “práticas críticas” em torno das questões problemáticas que se fizeram presente na cidade de Belo Horizonte no período entre 2002-2019. São elas o coletivo Poro (2002-2016), o projeto Lotes Vagos (2005-2008), o Conjunto Vazio (2006) e o projeto Nessa Rua Tem Um Rio (2008).

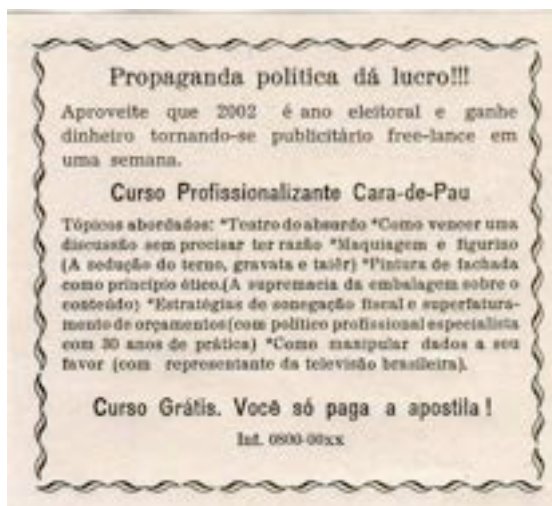
## **5.2 Poro**

O coletivo Poro se formou em 2002 por uma dupla de artistas, Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada, enquanto eles ainda eram alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tendo os seus trabalhos sido estendidos até 2016. Desde o início, o coletivo buscava escapar dos formatos tradicionais de objeto artístico.

Geralmente, seus trabalhos consistiam em intervenções urbanas e ações anônimas que poderiam ter o prazo de duração de minutos ou até mesmo anos, até que seus registros no espaço se apagassem por completo. O interesse da dupla na realização de seus trabalhos em espaços públicos advinha tanto da intenção de se propor outros olhares para esses locais, como de provocar reflexões nos transeuntes. Segundo os artistas, as propostas costumavam ser de execução barata, o que permitia autonomia à dupla, que atuava de forma independente de apoios financeiros (PORO, 2010).

Para o Poro, seus trabalhos serviam como ponto de partida para discussões sobre a cidade, estando nela a fonte de suas reflexões (PORO, 2013; PIPA, 2015). De acordo com suas observações, os seus trabalhos lidavam criticamente com tudo aquilo que os incomodava na cidade como, por exemplo, a grande quantidade de publicidade estimulando o consumo excessivo (PIPA, 2015). Por esse motivo, grande parte de seus trabalhos se dava como apropriações de mídias gráficas de publicidade ou sinalização urbana, como cartazes, lambes, panfletos, “santinhos”, faixas e placas. Essas apropriações provocavam um estranhamento para aqueles que se deparavam com elas, pois, ao invés de incitarem o consumo ou darem direções a lugares, apresentavam imagens e mensagens poéticas, irônicas ou até mesmo controversas, o convidando, nesse desvio, à reflexão a respeito da cidade e da vida urbana.

Podemos perceber esses aspectos em um de seus trabalhos intitulado “Propaganda política dá lucro!!!” (2002-2010) [Figura 30]. O trabalho consistiu em um comunicado em tom crítico às campanhas publicitárias de figuras políticas que se espalhavam pelas superfícies da cidade em meio aos períodos eleitorais. Impresso no mesmo formato de um “santinho” comum, o trabalho foi distribuído em locais públicos e colado em paredes de comércio, orelhões e muros durante as épocas de eleições. Não era claro para o receptor do que se tratava aquela mensagem, que referenciava o publicitário de propagandas políticas como um “cara-de-pau” responsável por ocupar a cidade e a mídia com manipulações. Sendo assim, a importância do trabalho estava em realizar a comunicação, propondo que se abrissem reflexões e debates sobre o assunto.



**Figura 30:** Santinho “Propaganda política dá lucro”, Poro (2010)  
 Fonte: poro.redezero.org

Como o próprio coletivo coloca (PIPA, 2015), o caráter de anonimato de seus trabalhos potencializava o alcance e a reflexão que se propunha a partir deles, permitindo uma potencial indeterminação. Com o caráter anônimo, se abria espaço para que os trabalhos também pudessem ser lidos como propaganda, brincadeira ou até mesmo ativismo. Dessa forma, se percebe que a possibilidade de não associação do trabalho como arte, o que pode até mesmo ampliar a sua leitura, é uma característica especial da intervenção, uma vez que se exibidos em espaços institucionais de exposição artística os trabalhos seriam imediatamente classificados como obras de arte.

O trabalho “Reduza a velocidade” (2005) [Figuras 31 e 32], que contou com a estampa dessa frase em camisetas distribuídas pela cidade, foi um exemplo disso. Com a intenção de brincar com um duplo sentido, o coletivo se apropriou da mensagem de uma placa de trânsito e a estampou em camisetas, que foram distribuídas entre amigos. O duplo sentido dessa frase fica claro quando entendemos o posicionamento do coletivo a favor do ócio, ou em defesa de “uma cidade lenta” (PORO, 2013, p. 82). Para o Poro (2013), as cidades reproduzem um ideal da velocidade, de forma com que a nossa experiência temporal nos espaços públicos seja reduzida de forma significativa. O coletivo acredita que os espaços públicos são, em grande parte, pouco convidativos ao descanso e nos induzem à pressa (PORO, 2013). Nesse sentido, quanto mais vivemos de forma acelerada, menos vivenciamos a cidade. Tendo isso em vista, podemos pensar que a redução da velocidade proposta nas camisetas do Poro não seria necessariamente referente a do automóvel, mas a do cidadão para que ele pudesse vivenciar de forma mais intensa a sua própria cidade.



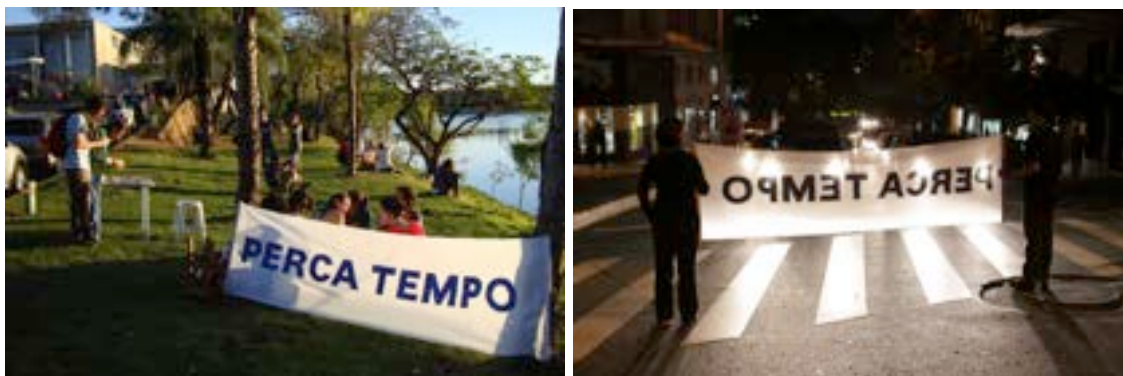
**Figuras 31 e 32:** Placa “Reduza a velocidade”, Poro (2005)  
 Fonte: poro.redezero.org



**Figuras 33 e 34:** Panfletos e bottoms “Perca tempo”, Poro  
 Fonte: poro.redezero.org

A postura do coletivo a favor de uma “desaceleração” e de um contato mais intenso com a cidade também é presente em uma série de trabalhos que levam o título de “Perca tempo”. Um deles foi um panfleto que apresentava “dez maneiras incríveis de perder tempo” (Figura 33). Dentre elas estavam algumas atividades “lentas” que o coletivo sugeria para vivenciar o espaço público, tais como: “observar o movimento das folhas nas árvores”, “passear por feiras de rua escolhendo frutas” e “tomar chuva”. Esse panfleto foi distribuído pela dupla em suas ações nas ruas de Belo Horizonte, acompanhado de um *bottom* (Figura 34) que, segundo o coletivo, já criou diversas situações e diálogos a respeito do uso do tempo (PORO, 2012).

O coletivo também estampou a frase imperativa “Perca tempo” em faixas. Em ações efêmeras, elas foram amarradas entre postes de luz e estendidas pelos artistas. Uma delas foi no gramado do Museu de Arte da Pampulha (Figura 35) e em uma faixa de pedestre (Figura 36).



**Figuras 35 e 36:** Faixas “Perca tempo” (2010)

Fonte: [poro.redezero.org](http://poro.redezero.org)

A autonomia sobre o uso do tempo defendido pelo coletivo vai de encontro ao pensamento do movimento de vanguarda Internacional Situacionista (I. S.), tido pela dupla como referência. A I. S. acreditava que as tecnologias em evolução se encarregariam de grande parte dos afazeres da classe trabalhadora. Isso permitiria que os trabalhadores tivessem mais “tempo livre”, em que não se ocupariam em produzir ou consumir, mas em realizarem os seus prazeres. Para os Situacionistas, ao passo que o trabalhador desvinculasse o seu tempo das atividades responsáveis por manter o sistema do capital, ele poderia se “desalienar” (JACQUES, 2003a).

Esse posicionamento pela “desalienação” é evidenciado pela apropriação que o coletivo fazia da publicidade urbana, um de seus maiores alvos de crítica. As séries de cartazes lambe-lambe “Contra as palavras de ordem” (2006) e “Por outras espacialidades” (2010), por exemplo, foram afixadas em superfícies da cidade (fachadas, muros, postes, etc.), muitas vezes por cima de peças de propaganda, visando apagá-las do campo de visão dos passantes. Os “lambes” “Contra as palavras de ordem”, eram compostos por papéis amarelos estampados por desenhos de pássaros na cor vermelha (Figuras 37 e 38). Assim, como é evidenciado pelo próprio título, o trabalho contrapunha, com sutileza, a autoridade e o excesso de informação presentes em anúncios publicitários que induziam ao consumo.



**Figuras 37 e 38:** Cartazes “Contra as palavras de ordem”, Poro (2006)  
Fonte: poro.redezero.org

Já a série “Por outras práticas e especialidades” (2010) [Figuras 39 e 40] contava com treze cartazes com figuras e mensagens que convidavam o receptor ao questionamento e à revisão de seu comportamento em relação à cidade. Algumas das frases estampadas diziam, por exemplo, “plante uma árvore na sua rua” e “compartilhe o espaço público”. O cartaz “Transforme distância em movimento” continha uma ilustração de fileiras de carros, como se estivessem em engarrafamento, contrapostos a uma bicicleta. Um outro cartaz apresentava a imagem de uma casa antiga sendo demolida por um trator. Embaixo, um alerta fazia o comunicado “Outra casa foi demolida”, que, como num jogo, se completava pelas seguintes opções a serem escolhidas e assinaladas: “não tem problema, era uma casa velha”, “preservar a memória é coisa do passado”, “ponto para a especulação imobiliária”, “vai ser um lindo prédio novo” e “BH, uma cidade em demolição” (Figura 40)<sup>6</sup>.



**Figuras 39 e 40:** Cartazes “Por outras práticas e especialidades”, Poro (2010)  
Fonte: poro.redezero.org

<sup>6</sup> Para que seja reproduzido em outras cidades, o coletivo altera a frase do cartaz em sua versão para *download* no website para: “Nossa cidade em demolição”.

No geral, esse agrupamento de cartazes apontava para questões presentes na cidade que o coletivo entendia ir em contra o benefício coletivo dos cidadãos, como o congestionamento de trânsito por uso excessivo de automóveis, o encolhimento de áreas verdes e a destruição de edificações históricas pela ação da especulação imobiliária. Fora isso, os cartazes convidavam à fruição da urbe e à realização de uma vida autônoma em relação ao consumo e ao automóvel. No lugar da permanência em locais fechados, sugeriam o compartilhamento do espaço público. Contra o desarborizar, incentivavam o plantio. Dessa forma, incitavam a reflexão a respeito da transformação da paisagem da cidade e pediam que os cidadãos repensassem os seus modos de habitá-la.

Ainda tratando dos trabalhos do coletivo que se apropriavam criticamente de mídias de comunicação urbana, podemos ressaltar as “Faixas de anti-sinalização” (2009). As “Faixas” se travavam um conjunto de *banners* que estampavam breves mensagens em tecido branco instaladas no bairro de Santa Tereza (Regional Leste de Belo Horizonte) e em proximidades. Ao contrário das faixas de propaganda comuns às ruas das cidades com forte apelo visual, direcionadas ao consumidor e com indicação clara da fonte de comunicação, as faixas do Poro eram anônimas e pintadas na cor preta sobre o fundo branco. Elas não apresentavam destinatário ou “público-alvo” específicos. Em comum com as faixas publicitárias, as faixas do Poro tinham o aspecto de convocar o transeunte a realizar ações por meio de frases imperativas. Entretanto, ao invés de induzirem ao consumo, as frases do coletivo visavam estimular o pensamento crítico com as frases “enterre a sua TV”, “assista sua máquina de lavar como se fosse um vídeo”, “veja através”, “atravesse as aparências” e, novamente, “perca tempo”.

Ao sobrepor as peças de propaganda com os seus trabalhos, o coletivo confrontava o domínio da publicidade sobre o espaço público urbano. Como percebemos pela afirmação do coletivo de que “a cidade não é o lugar do consenso. É o lugar do encontro com a diferença” (PORO, 2013, p. 81), podemos entender que o Poro defendia que as demais visões sobre a cidade devem ser manifestadas, em detrimento de aceitar, obedecer e consumir.

As menções à TV, à máquina de lavar e o próprio aspecto de apropriação de meios de comunicação social, como panfletos, faixas e cartazes, nos chamam a atenção para os objetos presentes no dia-a-dia da vida nas cidades, objetos esses que os Situacionistas consideravam também formas de alienação. Isto é, a I. S. considerava que o indivíduo se alienava na medida em que se integrava passivamente ao cotidiano (JACQUES, 2003a). Tendo isso em vista, podemos notar que, como forma de romper com essa passividade, o Poro propunha, então, que se desse outro significado a esses objetos, de forma que fossem apropriados ou

questionados. Seria essa uma maneira para que as pessoas deixassem a sua condição alienada. Nesse sentido, o coletivo se aproximava dos grupos e artistas emergentes na segunda metade do século XX, que, como o I. S., propunham fundir arte e vida de forma a causarem uma “revolução cotidiana”. Sobre esse contexto, Cortés (2008, p. 22) nos fala que

acreditava-se fielmente no papel que os artistas podiam desempenhar na transformação da sociedade, de modo que pretendiam converter arte em objetos e/ou ações que negassem os valores tradicionais bem como se apropriar, subversivamente, dos meios de comunicação social.

O próprio coletivo assume que a inserção de seus trabalhos no cotidiano da cidade, como ações ou apropriações de peças de publicidade, por si só já denotava um posicionamento crítico. Para os artistas, o desvio à espetacularização urbana, aquilo que entendemos como a homogeneização das cidades em moldes grandiosos, seria possível mediante o gesto de retornar à atenção ao que é “pequeno” na cidade (PORO, 2010).

### **5.3 Lotes Vagos**

O projeto “Lotes Vagos: ação coletiva de ocupação experimental” (2005-2008) nasceu da parceria dos dois membros do Escritório Ambulante (2004-2009), Breno Silva e Louise Ganz, ambos artistas visuais e arquitetos. A iniciativa aconteceu em Belo Horizonte, nos anos 2005 e 2006, e em Fortaleza, em 2008. Os “Lotes Vagos” consistiram na conversão temporária de terrenos privados em espaços públicos por meio de ocupações autogeridas por propositores e participantes.

Para dar início ao processo de ocupação de terrenos vazios, a dupla mapeava os lotes desocupados na cidade por meio de caminhadas em diferentes bairros e regiões. Feito isso, artistas entravam em contato com os proprietários dos lotes para pedirem o empréstimo dos espaços para as ocupações temporárias. Caso a resposta fosse positiva, o par entrava em contato, então, com a população vizinha, os amigos e os demais interessados, os convidando a participarem do projeto. Para cada lote, se formava um grupo responsável pela organização do espaço e por propor novos usos. Cada experiência perdurava de acordo com o interesse dos participantes, sendo que o limite de duração de cada uma era o tempo cedido pelo proprietário.

Em suas práticas no Escritório Ambulante, os propositores dos “Lotes Vagos” já apresentavam uma relação de proximidade com a rua. Além de trabalharem em uma sede fixa, com a ajuda de um mobiliário móvel, ocasionalmente levavam “o escritório” aos espaços públicos de diferentes áreas de Belo Horizonte, onde ofereciam serviços de projetos de

arquitetura e *design*. Essas experiências possibilitaram que expandissem os seus conhecimentos territoriais sobre a cidade, para além das áreas que costumavam frequentar.

A ideia do projeto surgiu a partir do conhecimento da dupla a respeito de uma série de lotes no bairro Urucuia, na Região do Barreiro, em Belo Horizonte, que eram alugados ou emprestados a pessoas que neles cultivavam hortaliças (GANZ, 2008). A partir dessas produções, se formava uma rede autônoma de trocas de alimentos. Além das hortaliças, se produziam nessa dinâmica outros modos de se conviver, ocupar e transformar a cidade, que se sustentavam por meio do cuidado com o espaço verde. Aos olhos dos artistas, mesmo sem um discurso politizado, ou sequer defesa argumentada de sustentabilidade, se realizava em escala local nessa organização autônoma de lotes cultivados um devir político da própria cidade. Com base nesse caso, ela passou a imaginar quais outros usos e modos de convivência poderiam se desdobrar a partir da replicação da prática. Dessa inquietação, então, se originou a proposta dos “Lotes Vagos” (GANZ, 2008).

Ao todo somaram-se dezesseis experiências denominadas “ocupações experimentais”, que deram novos usos a lotes desocupados. Entre elas, algumas foram feitas em parceria com a artista Ines Linke, com quem Louise Ganz forma também a dupla Thislandyourland. As nove ocupações mencionadas a seguir aconteceram em Belo Horizonte e Região Metropolitana (RMBH):

1) “100 m<sup>2</sup>”, no bairro Funcionários (Regional Centro-Sul, BH) [Figura 41]. A ocupação se iniciou com o plantio de 100 m<sup>2</sup> de grama, onde posteriormente foram realizados churrascos, cultivo de sementes, lavagem de carros e descansos. A ocupação foi promovida junto à vizinhança, incluindo comerciantes, professores e alunos de uma creche, lavadores de carros, passantes, amigos e moradores de rua. A sua duração foi de 3 meses (abril a junho de 2005);

2) “O edifício me barra a vista”, no bairro Santa Lúcia (Regional Centro-Sul, BH) [Figura 42]. A proposta foi realizar um mapa de movimentação de planetas e estrelas no chão do lote, a partir de pedras que demarcavam os percursos. A ocupação contou com a colaboração de astrônomos da UFMG e teve o envolvimento de vizinhos e amigos. Ela durou apenas entre as 19h às 24h do dia 20 de agosto de 2005;



**Figuras 41 e 42:** Lotes 1 e 2 (2005)  
Fonte: lganz.wordpress.com

3) “Perímetro”, no bairro Nova Granada (Regional Oeste, BH) [Figura 43]. A proposta foi a de ressaltar o caráter principal do lote, que era o de passagem. Para isso, os propositores demarcaram os trajetos feitos pelos passantes, com a ajuda de um dispositivo que despejava uma mistura de água e cal sobre o solo. Os colaboradores da ocupação foram os amigos, uma moradora próxima ao terreno e uma associação comunitária local, que contaram com o envolvimento das inúmeras pessoas que cruzavam o espaço. A ocupação durou entre as 6h e 18h do dia 16 de junho de 2005;



**Figuras 43 e 44:** Lotes 3 e 4 (2005)  
Fonte: lganz.wordpress.com

4) “Lote de ideias”, no bairro Belvedere (Regional Centro-sul, BH) [Figura 44]. Essa proposta ocupou o lote com armações preenchidas por tecidos, que permitiram a criação de ambientes para aulas, oficinas e ensaios abertos. Colaboraram amigos e o grupo de pesquisa MOM – Morar de Outras Maneiras, da Escola de Arquitetura da UFMG e participaram também alguns passantes. A ocupação aconteceu no dia 17 de setembro de 2005;

5) “Banquete coletivo”, no bairro Nova Vista (Sabará, RMBH) [Figura 45]. A ocupação consistiu em um grande banquete realizado com a participação da vizinhança.

Louise e Ines, artistas da dupla Thislandyourland, fizeram os convites para os vizinhos, pedindo que participassem e contribuíssem do banquete. Foi estendida uma mesa de 30m<sup>2</sup>, onde as comidas foram compartilhadas. Os participantes foram os moradores próximos ao terreno. O banquete ocorreu durante uma tarde, em setembro de 2006;

6) “Cabelereiro”, no bairro Funcionários (Regional Centro-sul, BH) [Figura 46]. Nessa ocupação, o Thislandyourland propôs uma parceria com o salão de beleza e o sacolão vizinhos ao lote. Durante um dia, com a parceria dos funcionários do salão, o terreno serviu de *spa* para os vizinhos, passantes e amigos, onde se serviram também frutas. O *spa* teve a duração de um dia, em setembro de 2006;



**Figuras 45 e 46:** Lotes 5 e 6 (2006)  
Fonte: lgan.z.wordpress.com

7) “Exibição de filme”, no bairro Floresta (Regional Leste, BH) [Figura 47]. Em um lote onde uma casa se encontrava parcialmente demolida, Louise e Ines propuseram dar o uso de sala de estar para assistir televisão. Para isso, mobiliaram o espaço com sofás, tapetes, cadeiras, mesas e cinco TVs. Foram convidados os participantes das edições anteriores, os vizinhos e amigos. A “sala de estar” teve a duração de um dia, em agosto de 2006;

8) “Topografia”, no bairro Carlos Prates (Regional Noroeste, BH) [Figura 48]. Aproveitando da topografia acidentada de um lote, a dupla Thislandyourland espalhou lonas sobre o chão, onde as pessoas podiam se deitar para observar a paisagem, conversar e ler livros. Participaram da ocupação vizinhos, passantes e amigos. A ocupação ocorreu por um dia, em agosto de 2006;



**Figuras 47 e 48:** Lotes 7 e 8 (2006)

Fonte: lganz.wordpress.com

9) “Praia”, no bairro Savassi (Regional Centro-sul, BH) [Figura 49]. Nessa proposta, a dupla Thislandyourland criou a ambientação de uma praia. Sobre um quadrado de areia de 8m<sup>2</sup>, as artistas dispuseram cadeiras de praia, uma piscina plástica e um guarda-sol. Passantes e amigos participaram da ocupação, que aconteceu durante um dia, em outubro de 2008.



**Figura 49:** Lote 9 (2008)

Fonte: lganz.wordpress.com

Ao problematizarmos as possíveis questões evidenciadas com os “Lotes Vagos”, somos prontamente levados a refletir sobre a terra urbana frente aos meios de acumulação capitalista. Sabendo que a propriedade privada se apresenta como inerente à lógica do capital, associados ao capital imobiliário, os terrenos particulares vazios se tornam alvos da especulação imobiliária – processo em que proprietários mantêm suas propriedades disponíveis no mercado no aguardo de sua valorização enquanto mercadoria. Assim, ao inverter o caráter de privado à público dos lotes, o projeto se lançava na contramão da lógica da cidade-mercado: ele entregava gratuitamente para o uso e negociação coletiva aquilo que era mantido como capital privado. Nesse sentido, podemos dizer que o projeto enxergava o terreno mediante o seu valor de uso e não de mercadoria.

Nessa linha de análise, em Flórido (2009, p. 34), temos que o projeto Lotes Vagos

insere-se nesse tipo de prática artística em que a negociação torna-se um dos elementos fundamentais, mas que, longe de modelar as relações sociais, interfere sutilmente nas relações de propriedade e uso: “devolve ao uso comum o que antes estava indisponível pela propriedade” – ou ao menos tenta, ainda que brevemente – o que Giorgio Agamben chamou de “profanação do improfanável”, a profanação do capitalismo.

Ou seja, podemos, a partir dessa reflexão, pensar que “profanar o capitalismo” seria justamente a premissa dos Lotes Vagos: destituir dos modos de acumulação, ainda que de forma momentânea, aquilo que é a sua peça-chave – a propriedade privada. Assim, se consideramos que a lógica do capital se baseia nos lucros privados por meio da produção e do comércio de mercadorias, percebemos que ao entregarem um “produto” para o uso livre coletivo, os “Lotes” suspendiam as relações capitalistas às quais os terrenos eram submetidos.

A especulação imobiliária, responsável pelo crescimento no número de imóveis privados desocupados na cidade, explicita contradições nos processos de urbanização pautados no capital. Entre elas, podemos ressaltar a carência de espaços públicos. Enquanto os espaços privados sem uso se multiplicam, aqueles destinados ao uso da população urbana para ócio e lazer parecem diminuir para ceder espaço à urbanização. Ao mesmo tempo em que os “Lotes” tratavam de evidenciar essa situação, ao concederem usos públicos a áreas privadas, questionavam a relação dicotômica entre os espaços públicos e privados.

Com base em Ganz (2009), uma das proponentes do projeto, temos a perspectiva de que o caráter público ou privado de um espaço não é necessariamente pré-determinado, mas pode ser medido em relação ao modo como ele é utilizado. Podemos visualizar esse ponto de vista ao percebermos que alguns dos poucos espaços públicos que deveriam ser de acesso livre aos cidadãos, como praças e parques, acabam sendo restritos. Isso acontece porque muitas vezes esses espaços estão distantes do cotidiano da maioria dos cidadãos. Por outro lado, os espaços residuais particulares, como terrenos vazios e imóveis desocupados ou abandonados, são disseminados por toda a cidade. De acordo com Ganz (2008), eles representam cerca de 10% dos terrenos privados de Belo Horizonte.

Com base nas ponderações da dupla de proponentes no *blog* do projeto,<sup>7</sup> temos que os aspectos de “abandono”, “indeterminação” e de “lugar de delinquências” atribuídos aos lotes vagos eram preservados de forma intencional:

Os tipos de ocupação dos lotes não visam eliminar esse caráter meio abandono, meio memória vegetal, topográfica e arqueológica. Permanece um certo caráter de vago mesmo, senão vira empreendimento. As

---

<sup>7</sup>Endereço do *blog* do projeto Lotes Vagos: <lotevago.blogspot.com.br>.

intervenções são nesse limite, entre vago e propositivo (LOTE VAGO, 2005?, s.n)

Tendo em vista esse posicionamento, podemos entender que a aparência de abandono era mantida como forma de evidenciar os efeitos contraditórios da cidade-mercado. Com isso, evitavam que as ocupações acabassem por mimetizar os padrões mercadológicos de produção espacial. Nesse sentido, entendemos que o projeto proporcionava possibilidades de desvio à lógica dominante de produção da arquitetura e do urbanismo. Isso se evidencia mediante a afirmação de Ganz (2009, p. 07) proponentes de que os lotes seriam

pequenos campos abertos na cidade onde se pode produzir e viver numa esfera distinta da especulação, da homogeneização de construções e costumes e da ordem determinista do planejamento urbano.

Ou seja, objetivo dos “Lotes” seria justamente o de promover uma dinâmica de uso e ocupação do solo na contramão da situação afluyente, baseando-se em autonomia, colaboração, gratuidade, criatividade, etc.. O próprio título dado ao projeto – “Lotes Vagos” – nos permite uma interpretação ambígua, de “vagos” enquanto “desocupados”, mas também de “usos indeterminados”, evidenciando que os espaços não tinham usos pré-determinados, mas estavam aberto à proposições.

Quanto ao aspecto de “delinquência” que os “Lotes Vagos” não tinham interesse em suprimir, a partir de Ganz (2009), podemos compreender que o projeto propunha com isso uma forma de resistir ao policiamento excessivo. Quando consideramos que a vida social urbana abrange uma série de normas de conduta e constante vigilância, os terrenos baldios, que se encontram à margem dos espaços de socialização, podem ser vistos como lugares onde a informalidade é ainda possível. São neles que ocorrem os atos ilegais e os pequenos delitos – práticas consideradas “potências positivas, e não pejorativas” (GANZ, 2009, p. 07).

Outro aspecto que podemos perceber a respeito do projeto é que, abrindo margem para a participação de interessados em promover ocupações nos lotes, ele confrontava também a espetacularização urbana, comumente associada à exclusão dos cidadãos na participação dos processos de produção do espaço (JACQUES, 2005). Se pensamos que cada ocupação dependia necessariamente da proposição e envolvimento de amigos, parceiros, vizinhos, passantes, etc., ou seja, “cidadãos-comuns”, o projeto atuava também como forma de romper com a passividade induzida pela “cidade-espetáculo”.

A quebra com o “espetáculo urbano” também era feito na medida em que as ocupações se distanciavam das imagens “espetaculares” que tendem a homogeneizar as cidades. Isto é, cada ocupação propunha um uso diferente baseado no contexto local e no

interesse dos colaboradores, não se deixando levar por ideias pré-concebidas de como a cidade deveria se parecer.

De modo geral, entendemos que os “Lotes” propunham um pequeno contraponto ao urbanismo dominante. Ao invés de tratarem da cidade como “um pensamento único”, eles se abriam para os múltiplos pontos de vista e interesses. As ocupações se abriam como espaços de negociação entre as pessoas, que eram encorajadas a terem autonomia sobre esse processo. A flexibilização do nexos entre público e privado, o desvio a certo controle social e a evidência dos efeitos da mercantilização espacial eram constantes nas ocupações desses lotes vazios.

Posteriormente, outras iniciativas derivaram do projeto. A dupla propositora, Breno e Louise, deu origem ao site “A. E. T. – Ativador de espacialidades temporárias” <ativador.org>, que propunha a junção de pessoas em qualquer lugar com interesse de promover ocupações de forma autônoma. Nele, interessados sugeriam espaços, projetos e financiamentos para viabilizar as ações. Os artistas chegaram a se reunir com o prefeito de Belo Horizonte à época, que considerou ter o projeto como base para a concepção de um projeto de política pública para a ocupação de lotes ociosos. A dupla de artistas Thislandyourland, composta por Louise e Ines, dirigiu em 2006 o documentário *M2 – Doctv3*, que retratou experiências do projeto. Já em 2008, o projeto foi reproduzido por Breno e Louise em Fortaleza, onde ganhou mais 7 “ocupações experimentais”.

#### 5.4 Conjunto Vazio

O Conjunto Vazio é um coletivo belo-horizontino, ainda em atividade, que se formou em 2006 por estudantes da Escola de Teatro da Fundação Clóvis Salgado. O coletivo classifica seus trabalhos como “anti-arte”, o que, pelo caráter crítico de seus trabalhos em relação ao campo formal de arte, pode aqui ser entendido como uma forma de afirmar a sua aversão ao à lógica de mercado e das instituições de práticas artísticas. O extenso repertório de práticas do Conjunto se constitui em intervenções urbanas, performances, peças de teatro, debates, trabalhos de vídeo-arte e elaboração de textos de reflexão filosófica.<sup>8</sup>

O coletivo defende abertamente um caráter anarquista, que é evidenciado em suas intervenções urbanas e performances em que percebemos um enfrentamento às normas de conduta social na cidade. A intervenção “A Ilha” (2007), por exemplo, mostra o olhar crítico do grupo às formas restritas de uso do espaço público. Esse trabalho consistiu na ocupação de lugares “banais” da cidade, como uma rotatória (Figura 50) e um canteiro central sem acesso

---

<sup>8</sup>Todos os trabalhos do coletivo são postados no *blog*: <comjuntovazio.wordpress.com>.

para pedestres (Figura 51) para banhos de sol. Com essa intervenção, o coletivo também brincava com a ideia de que o estado de Minas Gerais não possui praia. Em seu lugar, o coletivo propunha que o espaço público urbano pudesse ser locais para descanso e lazer, assim como as praias.



**Figuras 50 e 51:** A Ilha, Conjunto Vazio (2007)

Fonte: flickr.com/photos/conjuntovazio

Para tanto, os membros do grupo, vestidos em trajes de banho, estenderam nesses locais inusitados toalhas, cangas, guarda-sóis e cadeiras de praia, se munindo também de livros, violão, comidas e bebidas em caixas de isopor. Foram realizadas duas experiências da “ilha”, nas quais, juntos ao coletivo, estiveram presentes os amigos e a avó de um dos membros. Em ambas, houve interação com os passantes mais intrigados com o acontecimento, que questionaram a presença das pessoas naqueles locais (CONJUNTO VAZIO, 2009).

Tendo em vista o posicionamento crítico do coletivo, “A Ilha” nos chama a atenção para algumas questões urbanísticas. Uma delas é a formação de espaços residuais urbanos decorrentes de intervenções que se limitam a organizar o trânsito de automóveis. Pelo seu caráter de isolamento, esses espaços foram considerados “ilhas” pelo coletivo. Além disso, podemos também perceber no trabalho um enfrentamento à determinação sobre quais espaços da cidade podem ou não ser utilizados pela população. O que propunha o coletivo era que a cidade fosse reimaginada pelos passantes, tendo eles em vista que poderiam se apropriar dela da forma que lhes fossem pertinentes. Com essa ação, o coletivo levantava a possibilidade de que os espaços de uso público não deveriam ser apenas aqueles que são qualificados pelo planejamento urbano enquanto “públicos”, mas qualquer um.

Ao divulgar a ação em seu *blog*, o coletivo pôs ao leitor a seguinte pergunta: “De que formas você vivencia a cidade?” (CONJUNTO VAZIO, 2009). Isto é, por meio de um momento que se apresentou também como uma forma de lazer em um lugar inusitado, a intervenção se direcionou a levantar questionamentos sobre o comportamento dos cidadãos

em relação aos espaços da cidade. Nesse sentido, o que se pergunta também poderia ser: “por que nos limitamos a viver a cidade da maneira que nos é determinada e não tantas outras?”.

A edição da “Ilha” no canteiro central recebeu atenção do Jornal Estado de Minas (Figura 52), que se encarregou também de conversar com a vizinhança e com os passantes a respeito da intervenção e do local onde ela ocorria. Com base nas falas dos observadores, percebemos que a intervenção fez com que se levantassem reflexões a respeito daquele espaço. Enquanto um dos entrevistados disse que “eles [o coletivo] realmente mostram que algumas áreas podem ter outra destinação”, alguns salientaram que consideram a área perigosa. Um morador da região disse que acontecia naquele cruzamento, “no mínimo, dois acidentes por semana”.



**Figura 52:** Reportagem de Daniela Galvão  
Fonte: Jornal Estado de Minas, 07 de out. de 2007.

A intervenção “A Ilha” teve desdobramentos futuros em um outro evento de posicionamento crítico em Belo Horizonte, a “Praia da Estação”, que começou com o encontro “Vá de Branco”, convocado em janeiro de 2010 por meio de um convite em um *blog* anônimo (Figura 53). O evento ocorrido na Praça da Estação teve como objetivo promover uma manifestação contra o decreto municipal 13.798/09 (9 de dezembro de 2009), que, de forma autoritária, proibia a realização de eventos “de qualquer natureza” naquela praça a partir do dia 1º de janeiro de 2010. Desse encontro surgiu a lista de e-mail no endereço <prcalivrebh@gmail.com>, através da qual os manifestantes debatiam táticas de ação contra a medida.



**Figura 53:** Convite para o protesto “Vá de Branco” (2010)

Fonte: vadebranco.blogspot.com.br

Com a presença do Conjunto, foi proposta por meio de um convite anônimo enviado aos participantes da lista a “praia-protesto”, no dia 16 de janeiro de 2010. Isto é, como se reivindicava o “uso livre” de uma praça, se propunha realizar uma manifestação em que os manifestantes se organizariam não como um protesto comum, mas em torno da ambiência de uma praia, o que reforçaria o caráter aberto, público e lúdico daquele espaço. Assim como nas “Ilhas”, os “praieiros” se equiparam de instrumentos e trajes que remetiam a ideia de praia, transformando, pela ocupação, o caráter do espaço (Figuras 54 e 55).



**Figura 54 e 55:** Primeira edição da Praia da Estação em Belo Horizonte (2010)

Fonte: conjuntovazio.wordpress.com

Em seu *blog*, o coletivo ressaltou o caráter crítico, horizontal, ausente de filiação política ou de lideranças da “Praia” em uma publicação que antecedeu o evento:

A Praia da Praça da Estação não tem líderes, não tem partido, não precisa deles... muito menos esse integrante do coletivo [conjunto vazio] que vos fala pode determinar o que a praia é ou deixa de ser, simplesmente porque isso não me pertence e a intervenção nem mesmo aconteceu. Não é necessário nem explicitar que o objetivo é contrariar o decreto autoritário e sem sentido do prefeito Márcio Lacerda, ou promover uma nova utilização da cidade; [...] Os discursos, as hierarquias, o tédio, a publicidade gratuita tudo isso se cala; pois faremos da cidade nossa novamente! (CONJUNTO VAZIO, 2010a)

Ou seja, o objetivo da manifestação era claramente fazer oposição ao decreto, mas também tentar fazer disso uma reconquista do espaço público. Segundo o relato do Conjunto Vazio (2010b), o evento proporcionou um espaço de debate e diversão entre pessoas de diferentes lugares da cidade, com distintos posicionamentos políticos, discursos e ideologias. Compareceram centenas de banhistas, cuja presença incomodou a administração da Praça, que logo se pôs a desligar os chafarizes. No entanto, essa providência apenas fortaleceu a ação: em um chapéu que passou entre os manifestantes, somaram-se contribuições com as quais se pagou um caminhão pipa, que esguichou jatos d'água nos banhistas para refrescá-los.

Logo após a sua primeira edição, a “Praia” passou a ser recorrente nos finais de semana mais quentes do ano. Aos poucos deixou de assumir necessariamente, em primeiro plano, um caráter de protesto político, passando a ser percebida também como um momento de lazer para a população jovem da cidade. Mesmo antes disso acontecer, o Conjunto já alertava em seu *blog* para a possibilidade de desvirtuação da “Praia”. A preocupação do Conjunto Vazio (2010b) era de que a recorrência da manifestação a esvaziasse de seu potencial político e radical, convertendo-a em mais um evento cultural da cidade. Nesse sentido, o coletivo foi crítico ao desdobramento da ação dizendo que, de uma manifestação festiva, ela se reduziu a um momento de lazer com “verniz político”. Essa anulação de sentido de protesto político foi evidenciada também pelo tratamento dado à “Praia da Estação” por jornais que a dedicaram matérias em que se ressaltava o divertimento dos “banhistas” e mal se mencionava a causa da ação (CONJUNTO VAZIO, 2010b).

Como desdobramento crítico à “Praia da Estação”, o Conjunto Vazio propôs em 2011 o “Piscinão de Ramos na Praça da Rodoviária”, em Belo Horizonte. A finalidade da ação era levar a “Praia”, em seu sentido original enquanto encontro para debate sobre a cidade por meio de uma ocupação lúdica, a outros espaços da cidade. No convite, o coletivo sugeria que o debate se desenrolasse a partir da pergunta: “Qual é a cidade que queremos?” (Figura 56). Em relação ao lugar escolhido, se propunha a permanência em um ambiente visto apenas como passagem e ocupado especialmente por moradores de rua e prostitutas (COLETIVO VAZIO, 2012). Essa ação foi anunciada por meio das redes sociais com um convite aberto à participação. Diferente da “praia” que se formou na Praça da Estação, onde passaram a frequentar grupos cada vez maiores, a da Praça da Rodoviária não atraiu muitos interessados (Figura 57).



**Figuras 56 e 57:** Convite e intervenção “Piscinão de Ramos”, Conjunto Vazio (2012)  
 Fonte: conjuntovazio.wordpress.com

Com base nesses acontecimentos, entendemos que a postura do coletivo, que visa transformar os modos de vivenciar e se pensar a cidade, perpassa pela crítica aos modos “legítimos” de uso do espaço público, bem como o estabelecimento de locais específicos para usufruto pela população. A partir desse olhar, o Conjunto propõe formas críticas de ocupar espaços da cidade com convites ou aberturas à participação de entusiastas. As ações aqui expostas se caracterizam pela dinâmica festiva, sem que se exclua delas o seu caráter político. No caso das “Ilhas” e do “Piscinão”, o que motivou as ações *a priori* foi ampliar o debate sobre as formas de vivenciar a cidade por meio da ocupação de espaços não usualmente apropriados para fins de socialização. Já a “Praia” teve como propósito contestar um exemplo explícito de cerceamento de um espaço público.

O coletivo defende abertamente um posicionamento anticapitalista. Além de promover práticas no campo estético, participa de outras ações que promovem debates e modos alternativos de habitar a cidade e de relações de consumo. Uma delas é a Loja Grátis – ambiente que ocupou um espaço comercial do Mercado Novo, no centro da cidade, em que não eram feitas vendas de produtos, mas doações e trocas. Outra é a Kasa Invisível, ocupação de caráter horizontal, anticapitalista e autogerido também na região central de Belo Horizonte, onde o coletivo realiza ensaios e encontros.

Na visão do coletivo, a mudança na sociedade e seus meios de funcionamento deve passar necessariamente por uma “revolução urbana”. Esse posicionamento aproxima o coletivo dos Situacionistas, que é, assim como para o grupo Poro, uma das suas referências. Assim como a I. S., o Conjunto Vazio entende que o desmonte do capitalismo pode ser conquistado pela reinvenção dos modos de viver e produzir a cidade. É por isso também que, para o coletivo, ações que envolvam o debate político no que concerne à vida da população

urbana devem acontecer necessariamente em espaços abertos da cidade, onde é possível uma participação ampla de diferentes pessoas.

### 5.5 Nessa rua tem um rio

O projeto Nessa Rua tem Um Rio é uma iniciativa da ONG – Instituto Undió, que, desde 2008, deu origem a uma série de intervenções artísticas que tematizaram a Rua Padre Belchior, em Belo Horizonte, onde o projeto se sedia (Figura 59) e os cursos d’água da cidade tamponados pelo asfalto. O foco das intervenções recai especialmente sobre o Córrego do Leitão, que se encontra hoje recluso sob o asfalto daquela rua, mas que até 1971 foi presente na paisagem e no cotidiano urbano. Sob a coordenação das artistas Thereza e Júlia Portes (filha e mãe, respectivamente) o projeto nasceu em 2006 quando elas retornaram à edificação onde residiram até a década de 1980 (Figura 60), para hospedar a ONG, que se dedica à educação artística de crianças e adolescentes carentes.



**Figuras 59 e 60:** Instituto Undió hoje e casa onde residiu a artista T. P. (1966)  
Fonte: institutoundio.org

Segundo Thereza, logo que reocuparam a casa, as lembranças da rua e do córrego começaram a aflorar. A partir delas, J. P. escreveu um livro de memórias com histórias que abordavam o Córrego do Leitão enquanto ele ainda era aberto. Em referência ao apagamento do córrego que um dia foi presente de forma intensa, o título dado ao livro foi “Nessa Rua Tem um Rio”.

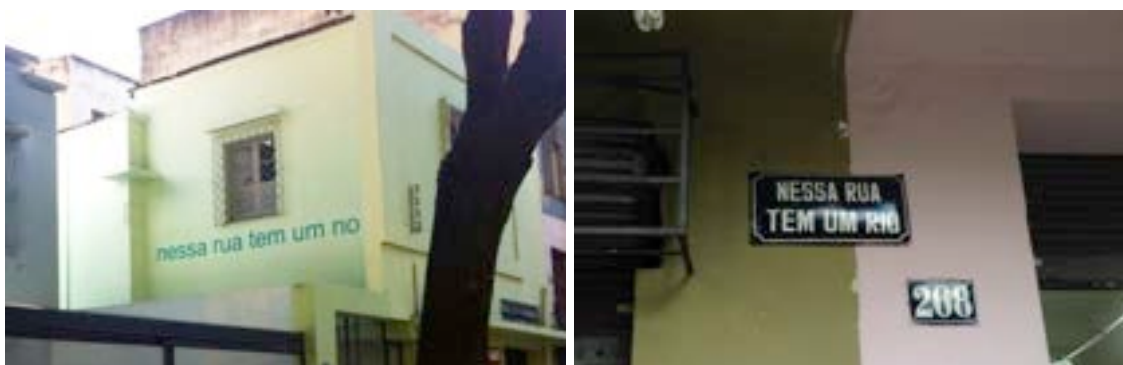
Esse resgate do córrego despertou nas artistas um olhar de comparação entre o agora e o passado da rua, envolvendo também aqueles que passaram a ocupá-la nos anos recentes. A percepção de T. P., ao retornar à rua, foi a de que, naquele momento, as pessoas a viam como um lugar desagradável:

[Sic] Tinha toda essa coisa da rua e tinha essa coisa de achar a rua feia. Um jornal publicou – eu não acho esse jornal –essa matéria dizendo que esta era

a rua mais feia de Belo Horizonte [a Rua Padre Belchior], que era a mais suja, que era a mais detonada. (T. P.. Belo Horizonte, 25 de mar. de 2019. Depoimento a Marcus Felipe Abreu Maia).

A matéria jornalística que dava à rua o título de “a rua mais feia da cidade” fez com que se tornasse urgente para a artista mostrar e perceber a rua por meio de outros olhares. Já tendo em vista tematizar a rua em seus trabalhos artísticos, essa vontade se misturou também à de explorar, junto aos alunos do Undió, práticas que dialogassem com a cidade, em especial com a Rua Padre Belchior, tendo também a participação de outros artistas. Assim, a partir desse encontro entre a ONG e os artistas convidados, nasceu o projeto Nessa Rua Tem Um Rio, homônimo ao livro escrito pela artista Júlia Portes.

Os primeiros “sinais” do projeto que temos ao andarmos pela Rua Padre Belchior estão na edificação vizinha à ONG. Um deles é uma frase escrita na empena lateral com a aplicação de um adesivo (Figura 61). O outro é uma placa pregada na fachada que se assemelha às placas antigas que identificam o nome das ruas (Figura 62). Assinalando a presença de um rio recluso sob o asfalto da mesma rua, ambas as intervenções expõem ali o título do projeto.



**Figuras 61 e 62:** Intervenções do projeto Nessa Rua Tem Um Rio  
Fonte: autor, 2019

Outro trabalho que germinou a partir do projeto foi a intervenção “Mesa de Thereza” (Figuras 63 e 64). Nela, a artista Thereza Portes, com a colaboração de amigos, alunos, vizinhos e participantes espontâneos, estende uma mesa de café de 10 metros de comprimento na calçada em frente ao Instituto Undió, em uma manhã de sábado por mês. O café é passado e servido sobre a mesa várias vezes durante a ação. Junto a ele, são oferecidos bolos, tortas, pães e biscoitos a qualquer passante que desejar consumi-los ou se interessar em participar da ação.



**Figuras 63 e 64:** A ação “Mesa de Thereza” em uma manhã de sábado, Thereza Portes (2019)  
 Fonte: autor, 2019

À medida que a intervenção foi crescendo, seu desejo de diálogo se estendeu também aos passantes, que circulavam por ali sempre apressados. Ela via também que a “Mesa” trazia como potência proporcionar um espaço de convivência entre pessoas que talvez não tivessem de outra forma a oportunidade de dialogar. Ou seja, aos olhos da artista, a ação representa uma quebra com a correria e a hostilidade da rua.

Para elucidarmos melhor a dimensão que esse rompimento tem, devemos ressaltar que a Rua Padre Belchior se localiza em uma área do hipercentro de Belo Horizonte, e um ponto de fluxo intenso da cidade, onde se tem acesso a muitas linhas de ônibus. Situa-se também a um quarteirão de distância do Mercado Central, um dos principais pontos de comércio e turismo da cidade, o que, junto aos demais comércios da área, faz com que a rua seja bastante movimentada. Nas manhãs de sábado, enquanto a rua está sendo atravessada por carros e ônibus, as calçadas da rua estão cheias de pessoas circulando de um lugar a outro. Mesmo com a forte presença de pedestres, é raro perceber qualquer interação entre estranhos que não seja funcional, como perguntas a respeito dos itinerários dos ônibus que passam por ali ou sobre a localização do Mercado. Estão todos de passagem, ora sozinho, ora fechados em seus respectivos grupos.

Ao observarmos a intervenção, no entanto, podemos notar que as dinâmicas de passagem e socialização se alteram quando a “Mesa” é posta, assim como almeja a artista proponente. Muitos transeuntes interrompem os percursos aos seus destinos e param para observar o acontecimento. Quando isso acontece, geralmente eles são convidados pelos participantes da “Mesa” a tomarem um café e participarem da ação. Aqueles mais curiosos, ou menos tímidos, antes mesmo de serem abordados pelos participantes perguntam do que se

trata aquilo que veem. As respostas variam de acordo com a pessoa perguntada, mas geralmente se descreve a ação como uma mesa de café coletiva aberta a todos. A transição de “transeunte” a “participante” nem sempre é concluída, sendo que alguns retornam à caminhada após observarem a ação por alguns momentos ou ouvirem a resposta sobre o sentido daquele deslocamento – uma mesa posta na calçada.

No primeiro contato, os participantes se mostram acanhados, como se não tivessem a certeza de poder usufruir gratuitamente daquilo que está sendo servido. Logo mais, passam a participar mais ativamente da ação. Experimentam das comidas e do café, que é geralmente servido pelos colaboradores mais assíduos. Conversam também com outros participantes. Os diálogos geralmente se dão a respeito da rua, concretizando um dos objetivos da ação. Aqueles que tem familiaridade com as ações do projeto atentam nas conversas para o córrego que reside hoje sob o asfalto, mas que já foi aberto.

É importante lembrar que todos os atos que envolvem a ação, desde a sua pré-produção, são resultado de uma rede de colaboradores. Para que seja possível a reunião de um grande número de pessoas a tomar café ao mesmo tempo, a artista conta com a doação de xícaras e pires. Na coleção atual, somam-se mais de 600 unidades de louças de tamanhos, cores, estampas e origens diferentes. O café e as comidas servidos na “Mesa” são reunidos por meio de contribuições de participantes e doações de instituições parceiras. Durante a ação, os participantes também colaboram com a limpeza das xícaras, que são lavadas em uma pia que na varanda externa do Instituto, secadas e recolocadas na mesa. A pós-produção, quando todos os itens que compõem a mesa – toalha, louça e utensílios – são recolhidos, inclusive a própria mesa, também exige um esforço coletivo dos participantes.

Além de participarem da construção da “Mesa”, mantendo-a ativa, os participantes são também convidados a bordarem toalhas. Não é preciso qualquer conhecimento sobre bordado para participar. Geralmente, os bordados formam frases e desenhos com mensagens positivas, ou com teor de protesto em solidariedade às lutas em evidência, como aquelas que denunciam os recentes desastres da mineração (Figuras 66, 66 e 67). Assim, a toalha se torna também uma plataforma onde se registram diferentes reivindicações, que se somam a cada intervenção.



**Figuras 65, 66 e 67:** Bordados na toalha da Mesa de Thereza (2019)

Fonte: autor, 2019.

Durante a pesquisa, percebemos o quanto a ação se tornou hoje um atrativo para a rua. Em uma pesquisa em *sites* de busca sobre a Rua Padre Belchior, é possível encontrar dentre os resultados muitas matérias dedicadas à Mesa de Thereza. Com a atenção que a ação ganha da mídia cultural de Belo Horizonte, pessoas são atraídas à rua, com a intenção de também participar da ação. Se antes a rua chamava a atenção dos jornais por ser “a rua mais feia”, agora é retratada por sua relevância dentre as ações culturais da cidade.

Por vezes, a ação é “metaintervinda”. Isto é, além da “Mesa” poder ser qualificada enquanto uma intervenção urbana, ela é também interferida por ações de artistas convidados pelo projeto Nessa Rua Tem Um Rio. Durante uma edição da Mesa realizada durante o evento Noturno dos Museus (Figura 68), foi realizada uma projeção sobre a edificação de frente para o Instituto Undió de um vídeo no qual peixes nadavam dentro d’água (Figura 69). Enquanto a “Mesa” acontecia, as pessoas observavam e se questionavam sobre o sentido daquela projeção. Quando assistimos essa ação, fomos levados a refletir que ela trazia à superfície o que estava literalmente coberto sob aquele mesmo asfalto, ou que poderia fazer parte do cotidiano daquela rua, não fossem os modelos de urbanização da cidade conflitantes com os cursos d’água e a natureza original do espaço.



**Figuras 68 e 69:** Mesa de Thereza durante o evento Noturno dos Museus, Thereza Portes (2019)

Fonte: autor, 2019

Há uma outra ação da artista Thereza Portes chamada “Banho de Rio” (Figuras 70 e 71) que acontece especialmente nos dias mais quentes do ano. Ela consiste em banhos de baldes transformados em chuveiros, que são pendurados nas árvores da Rua Padre Belchior.

Como vemos na Figura 72, nos baldes estão anotados os nomes de alguns cursos d'água encobertos pelo asfalto em Belo Horizonte. Na impossibilidade de se banharem nas águas dos rios da cidade, a artista convida os “banhistas” a se refrescarem com as águas nos baldes, que os representam. Essa ação tanto nos faz refletir sobre a existência de rios e córregos sob o asfalto, como nos lembra de que até mesmo a água canalizada tem a sua origem nas bacias hidrográficas que desaguam na cidade.



**Figuras 70, 71, 72:** “Banho de Rio”, Thereza Portes  
 Fonte: institutoundio.org (figs. 70 e 71) e autor, 2019 (fig. 72)

Uma outra intervenção decorrente do projeto Nessa Rua Tem Um Rio, que tematizou a rua e o córrego soterrado, foi feita em parceria com a Piseagrama – periódico belo-horizontino voltado a discussões sobre espaços públicos urbanos. Além de manter a revista, a Piseagrama desenvolve também ações em torno desse tema por meio de debates, oficinas, campanhas e publicação de livros. À convite do projeto Nessa Rua Tem um Rio, a equipe da revista realizou em 2013 uma intervenção na Rua Padre Belchior. Durante a madrugada, instalaram uma placa, nos moldes das que eram produzidas pela Prefeitura de Belo Horizonte, que ilustrava uma montagem de divulgação de um suposto projeto de renaturalização do Córrego do Leitão (Figura 73). No entanto, ao observador mais atento, era possível perceber nos detalhes que aquela era uma placa falsa.



**Figura 73:** Placa de renaturalização do Córrego do Leite, Piseagrama (2013)  
Fonte: piseagrama.org

A intenção da placa era tanto chamar a atenção para a existência de um córrego “sepultado” sob o asfalto naquela rua, como promover um debate a respeito da integração dos cursos d’água à paisagem da cidade. Para que fosse motivo de discussão, a placa foi instalada anonimamente, de modo que não fosse tomada “apenas” como uma provocação artística. Nem a Piseagrama e nem o Nessa Rua Tem um Rio assumiram a autoria, a princípio. Dessa forma, quem a avistou teve a impressão de se tratar de um projeto real de requalificação urbana.

Segundo Thereza, as reações que a placa despertou nos comerciantes locais, em grande parte, foram de indignação:

E aquilo deu bafafá e a combinação era de que ninguém comentar, nem ir lá e nem falar nada. Eu já cheguei aqui com a rua com ódio de mim. Todos os caminhoneiros tiveram muita raiva e me agrediram muito – “porque foram vocês” – e eu falei que não. [...] Eles ficaram com muita raiva, porque com o projeto de canalização, eles foram excluídos porque o espaço da rua fica pequenininho para passar. Como eles acharam que era verdade, se sentiram excluídos e traídos por mim, da ONG. Então eles ficaram revoltados, furiosos. [...] Eu fiquei decepcionada com alguns comentários. Algumas pessoas disseram que esse projeto seria uma porcaria, porque os moradores de rua se utilizariam do córrego para tomar banho. (T. P. Belo Horizonte, 25 de mar. de 2019. Depoimento a Marcus Felipe Abreu Maia).

Quando questionada sobre as reações positivas, a artista respondeu:

O pessoal do meio ambiente veio conversar, eles gostaram. O pessoal da arquitetura também. Um ou outro morador de rua gostou da ideia. (T. P. Belo Horizonte, 25 de mar. de 2019. Depoimento a Marcus Felipe Abreu Maia).

Boas ou ruins, a placa certamente provocou reações nos habitantes da rua e naqueles interessados em repensar a cidade. Os que puderam ver o “projeto”, pensaram sobre os impactos que ele poderia provocar na vida dos cidadãos, especialmente da vizinhança. Para alguns, seria desvantajoso para o próprio empreendimento, uma vez que necessitariam do

espaço da pista de rolamento que seria retomado pelo córrego. Para outros, a concretização daquele projeto seria uma medida em benefício à vida da cidade, comparável aos projetos de recuperação e integração de rios à paisagem urbana em Copenhague, na Dinamarca, ou Seul, na Coreia do Sul, como demonstra a Piseagrama (2013).

A placa ganhou atenção da mídia local, que dedicou a ela algumas reportagens (ANDRÉS, 2013; BRAGA, 2013; OLIVEIRA, 2013; TATIANA, 2013; UFMG, 2013). O tom das matérias foi de desconfiança sobre a proveniência da placa, uma vez que a Prefeitura negou a autoria da mesma. Enquanto algumas suspeitas a respeito da autoria a associavam ao projeto *Nessa Rua Tem Um Rio*, outras apontavam para a placa como uma brincadeira ou uma intervenção realizada por estudantes de Arquitetura e Urbanismo. Nas matérias do jornal *Hoje em Dia* e da UFMG (TATIANA, 2013; UFMG, 2013), um pesquisador mais alinhado às questões ambientais ressaltou que o projeto em discussão iria de conflito aos interesses da gestão municipal, que naquele momento se empenhava em tamponar o Ribeirão Arrudas. Para discutir a viabilidade do projeto, o pesquisador demonstrou primeiro uma preocupação com a despoluição dos cursos d'água urbanos e a revisão do sistema de drenagem.

Certamente, para que o projeto de renaturalização de um córrego no centro de Belo Horizonte pudesse ser concretizado, seria necessário mais do que um projeto paisagístico, mas uma grande conjugação de estudos e ações em diferentes campos, como saneamento, planejamento urbano, paisagismo e tráfego. De toda forma, quaisquer fossem os pontos de vista expressos, o fato é que a placa estimulou que os cidadãos refletissem e debatessem sobre a cidade, chamando a atenção para uma contradição urbanística, que é a supressão de rios para cederem lugar ao asfalto.

Ao passo que os modos dominantes de produção de cidade se esforçam no sentido de produzir um pensamento unânime, a placa da Piseagrama foi capaz de levantar um debate “dissensual”. Ou seja, no caminho oposto ao esvaziamento do sentido político da cidade representado pelo consenso, as repercussões da placa nos remontam ao “desentendimento”, que Jacques Rancière (1996) descreve como a base da política.

O projeto nos mostra que, em embate com o pensamento urbanístico dominante que objetiva a supressão dos cursos d'água da vida da cidade, relegando-os ao esquecimento, existem também iniciativas que buscam sensibilizar os cidadãos a respeito da presença de córregos e rios soterrados sob o asfalto. Se esses cursos d'água suprimidos pela urbanização hoje se encontram “invisíveis”, podemos compreender, então, que o projeto *Nessa Rua Tem Um Rio* tem como objetivo trazê-los de volta ao nosso campo de visão, de forma metafórica e poética. Isso acontece quando os imaginamos reintegrados à cidade, por meio de projeções e

placas, ou quando nos deparamos com a frase que leva o título do projeto e lembramos da sua existência.

## **5.6 Considerações parciais**

Dentre projetos e coletivos de Belo Horizonte analisados neste capítulo, o projeto Lotes Vagos teve a vida mais curta, tendo se encerrado em 2008. Já o coletivo Poro encerrou as suas práticas em 2016. O projeto Nessa Rua Tem um Rio e o Conjunto Vazio permanecem ainda ativos. Dentre as outras práticas mencionadas desse “caldo” insurgente, ainda persistem a Massa Crítica e a Praia da Estação, que agora também se assume na forma de bloco de carnaval.

Essa e as outras práticas analisadas neste capítulo se comunicam por terem surgido na década de 2000, quando emergiram também alguns movimentos insurrectos urbanos fora dos formatos convencionais em Belo Horizonte, como o Carnaval Revolução, dentro do contexto que Ribeiro (2009) anuncia surgir um “ativismo difuso”, formado por práticas associativas que nem sempre se assumiam enquanto um movimento social. Essas práticas apontam para uma renovação do caráter das práticas insurgentes no espaço urbano no período de globalização econômica e consolidação do modelo neoliberal, que teve como consequência a propagação de um ideal unânime de imagem de cidade e um tipo de planejamento que excluía a participação da população urbana por meio da criação de consensos.

Com o objetivo de evidenciar de dentro desse contexto as práticas que estavam na contramão dessa força dominante a que chamamos de “urbanismo hegemônico”, as trouxemos para análise. Notamos que essas práticas propunham evidenciar as contradições urbanas e mobilizar a população para que ela debatesse e participasse ativamente da produção da cidade. Isso foi feito por meio de desvios à normativa urbanística e da realização de outras formas de vivenciar a cidade.

Assim como as ações realizadas em 1970, em Belo Horizonte, no evento-manifestação Do Corpo À Terra, essas práticas evidenciavam um forte caráter crítico, optando muitas vezes pelo anonimato, pela superação do objeto expositivo de arte e pela sua efemeridade. No entanto, as práticas nesses dois recortes temporais se distanciam em alguns pontos. As de 1970, as tinham o tom de denúncia em relação ao governo militar e visavam superar os pressupostos artísticos convencionais, o que fez com que fossem levadas às ruas. No entanto, o espaço público só aparece nelas como o seu local de acontecimento e não como o objeto de discussão, como nas práticas mais recentes.

Enquanto o Carnaval Revolução teve a sua última edição em 2008, na década de 2010, assistimos o ressurgimento e a consolidação do carnaval de rua de Belo Horizonte, que hoje figura entre as maiores festas de rua do país. Apesar do evento se apresentar como um grande festejo, tendo ganhado inclusive o patrocínio de grandes empresas em alguns dos blocos, podemos ressaltar que o caráter de autonomia e posicionamento crítico persiste em alguns blocos. Um deles é o bloco Pula Catraca, puxado pelo coletivo Tarifa Zero, que faz da ocasião um ato que problematiza o acesso ao transporte público, com ações performáticas e músicas direcionadas a esse assunto. Outro bloco carnavalesco em que vemos um engajamento em relação às questões da cidade é o Tico-Tico Serra Copo, que a cada edição é realizado estrategicamente em áreas da cidade que abrigam questões que necessitam da atenção dos cidadãos. Alguns dos lugares onde o bloco já foi realizado foram ocupações urbanas em situação de ameaça de despejo e áreas com questões ambientais que anseiam por intervenções da gestão pública.

## 6 Considerações finais

Nesta pesquisa, partimos da compreensão de um “urbanismo hegemônico” que, em vista de uma unificação global da economia e da introdução de métodos empresariais na gestão urbana, se apoia na produção de consensos e na padronização de uma ideia de cidade, que se torna “espetacular”, sem brechas para a participação das pessoas. Ao entendermos que todo domínio gera resistências, que podem ser observadas no campo do cotidiano, tentamos compreender que as algumas práticas coletivas de caráter crítico podem proporcionar a produção de dissensos e a participação dos cidadãos. Com a intenção de compreender quais eram práticas que evidenciavam essa “contra-hegemonia”, nos atemos a análise de alguns movimentos surgidos nesse período de globalização, quando suspeitamos ter havido uma renovação no caráter das práticas insurgentes.

Nesse contexto, observamos o surgimento dos movimentos globais de resistência e a ascensão de práticas associativas que tangem o campo de arte e ativismo urbano. Estas práticas, sensíveis aos problemas da cidade, propunham evidenciar as suas problemáticas por meio de ações coletivas e interferências no cotidiano urbano. Para isso, convidavam os cidadãos a refletirem sobre a cidade, mas também a se apropriarem dela, fosse por meio da ocupação simbólica, como a afixação de cartazes, ou de ações que proporcionavam a convivência, a colaboração e o diálogo, tentando fazer com que a cidade se tornasse central ao debate. Por vezes, assumiam uma postura de resistência nítida se posicionando ao lado de grupos excluídos pelas formas excludentes de produção do espaço, como foi o caso dos coletivos presentes na Ocupação Prestes Maia, em São Paulo.

Nesse sentido, o caráter “ativista” das intervenções belo-horizontinas parecia se distinguir um pouco das paulistanas e cariocas, que assumiam ativamente um papel de solidariedade ao lado de movimentos sociais, como os movimentos de luta por moradia e de comerciantes de rua. Diferente disso, as propostas de ação coletiva de Belo Horizonte pareciam operar de forma mais independente em relação aos movimentos sociais, prezando no geral por ações que estimulassem espaços e momentos de convivência. Ao intervirem nos espaços públicos demandando a participação da população urbana, essas práticas pareciam tentar fazer com que ela abandonasse a sua condição passiva frente aos processos de produção dos espaços públicos, muitas vezes democratizando os mesmos com usos inusitados que partiam da proposição dos envolvidos.

Embora seja difícil ser medido até que ponto as intervenções tiveram sucesso no que se propunham, podemos pensar que, por meio delas, aspectos “dissensuais” (RANCIÈRE,

1996, 2012) da cidade poderiam ser ressaltados. Ou seja, é possível pensar que, por meio das intervenções, a cidade poderia ser pensada com base em diferentes perspectivas e não como um pensamento unânime. Nesse sentido, essas práticas propunham que os próprios cidadãos se impusessem sobre o cotidiano da cidade, o modificando, e não contassem apenas com a ação do urbanismo dominante. Com isso, poderíamos sugerir um enfrentamento aos recursos em que se apoia o urbanismo hegemônico, como o espetáculo, que alija os cidadãos de participarem da produção da cidade, e o consenso, que subtrai deles a percepção do caráter fragmentado e heterogêneo do espaço urbano.

Durante a elaboração desta pesquisa, pudemos observar uma série de novos coletivos que realizam práticas que apontam para uma outra renovação no campo das práticas críticas em Belo Horizonte, sobre o qual visualizamos potenciais objetos de novas investigações. Alguns desses coletivos, como o Masterplano e o 101Ø que propõem a realização de festas de música eletrônica em locais da cidade pouco utilizados para esse fim que se encontram vazios à noite, como estacionamentos e campos de futebol. Assim, criam uma vida noturna urbana paralela ao eixo convencional, em espaços que permitem a liberdade de expressão e a realização performática dos frequentadores. As questões de gênero e sexualidade, em evidência atualmente, tem sido também trazidas para os espaços públicos com o objetivo de ampliar o debate a respeito de temáticas *queer*, com coletivos performáticos como o Galla on Fire, que realizam festas-ativistas, e o Toda Deseo, que além de performances e peças, realizam as “gaymadas” – jogo de “queimada” em espaços públicos em que os participantes se caracterizam de forma a evidenciar as questões performáticas de gênero.

Se podemos dizer que houve na década de 2000 uma efervescência de práticas artísticas coletivas que propunham uma contra-hegemonia urbanística, hoje ressaltamos a atuação de arquitetos urbanistas que atuam em formatos associativos realizando um “urbanismo contra-hegemônico”. Como uma resposta a esse engajamento artístico sobre questões urbanas, os coletivos de arquitetos urbanistas se utilizam de práticas comuns ao campo artístico, como intervenções urbanas e ações coletivas, para levantarem debates a respeito da cidade e, por vezes, realizarem operações urbanas, em menor escala, considerando as opiniões e a participação dos cidadãos. Em Belo Horizonte, podemos citar coletivos nesse sentido como o Micrópolis, o Planta e o Às Margens, que se dedica principalmente às mobilizações que concernem ao tratamento dado aos cursos d’água da cidade perante a urbanização. Em um posicionamento crítico frente aos meios hegemônicos de produção do espaço urbano, esses coletivos fortalecem o nexo entre ativismo urbano e o trabalho do arquiteto urbanista.

Paralelas esse tipo de prática, ascenderam também na década de 2010 formas alternativas de projeto urbano, pautados na aproximação entre arquitetos urbanistas e a população urbana, como o “urbanismo tático”, que demanda a participação ativa dos cidadãos no processo de reconhecimento de demandas, projeto e execução. Tendo isso em vista, notamos que a ascensão dessas práticas parecem denunciar o esgotamento dos modelos hegemônicos de produção de cidade baseados em uma relação verticalizada entre os urbanistas e o restante da população urbana.

## 7 Referências

- ANDRÉS, R. Era uma vez um leitão. **O Tempo**, Belo Horizonte, 14 jun. 2018. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/opiniaio/roberto-andres/era-uma-vez-um-leitao-1.1855983>. Acesso em 5 mai. 2019.
- ARANTES, O., VAINER, C., MARICATO, E. **A cidade do pensamento único**. Desmanchando consensos. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade** [*e-book*]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BRAGA, E. Brincadeira com placa de obra fictícia pode virar caso de polícia. **Hoje em Dia**, Belo Horizonte, 28 mai. 2013. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/brincadeira-com-placa-de-obra-fict%C3%ADcia-pode-virar-caso-de-pol%C3%ADcia-1.151339>. Acesso em 5 mai. 2019.
- BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B.; **Fractal**: Revista de Psicologia, Niterói, v. 21, n. 2, p. 337-350, mai./ago. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v21n2/10.pdf>. Acesso em 09 out. 2019.
- BUCI-GLUCKSMANN, C. **Gramsci e o Estado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CASTELLS, M. **A questão urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- CERTEAU, M. de; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano: 2 – morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: 1 – artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHOAY, F. (2005). **O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia**. São Paulo: Perspectiva.
- CONJUNTO VAZIO. A Ilha. [**conjunto vazio**]. Belo Horizonte, 6 dez. 2009. Disponível em: <https://conjuntovazio.wordpress.com/2009/12/06/a-ilha>. Acesso em 2 fev. 2019.
- \_\_\_\_\_. Carta aberta: sobre a praia na Praça da Estação. [**conjunto vazio**]. Belo Horizonte, 16 jan. 2010a. Disponível em: <https://conjuntovazio.wordpress.com/2010/01/16/carta-aberta-sobre-a-praia-na-praca-da-estacao>. Acesso em 2 fev. 2019.
- \_\_\_\_\_. Praia da Estação: debaixo da praça a praia, debaixo da praia uma cidade inteira a ser ocupada. [**conjunto vazio**]. Belo Horizonte, 21 jan. 2010b. Disponível em: <https://conjuntovazio.wordpress.com/2010/01/21/praiada-estacao/>. Acesso em 2 fev. 2019.
- \_\_\_\_\_. A tradição praieira insurgente de Belo Horizonte. [**conjunto vazio**]. Belo Horizonte, 28 mai. 2011. Disponível em: <https://conjuntovazio.wordpress.com/2011/05/28/tradicao-praiera>. Acesso em 7 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. Piscinão de Ramos em Belo Horizonte. **[conjunto vazio]**. Belo Horizonte, 31 dez. 2012. Disponível em: <https://conjuntovazio.wordpress.com/2012/12/31/piscinao-de-ramos-em-belo-horizonte>. Acesso em 5 fev. 2019.

CORTÉS, J. M. G. **Políticas do espaço**: arquitetura, gênero e controle social. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. eBooksBrasil, 2003 [1967].

FLÓRIDO, M. **Lotes vagos**: a impropriedade integrada. In: **Lotes Vagos**: ocupações experimentais. Belo Horizonte: Coleção Jardins de Bolso, 2009. p. 33-41.

FOUCAULT, M. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995 [1982]. p. 231-249.

FRIEDMAN, M. **Neo-Liberalism and its Prospects**. Oslo, Noruega: Farmand. 1951. Disponível em: [http://0055d26.netsolhost.com/friedman/pdfs/other\\_commentary/Farmand.02.17.1951.pdf](http://0055d26.netsolhost.com/friedman/pdfs/other_commentary/Farmand.02.17.1951.pdf). Acesso em: 13 out. 2019.

GANZ, L. Lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental. **ARS**, São Paulo, v. 6, n. 11, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/13.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

\_\_\_\_\_. Lotes vagos na cidade: proposições para uso livre. In: **Lotes Vagos**: ocupações experimentais. Belo Horizonte: Coleção Jardins de Bolso, 2009. p. 07-21.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere** - Maquiavel. Notas sobre o Estado e a política. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cadernos do cárcere** - Temas de cultura. Ação Católica. Americanismo e fordismo. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GUARNACCIA, M. **Provos**: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura. São Paulo: Conrad, 2002.

HARVEY, D. **Espaços de esperança**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. **Neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: Edições Loyola, 2008a.

\_\_\_\_\_. The right to the city. **New Left Review**, n. 53, p. 23-40, 2008b.

INDI – AGÊNCIA DE PROMOÇÃO DE INVESTIMENTO E COMÉRCIO EXTERIOR DE MINAS GERAIS. **Localização**. Disponível em: <https://www.indi.mg.gov.br/minas-gerais/localizacao/>. Acesso em: 10 nov. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico do Brasil**. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?uf=31&dados=0>

Acesso em: 9 nov. 2019.

INDISCIPLINAR UFMG. Operação Urbana Consorciada Nova BH. **Indisciplinar**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: [http://oucbh.indisciplinar.com/?page\\_id=17](http://oucbh.indisciplinar.com/?page_id=17). Acesso em 23 jan. 2019.

JACQUES, P. B. Patrimônio Cultural Urbano: Espetáculo contemporâneo? **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, v. 6, n. 1, p. 32-39, 2003. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3229>. Acesso em: 14 out. 2019.

\_\_\_\_\_. Espetacularização urbana contemporânea. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, ano 2, n. esp., p. 23-30, 2004. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/arquivos/arquivo-11.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2019.

\_\_\_\_\_. Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade. **Arqtexto**, Porto Alegre, v.7, n. 7, p. 16-25, 2005. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_7/7\\_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf](https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf). Acesso em: 29 set. 2019.

\_\_\_\_\_. Microrresistências Urbanas: Por um Urbanismo Incorporado. In: ROSA, M. **Microplanejamento: práticas urbanas criativas**. São Paulo: Editora de Cultura / Asahi, 2011. p. 160-175.

\_\_\_\_\_. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA. 2012.

\_\_\_\_\_. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (org.). **Vozes à margem: periferias, estética e política**. São Carlos: EdUFSCar, 2017. p. 295-304.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 5. ed. 2011 [1968].

LIMA, C. H. M. **Nebulosa das ruas: ativismo urbanístico pelo espaço público**. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2016. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/21/teses/862843.pdf>. Acesso em 27 set. 2018.

LOTE VAGO. **LOTES VAGOS EXPANSÕES**. Ação coletiva de ocupação urbana experimental. 2005?. Disponível em: <http://lotevago.blogspot.com>. Acesso em 03 Ago. 2019.

MACHADO, V. R. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. São Paulo: Annablume, 2010.

MARICATO, E. As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias. In: VAINER, C. B.; ARANTES O. B. F.; MARICATO, E. (orgs.). **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 121-192.

MARTINS, L. A geração AI-5. **Ensaio de Opinião**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 72-100, 1979.

MESQUITA, A. L. **Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência**. São Paulo: Edição do autor, 2015.

MOUFFE, C., **Práticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

MUKAI, T. **Direito e legislação urbanística no Brasil**. São Paulo: Editora Saraiva, 1988.

NETTO, J. P.; CARVALHO, M. C. B. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

PALLAMIN, V. M. Arte urbana como prática crítica. In: PALLAMIN, V. M. (org). **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 103-110.

OLIVEIRA, N. Placa que anunciava obras no córrego do Leitão é mentirosa. **O Tempo**, Belo Horizonte, 28 mai. 2013. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/placa-que-anunciava-obras-no-corrego-do-leitao-e-mentirosa-1.653692>. Acesso em 5 mai. 2019.

PIPA 2015 Artistas Indicados - Poro. Vídeo (3'45"). Publicado pelo canal PIPA, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VLGCR4ddt9g>. Acesso em 23 abr. 2019.

PORO: intervenções urbanas e ações efêmeras. Documentário (19'). Direção e produção: Rede Jovem de Cidadania e coletivo Poro. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://poro.redezero.org/video/documentario>. Acesso em: 5 ago. 2019.

PORO. Manifesto por uma cidade lúdica e coletiva, por uma arte pública, crítica e poética. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 78-89, jan.-jun., 2013.

RANCIÈRE, J. O dissenso. In: NOVAES, A. (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 367-382.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, A. C. T. A cidade neoliberal: crise societária e caminhos da ação. In: **OSAL – Observatório Social de América Latina**, ano 7, n. 21, p. 23-32, set.-dez. 2006.

\_\_\_\_\_. Cartografia da ação social, região latino-americana e novo desenvolvimento urbano. In: POGGIESE, H; EGLER, T. T. C. (orgs.). **Otro desarrollo urbano: ciudad incluyente, justicia social y gestión democrática**. Buenos Aires: CLaCso, 2009. p. 147-156.

RIBEIRO, M. A. Da exposição Nova Objetividade Brasileira ao evento Do Corpo à Terra. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 1, n. 3, p.136-148, 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/870>. Acesso em: 27 ago. 2019.

SANTOS, M. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Edusp, 2012.

TATIANA, I. Córrego do Leitão de volta à cena: ousadia ou pegadinha?. **Hoje em Dia**, Belo Horizonte, 27 mai. 2013. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/córrego-do-leitão-de-volta-à-cena-ousadia-ou-pegadinha-1.150778>. Acesso em 5 mai. 2019.

UFMG. Era só um boato a renaturalização do Córrego do Leitão. **Rádio UFMG Educativa**, [s. i.] 2013. Disponível em: <https://www.ufmg.br/online/radio/arquivos/028555.shtml>. Acesso em 8 mai. 2019.

VAINER, C. B. Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano. In: VAINER, C. B.; ARANTES O. B. F.; MARICATO, E. (orgs.). **A cidade do pensamento único**. Desmanchando consensos. 3<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 75-104.

ZAPPA, R.; SOTO, E. **1968, eles só queriam mudar o mundo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor [edição digital], 2012.

WAXMAN, L. **A Few Steps in a Revolution of Everyday Life:**

Walking with the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus. Tese (Doutorado em Filosofia) – Institute of Fine Arts, New York University, New York, NYC, 2010. Disponível em: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/580132108.html?FMT=AI>. Acesso em 29 dec. 2019.