

Arte e cidade

Uma questão de escala



Dr. JORGE BASSANI

Profesor Investigador USP/FAU
jbassani@usp.br

Resumo

Este artigo registra a reflexão proposta em conferência realizada no âmbito das “Jornadas Latinoamericanas Arte, ambiente y ciudad: relecturas y derivas sobre el paisaje” na Universidad del Litoral, Santa Fe, Argentina. Na ocasião apresentamos um questionamento sobre as condições de atuação profunda das artes no ambiente urbano, a partir da escala de abordagem destas relações. Para tanto, foi utilizado os acontecimentos em São Paulo, Brasil em três momentos específicos: 1. A passagem dos anos 1970 para os 80; 2. A década de 1990; e 3. Os coletivos do século 21.

Neste texto refazemos o percurso por estes três momentos em que se configura e se cristaliza uma intensa movimentação das artes frente a complexidade da metrópole. Neste sentido abrimos mão de rigor acadêmico extremo, em prol de uma visão mais narrativa, de acompanhamento dos fatos enquanto ator e espectador desses acontecimentos.

Palavras chave: Arte e cidade – Intervenções artísticas urbanas – Coletivos – Ambiente urbano e suas escalas.

This paper records the reflection proposed in a lecture delivered as part of “Jornadas Arte, ambiente y ciudad: relecturas y derivas sobre el paisaje” at Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina. On that occasion we presented an inquiry into the conditions of the profound action of the arts on the urban environment, considering the

scope of these relationships. To this end, we referred to events in São Paulo, Brazil, at three specific moments: 1. The passage from the 1970s to 80s; 2. The 1990s; and 3. The collectives of the 21st century. In this paper we retrace these three moments, which configure and crystallize an intense movement of the arts in response to the complexity of the metropolis. In this sense we abandon extreme academic rigor in favor of a more narrative vision, monitoring facts as actor and spectator of those events.

El artículo registra la reflexión propuesta en la conferencia realizada en el marco de las Jornadas Latinoamericanas “Arte, Ambiente y Ciudad: relecturas y derivas sobre el paisaje”. Presentamos un cuestionamiento sobre las condiciones en las que las artes actúan en el ambiente urbano, desde un enfoque que contempla diferentes modos de implicación. Con este propósito relevamos eventos acontecidos en São Paulo, Brasil, en tres momentos específicos: 1. El paso de la década del setenta a los ochenta; 2. La década de 1990; y 3. Los colectivos del siglo XXI. Recorremos estos tres momentos en los cuales se configura y cristaliza un intenso movimiento de las artes frente en la complejidad de la metrópoli. En este sentido, abandonamos el rigor académico extremo en favor de una visión más narrativa, el seguimiento de los hechos en tanto actor y espectador de esos eventos.

Take 1:

A passagem dos anos 1970 para os 80

É praticamente consensual colocarmos os últimos anos da década de 1970 como o divisor de águas entre a modernidade e as novas ordens mundiais. Motivos não faltam e sintomas estão ao alcance dos olhos e das mãos, principalmente nas condições em que se encontram os sistemas urbanos, ou o colapso deles.

O caso de São Paulo, a maior metrópole do hemisfério sul, é típica. Uma confluência de épocas, gerações, conflitos e crises é materializada pela cidade e seus sistemas comunicativos. Estão começando a retornar os banidos pela ditadura, mas o peso dos últimos 15 anos apresenta uma marca de rancor latente. As novas gerações formaram-se basicamente no e pelo *underground*, inclusive o próprio ambiente universitário consistia das expressões não-oficiais ou não sistêmicas. A geração que se forma em São Paulo ao final da década de 1970, ao mesmo tempo em que não vai conviver com a fase mais aguda do fechamento político, foi formada por professores e ídolos remanescentes dos conflitos ideológicos.

Ainda assim, os ventos da **abertura**¹ política trazem novas realidades e possibilidades, fica claro que o mundo não se resume às bipolaridades ideológicas esquerda-direita, mocinho-bandido. Desta forma as experiências com as linguagens e o design que os concretistas passaram a desenvolver a partir dos anos 50, conseguia, agora nos anos 70, uma ressonância muito maior nos meios intelectuais e mesmo em um universo social mais amplo, como a grande mídia. Os trabalhos das vanguardas sul-americanas dos anos 50 (que atualizava as dos anos 20 na Europa) estavam muito mais ligados ao entendimento das lógicas do poder comunicativo da forma do que às questões ideológicas partidárias. Olhados nega-

¹ “Abertura política”, também chamada de abertura lenta e gradual, é o processo de flexibilização da repressão política pelos militares no Brasil em andamento durante o governo do Gal João Baptista de Figueiredo, o último militar a ocupar a presidência depois do golpe de 1964, entre 1979 e 85.



Figura 1: Projeto Ao Ar Livre, 1980:
Grupo Manga Rosa, C.L.E. e 3Nós3
(fotos: J. Bassani)

tivamente pelos partidos e organizações de esquerda haviam construído sólidas teorias e práticas do design na sociedade industrial avançada e sua realização no âmbito das cidades. Tais teorias e práticas tornam-se frequentes nas conversas e leituras dos estudantes ao final dos 70.²

Em São Paulo é a época de Arrigo Barnabé e as ‘diversões eletrônicas’ de Itamar Assun-

ção o 'nêgo beleléu', do porão do Lira Paulistana, do 'kool killer' de Jean Baudrillard correndo de mão em mão em xerox até ser publicado pela Cine-Olho, época da 'contra-comunicação' de Décio Pignatari e do X pixado nas portas das galerias de arte pelo 3Nós3. Época de certo 'contra', um 'contra' muito específico porque não se tem um objeto, 'contra' o quê? A ditadura definhava por incompetência própria, ainda conseguimos sobreviver com as economias feitas durante o milagre, as sucessivas crises econômicas que iniciavam naquele momento ainda não haviam consumido o país.³

As atitudes dos punks na Europa, o 'contra tudo e todos', niilismo absoluto, ainda não eram observáveis por aqui nem nas periferias metropolitanas (só as iremos encontrar nos primeiros anos da década seguinte). Talvez um contra o chato, o previsível e conhecido, como vai ficar caracterizada à primeira vista da cultura dita 'pós-moderna'. Tal termo ainda não era usual por aqui, nem seus discursos, uma vez que, por formação (e apreendendo do Concretismo), tínhamos um enorme apreço pela produção das vanguardas históricas em seus diversos matizes. A cena cultural era algo próximo a uma contracultura sessentista fora de época e, embora com traços do romantismo dela, muito menos colorida ou otimista, já pairava no ar o desespero e cinismo que marcarão as décadas finais do século e início do atual no mundo todo. Esse é o motivador da tentativa de reação a uma ação não identificável, porém sensível. E o que se sente é que estamos atolados em ruínas e escombros. Sem a menor consciência do tamanho do buraco, estávamos contra um mundo que não funcionava mais, tinha ficado velho, o funcionalismo havia emperrado em suas engrenagens vitais.

A São Paulo espaço material que abrigava

esse ambiente cultural, obviamente, também apresenta uma série de sintomas típicos dos primeiros sinais do que chamaremos logo depois de era pós-industrial ou economia globalizada. A questão é menos identificar o quantum de pós-industrial era a cidade na passagem dos 70 para os 80, ou mesmo o é nos dias de hoje, e sim, identificar algumas condições em que se encontra a matéria urbana.

Tais condições apontam para as situações modélicas das cidades industriais no fim do século, a decadência profunda das áreas centrais, o crescimento horizontal para uma periferia extrema carente de tudo e desterritorializada, a especulação selvagem desenhando as novas ilhas enjauladas do caos e violência da cidade, as vias expressas pulverizando os últimos bairros com alguma identidade própria que restavam. Uma metrópole construída para atender as necessidades da produção industrial aparentemente vai virar sucata industrial, áreas imensas ao longo da ferrovia já começam a ficar sem função alguma, da mesma forma que o centro histórico da cidade, inclusive sem mesmo valor simbólico. Os cinemas e restaurantes mudam-se do centro e as fábricas da cidade.

Apelidada por uma publicação da época como "arte independente ou "marginal", as intervenções, happenings e performances dos coletivos 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, GEXTU, D'Magrela, Manga Rosa, e TupiNãoDá coincidem com outras manifestações artísticas e políticas ocorridas na cidade, como a volta do movimento estudantil às ruas, as históricas greves dos metalúrgicos no ABC paulista (1978 a 1980), as "passeatas poéticas" organizadas pelo grupo Sanguinovo (1979 - 80), a mobilização do teatro dos grupos Ferramenta (1975 - 78) e Teatro Forja (1979 - 81), o primeiro festival Punk no Brasil, O Começo do Fim do Mundo (19820), e o movimento das "Diretas Já". (Mesquita: 217)

Inseridos nesse ambiente cultural e material contraditório e extremo, estudantes das áreas de arquitetura e artes formam o

grupo Manga Rosa em 1978, por um lado marcado pela descoberta das teorias sobre a linguagem e o design da geração dos concretistas e suas leituras das vanguardas históricas, como também, pelo entusiasmo gerado pelas ruas novamente se abrindo depois dos anos de proibições. Por outro lado envolto por uma cidade que vê seus atributos materiais e simbólicos em pane total. Propósitos do grupo: fazer coisas na cidade, contra atacar, deixar marcas nos lugares por onde perambulávamos.

Fazíamos fanzines e participávamos de festivais de "arte independente". Não tínhamos ainda a internet, o micro caseiro, pc, era uma curiosidade e uma promessa instigante, apareciam os primeiros usados no monitor de tv e gravando os arquivos em fita k7, o mundo ainda acontecia no âmbito do material. A mídia mundial, a mídia aberta a todos era a própria cidade, sua materialidade e seus desenhos; ou então, a arte postal (por correio!). Exatamente a cidade material que os profetas da pós-modernidade apontavam como superada e desnecessária em um futuro muito breve... Tudo foi muito rápido mesmo, mas não exatamente como o profetizado... Ainda.

E percebemos que era uma rede multifocal de ações que nos interessavam, conhecemos os ensacamentos de estátuas pelo 3Nós3, as performances em ônibus do Viajou Sem Passaporte. Os propósitos das ações eram bem distintos entre si, porém o desejo pela cidade cotidiana e ordinária era comum e nos aproximava. A geografia também era diversa, o Manga Rosa frequentava eminentemente o Centro de São Paulo, para todos os outros o urbano se estendia no eixo Av. Paulista – Cidade Universitária. Isso é importante pois queremos abordar o tema das escalas mais a frente.

AO AR LIVRE

Um acontecimento emblemático e que pode fazer um registro razoável desta cena paulistana foi o projeto Ao Ar Livre, Em 1980 o grupo MR criou o projeto 'Ao ar livre' com o objetivo de intervir na paisagem urbana

utilizando para isso placas de out-doors. Muito recorrente na época, estes eventos com arte em out-door ou arte nas ruas. Tivemos uma série de acontecimentos dessa natureza nos anos 80, os mais marcantes: as duas exposições organizadas por Paulo Bruscky em Recife, 1981, e outra em São Paulo, promovida pelo Museu de Arte Contemporânea - USP em 1983, com a participação de 70 artistas do país todo.

O que faz do Ao ar livre especialmente interessante para atual discussão não é tanto seu caráter inaugural em relação ao uso do meio-suporte em São Paulo, mas sim a preocupação primordial e quase exclusiva que o grupo Manga Rosa tinha com o médium urbano.

Sem querer reduzir sua importância, a maior parte dos eventos com arte em out-door objetivava questões relativas à democratização das artes ou coisas nessa linha, ou até algumas preocupações ambientais urbanas ou de 'embelezamento' da cidade, ou intenções próximas à arte educação. Podemos determinar que o motor destas atividades, em última instância, é de caráter semântico, menos sistêmico ou infraestrutural ao médium e seus códigos.

O Ao ar livre se propunha cidade, ser parte mundana dela, mais coisa urbana do que Arte propriamente dita. Não se justifica por um discurso político ou politizado, os significados não estão amparados pelo discurso verbal, mas sim no caráter sintático, material, do médium, se justifica pela ação, da mesma forma que uma grande parte dos grafites ou pichações que vieram depois. Um ruído, um sinal, um vírus no sistema comunicativo da cidade, ao mesmo tempo um instantâneo, ao mesmo tempo sistemático e repetitivo (sem se repetir).

O interesse pelo out-door vem de sua impregnância urbana, praticamente o símbolo da gráfica urbana industrial, pela presença marcante desse médium na paisagem de SP na época. O out-door impresso reinava absoluto entre as mídias externas da cidade.

² Inclui-se aí a obra sobre teoria da comunicação de Décio Pignatari, a poesia Concreta e sua gráfica, os painéis urbanos de Maurício Nogueira Lima. Também foi muito marcante a exposição Projeto construtivo brasileiro na arte, na Pinacoteca do Estado em 1977.

³ Em 1980 a inflação estava em torno de 90% e já era assustador. Em 1990 ela se aproxima dos 2.500% ao ano.

de, marcava drasticamente a paisagem da cidade. Por meio do médium (literalmente) pretendíamos atuar no sistema urbano, aí de fato como algo próximo aos vírus contemporâneos. Em consequência disto, o interesse específico pelo funcionamento do médium, sua forma de repetição, sua lógica e materialidade. Os modos do médium, periodicidade, desenho e construção.

Enquanto a maioria dos eventos que sucederam o Ao ar livre trabalharem em condições de exceção, fora do dia-a-dia do médium, em exposições com várias placas locadas em lugares determinados na cidade, ou então em evento pontual e unitário, o Ao Ar Livre propunha a permanência durante um tempo mais prolongado, em uma única placa (na rua da Consolação, em frente à praça Roosevelt), que tinha o cartaz substituído a cada 15 dias, como todos os outros out-doors de propaganda na cidade. Realmente um foco, um hiato no sistema configurado pelo universo de placas da cidade, por isso foi marcante, ao nível de virar fenômeno urbano e atrair interesse do público e midiático.

A análise do suporte definiu as condições do projeto. Embora não tivéssemos um formato acabado para ele – nem ao menos sabíamos por quanto tempo teríamos a placa disponível – todo seu andamento foi marcado por essa condição. Além do período de exposição, as questões relativas a produção da informação e sua legibilidade, ou mesmo a colagem das folhas deveriam ser consideradas para cada proposta de cartaz.

Em quase um ano que conseguimos, com muita resistência frente às empresas que monopolizavam o médium, manter o projeto. Os principais atores da cena de intervenções urbanas - como se passou a chamar aquelas ações na cidade, antes do termo ficar definitivamente associado às renovações urbanísticas (normalmente espetaculosas) que marcaram a passagem de século - em São Paulo participaram dele. Ou seja, funcionou como uma síntese da diversidade das propostas de ocupação da cidade pelos artistas e congêneres.

Como, especialmente os coletivos, atuavam clandestinamente, não houve nenhuma forma de divulgação daquele acontecimento como arte na cidade ou qualquer tipo de evento artístico. A intenção é que fossem lidos como fato urbano genérico, ou seja, chega-se a ele dependendo do código que cada um manipula na cidade e de seu repertório. Assim são as informações urbanas, todas misturadas, porém dirigidas a públicos diversos.

Em que resulta a possibilidade de jovens artistas e designers atuarem nesse médium? Que desenho? Que informação? Para o grupo Manga Rosa a ideia primeira e fundamental era que tratar da informação e da comunicação no mundo contemporâneo inexoravelmente é atuar na cidade, no caso das artes plásticas e do design atuar, na paisagem e nos fluxos urbanos. Para os convidados a participar do projeto existiu uma diversidade muito grande de desejos e resultados. Podemos dividir os trabalhos expostos em dois grandes grupos, o primeiro os vinculados à ideia de Arte na rua, a obra é de artes plásticas, deve ser vista como tal e está à procura de um público mais numeroso. Os resultados deste primeiro grupo só podem ser avaliados dentro destes limites.

Um segundo grupo seria de trabalhos que estabelecem diálogos múltiplos com o médium e com a própria cidade, às vezes até de forma quase involuntária, obras que apresentam algum questionamento sobre a matéria urbana e o viver na cidade. Pela própria concepção do projeto, que favorece esta conduta, e pelo contexto cultural da época na cidade, este segundo grupo foi majoritário.

Enquanto necessidade histórica, problema de geração, e enquanto estruturalismo disciplinar dos trabalhos desses artistas, a meta é questionar (na verdade, detonar) os conteúdos informacionais veiculados na cidade. Tudo aquilo a que atribuíamos o adjetivo de oficial ou comercial era alvo. E como todas estas coisas se apresentavam para o público urbano com os mesmos princípios formais, o questionamento está centrado na

forma, como a arte. Porém, essa informação só proporciona comunicação quando veiculado, portanto, o veículo (médium) concentra todas as contradições inerentes ao sistema e à própria cidade (macro signo).

Mais ou menos explícitas estas divagações teóricas embalava a criação in progress do projeto Ao ar livre proposto pelo Manga Rosa: questionar o conteúdo informacional, propondo contra-significados, em primeira instância é questionar a forma dos conteúdos informados na e pela cidade. Isto se materializa, também, em vários cartazes criados por artistas convidados para o projeto.

Para nós, em hipótese alguma se tratava de uma exposição de arte, era, sim, uma operação de transformação da paisagem da cidade, de seu design e sua informação. Um redesenho do cotidiano urbano. Entretanto, naquele momento, com as condições histórica e física que estavam dadas, era impossível ter a compreensão da escala urbana, da complexidade e do emaranhado de significados que a constituem. Agíamos pontualmente, sem ter a compreensão das ressonâncias em outras escalas, conceitos como “acupuntura urbana”⁴ só mais tarde entrariam no vocabulário urbanístico.

Entretanto, a intensão do MR era a escala do urbano e, para tanto, estarmos no Centro já com muitos sinais de decadência, era o suficiente. Talvez até fosse para aquele momento, mas não por muito tempo. Os acontecimentos que marcaram as cidades do mundo todo nas décadas posteriores flagaram o panorama de complexidade que nem intuíamos até então. Principalmente no que diz respeito às relações entre os fenômenos, justificando com isso colocar a

questão das escalas. As cidades se fragmentaram mais e mais, especialmente São Paulo, quais são as ‘hastes’ que asseguraram o mínimo de urbanidade à massa construída no território? Quais usos fazemos dela e como os acessamos?

Provavelmente a dificuldade de operar estas questões interromperam as experiências daqueles coletivos pioneiros⁵ nas ações artísticas-políticas sobre São Paulo. As pessoas vinculadas àquela cena migraram para o universo propriamente dos circuitos artísticos ou acadêmicos. Contudo, a questão relativa ao intervir nas linguagens urbanas permanece, da mesma forma que as ações para respondê-la.

TAKE 2: A década de 1990

Entre 1994 e 2002 aconteceram quatro edições do evento chamado Arte/Cidade, criado pelo filósofo Nelson Brissac. A segunda onda de intervenções urbanas de caráter artístico (eu prefiro, de caráter linguístico) ocorreu em um contexto, tanto em São Paulo, quanto no mundo, muito diverso da primeira. Nos 15 anos que separam os dois contextos assistimos um turbilhão de grandes transformações em todos os âmbitos da vida social, e individual. Só lembrar o aparecimento e popularização da internet e toda a bola de neve que ela criou já seriam o suficiente para enfatizar a profundidade das mudanças no cotidiano das cidades.

Mas, tem alguns episódios que são importantes salientar. O primeiro é a condição política e social do país. Desde 1979 passamos pela “abertura gradual” do último presidente-general, pela eleição indireta do primeiro civil desde 64, pela primeira eleição direta, pelo impeachment do primeiro presidente eleito pós-ditadura, e chegamos a 1994 com o vice eleito ocupando o trono, mas o país capitaneado pelo Ministro da Fazenda que lança o Plano Real para a economia, inaugura período de grandes privatizações e, mais, governará o país (já como presidente) de 1995 a 2003.

⁴ Termo difundido pelo urbanista Jaime Lerner propondo ações locais com ressonâncias na cidade como um todo, tal qual o tratamento terapêutico.

⁵ Atribuo o pioneirismo no que diz respeito a este período e à proposta de intervenção urbana, uma vez que são bastante conhecidas as experiências com arte pública e clandestina durante a ditadura, o Brasil tem uma tradição reconhecida no campo da arte política expressa em lugares públicos.

Tudo isso para lembrar que estamos envolvidos pelos ares neoliberalizantes, a palavra de ordem é ‘empreendedorismo’.

A cidade é o campo dos embates, como sempre na história. Para colocar um grande atrito na situação morna do início dos 90, a prefeita de São Paulo é do Partido dos Trabalhadores, primeira mulher neste cargo e com uma política voltada ao atendimento de comunidades excluídas.

Porém, mais importante para a cidade é a nova dimensão que a discussão e prática sobre o urbano atingiu nestes anos, no âmbito mundial. Em 1994 a literatura que desde o final dos anos 60 tem processado uma complexa mistura de arte-urbanismo-filosofia-psicologia-geografia-arquitetura-antropologia já tem produção extensa e se tornou referência absoluta nos círculos especializados (agora muito amplo, quase todo o âmbito intelectual e artístico). Da revisão do Situcionismo à difusão (quase popularização e diluição) de Deleuze-Guattari, da parceria Derrida-Tschumi aos planos-marketing para as cidades, aparentemente todas as disciplinas trouxeram para sua área de estudo a condição urbana da contemporaneidade. A cidade nas infinitas camadas que a compõem em sua objetividade e sua subjetividade é assunto de todos.

O fenômeno Barcelona decorrente das obras para os Jogos Olímpicos de 1992 já impunha uma nova pauta às administrações públicas municipais do mundo todo, o “espaço público” virou o fetiche do urbanismo. Koolhaas já havia demolido os últimos sinais do romantismo transformador da sociedade abrigado na idealização modernista e decretado a escala da metrópole como determinante de todo o ação humana na chegada do século 21.

Está na introdução do livro “Intervenções Urbanas – Arte/Cidade”, publicado em 2002, bastante em acordo com as análises de Koolhaas e, neste momento, já trivializadas no universo acadêmico e mediático. Em 1979 ele acabara de publicar *Delirius*

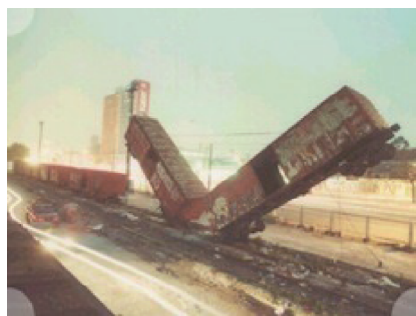
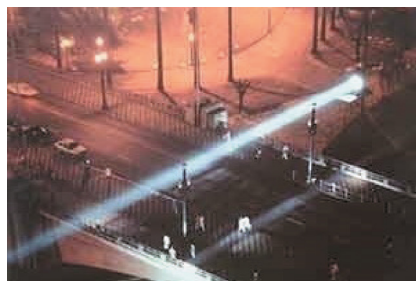


Figura 2: Projeto Arte/Cidade, 1994-2002: Ed1, C. Gross, Ed 2, R. Mano e Ed 4, J. Resnde (fotos: N. Kon, G. Oppido)

New York lá, nem sabíamos dele em São Paulo ainda, 1m 1994 até o emblemático S,M,L,XL, já circulava por aqui:

As megacidades são o horizonte da contemporaneidade. Não se pode compreender a criação artística e arquitetônica atual independentemente das grandes escalas da metrópole, aliadas à perda das referências históricas e locais que provocam (Brissac, 2002: 18)

A arte na cidade, em qualquer relação que defina com este habitat, não configura mais uma exceção, quanto mais uma provocação. O Arte/Cidade soube com precisão se inserir nesse novo contexto e operar no urbano em suas diversas escalas. Na mesma medida movimenta-se nos formatos operacionais desse contexto, seja neoliberal, seja pós-moderno esquizofrênico, longe da clandestinidade dos coletivos dos 70-80. Insiste no estatuto do artístico pelo autoral e individual, não comporta coletivos, nem mesmo faz menção à geração anterior das intervenções urbanas, e impõe-se na cidade pela espetacularização do fato.

Possivelmente é um mal necessário frente aos novos tempos e frente ao desafio de equiparar as escalas da arte e da cidade. A primeira edição do projeto aconteceu no edifício abandonado de um antigo matadouro de frente para um alargamento quase praça na orla de uma grande avenida, próximo ao Parque do Ibirapuera, zona nobre da cidade. Foi um evento endógeno e cool, à moda do que acontecia em outros países de utilizar espaços imprevisíveis para ações artísticas.

Embora de grande qualidade, Cidade Sem Janela era uma exposição de galeria enfiada em uns galpões deteriorados. Relevante de fato para as conjugações arte-cidade, o lambe-lambe de Arnaldo Antunes e o empilhamento de pedras (1m³ cada) proposto por José Resende.

Entretanto, quando perfilada no conjunto das quatro edições do projeto, a primeira edição transborda outros significados urbanos, não pelo conjunto das obras em si, mas, sim, por tratar-se de um patamar (ou platô) apontando para conexões com os outros três escalonando as relações com São Paulo. A estanqueidade desse primeiro

módulo, o edifício hermético compõe este ponto de partida para a escala, e a condição da arte, metropolitana.

É um projeto eminentemente curatorial, conceitual. Impossível saber se Brissac conseguia antever em 1994 toda a potência que as futuras edições do projeto alcançariam. Mas, depois de todas realizadas vê-se com clareza a continuidade dos conceitos e a realização de eventos que entendam e reajam às escalas urbana e metropolitana. Na sequência vieram A Cidade e seus Fluxos em três edifícios subutilizados no Centro; A Cidade e suas Histórias, ao longo de 5 km de um ramal ferroviário (visitava-se o conjunto de intervenções de trem!) na Zona Oeste industrial da cidade; Arte/Cidade Zona Leste.

Além da evidente ampliação de escalas, do edifício, para o conjunto percorríveis pelo pedestre na área central, para a linha ferroviária em eixo infraestrutural industrial e, finalmente, para a região fragmentada e rizomática; tem-se também operando em diferentes escala as respostas que os artistas vão produzindo de acordo com a ampliação da complexidade pela ampliação do quantum de fenômenos e de conexões entre eles a cada edição do projeto.

A própria cidade e suas escalas vão fornecendo os elementos para as intervenções de acordo com o aumento de complexidade proposto pela conceituação do projeto. Ou seja, os artistas convidados compreendem as escalas e conseguem, em grande parte, responder a elas na medida em que são confrontados com realidades urbanas mais intrincadas enquanto situação física e sensível.

De maneira que consegue alcançar um dial de escalas do local ao metropolitano. Os coletivos dos tempos da abertura política agiam no pontual e nevrálgico, nem vislumbravam pensar a escala da metrópole. O projeto Arte/Cidade encara frontalmente a relação com as infraestruturas metropolitanas, as intraurbanas também. Não se trata simplesmente de fazer um percurso-

-discurso artístico conduzido por um trem em movimento, o mesmo efeito e em outra escala são os holofotes (de Rubens Mano) de 12.000 watts com os jatos de luz cruzando o viaduto do Chá.

E falando em trem, não é uma exclusividade do Arte/Cidade intervir ou usá-lo como suporte, os pichadores e grafiteiros de São Paulo e do mundo todo o fazem desde os anos 1970. Contudo, a obra de José Resende com os vagões de trem na edição na Zona Leste é muito contundente, como obra artística e como coisa urbana. Ele constrói outro discurso com os trens, com peças de livre manipulação, nos parâmetros de suas linguagens mecânica e industrial e na escala de infraestrutura metropolitana que lhe é inerente.

TAKE 3: Os coletivos do século 21

Os 15 anos que separam os eventos iniciados 1979 em São Paulo com intervenções artísticas na cidade e a primeira edição do Ate/Cidade forma marcados por transformações agudas na vida urbana; nada diferente da década que separa 1994 de 2004. Foi neste ano que coletivos de artistas aderem à ocupação dos movimentos organizados por moradia social ao edifício Prestes Maia no Centro da cidade. O século 21 inicia com grandes impactos sobre o mundo, a queda das torres do WTC é imagem emblemática e dá as proporções desses impactos.

Os acontecimentos que se sucedem, a Primavera Árabe, o Occupy Wall Street, fortemente veiculados pela mídia internacional; os novos arranjos da economia global; a presença da ação imobiliária nas economias urbanas; tudo muito complexo, impossível uma reflexão aqui. Mas, um aspecto - limitado e tendencioso para as aspirações deste artigo – nos interessa apontar, as transformações das relações Estado e Sociedade Civil nos territórios urbanos.

Claro que estas relações transformam-se historicamente e que para entender as atuais configurações podemos retornar a acontecimentos passados durante toda a



Figura 3: Ocupação Prestes Maia, 2004, Coletivo Elefante e EIA; ação sob viaduto do Coletivo Contra-File (Fotos: A. Brasiliano e Coletivo Contra-Filé)

segunda metade do século 20. Entretanto, um corte neste momento sobre as camadas mais visíveis das ações urbanas não oficiais, nos mostra o redirecionamento da questão das intervenções artísticas no urbano. Redirecionamento principalmente de escala.

Se caracterizarmos este posicionamento como de “escala social do urbano”, além de correr o risco de ser piegas, não esclareceria muita coisa. Mas, em última instância é algo próximo a isso. Frente um Estado desarticulado, incompetente e corrupto o que nos resta é tomarmos com as mãos a construção da cidade resistindo ao enorme poder do Capital segregador na cidade. A geração é embalada agora pelas “cidades rebeldes” de Harvey.

Talvez o termo mais correto se já a “escala comunal”, mais que “social”. E como abarcala no universo super populoso da metrópole. Definindo-a em oposição à cidade formal do capital imobiliário, aqueles organizados nos movimentos sociais e as comunidades territorializadas sem assistência alguma do Estado, constituem comunidade em escala tempo-espaco definida e atuante. Desde a primeira geração dos coletivos pós redemocratização, estes processos são oito ativos em São Paulo, a cidade é conhecida mundialmente pela “arte urbana”, especialmente pelo grafite, vários destes artistas tem grande circulação pelos circuitos artísticos interacionais. Isso nem sempre tem a ver com o que estamos discutindo aqui. O que propomos é a reflexão sobre as relações territorializadas da arte da construção urbana.

Neste sentido o enxame de coletivos que surge desde o início do século desenha uma cena distinta do grafite e, mesmo, das duas cenas recortadas neste artigo. Só na ocupação Prestes Maia são incontáveis (Contra-Filé, Eia, Nova Pasta, Esqueleto Coletivo, Formalistas, Coringa, Agruppaa, Bijari, Catadores, Câmera Ovo, Mídia Tática,

Arnst e muitos outros...). Alguns existindo unicamente naquele quadro espaço-temporal, muitos outro já estavam ativos e realizaram outras ações em parques e periferias de São Paulo.

Evidentemente é impossível fazer comparações das qualidades artísticas destes coletivos em relação aos projetos Ao Ar Livre ou Arte/Cidade, principalmente ao segundo. Parece que isto não é tema para os coletivos. Possivelmente, a Arte como está estatutariamente colocada pelo A/C é uma das faces da espetacularização da cidade levada a cabo na virada de século.

Mesmo a noção de escala metropolitana desenvolvida pelo A/C é abstrato e discursivo demais para a artistas ativistas que propõem intervir na cidade na escala do cotidiano mundano, real e palpável das comunidades.

Uma última observação, como enfatiza Solà-Morales, “escala não é tamanho, escala é intensão”⁶, o que é comum aos três takes aqui apresentados são sua intensões em relação à construção coletiva da cidade que habitamos. O out-door inaugural do Ao Ar Livre, propunha (a partir de poesia de Torquato Neto) “Ocupe Se Vire”, a palavra ocupe ganhou grande significado no início do século, provavelmente porque esta é a questão fundamental não só da arte no ambiente urbano, mas da vida social neste Habitat.

Bibliografia

- ARANTES, Otilia; FAVARETO, Celso; COSTA, Iná (orgs 1984). *Arte em Revista* – Independentes. São Paulo: FUNART BASSANI, Jorge (2003). *As Linguagens Artísticas e a Cidade*. São Paulo: Formarte —. (2005). *A Função É a Comunicação*. Tese de doutoramento, São Paulo: FAUUSP BRISSAC, Nelson (org, 2002). *Intervenções Urbanas – Arte/Cidade*. São Paulo: SESC —. (2011). *Zona Leste – Arte/Cidade*. Santiago de Compostela: Dardo MESQUITA, André (2011). *Insurgências Poéticas – Arte Ativista e Ação Coletiva*. São Paulo: FAPESP – AnnaBlume PIGNATARI, Décio (1971). *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva www.artetemporaneaocupacaoprestesmaia.wordpress.com

⁶ Manuel Solà-Morales explica em “Ações estratégicas de reforço do Centro” - palestra proferida em São Paulo em 1999 e publicado pela Imprensa Oficial do Estado SP em 2001 no volume “Os centros da Metrópoles” – que sempre iniciava o curso dele com uma aula de título “O tamanho não é a escala”.