

Arte Colaborativa e a criação de heterotopias

Ludmila Britto

Artista visual e professora de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Entre 2012 e 2015 atuou como professora de Teoria, Crítica de Arte e Curadoria da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia-UFRB. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA, na linha de pesquisa Teoria e História da Arte. É integrante do GIA – Grupo de Interferência Ambiental.

Resumo. O artigo Arte Colaborativa e a criação de Heterotopias propõe uma análise crítica e comparativa de algumas intervenções urbanas realizadas pelos coletivos brasileiros PORO, GIA e OPAVIVARÁ!. Algumas ações desses grupos desviam os espaços urbanos do seu uso comum, instaurando tensões a uma série de locais consensuais que integram a sociedade. Interessa-nos refletir, no presente artigo, sobre possíveis heterotopias (Michel Foucault) criadas por artistas e coletivos na contemporaneidade, que fomentam deslocamentos nas grandes cidades e em ambientes culturais/institucionais específicos, reunindo projetos que reinventam a vida cotidiana dos cidadãos e reocupam os espaços públicos urbanos, propondo novas cartografias.

Palavras-chave. Coletivos, espaço público, intervenção urbana, heterotopias.

Collaborative Art and the Creation of Heterotopies

Abstract. The article Arte Colaborativa e a criação de Heterotopias (The Collaborative Art and the Creation of Heterotopies) proposes a critical and comparative analysis about some urban interventions made by the Brazilian collectives “PORO”, “GIA” and “OPAVIVARÁ!”. Some attitudes by these groups diverge urban spaces from their common use, establishing tensions to several consensual locals that integrate the society. It is our concern to reflect, in this article, on possible heterotopies (Michael Foucault) created by artists and collectives in the contemporaneity that promote displacements in big cities and at specific cultural/institutional environments, gathering projects that reinvent the townspeople’s daily life and reoccupy the urban public spaces, proposing new cartographies.

Keywords. Collectives, public space, urban intervention, heterotopies.



Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob forma de relações de posicionamentos.

(MICHEL FOUCAULT)

Em *Outros Espaços*, conferência realizada por Michel Foucault em 1967 na Tunísia (publicada, entretanto, apenas em 1984), o filósofo afirma ter sido o século XX o século do espaço. O espaço medieval (de localização, hierárquico) teria sido superado pelo espaço moderno (de extensão, após os estudos revolucionários de Galileu Galilei), e, atualmente, o espaço contemporâneo seria “de posicionamento”. Assim, nossas vidas se desenvolveriam em um espaço atual heterogêneo, marcado e construído por relações que, por sua vez, gerariam uma série de posicionamentos, que seriam geográficos, espaciais, localizáveis. Não se referem – apesar de não ser possível desvincular esses dois aspectos – a posicionamentos subjetivos, relativos aos comportamentos dos indivíduos. O autor define três tipos de posicionamentos: de passagem – ruas, praças, estações de trem e de metrô, por exemplo; de parada provisória – cafés, cinemas, e tantos outros lugares de convivência existentes nas cidades; e aqueles fechados – casas, domicílios, quartos, etc. Há, entretanto, alguns posicionamentos que invertem a lógica desses espaços usuais. Desviam seu uso comum, instaurando tensões e contradições a todos os outros locais consensuais que integram a sociedade. Esses lugares de “desvio”, segundo Foucault, seriam as *utopias*, lugares irreais, imaginários, e as *heterotopias*, que, em oposição às utopias, seriam lugares efetivos e concretos. Diferentes de todos os outros posicionamentos citados, seriam *contrapositionamentos*. Interessa-nos refletir, no presente artigo, sobre possíveis *heterotopias* criadas por artistas e coletivos artísticos na contemporaneidade, que fomentam mudanças positivas nas grandes cidades e em ambientes culturais/institucionais específicos, reunindo projetos que reinventam a vida cotidiana dos cidadãos e reocupam os espaços públicos urbanos deflagrando novos usos, criativos e astuciosos.

Seguindo a linha do pensamento filosófico foucaultiano, algumas heterotopias, entretanto, corresponderiam aos chamados dispositivos, conjunto de práticas que atuariam como modeladores de condutas e gestos dos indivíduos na sociedade. Tais mecanismos agem na captura das subjetividades: condicionam os corpos e os desejos individuais a partir de processos de disciplina e controle. Instituições como presídios, manicômios e asilos atuariam nessa direção. Tais locais, entretanto, são também lugares de crise, de desvio: os indivíduos ali



confinados apresentam comportamentos que fogem às normas e condutas aceitas socialmente. Apesar de estarem submetidos aos dispositivos de controle, conseguiriam, de maneira pontual, subverter sua ação homogeneizadora, permanecendo como os marginais, os desajustados sociais. Daí sua característica heterotrópica.

Acreditamos, entretanto, que a arte também pode ser geradora desses locais de desvio, despertando novas condutas, novas percepções, agenciamentos, processos artísticos coletivos que fogem às normas culturais tradicionais. Atuariam na construção de heterotopias em potencial, como linhas de fuga.

Para Giorgio Agamben, além dos dispositivos “clássicos” citados por Foucault (Estado, discursos, instituições, leis, proposições filosóficas, e a própria linguagem), a sociedade contemporânea teria gerado uma série de outros dispositivos mais sutis, porém, igualmente condicionadores dos comportamentos: celulares, computadores, aparelhos de TV, toda sorte de aparatos tecnológicos utilizados “pelo inócuo cidadão das democracias pós-industriais [...] que executa pontualmente tudo que lhe é dito e deixa os seus gestos quotidianos, como sua saúde, os seus divertimentos, como suas ocupações, sua alimentação e como seus desejos sejam comandados e controlados por dispositivos até nos mínimos detalhes (AGAMBEN, 2014, p. 50)”.

Atuando de maneira inversa aos dispositivos de disciplina e controle, tão presentes na sociedade contemporânea, alguns processos artísticos coletivos seriam, também, *contradispositivos*, conceito citado por Agamben. Tais proposições atuariam na contra-mão de qualquer tentativa de captura e controle das subjetividades. Atuariam na produção de novos sujeitos, no despertar e no *deflagrar* de diferentes possibilidades estéticas/criativas. A “deflagração” aqui é entendida, então, como o ato de *fazer surgir ou aparecer* novas possibilidades artísticas, em suma, provocar lampejos de criatividade na esfera da arte/vida.

Daí a necessidade de subverter as práticas homogeneizadoras e automatizadoras do cotidiano, sendo o *contradispositivo* um caminho possível, assim como a criação de novas heterotopias. Entretanto, como isso ocorre, nas práticas artísticas contemporâneas? De que maneira alguns coletivos artísticos, nos últimos anos, vêm propondo ações que conclamam esses *outros espaços*? É no último respiro de vanguarda que a resposta será sinalizada.

Os desejos e atitudes artísticas dos anos 1960 e 1970 passaram a ampliar



e buscar novos caminhos para a arte, questionando os espaços expositivos convencionais e propondo aos espectadores experiências estéticas sinestésicas que rompessem com uma contemplação restrita à visualidade vinculada aos espaços consagrados das galerias e museus.

Em 1967, no mesmo ano em que Michel Foucault escrevia *Outros Espaços*, o artista visual carioca Hélio Oiticica apresentava, pela primeira vez, o ambiente *Tropicália* na exposição *Nova Objetividade Brasileira* realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Trata-se de um ambiente labiríntico, formado basicamente por dois penetráveis: PN2 – *Pureza é um Mito* e PN3 – *Imagético*. Sua estrutura de labirinto, bastante presente na obra do artista (desde os primeiros Metaesquemas dos anos 1950 até os Núcleos, Penetráveis e Relevos Espaciais da década seguinte) ganha força a partir do momento em que Oiticica passa a frequentar o morro da Mangueira em meados de 1960.

Essa vivência intensa na Mangueira influenciou radicalmente os caminhos da sua poética, sendo a participação efetiva do público nas suas propostas uma das características mais marcantes. Isso fica notável em 1964, quando cria os *Parangolés*: capas e estandartes confeccionados com materiais efêmeros e precários, inspirados na fragmentação das favelas e na dinâmica musical do samba, sendo feitos para serem vestidos pelo espectador, que se transforma, nas palavras de Hélio Oiticica, em “participador-obra”. O *Parangolé*, então, depende da participação efetiva do público para realizar-se plenamente, propondo uma experiência sinestésica, em uma mistura transversal de artes visuais, dança e música. O corpo livre de amarras sociais/institucionais libera então toda sua energia em uma experiência dionisíaca.

A *Tropicália*, por sua vez, também é uma proposta que tenta escapar à captura e modelação dos corpos, em que a própria ginga relativa ao deambular pelas favelas faz-se presente no corpo do espectador/participante quando esse percorre a instalação, como se percorresse os becos e corredores labirínticos típicos das favelas. Segundo Moacir dos Anjos, o “deambular” sempre esteve presente na obra de Oiticica, e o artista teria declarado em uma entrevista a Jari Cardoso em 1978:

Foi ainda adolescente, em inícios da década de 1950, que começou a explorar, em caminhadas, as mais diversas localidades do Rio de Janeiro, em particular as partes da cidade que escapavam às normas usuais de regulação de corpos, tais como a zona boêmia da Lapa e a região onde mais se concentravam casas de prostituição, conhecida por Mangue. (apud ANJOS, 2012, n. p.)



Além da experimentação do labirinto em si, que remete às vielas e barracos improvisados dos morros, e da imersão em um ambiente sinestésico que estimulava todos os sentidos – visão, olfato, tato, audição - o espectador/participante também se deparava com elementos que escancaravam a tropicalidade brasileira: plantas, panos coloridos, areia e pedregulhos no chão:

[...] criei como que um cenário tropical, com plantas, araras, areia, pedrinhas. Numa entrevista com Mário Barata, no jornal do Comércio a 21 de maio de 67, descrevo uma vivência que considero importante: parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da Tropicália, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas – outra vivência: a de “estar pisando a terra” outra vez. (OITICICA, 1967, n. p.)

Oiticica propõe um espaço heterotópico que se desvia das convenções artísticas tradicionais, apresentando ao um público um outro lugar que conclama a transgressão de comportamentos e condutas comuns ao ambiente do Cubo Branco¹, no qual a Tropicália se insere. Seu caráter heterotrópico também se dá pela instauração de um tempo/espço suspenso, que catalisa um afastamento temporário da “realidade” comum, propondo uma outra realidade devoradora dos símbolos brasileiros, sua tropicalidade esgarçada, a retomada da antropofagia oswaldiana. Traz consigo, também, o convite à vivência das favelas, dos morros, evocando questões sociais e políticas que retiram a Tropicália de uma esfera meramente estética/formalista. Não seriam as favelas, por sua vez, lugares heterotrópicos? Locais que possuem suas próprias regras sociais/comportamentais, além de uma arquitetura original que se desvia das convenções tradicionais e legitimadoras?

Hélio Oiticica segue os desejos revolucionários dos artistas das décadas de 1960/70, época marcada pela expansão da Arte Conceitual, que passou a questionar a legitimidade do objeto de arte e suas relações institucionais. Essa tendência levou adiante um processo que a crítica americana Lucy Lippard chamou de desmaterialização do objeto artístico², além de questionar a natureza da própria arte (na contra-mão da concepção “clássica” do belo): a arte deixa de ser caracterizada por objetos estáticos e finitos, confinados em museus e galerias, e torna-se uma *atitude*, extrapolando, também, as fronteiras espaciais, tornando os espaços públicos das cidades territórios propícios para novas experiências.

Seguindo o lastro deixado pela geração conceitualista das décadas de 1960/70, os artistas contemporâneos ampliam os horizontes artísticos atuando em diferentes áreas da cultura, instaurando aquilo que Rosalind Krauss chamou



de “campo expandido”: diferentes experimentações artísticas que geram verdadeiros emaranhados interdisciplinares, que não se prestam a rotulações simplistas. Esses “emaranhados artísticos” convidam a crítica e as instituições a repensar certos critérios e valores anacrônicos sob pena de não suportar/absorver as linguagens artísticas emergentes. Alguns artistas e coletivos de artistas brasileiros vêm trabalhando nesse sentido nos últimos anos, sendo que, algumas intervenções colaborativas nos espaços públicos nos ajudam a refletir sobre os caminhos que a arte contemporânea vem tomando atualmente, assim como quais são as suas reverberações críticas/políticas na cidade. Alguns coletivos artísticos, portanto, vêm tentando estabelecer uma relação dialógica com o tecido urbano e a pluralidade de seus múltiplos espaços/posicionamentos.

Em 2002 e 2004, nas cidades de Belo Horizonte-MG e Santo Amaro-SP, o grupo Poro³ colocou em canteiros abandonados centenas de flores confeccionadas com papel celofane vermelho, criando jardins que se configuram como borrões de cor na imensidão cinza da urbe. Trata-se de uma intervenção de caráter efêmero, sutil, que conclama um pequeno deslocamento – micropolítico – dentro da paisagem usual da cidade; desvia o olhar do transeunte de maneira quase instantânea, acompanhando a velocidade dos fluxos urbanos. Trata-se de um *contraposicionamento* que deflagra, em um lugar de passagem, a possibilidade do olhar poético insurgente.

Talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios [...] seja o jardim. [...] O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante. (FOUCAULT, 2013, p. 418)

O jardim articulado pelo Poro, apesar do seu viés estético e poético, não se configura como uma *heterotopia feliz e universalizante*, como coloca Foucault⁴. Remete-nos, sim, aos espaços abandonados, sucateados em prol da construção de macroestruturas que terminam por transformar o meio urbano em um ambiente cinza padronizado, onde certos modelos de circulação, trabalho, moradia e lazer terminam por suprimir o “poético” pelo “funcional”. Acreditamos que seja nesse ponto crítico que a intervenção *Jardim* assuma uma potência heterotrópica, atuando, também, como um *contradispositivo* frente ao cotidiano automatizado e alienante das grandes cidades.

Pensando nessas premissas, o coletivo carioca Opavivará!⁵ criou a intervenção *Na Moita*, que funciona como um espaço relacional de convivência e encontros. O grupo cercou, com plantas de diferentes tipos, um determinado



espaço, que se torna assim local de livre circulação, uma “moita” que convida o público a relaxar e agir conforme seus desejos. Desse modo, concordamos com a afirmação de Henrique Mazetti, quando declara que os coletivos apontam para *alternativas às configurações sociais sedimentadas* (MAZETTI, 2010) através da experimentação e do convívio. Sobre esse espaço heterotópico agregador, o grupo afirma:

[...] o espaço envolvente oferece ao indivíduo o toque e o acolhimento, e se possível a sensação festiva de estar entre amigos. O espaço envolvente deve ser um espaço experimental e lúdico, e deve necessariamente, mesmo que por um curto período de tempo, transportar as pessoas para um outro contexto, algo como a descoberta das Américas e seus povos bárbaros. Podemos pensar também no espaço envolvente como um primeiro ato, um caminho para esta viagem, este deslocamento⁶.

Na Moita se afasta das heterotopias que Foucault caracteriza como acumulativas de recortes de tempo diversos (como museus e bibliotecas), e remete-nos àquelas que se ligam a um recorte temporal fugidio, passageiro, precário, e ao mesmo tempo, lúdico e festivo. *A heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo* (FOUCAULT, 2013, p. 418). Ora, ao propor uma “viagem” momentânea a outro contexto, como colocado na citação acima, o coletivo Opavivará! apresenta aos participantes da intervenção uma ruptura espaço/temporal, propondo uma suposta viagem imaginária a tempos longínquos, que evocaria um certo primitivismo idealizado, que, de alguma maneira, dialoga com a brasilidade exacerbada exposta na Tropicália de Oiticica. Um espaço mítico que, ao mesmo tempo, faz-se real e concreto. Na Moita, assim como Tropicália, convoca novos espaços para a arte, que passa a operar na esfera das relações, dos posicionamentos, propondo um formato artístico cujo substrato é a intersubjetividade, nas palavras de Nicolas Bourriaud (BOURRIAUD, 2011, p. 21)

Fazendo um recuo às décadas de 1960/70, algumas ações colaborativas no Japão apresentam-se como importantes ruídos no sistema artístico internacional, também na proposição de posicionamentos criativos e transgressores das condutas sócio-culturais habituais. O coletivo *The Play* segue as aspirações artísticas associativas dos grupos japoneses atuantes no período pós II Guerra, como o *Gutai* e o *Hi Red Center-HRC*, ficando mais conhecido pelos seus *Projetos de Verão, happenings*⁷ coletivos que ocorreram de 1967 a 1986.

Em 1969, no projeto *Corrente da Arte Contemporânea*, os membros do *The Play* construíram um pequeno barco, mais precisamente uma plataforma



flutuante, que deveria fazer uma viagem de Kyoto a Osaka, percorrendo os rios Uji, Yodo e Dojima, num percurso total de doze horas. A ação foi estrategicamente realizada um dia antes da chegada do Apollo 11 à lua, numa crítica ao racionalismo científico que norteava a corrida espacial norte-americana no período da Guerra Fria. Para tanto, chamando atenção para as possibilidades da vida cotidiana - numa inextricável união entre arte e vida – os membros do *The Play* entregaram-se ao lazer e ao ócio descompromissado numa pequena embarcação improvisada.

A primeira intervenção em grande escala do grupo, entretanto, ocorreu dois anos antes (também em 1967): *Voyage: Um Happening em um Ovo*. Nessa ação, também um projeto de excursão aquática, o grupo construiu um “ovo gigante” de fibra de vidro (que media em torno de 3,3 metros de largura por 2,2 metros de extensão) que navegou pelas águas do Oceano Pacífico, sendo que o objetivo principal do coletivo era sair do extremo sul da ilha japonesa e alcançar a costa oeste dos Estados Unidos. A ação ocorreu com sucesso em 1968, um ano após sua idealização, e um dos integrantes do *The Play*, Ikemitsu Keiichi (*apud* TOMII, 2007, p. 65), teria declarado à imprensa na época: O Ovo carrega consigo uma imagem de liberação de todas as restrições mentais e materiais impostas às nossas vidas diárias nos tempos atuais⁸.

Fica claro, portanto, o viés experimental e astucioso do coletivo, que instaura *um outro espaço* interativo, relacional, que poderia mostrar-se utópico pelas dimensões do próprio projeto (um imenso ovo flutuante de 150 quilos), mas converte-se em um espaço real, palpável e efetivo, possível pela força da multidão.

Para Michael Foucault, os barcos e navios constituem exemplos extremos de heterotopias:

[...] se imaginamos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra [...] chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins, você compreenderá por que o barco foi para a nossa civilização, do século XVI aos nossos dias [...] o maior instrumento de desenvolvimento econômico [...] a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários (FOUCAULT, 2013, p 421-422)

O tempo-espaço suspenso, o jogar-se à aventura, submeter-se a experimentações diversas, lançar-se ao devir através da ativação de um espaço/ posicionamento autônomo... essas são algumas questões apontadas pelos espaços



heterotópicos criados pelo *The Play*, que dialogam, também, com o *Flutuador*, intervenção elaborada mais recentemente pelo GIA⁹, coletivo baiano que vem atuando em diversas cidades do Brasil desde 2002.

O *Flutuador* foi construído – coletivamente – duas vezes: em 2008 e 2011. Na primeira ocasião, contou com a ajuda dos moradores da comunidade do Unhão, situada ao lado do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM –BA. A plataforma flutuante ficou ancorada na praia da comunidade por alguns dias, tornando-se um espaço de livre circulação, sendo seu uso definido pelos seus ocupantes temporários. Na segunda vez, em 2011, navegou pelas águas do Rio Paraguaçu, partindo da cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano. A embarcação sinaliza o rio e mar como espaços públicos acessíveis, desterritorializando e questionando possíveis fronteiras. A esse respeito, o GIA declara:

O mar foi o ponto de partida para a criação deste projeto, que surgiu a partir da percepção de que o mar, apesar de ser um território público, possui uma ocupação que permanece uma incógnita para a maioria das pessoas, que estão acostumadas com as formas “tradicionais” de ocupação do continente, muito bem delimitados pelas ruas, praças, prédios, cercas e muros. Soma-se a isso o fato de que cada vez mais restam menos áreas de lazer e de liberdade nas grandes cidades, em sua lógica de crescimento desenfreado¹⁰.

O coletivo convida o público a desfrutar de momentos de lazer e de tempo livre – assim como fizera o grupo japonês *The Play* algumas décadas antes - criando uma ambiência lúdica itinerante, que, como espaço heterotópico, se opõe à lógica de crescimento desenfreado das grandes cidades. Seguindo a linha hegemônica do capitalismo global, o planejamento urbano das grandes cidades termina por considerar a brincadeira e o lazer elementos secundários, a não ser que esse último apareça como forma de consumo, aliado a empreendimentos de “alto padrão” que terminam por atender apenas uma parcela privilegiada dos cidadãos (como os *shoppings centers*, que carregam consigo uma falsa ideia de espaço público de acesso democrático), promovendo segregações territoriais e sociais. O *Flutuador*, portanto, tenta transgredir essas normas mesmo que momentaneamente, de maneira micropolítica, instaurando pequenas (porém potentes) fagulhas de resistência no meio urbano.

Em 1967, no mesmo ano em que Michel Foucault escreveu suas considerações sobre os espaços utópicos e heterotópicos, coincidentemente, Hélio Oiticica apresentava ao público a ambiência *Tropicália* e o coletivo *The Play* concebia o seu primeiro “projeto de verão”, uma jornada pelo Oceano Pacífico em um ovo/embarcação. Dessa forma, parece-nos que a teorização filosófica (assim



como outras áreas do conhecimento) vem adentrando os fazeres artísticos de maneira crítica e dialógica na contemporaneidade. Tais práticas, algumas poucas analisadas no presente artigo, demonstram a urgência da deflagração/instauração de outros espaços, linhas de fuga que apontem possíveis caminhos criativos, astuciosos e libertários de vivência nas grandes cidades e em seus ambientes culturais/institucionais específicos, onde, muitas vezes, os formatos artísticos apresentam-se caducos e frágeis. Os coletivos artísticos contemporâneos, como o Poro, GIA e Opavivarál, portanto, vêm operando nesse sentido, na proposição de novos espaços heterotópicos para a arte e para a vida.

¹ Em 1976, o artista norte-americano Brian O'Doherty publicou uma série de três artigos na revista *Art Fórum* em que referia-se ao espaço da galeria como “Cubo Branco”, um ambiente asséptico que não poderia intervir na percepção das obras por parte dos observadores – característica que tomou força a partir do Minimalismo. O Cubo Branco seria um espaço neutro, sem influência do meio externo, e alheio aos fatores da vida cotidiana. O observador, portanto, ficaria isolado em um espaço atemporal onde o objeto arte poderia ser cultuado e sacralizado.

² Em seu livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Seis Anos: A Desmaterialização do Objeto de Arte de 1966 a 1977), Lucy Lippard analisa como os happenings, performances, e a arte conceitual de uma forma geral foram movimentos que contribuíram para aquilo que denominou “desmaterialização do objeto artístico”, um processo que desmistifica a obra de arte, quebra seus padrões tradicionais.

³ O Poro é uma dupla de artistas formada por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! Atua desde 2002, com trabalhos que buscam apontar sutilezas, criar imagens poéticas, trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos e estabelecer discussões sobre os problemas das cidades, através, principalmente, da realização de intervenções urbanas e ações efêmeras. Disponível em: www.poro.redezero.org

⁴ No texto *Outros Espaços* o filósofo começa suas reflexões a partir do exemplo dos jardins persas da Antiguidade, e se refere, posteriormente, ao “jardim zoológico” como uma “heterotropia feliz e universalizante”.

⁵ Opavivarál é um coletivo de artistas visuais do Rio de Janeiro, criado em 2005, cuja proposta principal é realizar experiências poéticas coletivas interativas. Para saber mais sobre o grupo acessar: <http://www.opavivara.com.br>

⁶ Disponível em: <http://www.opavivara.com.br>

⁷ Allan Kaprow, em 1959, cria o termo happening, com seu trabalho *18 Happenings em 6 partes* (Galeria Ruben, Nova York), uma série de ações em que convidava os espectadores/participantes a atuarem com o próprio corpo de diferentes formas, seguindo algumas instruções. A partir dessa referência, os termos happening e performance passam a se referir a eventos cuja característica fundamental seria a experimentação do corpo como suporte, com ênfase no processo em detrimento de um produto final.



⁸ Tradução nossa

⁹ O GIA é um coletivo baiano, formado em 2002, por artistas visuais, designers, performers, arte-educadores e músicos, que têm em comum, além da amizade, uma admiração pelas linguagens artísticas contemporâneas, mais especificamente àquelas relacionadas ao espaço público. Para saber mais sobre o grupo acessar: <http://www.giabahia.blogspot.com>

¹⁰ cf: <http://giabahia.blogspot.com.br/search?q=flutuador>

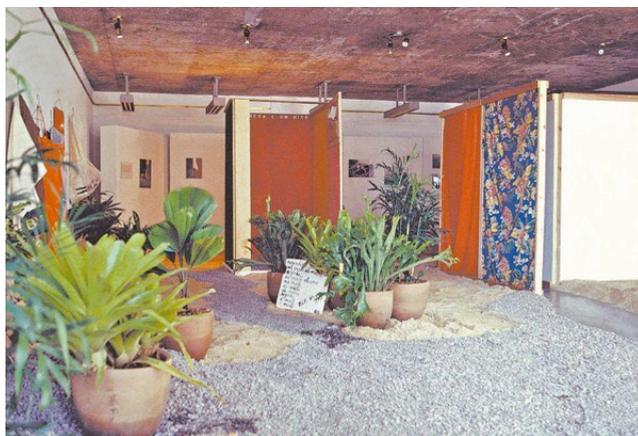


Fig. 01. Hélio Oiticica *Tropicália*, 1967



Fig. 02. PORO *Jardim*, 2002-2004





Fig. 03. PORO *Jardim*, 2002-2004



Figs. 04 e 05. Opavivará! *Na Moita*, 2006-2011





Fig. 06. The Play *Corrente da Arte Contemporânea*, 1969



Fig. 07. GIA *Flutuador (Praia da Comunidade do Unhão)*, 2008



Referências

- ABRAHÃO, Luis Sérgio. *Espaço Público: Do Urbano ao Político*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um Dispositivo? & O Amigo*. Chapecó: Argos, 2014.
- ALBUQUERQUE, Fernanda. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2006.
- ANJOS, Moacir. *As ruas e as bobagens: anotações sobre o delírium ambulatorium de Hélio Oiticica*. Revista ARS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. n° 20. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cap/ars20/v10n20a02.pdf> . Acessado em 14 de dezembro de 2014.
- _____. *Três coisas que acho que sei sobre Opavivará!* Disponível em: <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/02/?p=668>
- ARANTES, Otilia B.; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A Cidade do Pensamento Único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2011
- CAMPBELL, Brigida; TERÇA NADA, Marcelo. *Intervalo Respiro: Pequenos Deslocamentos*. São Paulo: Radical Livros, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *O que é um Dispositivo*. In: *O mistério de Ariana*. Ed. Vega – Passagens . Lisboa, 1996.
- GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- FELSHIN, Nina. *¿Pero Esto Es Arte? El Espíritu del Arte como Activismo*. In: BLANCO, Paloma et al. *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública e Acción Directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p.72 – 93.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.



JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MAZETTI, Henrique. *Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil*. Revista Lugar Comum, Belo Horizonte, n. 25-26, p. 105-120. 2010. Disponível em: <http://docplayer.com.br/10618019-Resistencias-criativas-os-coletivos-artisticos-e-ativistas-no-brasil.html>. Acessado em 25 de maio de 2016.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva. (1990-2000)* - Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de História da Universidade de São Paulo / FFLCH-USP, 2008.

MONACHESI, Juliana. *A explosão do a(r)tivismo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>. Acessado em 12 de julho de 2014.

OITICICA, Hélio. *Tropicália*. 1967. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3> - Acesso em 14 de julho de 2014.

PAIM, Cláudia. *Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina Contemporânea*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2009.

PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

REZENDE, Renato, SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (eds.). *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

TOMII, Reiko. *After the Descent to the Everyday: Japanese Collectivism from Hi Red Center to The Play*. In SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (eds.). *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 65.



