



A Intervenção Performática na Produção de Novas Dinâmicas Urbanas¹

Fernanda Gomes²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Este trabalho parte de perspectivas artísticas, sociológicas, culturais, comunicacionais e geográficas para localizar as intervenções e as performances na produção de novas dinâmicas urbanas. Pretende-se estabelecer relações entre mudanças perceptivas do espaço cotidiano, processos de sociabilidade e a experiência artística no contexto urbano a partir, principalmente, do conceito de *site-specific art*, que aparece como uma das respostas às indagações de David Harvey sobre representação e espacialização. Para a visualização efetiva destas práticas, relações e conceitos, serão apresentados os processos de trabalho do grupo dinamarquês Udflugt no tradicional bairro da Lapa no Rio de Janeiro e algumas intervenções do grupo novaiorquino Improv Everywhere, que realiza estratégias de ocupações performáticas em espaços públicos.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; intervenção; recepção; dinâmicas urbanas

TEXTO DO TRABALHO

Práticas e lugares específicos: *site-specific art*

Um trabalho de *site-specific art* pode ser articulado e definido através de suas propriedades, qualidades e significados, produzidos em relações específicas com objetos, eventos e posições. Nesse contexto, a conexão entre a performance e o lugar é resultado de estratégias de ocupação e de produção do espaço. A ênfase na performance

¹ Trabalho apresentado no Núcleo de Pesquisa Comunicação e Culturas Urbanas do NP-Intercom - VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, email: inferranda@yahoo.com.



se dá pela reconsideração da operação da linguagem na relação entre posicionamento e lugar, ou seja, no processo de descoberta dos potenciais performáticos do próprio lugar. Segundo Nick Kaye (2000), a principal questão colocada pelas obras de *Site Specific art* surge a partir das trocas entre o trabalho artístico e os lugares nos quais seus significados são definidos. Se a idéia de que os significados das ações e eventos são afetados pelo espaço, ou pela situação da qual eles fazem parte, então o trabalho artístico também poderá ser definido pela sua relação com o lugar e o contexto. Refletindo sobre essa noção, a teoria semiótica propõe que a leitura esteja implicada em um posicionamento. Ler um signo é reconhecer seu lugar no sistema semiótico.

Michel de Certeau (1997) busca relacionar “lugar” e “espaço”, adotando a distinção semiótica que Saussure criou entre a língua e a prática, ou seja, a distinção entre a linguagem e a expressão. Dessa forma, CERTAU propõe que o espaço é o “lugar praticado”. O lugar é o acordo que se estabelece entre os elementos que são distribuídos em relações de coexistência. O espaço ocorre como efeito produzido pelas operações que o definem e que o situam. Na relação com o lugar, o espaço é como a palavra quando é falada, situada no presente e modificada pelas transformações causadas por sucessivos contextos.

A especificidade de um lugar pode tomar forma a partir das relações entre as práticas espaciais. Lefebvre (2003) apontou o vivido, o percebido e o imaginado. Nick Kaye propôs uma incursão nas intercessões entre o espaço ambientado, o espaço literal e o espaço real. Quais são as fronteiras? E como o trabalho artístico pode explorá-las? As inter-relações dessas ordens espaciais privilegiam a posição do espectador e seu processo de recepção. E é a paisagem urbana que oferece uma profusão e uma complexidade de signos e espaços onde as condições de recepção e leitura podem ser trabalhadas de inúmeras formas.

A *site-specific art* parece apresentar uma resposta contemporânea às indagações de David Harvey sobre a representação e a espacialização. O autor questiona “como podem espacializações em geral, e práticas estéticas em particular, representar o fluxo e a mudança, especialmente se estes últimos forem considerados verdades essenciais a serem transmitidas? (HARVEY, 1994, p.191)”

Movimentos anteriores buscaram responder a estes questionamentos, implícitos no desenvolvimento das práticas artísticas espaciais. O futurismo buscou moldar o espaço para representar a velocidade e o movimento. Considerando a arte como algo efêmero, os dadaístas renunciaram a toda espacialização permanente, buscando a eternidade de

seus eventos através de ações revolucionárias. A combinação de filme e música poderia se oferecer como um poderoso antídoto para a passividade típica da arte e da arquitetura, mas, segundo Harvey, o próprio confinamento do filme a uma tela sem profundidade e à sala de cinema é um lembrete de que ele também se encontra restrito no espaço. O espaço, como o “lugar praticado”, admite a imprevisibilidade. Se o espaço é como a palavra quando é falada, então um lugar poderá ser redefinido em sucessivos, múltiplos e até irreconciliáveis espaços. Para CERTEAU, a cidade está sempre nessa condição transitória, produzindo uma consciência de performance contínua do lugar. O ato de mover-se pela cidade já cria uma sensação de experiência social transitória.

O Ritual, a Percepção e a Recepção: Benjamin como Inspiração.

Para Walter Benjamin, as transformações da faculdade perceptiva na modernidade poderiam ser compreendidas segundo a ótica do declínio da aura, que seria uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais. “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1985, p.170). Para reforçar seu conceito de aura, Benjamin destacou o aqui e o agora da obra de arte, que se constitui como uma experiência individual, tornando-se única para quem a vivencia. Partindo desse princípio, como Benjamin veria as propostas de performances, experiências e intervenções urbanas contemporâneas, que fazem com que o espectador vivencie no próprio espaço urbano uma experiência artística? O autor veria estas experiências como uma migração da “aura” para o espaço urbano, a partir do momento em que ele é percebido de outra forma?

É pertinente também deslocar o conceito de ritual, trabalhado por Benjamin a partir de uma perspectiva moderna da produção do espaço e da experiência artística. Benjamin apontou que no início as obras de arte surgiram a serviço de um ritual mágico e, posteriormente, de um ritual religioso. Quando a técnica de reprodução instaurou a doutrina da arte pela arte, sua função social começou a se destacar. Convém então perguntar se este conceito de aura e o próprio conceito de ritual não seriam resgatados pela *site-specific performance* no espaço urbano, a partir do momento em que cada experiência é única, pessoal e individual e acontece no momento de encontro do espectador com a situação perceptiva. Nesse caso ele vivencia o aqui e o agora da obra, que não se separa do seu valor ritual e sua “exposição” acontece no momento da experimentação.



Outro ponto relevante é a observação de Benjamin sobre a influência das transformações sociais nas mudanças na estrutura da recepção, que são apropriadas pelas novas formas de arte. No caso das *site-specific performances*, isso se torna evidente dentro do processo contemporâneo de convergências e hibridizações, que também fazem com que os espaços sejam apropriados e experimentados de diferentes formas, a partir de propostas artísticas, culturais e sociais.

Apropriações e Deslocamentos nas Práticas Urbanas

A proposta de apropriação do espaço urbano se aproxima com a proposta de Duchamp, que deslocou objetos do cotidiano para o espaço artístico. Duchamp antecipou o esgotamento do dilema entre figurativo vs. não figurativo, dentro e fora do espaço artístico, assim como levou o questionamento dos suportes das artes até o limite da dissolvência. Em suas intrigantes contravenções, ele estava evidenciando de forma irônica que, assim como qualquer imagem tem caráter de signo por ser uma forma de representação, qualquer objeto também tem uma natureza sógnica ou quase-sógnica que lhe é própria, ditada por sua funcionalidade. Do mesmo modo que uma palavra muda de sentido quando deslocada de um contexto para o outro, também os objetos encontram a consumação de seus significados em seus usos, sempre contextuais. Duchamp então começou a colocar no museu partes de objetos encontrados na rua: roda de bicicleta, porta-garrafas, vaso sanitário, etc. A partir disso, o artista se viu liberado para sua “proposta de reintegração da arte com a matéria vertente da vida” (SANTAELLA, 2004, p. 144). A influência de Duchamp foi crucial em todas as manifestações da arte que se seguiram, na sua busca de fusão com a vida.

Segundo José Bragança de Miranda (1998, p.182), estes exercícios realizados na fronteira entre arte e vida, recriam o espaço da eternidade atual da obra de arte, tendendo a disseminar os procedimentos estéticos na totalidade da existência. A sua insistência na vida funciona como um operador de disseminação do estético na experiência. O autor afirma que a diferença entre arte e vida é abolida, fazendo entrar a vida na arte, e não a arte na vida. Mas a partir do momento em que as performances e intervenções passam a fazer parte do espaço cotidiano, observa-se uma renegociação desta prática, que passa a propor a inserção da arte no movimento urbano, de uma maneira ainda mais viva e processual.

Com seus *readymades*, Duchamp quis mostrar que o artista não inventa nada, mas que somente usa, manipula, desloca, reformula e reposiciona o que a história fornece. Os



readymades propõem que o artista não pode fazer, mas pode somente levar o que já está aí. Assim como os *readymades* de Duchamp, as *site-specific performances* também propõem este deslocamento. Mas, neste caso, o deslocamento é do próprio espaço artístico para o espaço urbano, além, é claro, do deslocamento do espectador através deste espaço, aberto a diferentes leituras e percepções, a partir de estratégias de um trabalho artístico fenomenológico. Assim como o espaço da galeria pode transformar o significado de um objeto banal do cotidiano, a própria cidade pode se transformar diante dos olhos do espectador. Aqui pode ser colocada a seguinte questão: como um trabalho define um espaço e como um espaço define um trabalho?

A Experiência no Cotidiano

CERTAUI destaca o cotidiano como permanentemente inventado para permitir o fluxo da vida e aberto à criatividade. A experiência procura integrar o estranho e o familiar, alargando e enriquecendo o que se encontra no limite do real possível. O autor sugere que o andar define o “espaço de enunciação”, evocando uma coleção inumerável de singularidades próprias da cidade, onde caminhos entrecruzados dão sua forma aos lugares.

Os artistas que buscam se inserir no contexto urbano contemporâneo, também recorrem ao método fenomenológico, elaborando traçados para um caminho que possibilite apresentar o mundo de maneira viva, sempre atentos aos fenômenos empíricos. A principal prática é a de atribuir profundidade ao factual, ao acontecimento, ao fenômeno, àquilo que se mostra, levando a um projeto de investigação que tenta apreender a vida cotidiana a partir da concretude das pequenas coisas. Quando revividos através de uma experiência estética, comportamentos e significações criados, negociados e legitimados no cotidiano, passam a outros níveis de significação e interação, indo de encontro a um jogo de reconhecimento recíproco e à produção de interpretações e pontos de vistas, constituídos de elementos cognitivos.

O sujeito que está em relação no cotidiano é produzido no ato de afetar e ser afetado pelo outro através de materiais significantes, com os quais lida diariamente. Ele está constantemente susceptível ao acontecimento e ao imprevisível. O interesse aqui é entender o cotidiano como palco de oscilações, dimensão da vida que se marca pela experiência. Como espaço de dimensões objetivas e subjetivas, o cotidiano é lugar da constituição dos laços e da sociabilidade, tornando-se palco de uma teatralidade com cenas, atores e enredos que se repetem e se renovam (GUIMARÃES, 2006). Ou seja, o



cotidiano já está preparado para receber as intervenções artísticas, conservando-se como forma capaz de articular o estar em um mundo aberto, em fluxo, permanentemente construído no entremear de imagens, falas, tradições e saberes. Nesse contexto, os grupos Udflugt e Improv Everywhere também estão em sintonia com a idéia de que a experiência cotidiana ultrapassa a mera representação de papéis e permite o movimento e a intervenção dos sujeitos.

A sociologia romântica se opõe à postura determinista da sociologia positivista para abordar o cotidiano. Podemos dizer que a sociologia poética trabalha a emoção, a vida que vemos, tocamos e sentimos sem partir para uma decodificação do real para validar a significação atribuída aos fatos. Uma sociologia que evidencia o cotidiano, o simbólico, o imediato, o local. Esta sociologia, proposta por Michel Maffesoli, sugere a globalidade no interior do fragmento, a integração dentro do objeto de pesquisa, o fato de estar junto como participante. Com esta perspectiva poética da sociologia podemos analisar, com maior rigor e menor rigidez, o cotidiano da cidade com seus fluxos e refluxos de signos, códigos, mensagens e relatos.

O grupo Udflugt e o Circuito Performático Criado para o Rio de Janeiro

No trabalho do grupo dinamarquês Udflugt³, a realidade cotidiana do lugar é usada como um cenário performático e permite que acasos próprios dos movimentos do espaço urbano interajam com atos intencionais. Cada fragmento do circuito performático é único e estabelece um diálogo específico com cada ambiente escolhido.

Ao chegar no Rio de Janeiro, com a missão de definir o local para suas intervenções performáticas, o grupo procurou, segundo suas demandas, “um lugar vivo, movimentado, cheio de ritmos, contrastes e manifestações culturais”.

Nos lugares que se tornam pontos que unem as pessoas que ali circulam, as emoções partilhadas e consolidadas são vividas como fatos constituídos por e para os grupos que os ocupam. Tais lugares, denominados de “hauts lieux” por Maffesoli, são consolidados em diferentes tempos por “espíritos” diversos que deixam suas marcas. Cada cidade apresenta seus próprios “hauts lieux”, que emanam uma aura especial, chamando a atenção de todos (MAIA, 2005).

O espaço da Lapa, com seu imaginário de festa permanente, chamou a atenção do grupo Udflugt, que escolheu o bairro para suas experiências e intervenções performáticas. Ao

³ O grupo Udflugt é formado por Vera Maeder, Jacob Langaa-Sennek e Kristofer Krarup. Mais informações no site: <http://www.udflugt.com>.



invés de se concentrar no aspecto boêmio explícito da Lapa, o Udflyt procurou percorrer suas ruelas, convivendo nos espaços de sociabilidade do seu dia a dia. Para o grupo, era fundamental o processo de pesquisa e criação coletiva com os próprios moradores da cidade, que poderiam estabelecer um acesso mais fluido e direto às ruas, pessoas e fenômenos do contexto da Lapa.

Após este mapeamento perceptivo do local, o grupo já começou seu processo de criação e intervenção performática, buscando abrir diferentes perspectivas e aumentar a sensação de presença e a sensibilidade do espectador que passará pela experiência. Entre as ações que guiam este processo criativo estão: intensificar e excluir sentidos, ativando e desativando cheiro, tato, visão, audição, etc.; posicionar os espectadores em situações diferentes e inusitadas; criar textos, sugestões e questões que proponham diferentes percepções; estabelecer a conexão entre sons, imagens e lugares. Neste processo, o fundamental é pensar no ponto de vista e na experiência do espectador e no que pode ser interessante e desafiador para ele, a partir do momento em que ele se encontra em determinado lugar. Depois de duas semanas de convivência e práticas experimentais, e a partir de sua metodologia de trabalho, que busca estabelecer diferentes formas de percepção dos espaços, o grupo criou, preparou e seqüenciou os fragmentos que fariam parte do *Walking Poem Rio*, uma viagem performática pela região da Lapa⁴.

Walking Poem Rio

Após retirar a sua entrada em um típico restaurante da Lapa, o “espectador” começa sua experiência, guiado por alguns dispositivos. Entre estes dispositivos estão gravações ouvidas pelos fones de um aparelho MP3, bilhetes e orientações dadas pelos performers no decorrer da trajetória. O espectador pode então percorrer, perceber e vivenciar a Lapa de uma maneira inusitada, bem diferente da habitual. Todos os momentos da obra tentam mergulhar o espectador em situações fisiológicas diversas nas quais os fenômenos de percepção são acionados para provocar nele uma atitude de recriação perceptiva do mundo. Uma idéia comum anima o grupo: agir diretamente sobre o aparelho perceptivo e não sobre a base psicológica e cultural do espectador.

A trajetória criada para a Lapa tem elementos e dinâmicas próprias do lugar, apropriados e retrabalhados para estimularem percepções diferenciadas, através de uma

⁴ Como participante da oficina oferecida pelo grupo, pude acompanhar todo o processo de pesquisa, criação e desenvolvimento desta *site-specific art* no Rio de Janeiro.

sequenciação de experiências: ser levado por ruelas e becos, deitado em um carro de mão, olhando para o céu; ter os pés lavados, em uma bacia de água, olhando para o lixo; permanecer sentado, em um ponto de ônibus movimentado, enquanto ouve-se pelo aparelho MP3 sons de água caindo; andar de olhos fechados, por espaços contrastantes, sendo guiado por performers; permanecer de olhos fechados, deitado em cima de papelões, no meio de uma praça pública; fugir do som de tiros, ouvidos pelo aparelho MP3, na rua mais movimentada da Lapa; descobrir os segredos de uma rua, habitada por famílias, travestis, músicos e traficantes, olhando por frestas nos muros, janelas e portas entreabertas.

Grande parte dos espectadores que passaram pela viagem performática definiu a experiência como uma redescoberta da Lapa, seus sons, cheiros, imagens e ambientes, enquanto interagia com os performers, os frequentadores do lugar e com a narrativa criada especialmente para o *Walking Poem Rio*. Ao final, cada um teve sua própria experiência, a partir de uma reconstrução mental do espaço e de um despertar individual de sensações.

Todos os momentos dessa viagem performática foram criados com fragmentos e práticas que fazem parte do cotidiano da Lapa, em sintonia com seus ritmos, mas criando uma nova perspectiva daquele espaço, que se tornou familiar e estranho ao mesmo tempo, tanto para os espectadores, quanto para os frequentadores e, principalmente, para o grupo Udflugt, que não esperava chegar a um nível tão intenso de sociabilidade e de trocas naquele contexto.



Fragmentos do Circuito Performático *Walking Poem Rio*, Outubro de 2007

O Espaço, as Formas de Sociabilidade e as Possibilidades de Intervenção

O que surpreendeu o grupo Udflugt no Rio de Janeiro, mais especificamente na Lapa, foi, justamente, a reação dos moradores do lugar e a forma como eles interagiram com



os espectadores e os performers. Este aspecto social foi certamente um grande ganho para o grupo, acostumado com o cotidiano e com as formas de sociabilidade européias. Michel Maffesoli⁵ afirma que a sinergia entre o espaço e a sociabilidade cria um mundo original a partir da relação que a pessoa estabelece com o outro. Este mundo está em permanente formação e se constitui em um conjunto de referências partilhadas. O autor acentua a importância do mundano na formação de nossas sociedades, a grandeza e o trágico contidos no cotidiano e propõe uma intensiva aproximação com o objeto de pesquisa – o espaço urbano – sempre em movimento. Ocupamos um espaço material, constituído por ruas, monumentos e trânsito, ao mesmo tempo em que constituímos o espaço imaterial a partir das imagens de diversas ordens. Nestes dois pontos a ordem do simbólico é criada, a partir da circulação das informações, das coisas, das palavras e de tudo aquilo que faz parte de processos comunicativos e de sociabilidades. Ver e analisar de forma distanciada os fatos que constituem o social, não é suficiente. Metodologicamente, Maffesoli revela o aspecto tátil cada vez mais necessário na construção de qualquer objeto de pesquisa na sociedade contemporânea. Esta aproximação também é proposta pelos grupos artísticos que desenvolvem seus trabalhos em meio aos fenômenos urbanos. E suas inserções nas dinâmicas cotidianas das cidades proporcionam um diálogo e uma contaminação contínua, que fazem da experiência algo em constante construção.

Quando Maffesoli diz que o mundo é um conjunto de referências partilhadas com outros, está valorizando a força da sociabilidade no processo de costura das redes de solidariedade, que solidificam as estruturas culturais. Estas estruturas de conjunto são compostas hoje pelo sensível, que por muito tempo foi negligenciado, reaparecendo de maneira intensa no cotidiano da vida social. No interior das formações sociais cotidianas podemos vislumbrar criações de familiaridades específicas que valorizam a experiência do aqui e agora (MAIA, 2005). Ao conviver com os grupos e famílias que estão nos bastidores do cenário boêmio da Lapa, o grupo Udflugt pôde vislumbrar este fenômeno e, a partir daí, criar suas intervenções sem se chocar com o cotidiano destas pessoas. O trabalho passou a ter então um forte aspecto social, que ainda não havia sido explorado em suas intervenções nas cidades européias.

Um Recorte Geográfico das Práticas Urbanas

⁵ In MAIA, João. Michel Maffesoli e a cidade partilhada. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, no. 26, 2005.



Milton Santos fala de objetos e ações, dentro das práticas urbanas. A interação entre sistemas de objetos e sistemas de ações faz com que o espaço encontre a sua dinâmica e se transforme, através das condições que ele mesmo oferece para a produção, para a circulação, para a residência, para a comunicação, para o exercício da política, para o exercício das crenças, para o lazer, para o “viver bem” (SANTOS, 2001, p.55).

Como meio operacional, o espaço se oferece para uma avaliação objetiva, ou funcional e como meio percebido está subordinado a uma avaliação subjetiva, ou resultado de diferentes percepções. Porém um mesmo espaço pode ser visto como o terreno das operações individuais e coletivas, ou como realidade percebida, havendo invasões recíprocas entre elas. O espaço geográfico é constituído pelas ações que ele pode acolher e deve ser considerado como algo que participa igualmente da condição do social e do físico. Sua natureza híbrida se acentua cada vez mais, principalmente quando o espaço observado é o espaço da metrópole contemporânea.

Pela perspectiva geográfica, Milton Santos considerou o espaço como um conjunto de fixos e fluxos. Os elementos fixos permitem ações que modificam o próprio lugar. Já os fluxos novos ou renovados são um resultado direto ou indireto das ações, atravessando ou se instalando nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que também se modificam. Segundo o autor, os fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos e mais rápidos. A partir dessa perspectiva, as intervenções urbanas e performances podem ser consideradas fluxos efêmeros, que passam, alteram o ambiente, a percepção dos objetos e as sociabilidades, oferecendo uma experiência artística, mas que dificilmente vão mudar a constituição destes espaços.

Segundo Paulo Godoy (2004), a noção de “(des)construção” do espaço está embasada na concepção de que a sociedade pós-moderna, ao mesmo tempo em que produz formas espaciais que atendem à necessidades de produção, circulação, consumo e informação, também as dissolvem e as redefinem em sintonia com as novas necessidades sociais.

A presença do humanismo na geografia contribuiu para estabelecer, como referência, o espaço vivido, construído socialmente a partir da percepção. Os conceitos de lugar e paisagem, passaram a apresentar-se como foco de ação emocional do homem e uma fonte de significados. Para Paulo Godoy, a “(des)construção” da paisagem se dá pela mudança do significado simbólico das formas e pelo modo como elas afetam os valores culturais e os mecanismos cognitivos de percepção da paisagem “(des)construída”. Quando localizamos as intervenções performáticas urbanas neste contexto, percebemos



como algumas delas podem evidenciar este fenômeno de “(des)construção”, apresentando-se como recortes espaço/temporais que possibilitam uma mudança efêmera do significado das formas e um estímulo aos mecanismos cognitivos, que podem deixar resíduos e afetar os valores culturais. Harvey já apontava que uma das missões do modernismo era “a produção de novos sentidos para o espaço e o tempo num mundo de efemeridade e fragmentação” (1994, p.199).

O Grupo Improv Everywhere e Suas Estratégias de Ocupação

Com mais de setenta intervenções contabilizadas desde 2001, o grupo novaiorquino Improv Everywhere⁶ se define como um provocador de cenas em espaços públicos. Sob o comando de Charlie Todd⁷, suas ações se parecem com planos de guerrilha. Para começar, os participantes são chamados de “agentes” e cada intervenção é colocada como uma “missão”. O grupo segue um plano de ação, após o reconhecimento prévio do local a ser “atacado”: suas características, rotinas, movimentos, comportamentos e dinâmicas. Entre as intervenções, podemos distinguir vários tipos de participações, mas a maioria segue um formato que compreende uma convocação prévia dos agentes através do site do grupo e das redes criadas instantaneamente para cada ação, através principalmente da comunicação via email e celulares. A partir do momento em que alguém passa a fazer parte da intervenção, ele já é um “agente”, um performer que possibilitará um novo tipo de prática em um determinado espaço público.

As intervenções são muito bem documentadas através de fotos e vídeos e no site é possível conhecer cada uma: o número de participantes, a estratégia criada, o resultado final e as impressões dos performers/agentes. Entre as mais significativas, dentro da perspectiva abordada neste trabalho, podemos destacar a intervenção *Synchronized-Swimming*, que realiza um nado sincronizado na grande fonte do Washington Square Park, um dos locais favoritos do grupo. Esta “missão” contou com dezesseis “nadadores” não profissionais, pessoas de ocupações distintas que se interessaram pela experiência de ocupar de maneira inusitada a fonte de um dos principais locais públicos de Nova Iorque.

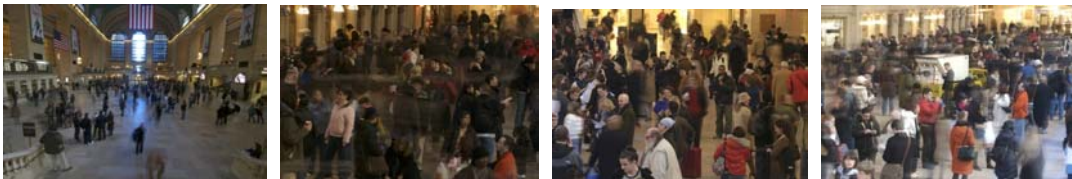
⁶ <http://improveverywhere.com/>

⁷ Performer, comediante e professor de performance e improvisação na Ubright Citizens Brigade Theatre em Nova Iorque.



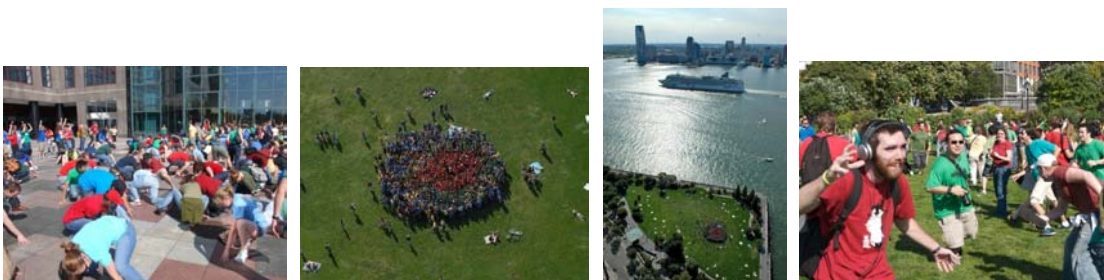
Synchronized-Swimming - Nado sincronizado na fonte do Washington Square Park

Outra intervenção significativa do grupo dentro do recorte deste trabalho é a *Frozen Grand Central*, que contou com duzentos performers na maior estação de trem do mundo, também localizada em Nova Iorque. No mesmo instante, estes participantes da intervenção “congelaram” e permaneceram na mesma pose durante cinco minutos. O efeito destes performers imobilizados provocou uma mudança na percepção de um local que se caracteriza pela passagem. Durante cinco minutos, pessoas que geralmente se movimentam sem perceberem a presença umas das outras, foram praticamente obrigadas a parar quando se viram em uma situação totalmente inusitada dentro da prática comum cotidiana daquele lugar.



Frozen Grand Central - Performes congelados no meio do vai e vem da estação

O grupo também realiza intervenções que surgem a partir da experiência sensorial de seus participantes, através da utilização de aparelhos MP3 para orientar suas ações. Na última intervenção, “The Mp3 Experiment Four”, 826 pessoas estavam implicadas, ouvindo as mesmas orientações e movimentando-se pelo Centro Financeiro de Manhattan. Além de experimentarem novas formas de sociabilidade e sensorialidade, espectadores que no momento da intervenção se transformaram em performers, também se descobriram como agentes de transformação de um espaço público.





The MP3 Experiment Four - 826 performers “instantâneos”

Uma Leitura Simbólica do Vocabulário da Cidade

Em sua análise sobre os fenômenos urbanos, Lefebvre (2003) identifica dois importantes aspectos: dimensões e níveis. Segundo o autor, eles nos ajudam a ordenar algumas das discussões sobre a cidade e questões urbanas, discussões que misturam textos e contextos, níveis e dimensões. Tais aspectos podem estabelecer um vocabulário e uma escrita da cidade e de seus elementos palpáveis e visíveis, que possibilitam a sua leitura. As leituras possíveis são variadas e podem ser feitas a partir de perspectivas geográficas, econômicas, sociológicas, antropológicas, comunicacionais, estéticas, etc. Para Lefebvre, organizar fatos usando conceitos não exclui outras formas de discursos, classificações, leituras ou seqüências (geopolíticas, organizacionais e administrativas, tecnológicas, etc.). Este aspecto convergente já está inserido no próprio processo de análise dos fenômenos urbanos.

Lefebvre identificou três níveis – o global, o misto e o privado. Poderíamos dizer que as atuações dos grupos apresentados se encontram no nível misto, sem deixar de exercer alguma influência nos outros níveis, já que ele é resultado deste meio, o ponto de transição, de comunicação e exteriorização. O nível misto se encontra no intermediário e é especificamente o cenário de trocas urbanas, com suas ruas, praças, avenidas, prédios públicos, igrejas, escolas, etc., e ocupados pelos homens e mulheres que convivem na cidade. O que permanece é a relação com o lugar e com as situações possíveis neste lugar. O autor também se refere ao nível “sócio-lógico”, no qual cada objeto se comunica com cada ação e sistema de significações. Cada objeto contamina cada ação, porém um lugar nunca apresenta uma única lógica, pois sempre existirão lacunas, resíduos e conflitos.

Segundo Lefebvre, os fenômenos urbanos e o espaço urbano não são somente uma projeção das relações sociais, mas o lugar onde estratégias se confrontam. A realidade e a vitalidade de um lugar são explicitadas nas práticas urbanas que se formam independente das ideologias globais ou institucionais, envolvendo o espaço e sua organização. É tudo aquilo que se constrói à parte de objetivos lógicos e previamente planejados. É o aspecto orgânico das relações sociais e os usos do espaço que exteriorizam suas dimensões simbólicas. David Harvey também vai para o mesmo caminho e afirma, em seu conceito chave, que o tempo e espaço não podem ser compreendidos independentemente da ação social.



Convém aqui explorar um pouco mais as três dimensões do espaço, desenvolvidas por Lefebvre, para fechar a compreensão das relações entre os espaços e suas práticas. A primeira dimensão que o autor aponta é a material, que se refere aos fluxos, transferências e interações físicas e materiais que se dão no espaço, garantindo a produção e a reprodução social. A segunda dimensão diz respeito às representações do espaço, compreendendo signos, significações, códigos e conhecimentos que permitem falar sobre essas práticas materiais e compreendê-las. A terceira dimensão coloca os espaços de representação como “invenções mentais, que imaginam novos sentidos ou possibilidades para práticas espaciais” (HARVEY, 1994, p.201).

Mesmo sem conhecer as dimensões do espaço propostas por Lefebvre, grupos como Udflyt e Improve Everywhere procuram realizar um mapeamento de vários aspectos do lugar onde vão atuar, para evitar uma leitura empobrecida, que privilegie apenas os elementos que estão na superfície, ou que são historicamente estabelecidos e aceitos. Esse momento de pesquisa e “diagnóstico” estratégico do espaço é fundamental nos seus processos, pois estes grupos precisam estar em sintonia com as tendências contemporâneas de apreensão dos fenômenos urbanos. É essa consciência que possibilita o surgimento de performances que efetivamente levam a uma percepção diferenciada do entorno, ao mesmo tempo em que são inseridas com uma quase naturalidade, utilizando elementos do próprio local. Performances que se colocam, segundo Umberto Eco (1988, p.58), como possibilidades que vão “além da convencionalidade do conhecer habitual” para receber o mundo com a mesma riqueza de possibilidades que se encontra antes do processo de estabilização, provocada pelo uso e pelo hábito.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Vol.1.** Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1992.

ECO, Umberto. **Obra Aberta.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

GODOY, Paulo. **Uma reflexão sobre a produção do espaço.** Estudos Geográficos. Rio Claro, 2 (1): 29-42, jun. 2004.



GUIMARÃES, César G.; FRANÇA, Vera R.V. (orgs.). **Na mídia, na rua**. Belo Horizonte: Ed.Autêntica: 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1994.

_____. **Spaces of global capitalism: towards a theory of uneven geographical development**. London: Verso, 2001.

KAYE, Nick. **Site-specific art. Performance, place and documentation**. USA: Routledge, 2000

LEFEBVRE, Henri. **Levels and dimentions**. IN: STUART ELDEN, Elizabeth Lebas; KOFMAN, Eleonore(eds.). **Henri Lefebvre Key Writings**. New York, London: Continuum, 2003.

MAIA, João. **Michel Maffesoli e a cidade partilhada**. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, no. 26, 2005.

MIRANDA, José Bragança. **Da Interactividade. Crítica da nova mimesis tecnológica**. In: GIANNETTI, Claudia (org). **Ars Telemática – Telecomunicação, Internet e Ciberespaço**. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

SANTAELLA Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias a cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço**. São Paulo: Edusp, 2001.

<http://improveverywhere.com>

<http://www.udflugt.com>