AISTHESIS N° 77 (2025): 445-467 ▪ ISSN: 0718-7181
Instituto Interdisciplinario de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

doi.org/10.7764/Aisth.77.21

Intervenções urbanas como formas de tensionamento do sensível: o método da igualdade das inteligências

Intervenciones urbanas como formas de tensionamiento de lo sensible: el método de la igualdad de las inteligencias

Urban Interventions as Forms of Tensioning the Sensible: The Method of Equality of Intelligences

Gustavo Chataignier
Universidad Católica del Maule. Talca, Chile
gchataignier@ucm.cl

Vinicius Pacheco
Investigador independiente. Chile
vinipacheco@yahoo.com

Resumo

O presente trabalho busca explorar o tema das intervenções urbanas contemporâneas a partir da perspectiva da partilha do sensível tal qual elaborada por Jacques Rancière. A escolha deste referencial tem como objetivo reconhecer o potencial político das referidas obras, sem reduzi-las a uma concepção de «arte engajada» que agiria como modelo pedagógico cuja finalidade é mostrar formas para se atingir mudanças sociais e políticas desejadas. Desde uma perspectiva metapolítica, aponta-se para um efeito indireto do estético sobre a ação, rompendo quer seja com a reprodução social, quer seja, ainda, com o *telos* de um sujeito pretensamente legislador. A experiência estética, por seu turno, ocasiona uma suspensão de expectativas, fazendo com que surjam outras cenas, de modo a indeterminar os sentidos do agir. Para tanto, abordaremos as intervenções urbanas dos coletivos «Poro», de Belo Horizonte, «Bijari» e «Contra Filé», de São Paulo, todas as três do início dos anos 2000. Espera-se assim apontar para os processos formativos da sensibilidade.

Palavras-chave: Intervenção urbana, partilha do sensível, estética, metapolítica, igualitarismo.

Resumen

El presente trabajo busca explorar el tema de las intervenciones urbanas contemporáneas desde la perspectiva del reparto de lo sensible, tal y como lo elabora Jacques Rancière. La elección de este referente tiene como objetivo reconocer el potencial político de las obras mencionadas, sin reducirlas a una concepción de «arte comprometido» que actuaría como modelo pedagógico cuyo fin es mostrar formas de alcanzar los cambios sociales y políticos deseados. Desde una perspectiva «metapolítica», se apunta a un efecto indirecto de lo estético sobre la acción, rompiendo tanto con la reproducción social como con el *telos* de un sujeto supuestamente legislador. La experiencia estética, a su vez, provoca una suspensión de las expectativas, haciendo surgir otras escenas, de modo que se indeterminan los sentidos de la acción. Para ello, abordaremos las intervenciones urbanas de los colectivos «Poro», de Belo Horizonte, «Bijari» y «Contra Filé», de São Paulo, todos ellos de principios de la década de 2000. Se espera así señalar los procesos formativos de la sensibilidad.

Palabras clave: Intervención urbana, reparto del sensible, estética, metapolítica, igualitarismo.

Abstract

The present work seeks to explore the theme of contemporary urban interventions from the perspective of distribution of the sensible as developed by Jacques Rancière. The choice of this reference aims to recognize the political potential of these works, without reducing them to a conception of «engaged art» that would act as a pedagogical model whose purpose is to show ways to achieve desired social and political changes. From a metapolitical perspective, it points to an indirect effect of the aesthetic on action, breaking with either social reproduction or the telos of a supposedly legislating subject. The aesthetic experience, in turn, causes a suspension of expectations, causing other scenes to emerge, in order to indeterminate the meanings of acting. With regard to do so, we will approach the urban interventions of the collectives «Poro», from Belo Horizonte, «Bijari» and «Contra Filé», from São Paulo, all three from the early 2000s. This way, we hope to point to the formative processes of sensitivity.

Keywords: Urban interventions, distribution of the sensible, aesthetics, metapolitics, egalitarianism.

Fecha de recepción: 22 de junio de 2023
Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2024

Introdução

Ao longo de sua produção intelectual, Rancière afirma jamais ter optado entre política ou arte (Rancière «Da política à estética», 5-16). Frequentemente com seu nome associado a pautas progressistas e a diversas manifestações artísticas, suas ideias sobre arte e política têm ganhado cada vez mais relevância no debate contemporâneo. Uma razão para isso talvez resida na economia, ou melhor, na partilha sempre tensa entre as disciplinas e os pretensamente rígidos campos de saber. Crítico do princípio da representação, que reduz a obra a um ícone referencial, Rancière tampouco advoga em prol da arte pela arte. Discípulo da inteligibilidade epistêmica foucaultiana, Rancière interpreta o mundo fenomênico em sua conjugação com as expectativas históricas coletivas que permitem a delimitação de objetos, tornando possível a visão e a linguagem. Por isso o papel da arte é entendido como variante ao longo do tempo; paralelamente, o fruidor se encontra no embaraço de se ater, ao mesmo tempo, ora à presença da coisa, ora à chave histórica, em difícil exercício de estrabismo (Rancière, *Et tant pis Pour*). Como bem coloca Galende, «a teoria é uma prática que propõe à vida coletiva os mesmos supostos que experimenta» (Galende 16). Ou seja, não há aparato sensorial preexistente aos sentidos, o que faz da sensibilidade, desde sempre, uma distribuição, uma partilha (105).

Isso posto, investigaremos algumas das relações possíveis entre arte e filosofia, tendo como casos as manifestações de coletivos urbanos brasileiros dos últimos vinte anos. Notadamente, os coletivos «Poro», de Belo Horizonte, «Bijari» e «Contra Filé», de São Paulo. Unindo as diferentes obras, ocupações inusitadas do espaço, ocasionadas por interrupções do cotidiana, provocam novas percepções. Seguindo as considerações de Luz Horne, as obras devem ser compreendidas como «plataformas teóricas», excedendo espaços nacionais, já que constituem «sítios de intervenção crítica e teórica» (Horne 21). Restos materiais de um «futuro menor» são, concomitantemente, «restos significantes», cuja função é menos descritiva do que operativa (24).

O filósofo francês não nega existir uma relação entre arte e política. No entanto, a capacidade própria à arte de provocar uma «reconfiguração política» não estaria ligada a uma «habilidade» específica deste ou daquele artista, ao seu grau de engajamento político, sua «genialidade». Tal concepção implicaria na legitimação de uma hierarquia baseada em um princípio desigualitário que coloca de um lado o espectador alienado (desconhecedor dos mecanismos da dominação que agem sobre ele) e do outro o artista/ativista (responsável por reconduzir o espectador a sua autonomia por meio da arte).

Rancière questiona os pressupostos que estabelecem a oposição entre olhar e conhecer. Seria possível traçar uma ligação entre a ideia de emancipação intelectual (igualdade das inteligências) discutida no livro *Mestre ignorante* e a relação entre arte e política a partir de um questionamento acerca do papel do reservado ao espectador. É com base na emancipação intelectual que o pensador problematizará uma concepção pedagógica da arte que atribui ao artista (engajado) o papel de educar o espectador

(alienado, separado daquilo que pode). O filósofo francês espera reconstituir a rede de pressupostos que «põem a questão do espectador no cerne das discussões sobre as relações arte e política» e com isso «delinear o modelo global da racionalidade sobre cujo fundo nos acostumamos a julgar as implicações políticas do espetáculo teatral» (Rancière, «O espectador emancipado» 8).

O teatro, por meio da espacialidade evocada com a «cena», se presta ao papel de modelo geral de uma certa leitura acerca da capacidade política da arte. É na relação entre o artista e o espectador que seria possível observar o papel pedagógico atribuído à arte em ação. Seria essa pedagogia realmente uma forma emancipatória ou estaríamos diante de um tipo de didática «embrutecedora», para lançar mão de um de seus termos?

O pressuposto geral estabelece que o expectador «mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta» (Rancière, «O espectador emancipado» 8). É a partir dessas estruturas que se estabelece a dicotomia tradicional segundo a qual o olhar se afasta do conhecimento: aquele que apenas observa passivamente não pode conhecer; e quem não pode conhecer não ajuíza corretamente sobre causas e consequências de seus atos.

Tal princípio é o mesmo que estabelece a distância entre mestre (aquele que domina o conhecimento) e o aluno (aquele que ignora). Ambos trabalham dentro da lógica do pedagogo embrutecedor e tal pedagogia pressupõe a transmissão direta e fiel de uma coisa que se sabe, «uma capacidade, uma energia que está de um lado – num corpo ou numa mente – e deve passar para outro. O que o aluno deve aprender é aquilo que o mestre o faz aprender» (Rancière, «O espectador emancipado» 18). De modo análogo, aquilo que o «espectador deve ver é aquilo que o diretor [artista] o faz ver» (18).

Criação e reivindicação

A compreensão da estética enquanto produção de subjetividade, o que reúne determinações da razão prática como a divisão social do trabalho e o tempo destinado a ócio e lazer, erige e desenha uma leitura outra da política.[1] No intuito de se fugir da divisão estanque entre *logos* e *alogia*, o argumento rancièreano torna manifesta uma *aisthesis*, já que aponta para o lugar de uma divisão. Para além do mau infinito decorrente da oposição entre o consenso comunicacional e o mito do absolutamente outro, é questão de apontar para construção, agonística, do sentido. Lê-se, na obra *O Desentendimento*, a mesma justificativa para a inclusão e a exclusão na vida da polis, desta feita em se privilegiando o direcionamento político. Aqueles desprovidos de *logos* (ou seja, de certas competências, notadamente linguísticas), se veriam retirados da deliberação, reduzidos à pura sensação. A justificativa de tal princípio organizacional repousaria na separação utilitarista entre a ordenação geométrica do bem e a contagem aritmética de

1 Cf. sobretudo «A razão do desentendimento», capítulo de *O desentendimento* (55-70).

trocas. Ora, o *logos*, ou o discurso hegemônico, se estabelece entre duas reivindicações distintas, no espaço entre duas diferenças, a saber, no litígio entre a língua das ordens e a língua dos problemas. A oposição se vê modificada entre dois *logos*, e não entre razão e desrazão. Nessa circulação se assinalam lugares, garantindo ou não os modos de seus deslocamentos. As camadas de sentido da palavra são, justamente, imanentes a uma tal disputa. Disputa esta, que se o diga, de natureza trans-histórica, ou seja, que determina o político e o comum ao longo dos tempos.[2] Por outro lado, ao se dissiparem as essências, compreender uma ordem atesta a participação no *logos* que a instituiu. Não obstante, o princípio mesmo da ordem exclui a deliberação, limitante a contagem dos cidadãos, aqueles que têm «parte».

Outro idioma pode assim, quiçá, vir à tona. Seu meio, comum e disponível, é a linguagem. A cena ora instaurada modifica a autoimagem do emissor da ordem, por meio da designação: o uso do «eles», terceira pessoa do plural, no trato com o interlocutor. A oposição se dá com o «nós», primeira pessoa do plural, signo de uma coletividade em construção. Assim designar o outro permite uma relação, concomitantemente, direta e indireta, a saber, tanto se objetiva uma relação quanto se a observa. A normatividade do *socius* não é exterior à fluidez da linguagem, não se reduzindo à pretensa dureza objetiva de «fatos», sempre construídos. A igualdade das inteligências é demonstrada com a fala do excluído em busca de reparação. No momento que se inclui, posto que fala, aponta para sua exclusão. Eis aqui o momento da suspensão de papéis e posições de sujeito ou objeto, na cena do litígio: «Antes de qualquer confronto de interesses e de valores [...] há o litígio em torno do objeto do litígio, o litígio em torno da existência do litígio e das partes que nele se enfrentam» (Rancière, *O desentendimento* 66).

Não há, porém, *telos* para tal, por assim dizer, ação da desrazão – mas tão só a repetição da cena do litígio e as moldagens do sensível. A interlocução em sociedade não obedeceria, assim, a um dever-ser – o que, de pronto, desautoriza uma «ciência do político». A estética reúne as diferenças, sem por isso se erigir enquanto média aritmética ou acordo consensual. Renegocia distâncias. Sua universalidade não é dada de antemão. Em processo e partindo do singular cênico, tal universalidade exige a problematização de cada caso, passível da instauração do litígio ou desentendimento. A lógica na argumentação e o câmbio de sentido linguístico próprio à organização metafórica (a saber, normatividade e estética) não se opõem. Demonstração e manifestação nada mais são do que são «argumentações numa situação e metáforas dessa situação» (Rancière, *O desentendimento* 66-8).

A potência política da arte não se encontraria numa suposta capacidade pedagógica de produzir imagens que denunciam a opressão vivida pelo cidadão comum de modo a retirá-lo de sua passividade e com isso mobilizar algum tipo de resistência. Afinal,

2 Uma consequência a ser daí colhida é que o exercício do poder, tendo como exemplo a enunciação de uma ordem, não se baseia em partição anímica (Platão, 427e), cujas qualidades são replicadas no tratamento conferido ao indivíduo no espaço público (435b-c). O desenvolvimento da teoria platônica ultrapassa nosso escopo, sendo brevemente evocado já que se trata de um diálogo proposto pelo próprio Rancière.

o que nos permite afirmar a inatividade do espectador, «senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo?» (Rancière, *O espectador emancipado* 16).

Buscaremos mostrar que engajamento político dos coletivos que praticam intervenções urbanas é de outra ordem. Sua politicidade não vem de explicações embrutecedoras que acabam por reafirmar uma determinada ordem do sensível: pelo contrário, a efetiva emancipação do espectador tem como base a igualdade das inteligências. As intervenções analisadas neste trabalho não tiveram como finalidade produzir engajamento a partir de grandes mensagens, «mas sim plantar sementes por meio de pequenos deslocamentos de percepção» (Hiche 182).

Intervenções urbanas, tecido do sensível e o tensionamento da partilha

Neste tópico vamos apresentar algumas intervenções urbanas e analisá-las a partir das formulações apresentadas nas subdivisões anteriores, de modo a buscar compreender de que forma o pensamento de Rancière dialoga com a prática das intervenções urbanas, bem como a maneira pela qual seria possível se pensar numa arte engajada para além de um paradigma de aplicação de certezas morais. A ideia justa não redunda em ação boa e tampouco em obra bela. É questão de uma suspensão do *telos* da ação, graças à mediação da experiência estética. Quiçá haja assim o espaço para o desabrochar de novas interações. Comentaremos, respectivamente: «Jardim» (coletivo Poro), «Monumento à Catraca Invisível» (coletivo Contrafilé) e «Projeto Galinha» (coletivo Bijari). A título de exemplaridade, optou-se por iniciar a exposição com os trabalhos do grupo Poro por indicarem o passar citadino como condição de possibilidade para o engendramento de modos de apreensão e interação com o entorno experiencial.

O uso do espaço urbano enquanto meio para se transmitir mensagens é uma prática comum nas cidades modernas e contemporâneas. Que se pense na saturação de imagens, em grandes *outdoors* e letreiros luminosos a interpelar o olhar dos transeuntes com mensagens institucionais e as mais variadas formas de propaganda. Há um outro conjunto de práticas que também se utilizam das paisagens urbanas como suporte para suas intervenções no sensível. Porém, seu gesto conceitual não goza do mesmo tipo de aceitação institucional. Pelo contrário, em geral tais práticas enfrentam grande desconfiança por parte da administração pública, comerciantes, empresas e até mesmo de uma parcela da população.

Ainda que a propaganda e outras formas de discurso integradas ao circuito de acumulação representem uma aparição que se estrutura no campo do sensível, seu gesto conceitual trabalha no sentido de consolidar uma determinada configuração do sensível, estimulando os sujeitos a buscarem adequação a um ideal de «felicidade», uma certa forma de experimentar/vivenciar a cidade sem intervir nas «dimensões simbólicas que definem o que pode ser visto, dito e escutado» (Marques e Prado 18).

É neste sentido que podemos buscar uma diferenciação no gesto conceitual das chamadas intervenções urbanas. De acordo com Godfrey, a obra ou objeto interrompe o olhar, podendo desvinculá-lo de seu suporte institucional (Godfrey 429, 427). No caso das intervenções urbanas, não estamos falando de um trabalho inserido no interior de instituições culturais tradicionais. Há nestas práticas uma busca pelo desligamento de um poder legitimador do museu, um questionamento daquilo que pode ser entendido como arte. Na medida que estas intervenções encontram seu suporte no próprio tecido urbano, isso permite que estejam diretamente inseridas no cotidiano das cidades, sem se constituir enquanto propriedade privada, pois exposta aos passantes.

Ou seja, a potência de uma intervenção urbana encontra-se na sua capacidade de produzir uma ruptura na estrutura sensível que permeia a distribuição, tida como normal, do uso do tempo e dos espaços urbanos numa determinada partilha. É nesse sentido de ruptura de um determinado ritmo, ou de uma determinada estrutura de percepção acerca do uso «normal» dos espaços e do tempo urbano, os gradientes artísticos das intervenções urbanas.

A potência artística das intervenções urbanas não se encontra em nenhum tipo de militância crítica que busque orientar politicamente o transeunte, mas na sua capacidade de produzir «uma interrupção da percepção normal do observador sobre um assunto». A imaginação que provoca um certo «automatismo da sensibilidade» é interpelada por uma «outra» imaginação, em regime de litígio entre imagens. Não há slogans dizendo *just-do-it*, nem legendas ou identificações que possam ajudá-lo a desvendar qual a natureza desta cena que se apresenta. O transeunte dispõe apenas de sua inteligência e do objeto estético que o interpelou. O «espetáculo» só ocorre quando o gesto do artista urbano é percebido pelo cidadão comum, mesmo que este não tenha tido tempo para se aprofundar em todas as camadas do trabalho com o qual se depara.

Poros e pólens do jardim

O coletivo Poro, fundado em 2002 em Belo Horizonte, descreve o objetivo do seu trabalho como práticas que utilizam o espaço urbano como meio para trazer à tona aspectos das cidades que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos. Tais ações buscam criar imagens poéticas, problematizar aspectos da vida nas grandes cidades (concreto/vegetação, falta de cor, crescimento não sustentável, especulação imobiliária, direito a cidade, processos de gentrificação) e reivindicam este espaço coletivo como território artístico.[3]

Neste sentido o grupo produz intervenções cujo objetivo é estabelecer relações diretas com a cidade e todo seu universo comunicacional e simbólico, ampliando e

3 https://poro.redezero.org/o-que-buscamos

flexibilizando o significado e o entendimento sobre arte e construindo situações que fogem do uso rotineiro do espaço público.

Uma questão levantada pelo grupo em um pequeno documentário disponível no YouTube[4] alerta para a capacidade da cidade absorver rapidamente tudo que a utiliza como suporte. Sendo assim, a durabilidade das intervenções não pode evitar sua condição efêmera. Dada a impossibilidade de disputar a atenção daqueles que circulam pelas cidades com obras que superem as dimensões das grandes estruturas de concreto e outdoors que utilizam edifícios de 30 metros como suporte, os artistas do coletivo buscam formas alternativas de visibilidade. Na contramão do espetáculo são apresentados trabalhos com baixo custo de execução.

Podemos observar um exemplo disso na intervenção Jardim (2004). O grupo produziu centenas de flores de papel celofane vermelho e as plantou num canteiro abandonado da cidade de Belo Horizonte. São signos quase irrelevantes se comparados à totalidade da esfera pública. O contraste entre a fragilidade das flores e a cidade impregnada de informações, imagens publicitarias, poluição e o abandono da esfera pública produz uma espécie um deslocamento do olhar. A cidade que era percebida enquanto local de trabalho e de acumulação passa a ser vista como algo que não é apenas isso. A intervenção busca detonar pequenas e sensíveis rupturas na cidade. Por meio de uma «arqueologia material», se desvela o «esforço anônimo» dos sujeitos que fazem a cidade (Horne 75). O jardim é apenas uma imagem, ele não pode nada sem a imaginação do cidadão comum. Para que novos jardins possam surgir pela cidade os transeuntes precisariam atuar como insetos polinizadores. Além da intenção, insetos passam, transitam.

É evidente a crítica que o Coletivo Poro faz às formas tradicionais de ocupação dos espaços na cidade. Não se trata meramente de uma crítica ao capitalismo. Sabemos que o modo de ocupação do espaço urbano está relacionado às formas de produção. As cidades se estruturam de modo a estabelecer uma configuração que permita a circulação de pessoas e mercadorias, além de se oferecer como suporte para campanhas publicitárias. No entanto, colocar pequenas flores de papel celofane num canteiro abandonado não é exatamente uma manifestação anticapitalista, mas simplesmente uma forma de mostrar que há determinados usos atribuídos ao espaço urbano. Neste sentido, a intervenção não tem uma finalidade pedagógica que busca despertar os espectadores de algum tipo de torpor, mas apenas mostrar que há uma partilha dos espaços e uma distribuição específica de seus usos e ocupações.

4 https://www.youtube.com/watch?v=6zyX95tkv0s

Passagens

Em 2004, cinco coletivos foram convidados pelo Sesc (Serviço Social do Comércio) São Paulo para participar do projeto Zona de Ação. A ideia era que cada um deles investigasse uma região da cidade e propusesse uma ação local. O coletivo Contra Filé não tinha nada específico ligado a região alguma; acabou escolhendo a Zona Oeste para desenvolver seu trabalho, embora tivesse pouca ou nenhuma vivência na região. Aos poucos os membros do grupo perceberam o desafio de realizar uma intervenção em um território quase desconhecido. Se, por um lado, o desconhecimento gerava a possibilidade de se produzir uma obra genérica – facilmente reproduzível em outras partes da cidade, e que escaparia a proposta do projeto em se estabelecer uma relação com determinada região da cidade – por outro, parte desta insegurança estava ligada às próprias barreiras e fronteiras invisíveis da cidade.

Com base na ideia da existência de vários tipos de catracas que podem atuar como barreiras entre os habitantes da cidade, o coletivo passou a realizar assembleias junto com os moradores da Zona Leste. Estas assembleias foram chamadas de «assembleias públicas de olhares». Os moradores do bairro foram contribuindo com ideias e depoimentos de espaços onde existem catracas físicas e/ou subjetivas. As situações descritas variavam desde os exemplos mais simples como a existência de catracas nos ônibus até a dificuldade de acesso aos espaços culturais. Quanto a estes, foi relatado que a questão não gira somente em torno do preço dos ingressos: ainda que haja acesso gratuito, há relatos de que as pessoas não entram pois sentem que parece existir uma «catraca invisível».

Aos poucos o coletivo foi consolidando a imagem da catraca como símbolo de situações de separação e controles visíveis e invisíveis. Uma catraca foi comprada num ferro velho e instalada num pedestal sem busto no Largo do Arouche. No pedestal foi colocada uma placa dizendo «Monumento à Catraca Invisível».[5] A ação inaugurou o que foi chamado pelo grupo de «Programa da Descatracalização da Vida».

Inicialmente a instalação anônima da catraca, em de julho de 2004, permaneceu desapercebida do grande público – até setembro do mesmo ano, quando o assunto ganhou as páginas do Jornal Folha de São Paulo.[6] As leituras que são feitas acerca da intervenção começam a se multiplicar de forma descontrolada. Cabe destacar que a localização do pedestal vazio que foi utilizado para colocação do «Monumento à Catraca Invisível» encontrava-se próximo ao Departamento do Patrimônio Histórico. Tal proximidade acabou ampliando o interesse da imprensa sobre o tema. Não demorou para surgissem reportagens cobrando explicações dos órgãos responsáveis pelo patrimônio histórico. As primeiras matérias deram a entender que se tratava de um

5 https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/4064/para-repensar-os-espacos-escolares

6 https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0409200419.htm

ato de vandalismo e acabaram por imputar aos responsáveis pela colocação da catraca a culpa pelo desaparecimento da estátua que originalmente ocupara aquele pedestal. Depois de algum tempo a imprensa divulgou que a instalação da catraca foi fruto de uma intervenção urbana realizada por um coletivo de artistas.

Foi só então que o «Programa da Descatracalização da Vida» ganhou relevância. Rapidamente iniciou-se um embate entre ativismo e cooptação. Em janeiro de 2005, o trabalho foi tema da redação do vestibular da Fuvest,[7] que demanda aos alunos que escrevessem sobre a «descatracalização da vida». Posteriormente foi lançada uma campanha publicitária do banco Itaú que usava a frase «Vestibulando, descatracalize sua vida. Abra uma conta no Itaú». O símbolo escolhido passou a ser utilizado por diversos grupos e movimentos sociais. Em 2005, um grupo de estudantes do movimento estudantil queimou uma catraca na frente do prédio da Fuvest para criticar o próprio vestibular e suas taxas de inscrição como barreiras sociais e econômicas. O Movimento Passe Livre, movimento social que tem como uma de suas principais pautas a luta pelo transporte público gratuito, cujas origens remontam às manifestações contra as tarifas de ônibus em 2003 em algumas capitais brasileiras, passou a utilizar de maneira recorrente em suas manifestações uma catraca ora em chamas ora sendo pulada pelos manifestantes.

Se a catraca é uma forma de impedir/controlar a entrada/fluxo de pessoas nos lugares (cinemas, ônibus, universidades, empresas), a «catraca invisível» é algo que opera na ordem do sensível como uma expressão da internalização de um «sistema das formas a priori». Essa ideia é reforçada por alguns depoimentos ocorridos durante as assembleias dos olhares. Nestes depoimentos, alguns moradores da Zona Leste revelam que não frequentavam espaços culturais mesmo quando havia gratuidade, pois sentiam existência de uma «catraca invisível».

Neste sentido a «catraca invisível» acaba por estabelecer uma hierarquia «natural» não explicita. Há algo de arbitrário na distribuição de papeis pressupostos neste arranjo. Os moradores da Zona Leste, bem como os artesãos da comunidade platônica descrita por Rancière, parecem estar sujeitos a interdições semelhantes, já que a ambos os grupos lhes é proibido o rompimento com funções previamente estipuladas, em função de uma crença na constituição essencialista e não moldável da sensibilidade – cuja finalidade é atender aos interesses dos dominadores da pólis:

> a comunidade platônica na qual os artesãos devem ficar em seu lugar porque o trabalho não espera –que não sobre tempo para ir prosear na ágora, deliberar na assembleia e olhar sombras no teatro -, mas também porque a divindade deu alma de ferro - o equipamento sensorial e intelectual – que os adapta e os fixa a essa ocupação. É o que chamo de divisão policial do sensível: a existência de uma relação «harmoniosa» entre uma ocupação e um equipamento, entre o fato de estar num tempo e num espaço específicos, de nele exercer ocupações definidas e de

7 Fundação Universitária para o Vestibular, responsável pelo exame de ingresso na Universidade de São Paulo, USP.

> ser dotado das capacidades de sentir, dizer e fazer que convêm a essas atividades (Rancière, *O espectador emancipado* 43).

A impossibilidade de participar no comum não é explicada apenas pela falta de tempo dos trabalhadores, mas também pela falta de aptidão (alma de ferro ou equipamento sensorial inadequado). O aspecto «policial» desta organização não se deve apenas às questões de ordem material (trabalho e a divisão do tempo entre o privado e o comum) mas também pela distribuição de um «presente dos deuses» que estaria na ordem do sensível.

O que está em jogo aqui não é aquilo que é dito, mas aquilo que é pressuposto por uma determinada partilha. Essa «falta de aptidão» faz parte da concepção incorporada pela comunidade. Não há uma distribuição de atributos feita por divindades, não existe uma «alma de ferro», o que há é uma «catraca invisível», uma proscrição policial que se manifesta como a internalização de um «estigma de dominação». Cabe aqui estabelecer um breve paralelo entre a noção de «partilha do sensível» e o caráter político contido na discussão pedagógica inspirada em Jacotot. Podemos dizer que a operação política alcançada pela pedagogia embrutecedora trabalha a partir de uma «ordem sensível» definida por posições fixas, onde aquilo que «embrutece o povo não é a falta de instrução, mas a crença na inferioridade de sua inteligência» (Rancière, *O mestre ignorante* 65).

Sendo assim, mesmo quando o acesso aos espaços de cultura é gratuito, os moradores não se percebem como aptos a participar dos espaços comuns: «A arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social» (Rancière, *O espectador emancipado* 52).

A explicitação desta catraca, que até então era invisível, produz um choque entre regimes de sensibilidade. A ideia de uma fissura nos é apresentada por Rancière a partir de um texto publicado no *Le Tocsin de travailleurs*, um jornal revolucionário operário, que publicou em 1848 um texto aparentemente «apolítico». Há no texto uma descrição da jornada de trabalho de um operário que coloca tacos no escritório de seu patrão. Ao julgar-se sozinho naquele ambiente, o operário decide descansar, cruza os braços e se coloca a olhar a paisagem pela janela. Ele dispõe do seu tempo «livremente». Neste instante o trabalhador realiza uma discreta re-partição política da experiência comum. Enquanto não termina seu trabalho, seu olhar se liberta e transita pela paisagem como se fosse o senhor daquelas habitações, ele ocupa um espaço que não lhe foi designado pela ordem estabelecida:

> Esse olhar que se separa dos braços e fende o espaço da atividade submissa destes para nela inserir o espaço de uma inatividade livre define bem um dissenso, o choque de dois regimes de sensorialidade. Esse choque marca uma subversão da economia «policial» das competências. Apoderar-se da perspectiva é já definir sua presença num espaço que não é o do «trabalho que não espera». É romper a divisão entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho dos

> braços e os que dispõem da liberdade do olhar. É, por fim, apropriar-se desse olhar perspectivo tradicional mente associado ao poder daqueles para os quais convergem as linhas dos jardins à francesa e as do edifício social (Rancière, *O espectador emancipado* 61).

O trabalhador se torna senhor do seu tempo e do seu olhar não se sujeitando mais a partilha tradicional. O olhar do trabalhador se emancipa e inaugura uma autonomia em relação partilha do sensível da hierarquia tradicional.

> Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências [...]. E que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada [...]. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades (Rancière, *O espectador emancipado* 48-49).

Ao tornar visível as sanções e legitimações da ocupação do espaço, a obra delineia, enquanto imagem, o elemento inconsciente do tempo, segundo a feliz expressão de Luz Horne: «por isso o passado não chega como um fato objetivo, mas como um fato da memória e através de seus vestígios materiais: o que indigna (o indigesto, o pior) ou bem surge em forma de grito ou bem "se reprime"» (82) – ora mostrando o passar sem catraca, ora, por fim, apontando a apropriação descontextualizadora e produtiva típica do capitalismo.

De acordo com entrevistas concedidas por membros do coletivo (Mesquita), havia algumas diretrizes rudimentares acerca dos objetivos que o grupo esperava alcançar. Por exemplo, a escolha do Largo do Arouche tinha como objetivo detonar uma discussão da legitimidade dos monumentos enquanto portadores da memória da cidade. No entanto, a interlocução entre artista e sociedade não obedeceu a nenhum roteiro pré-estabelecido. Talvez por essa razão, a forma como a questão foi apropriada e pelos diversos segmentos da sociedade não fazia parte do planejamento inicial do coletivo – bancos, universidade, artistas e anônimos.

Ciscar

Na mesma seara do trabalho exposto acima, é possível notar os códigos e usos implícitos dos espaços de uma cidade a partir de uma intervenção pelo coletivo BijaRi cujo título é «Projeto Galinha». A ação consistiu na inserção de um elemento estranho, no caso uma galinha, em espaços vizinhos de um mesmo bairro na cidade de São Paulo. A partir deste elemento detonador foram registradas as reações dos transeuntes em cada uma destas localidades. O vídeo da intervenção pode ser visualizado no YouTube.[8]

8 O vídeo da intervenção pode ser visualizado no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=VneTL38Hp44&t=250s

Os locais escolhidos para realização da ação foram o Shopping Iguatemi e o Largo do Batata, onde à época se abrigava um terminal de transporte público com intenso fluxo de pessoas vindas de regiões periféricas de São Paulo para trabalhar no centro da cidade. O Shopping Iguatemi é considerado um dos pontos comerciais mais luxuosos da cidade e caracteriza-se pela presença de grandes marcas de renome internacional. Estes dois espaços localizam-se no mesmo bairro e são separados por uma avenida. Dois lados de uma mesma avenida e formas distintas de ocupação do espaço público.

O registro da ação começa com a imagem de uma caixa de papelão sobre uma calçada. Num primeiro momento não sabemos ao certo onde é o local da gravação. Um dos membros do coletivo abre a caixa de papelão e solta uma galinha num espaço urbano. Na medida em que a câmera acompanha os movimentos da galinha circulando entre pessoas, vemos inúmeras barraquinhas de comércio informal além de uma banca de jornal onde é possível ver revistas de celebridade bem como uma placa com os dizeres «Compro Tele Sena»[9] que reforça o caráter popular deste espaço.

Apesar da presença inusitada de uma galinha num contexto urbano, há uma certa naturalidade na forma como as pessoas interagem com o animal. Inicialmente as reações são de curiosidade e aos poucos é possível notar uma crescente descontração. Em determinado momento a galinha se assusta e corre em direção aos carros, isto causa uma certa apreensão em alguns dos ambulantes e entre os membros do coletivo. Rapidamente há um esforço conjunto que busca impedir que o animal seja atropelado. A galinha é então reconduzida para o centro da praça. Esta preocupação parece sugerir uma relação de afeto dos transeuntes com o bem-estar da ave. Algumas pessoas não se furtam a manusear e até mesmo acariciá-la.

Passamos então para a segunda parte da intervenção. Novamente uma galinha é solta num local de circulação de pessoas. Entretanto, a diferença é que ao invés do comércio informal, nos deparamos com a luxuosa fachada de um grande shopping. É possível notar uma reação diferente daquela registrada na primeira inserção onde verificou-se uma naturalidade nas interações entre transeuntes/galinha, naturalidade esta que sugere afeto. Na segunda situação notamos estranhamento, desconfiança e medo.

Em determinado momento da segunda intervenção podemos ver a imagem da galinha em primeiro plano e ao fundo uma senhora caminhando. Nitidamente a senhora diminuiu o ritmo de seus passos ao se dar conta da presença da ave. Ao lado da senhora vemos uma jovem de uniforme branco (possivelmente uma acompanhante) que ao notar a presença da galinha se posiciona entre a senhora e o animal, como se buscasse oferecer seu corpo como um escudo protetor.

Outra cena que distingue as duas situações é a reação das crianças. Na primeira intervenção é nítido como o estranhamento inicial evoluiu para curiosidade e acaba desembocando num desejo de interação com o animal. Na segunda, nenhum

9 Título de capitalização dos anos 1990.

dos adolescentes que estavam na entrada do shopping se aproxima da galinha, pelo contrário, buscam manter um distanciamento e até chegam a alterar seu trajeto para evitar proximidade.

A sensação de apreensão trazida pela presença da galinha acaba por chamar a atenção dos seguranças do shopping. Em diversas cenas é possível vê-los observando a distância e se comunicando a partir de seus rádios como se estivessem preparando algum tipo de contraofensiva capaz de eliminar aquela «ameaça». Chega a ser cômico observar o alarmismo dos seguranças perante uma inofensiva galinha. Afinal, que tipo de ameaça este pequeno animal poderia oferecer?

Quando uma viatura com seguranças do shopping entra em cena surge uma evidência tangível de que a presença daquela galinha não foi recebida como uma simples anedota cômica. A segunda intervenção realizada pelo coletivo foi capaz de detonar níveis extremos de paranoia entre os responsáveis pela manutenção da ordem naquele espaço. Na sequência, os seguranças abordam membros do coletivo questionando-os acerca do sentido de suas ações.

A inserção de um elemento estranho neste espaço parece detonar algum tipo de conflito, de certa forma a hierarquia «natural» que «rege» a ocupação «harmônica» deste espaço parece ter sofrido um curto-circuito com a simples presença da galinha. A desarmonia trazida por aquele corpo estranho «embaralha a partilha das identidades e dos espaços». O curto-circuito produzido pela intervenção teve como resposta uma ação que buscou reinstituir a ordem hierárquica «natural» originalmente atribuída a este espaço. Ações que tem como objetivo garantir a manutenção de uma determinada partilha do sensível são denominadas por Rancière como ações policiais, no caso da intervenção acima descrita a manutenção da ordem surge efetivamente por meio da aparição das forças de segurança do shopping.

A partir das reações capturadas pelo coletivo é possível verificar que, apesar da proximidade física entre os dois locais, as formas de ocupação destes espaços obedecem a «regras» distintas. Cada um destes espaços apresenta condutas próprias que definem uma hierarquia implícita para sua ocupação, estas normas implícitas acabam sendo reveladas a partir da inserção de um corpo estranho em cada um destes espaços. Cabe destacar que não se trata apenas de um recorte econômico, mas das formas como estes espaços são ocupados, seus ritmos e os tipos de atividades que se desenvolvem ou que podem vir a se desenvolver e que acabam por determinar «a maneira como o comum se presta a participação».

A presença inusitada do animal detona um conjunto de reações que acaba por revelar algumas das «regras» inauditas das formas de se ocupar cada um dos espaços (Largo do Batata x Shopping Iguatemi). As «regras» inauditas podem ser entendidas como aquilo que Rancière chamou de estética primeira. Em termos foucaultianos, haveria uma disciplina esperada ou pressuposta acerca do modo como os corpos (e suas vozes) tomam parte nos espaços partilhados, não se trata apenas de uma ocupação física, mas também uma ocupação sensível que se estabelece «o sistema de formas a priori determinando

o que se dá a sentir» (Rancière, *A partilha do sensível* 16). Essa ocupação sensível dos espaços «faz ver que (ou o quê) pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce» (16).

As cenas da primeira intervenção sugerem que não existe nenhum tipo de prescrição ou hierarquia que impeça a circulação da galinha no Largo do Batata. A rigor, os corpos se adequam à presença deste animal; ainda que seja uma situação inesperada, sua presença é reconhecida como um uso «legítimo» deste espaço. Já na segunda intervenção a presença do animal causou algum tipo de interferência no funcionamento esperado daquele espaço atrapalhando seus usos e as formas de funcionamento e ocupação do mesmo. Curiosamente a hierarquia que fora tradicionalmente atribuída sofreu uma interferência com a introdução da galinha. Isso acabou por produzir algum tipo de curto-circuito na partilha do sensível, ao que foi necessário reestabelecer a ordem hierárquica «natural» que é atribuída a este espaço a partir da ação policial (seguranças do shopping).

Ao comentar a exposição «Entreato para Crianças» (SESC Pompeia, São Paulo, 1984) de Lina Bobardi, a pensadora argentina Luz Horne mostra que há uma interrupção na história da arte estetizante e separada do espectador, em cujo processo de emancipação surge outro, graças ao encontro material com o outro. Tal processo vai mais além de seu centro antropológico, ou seja, não se restringe ao que pode ser humano. Nesta «terra de ninguém», entre a Arte oficial e as pequenas experiências de arte, se pode ocupar o espaço de outra maneira (Horne 116). Dito isto, se nota que a ficção não se limita simplesmente a contar histórias, não se definindo pela oposição entre realidade e aparência. Antes, trata-se, segundo Rancière, de gerar dissenso, constituindo uma «paisagem nova do possível» (Rancière, *O espectador emancipado* 99-100). No caso mencionado acima, se trata de uma oposição entre, de um lado, acolhimento e simpatia, e, de outro, tentativa de controle. A irrupção da ave implicou tanto em jogo na encenação com os transeuntes quanto na caça ao diferente, interruptor da indiferença desejada.

Enlace sensível

A ausência de uma trajetória previsível é uma das marcas das intervenções urbanas. A introdução de performances ou intervenções no espaço aberto da cidade estabelece uma relação direta com o cotidiano da cidade e de seus habitantes. Não há nenhum tipo de tema pré-definido, não existe um público-alvo específico, nenhuma estrutura ou técnica privilegiada, não existe uma curadoria prévia ou necessidade de aval, nenhum tipo de poder institucional ou oficial. Pelo contrário, boa parte das intervenções é marcada por um elevado grau de desobediência civil e pelo elemento surpresa. É justamente esse elemento pouco previsível, essa desobediência que vai ser capaz de produzir o deslocamento do sensível de modo a embaralhar «a partilha das identidades, atividades e espaços» (Rancière, *A partilha do sensível* 17).

Neste sentido, é possível traçar um paralelo entre aquilo que a revolução estética faz com as formas de produção artísticas e as chamadas intervenções urbanas. O princípio de ficção que rege as intervenções está alinhado ao regime estético da arte na medida em que a «nova ficção reivindica [...] o tempo cotidiano feito de uma multiplicidade de eventos sensíveis microscópicos, todos de igual importância, que ligam a vida de cada indivíduo à grande vida anônima, a qual não conhece nenhuma hierarquia» (Rancière, 2021 129). Há um embaralhamento de temas, um deslocamento da percepção a respeito daquilo que significa arte. Desaparece a «oposição entre dois usos de tempo e duas formas de vida: de um lado o tempo dos homens ditos passivos, que vivem no universo do cotidiano das coisas que acontecem umas depois das outras; de outro, o tempo dos homens ditos ativos, que vivem no tempo dos fins projetados» (Rancière, *Tempos modernos* 129).

Se a arte não produz como efeito um engajamento, o que então seria capaz de produzir? Para o autor, a relação entre arte e política não passa pela sua capacidade de revelar uma verdade adormecida que se encontra escondida, mas mostrar o tecido comum (sensível) sobre o qual se apoiam as deliberações políticas e atividades estéticas. Não se trata de afirmar que existe uma política real e outra encenada que poderia ser combatida a partir de uma arte engajada (politização da arte). Na realidade, para Rancière há um pressuposto (uma estética primeira), um tecido comum que serve de suporte para a arte e para a política. Esse tecido sensível é o que nos dá a ver as cenas artísticas e as cenas políticas. Neste sentido, não é possível falar em política sem estética, bem como não é possível falar em arte sem potencial político. Portanto, a constituição dessa relação entre arte e política pode ser pensada para além de uma «captura perversa da política por uma vontade de arte» (Rancière, *A partilha do sensível* 16).

A partilha do sensível

Há nas grandes cidades uma infinidade de experiências sensíveis, estipulando inclusões e exclusões. Tal partilha estabelece o «sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do *comum* e dos recortes que nele definem partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas» (Rancière, *A partilha do sensível* 15). Sendo assim, essa distribuição impacta não apenas a configuração de um «comum», mas estabelece também um lugar de disputas por esse comum: as formas e modos como os membros de uma comunidade nele tomam parte, bem como as «competências e incompetências» para o ocupar este espaço: «Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível» (Rancière, *O desentendimento* 8).

A «estética primeira» acaba por estabelecer uma hierarquia «natural» não explícita, geradora de estabilidade. Há algo de arbitrário e hierárquico neste arranjo pressuposto.

Aquilo que entendemos como política formal (partidos políticos, esferas de governo, oposição, sindicatos) é descrito como ordem ou divisão policial. A ordem policial consiste na distribuição hierárquica na qual indivíduos têm lugares específicos e habilidades (competências) específicas. Tal «consenso» define se o indivíduo pode ou não ser visto na esfera comum. Cabe notar que o aspecto «policial» desta organização não se deve apenas às questões de ordem material (trabalho e a divisão do tempo entre o privado e o comum) mas também pela distribuição de um essencialismo anímico, estaria na ordem do sensível (Rancière, *O espectador emancipado* 43).

Para Rancière, a política não pode ser definida como o exercício ou disputa por poder, já que «é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis» (Rancière, *O espectador emancipado* 60). Apresenta-se como um exercício raro que só acontece quando «uma parte dos que não tomam parte» rompe a ordem supostamente natural, «fazendo ouvir como discurso o que antes era ruído». Sendo assim, sua potência não está na capacidade de promover o consenso, mas sim na sua capacidade de articular e apresentar o dissenso.

É neste sentido que se trabalha a ligação entre arte e política. O pensador chama atenção para o fato de que a fala política é produzida dentro de um campo do sensível, cuja estrutura e *modus operandi* já se dão com uma concepção estética a priori. Dessa forma, sua capacidade de interlocução só pode se concretizar a partir da recolocação/atualização dos parâmetros a priori que estruturam as condições de contorno dessa fala. Ou seja, a «configuração estética na qual se inscreve a palavra do ser falante sempre constituiu o próprio cerne do litígio que a política vem inscrever na ordem policial» (Rancière, *O desentendimento* 71).

Se entendemos a política com sendo aquilo que tensiona a ordem policial, temos que admitir que a arte pode ter uma dimensão política na medida em que também permite minar a partilha do sensível, colocando em questão a distribuição dos papéis dos territórios e das linguagens: «Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais» (Rancière, *O espectador emancipado* 60).

Ao borrar a fronteira entre os lugares e as ocupações, o produzido pela arte pode detonar uma forma de desentendimento análoga àquela que tem origens na experiência política. Não se trata de estabelecer um local, ou uma receita para detonar desdobramentos políticos a partir de uma intervenção artística, mas dar a ver que o próprio tecido no qual se funda uma determinada partilha carece de qualquer fundamento legítimo – desprovido de *arché*. O que está em litígio é a própria condição de inteligibilidade daquilo que se fala. Da mesma forma que a fala política precisa construir condições de legibilidade, na medida em que a própria suposição do entendimento está em litígio, a arte precisa criar espaços de visibilidade. Ou seja, tanto a fala política quanto as intervenções artísticas terão que produzir simultaneamente «o objeto da discussão e o mundo em que figura como objeto» (Rancière, *O desentendimento* 71).

A igualdade das inteligências como método

No livro «O mestre ignorante» Rancière afirma que a pedagogia tradicional divide o mundo em dois, funda uma diferença entre os homens na medida em que atribui capacidades e incapacidades a cada um deles. Parece-nos pertinente afirmar que se está diante de um gesto que busca estabelecer um ordenamento específico do sensível. O mestre explicador trabalha no sentido inverso ao da política. Ao invés de embaralhar a partilha das identidades, atividades e espaços, a pedagogia explicadora fixa os indivíduos «dentro» de suas «competências» e «incompetências» e com isso define seus lugares e partes respectivas (Rancière, *O espectador emancipado* 14).

O ensino tradicional «se apoia na oposição entre ciência e ignorância» (Rancière, *O mestre ignorante* 32). Joseph Jacotot, o pedagogo cuja obra comenta Rancière, nos mostra que a ignorância não é o oposto do saber, mesmo o ignorante já sabe uma série de coisas que aprendeu sozinho. Para aprender algo, comparam aquilo que já sabiam com aquilo que ainda ignoram. Compreender é uma atividade semelhante a tradução que consiste basicamente em trazer palavras de um idioma distante para um vocabulário mais próxima.

Dentro desta concepção, o aprendizado deixa de ser concebido como uma transferência de conhecimento, onde o aluno passivamente vai sendo preenchido pelo «saber» de um mestre, para se tornar uma busca ativa do aluno por escrever seu próprio poema a partir de outros poemas. É justamente sobre essa capacidade de comparar, traduzir e relacionar que vai se fundar a possibilidade da efetiva emancipação. O que o aluno «busca no livro é a inteligência daquele que o escreveu, para verificar se ela procede exatamente como a sua» (Rancière, *O mestre ignorante* 64).

Há aqui um paralelo entre a postura do mestre embrutecedor e um certo modelo de arte pedagógica. Da mesma forma que o mestre explicador recoloca reiteradamente a distância que o separa do ignorante, os defensores de uma concepção pedagógica da arte restabelecem incessantemente a passividade do espectador para que possam novamente reconduzi-lo a sua «emancipação».

Para Rancière, é preciso questionar a noção tradicional de espectador a partir da suposta oposição entre olhar e agir. O observador não é um mero receptáculo que absorve as cenas que lhe são apresentadas. A captura da imagem pelo aparelho cognitivo costuma ser associada a uma atitude passiva, no entanto esta é apenas uma das diversas etapas do olhar. A imagem não é um objeto fechado, ela só pode ser entendida a partir de um conjunto ações: captura, seleção, comparação e interpretação. Aquele que observa uma cena traduz imagens; deste modo se é simultaneamente espectador passivo e intérprete ativo do espetáculo.

> O espectador também age [...]. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir [...]. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (Rancière, *O espectador emancipado* 17).

Sendo assim, a resposta dos espectadores não é um desdobramento imediato das performances artísticas. Embora os espectadores sejam apresentados a um conjunto de cenas que podem levá-los a sentir algo, aquilo que sentem não pode ser pensado exclusivamente a partir de um saber contido nas cenas em uma pretensa pureza do objeto. Seu procedimento não difere muito daquele empregado pelos atores, diretores e dançarinos em suas composições. Assim como eles, o espectador recorre aos seus conhecimentos e experiências prévias como fonte para elaboração de seu próprio poema. Da mesma forma que os alunos de Jacotot, os espectadores vão traçar seu próprio caminho na floresta das coisas.

> Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre e o aprendiz uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e a qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre na performance. Ela não é uma transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador (Rancière, *O espectador emancipado* 19).

A hipótese da igualdade é a única capaz de proporcionar a efetiva emancipação. É o surgimento de uma terceira via. Uma via autônoma ao próprio objeto estético que é lançado no campo do sensível enquanto «coisa» que não pertence nem ao artista nem ao espectador. A cena teatral (ou a obra de arte) surge como elemento análogo ao objeto livro no método do mestre ignorante. É neste território comum que as inteligências se encontram, ainda que virtualmente. O objeto livro carrega todo o conhecimento do mundo, não existe nada por trás daquilo que está contido no livro, não existe linguagem secreta por trás das palavras. Estas, por seu turno, independem da enunciação de seus autores; têm vida para além da origem, podendo ser a voz do «qualquer um», do anônimo.

Vale destacar o caráter essencialmente político dessa emancipação. Toma como base a igualdade das inteligências. É essa igualdade que vai ameaçar «a mentira que inventa uma natureza social para dar à comunidade uma *arkhè*» (Rancière, *O desentendimento* 31).

Considerações finais

Para Rancière, a estética é o que revela «a presença de mundos dissensuais dentro de mundos consensuais, dando a ver tensões que constituem a política como forma de experiencia» (Marques 33). A «estética primeira» (sistema de formas *a priori*) fixa uma partilha do sensível fundamentada num conjunto de pressupostos não explícitos (invisíveis). Essa «invisibilidade» só pode se tornar visível a partir da produção de um dissenso acerca da ordem natural do sensível, de sua interrupção. A diferença na ordem do sensível torna visível o desacordo sobre os próprios dados da situação nos permitindo enxergar a «a política que permeia a estética primeira». A galinha citada

é ora convidada, ora expulsa, ora fomentadora do jogo, ora elemento a eliminar. De todas as maneiras, trata-se de efeitos produzidos pela intervenção.

A arte da intervenção só pode existir quando é lançada na direção de outras inteligências. Nela, o artista abdica de seu lugar enquanto agente privilegiado, abrindo mão de qualquer relação com instâncias legitimadoras. O que passa a existir é a relação entre objeto estético «perdido» na cidade e a inteligência dos transeuntes que se depara com tais intervenções. Não há mais uma subordinação da inteligência do espectador perante o gesto de um artista reconhecido enquanto tal, mas sim uma cena anônima perdida no espaço urbano que deverá ser elaborada pela inteligência do espectador. Assim, as intervenções urbanas não apenas possibilitam uma interrupção da percepção usual do observador, mas também trabalham no sentido de interromper a própria percepção normal do que se entende como arte. A caminhada urbana põe os elementos disponíveis em novo ordenamento sensorial, produzindo, malgrado intenções, um cinema de referências, no sentido de fomentar movimento à paisagem urbana. Daí o caráter estrutural do trabalho «Jardim», no qual polinizamos nossa imaginação com a possibilidade de outra ocupação dos espaços.

A introdução de elementos estranhos na paisagem urbana confronta o transeunte com cenas inusitadas que vão desde falsos jardins até galinhas que vagam pela cidade ciscando aleatoriamente e atrapalhando o passeio público, ao ponto em que se depare com alguma catraca. No entanto, não há como prever o efeito desta exposição. A dimensão política do encontro entre transeunte e objeto artístico não está na conversão de um espectador alienado em um militante. O que está em jogo é a passagem «de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades», ou seja, uma «ruptura dos referencias sensíveis que possibilitam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas» (Rancière, *O espectador emancipado* 66).

É justamente a exposição de certas «regras» inauditas nas formas de ocupação dos espaços que podem ser encontradas nas três intervenções aqui descritas. Na intervenção «Jardim» vemos que há nos grandes centros urbanos uma partilha dos espaços e uma distribuição específica de seus usos e ocupações. No trabalho «Galinha» ficou evidente que apesar da proximidade física entre os dois locais, cada um destes espaços apresenta um conjunto de condutas próprias que definem uma hierarquia implícita para sua ocupação. As cenas da inserção da galinha no Largo do Batata sugerem uma certa naturalidade na forma como o público reagiu a presença inusitada da galinha. Já na intervenção que ocorreu nas proximidades do Shopping Iguatemi, fica claro que a simples presença do animal produz uma ruptura que acaba por tornar visível os referenciais sensíveis que definem quem pode tomar parte no comum e quem não pode. Ainda que a intervenção tenha sido realizada no espaço público, os seguranças do shopping agiram no sentido de impedir a presença do coletivo de artistas no passeio público. Os seguranças agem como se algum tipo de fronteira tivesse sido violada. Eles atuam como se a galinha tivesse atravessado uma catraca invisível.

Para além da reiteração entre dois modelos de arte engajada – a saber, a imediatez ética e a mediação representativa –, tais instalações não opõem o público inerte ao artista dotado de saber e à obra enquanto pura objetividade. Enquanto a mediação representativa denuncia e funciona pela justeza de seus temas, a imediatez ética propugna a passagem ao ato e a intervenção, não raro atravessada por legitimação institucional fiadora de exemplaridade, como o museu (nada se perde, pois se «volta» ao limite anterior). Em ambos os casos, é questão de uma operação ou causa que antecipa seu efeito. Dito isso, o espaço urbano não separa artista e público, já que se inscreve no tecido comum do transeunte. Imagem e objeto artístico podem, assim, ser libertos, não mais limitados a uma pedagogia forçada. Seu aparecer se inscreve no litígio da norma e se baseia na igualdade da recepção. O regime estético, aponta Rancière, «já não se dirige a nenhum público específico, mas ao público anônimo indeterminado dos visitantes de museus e dos leitores de romances» (Rancière, *O espectador emancipado* 58). Como o sintetiza Blanco, não há uma *arché* do político, que não a contingência: «a arte opera o mesmo que os enunciados políticos: reconfigurações dos espaços e dos tempos, redisposição das linhas que separam os campos de saberes». A esse respeito, consultar-se-á com proveito o artigo de Daniela Blanco (92-127). Não obstante, historicamente se constatou o início de reivindicações pelo transporte público como um dos elementos formadores das manifestações de rua de 2013.

Ao borrar as configurações tradicionais que associam e distribuem a participação no sensível entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade, as intervenções urbanas apostam na derrubada de qualquer tipo de pedagogia embrutecedora. Para Rancière, a relação da arte com a política não se traduz numa pedagogia, mas na capacidade que a arte tem de dar a ver o próprio tecido do sensível. É o campo do sensível que vai estabelecer o elo, ou o «território» comum, onde a relação entre arte e política poderá aparecer, em contingente enlace. O campo do sensível é a tela onde a política e a arte poderão se inscrever.

A utopia estética «define as coisas da arte em função de seu pertencimento a um *sensorium* diferente ao da dominação» (Rancière, *Sobre políticas estéticas* 25). A igualdade não retorna como tema, mas, antes enquanto suspensão da articulação entre forma e conteúdo, no elogio da gratuidade em oposição à sujeição (Galende 114), em nítida postura de indiferença à ordem, de modo a poder reconfigurá-la: «A arte não é mais do que a forma visível desse outro trabalho que o poder tornou invisível, e por isso mesmo, preservando-se em sua autonomia, o trabalho do artista pode expressar a promessa política de uma comunidade não restringida à distribuição natural de papéis e funções» (133).

Os trabalhos-intervenções ora apresentados aqui ganham sentido com o passar de corpos pela cidade, em uma aposta na inteligência do transeunte. Aposta, sim, já que a emergência de outra forma de sensibilidade depende do acaso dos encontros, podendo ou não ser efetivado – o que tampouco é garantia para resultado algum. Tal efeito suspensivo eventualmente propiciado pela arte, que abre espaço para o novo

indeterminado, foi captado por Rancière em um diálogo de um filme de Mizoguchi, *O intendente Sansho* (Sanshô dayû, 1954): «Eis os limites do que eu posso. O resto é com vocês» (Rancière, *As distâncias do cinema* 23-25).

Referencias

Bijari, Coletivo. *Projeto galinha*, 2002. Disponível em https://bijari.com.br/en/arte/galinha/

Blanco, Daniela. «Para além das utopias: Rancière e as imagens heterotópicas». *Revista Viso*, Niterói, vol. 14, nº 27, jul-dez, 2020.

Galende, Federico. *Rancière - el presupuesto de la igualdad en la política y en la estética*. Eterna Cadencia, 2019.

Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. Phaidon, 1998.

Horne, Luz. *Futuros menores - filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil.* Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.

Marques, Ângela. «Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade». *Revista Galáxia*, São Paulo, nº 22, pp. 23-39, dez. 2011.

Marques, Ângela e Marco Prado. *Diálogos e Dissidências: Michel Foucault e Jacques Rancière*. Editora Appris, 2018.

Hiche, Gisella. «Refazendo os limites da arte e da cidade». *Rizoma.net: Artefato*. São Paulo: 2002, pp. 181-183. Disponível em: https://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf.

Mesquita, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. Annablume/Fapesp, 2011.

Platão. *A República*. Traducido por Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

Poro, Coletivo. https://poro.redezero.org/o-que-buscamos/, sem data

——. *Jardim*, 2004. Disponível em https://poro.redezero.org/intervencao/jardim/

——. «Poro - intervenções urbanas e ações efêmeras» (documentário), 2010. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=6zyX95tkv0s

Rancière, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução: Ângela Leite Lopes. Editora 34, 1996.

——. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Monica Costa Netto. EXO Experimental/Editora 34, 2005.

——. *Sobre políticas estéticas*. Tradução: Manuel Arranz. Universitat Autónoma de Barcelona, 2005.

——. *Et tant pis Pour les gens fatigués! Entretiens*. Amsterdam, 2009.

——. *As distâncias do cinema*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Contraponto, 2012.

——. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. WMF Martins Fontes, 2012.

——. *O mestre ignorante- cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução Líllian do Valle. Autêntica Editora, 2013.
——. «Da política à estética?». *Revista Alceu*, vol. 20, nº 38, jan-jun, 2019. PUC-Rio, 2019, pp. 5-16.
——. *Aisthesis*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. Editora 34, 2021.
——. *Tempos modernos: arte, tempo, política*. Tradução Pedro Taam. N-1 edições, 2021.