

DAS MARGENS AO CENTRO Quando a arte habita o menor

FROM THE MARGINS TO THE CENTER
When art inhabits the minor

Paulo Reyes¹ e Germana Konrath²

Resumo

Este texto aborda um modo de produção do espaço urbano que é problematizado a partir da arte. Nosso olhar crítico recai sobre um saber-fazer oriundo da arquitetura e do urbanismo, validado pelo mercado, seguidor de modelos de excelência e de conhecimento técnico formal, legitimado pela Academia – aqui identificado com a ideia de *arquitetura maior*. O fundamento teórico é a noção de *menor* em Gilles Deleuze e Félix Guattari (2015), entrecruzada com as noções de *estética* e *política* em Jacques Rancière (2009). Já o mote empírico é a prática artística do mexicano Héctor Zamora, aqui representada por dois trabalhos recentes: *Paracaidista, Av. Revolución 1608 Bis*, 2004; e *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, de 2007. O resultado é um tensionamento, disparado pela arte, desse saber-fazer hegemônico. Nas experiências estéticas de Zamora, o tradicional movimento centro-margens é invertido para margens-centro, nos convidando a refletir sobre modos informais e *menores* de produção do espaço.

Palavras-chave: Produção do espaço, centro-margem, arte contemporânea.

Abstract

This text addresses the production of urban space which is problematized by art. Our critical gaze rests on a know-how derived from architecture and urbanism, validated by the market, following models of excellence and formal technical knowledge, legitimized by the Academy – here identified with the idea of great architecture. The theoretical basis is the notion of minor in Gilles Deleuze and Félix Guattari (2015), intertwined with notions of aesthetics and politics in Jacques Rancière (2009). The empirical motto, on the other hand, is the practice of Mexican artist Héctor Zamora, represented here by two recent works: *Paracaidista, Av. Revolución 1608 Bis*, 2004; and *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, 2007. The result is a tension, triggered by art, of this hegemonic know-how. In Zamora's aesthetic experiences, the traditional center-margins movement is inverted to margins-center, inviting us to reflect on informal and minor modes of urban space production.

Keywords: Production of space, center-margin, contemporary art.

Um pouco de palavras para começar

A história tem mostrado que a realidade de pequenas cidades ou assentamentos periféricos que estão por fora do conjunto metropolitano são pouco visibilizadas enquanto possibilidades de existências que extrapolem o sistema hegemônico do capital. A precariedade (resultante da exclusão de um sistema urbano) e a urgência (pela necessidade de sobrevivência) produzem modos de fazer que subvertem a lógica e o saber já estabelecidos e consagrados tanto pelo sistema econômico quanto pelas práticas oriundas das áreas disciplinares e profissionais. No entanto, se a realidade do capital os exclui e invisibiliza, a prática artística os reinsere, como expressão estética e política, no centro das atenções.

Devido à complexidade da temática das margens, dentre as diferentes abordagens que possam ser feitas como leitura dessas realidades, acreditamos ser interessante uma aproximação pelo reconhecimento de determinadas práticas e saberes. Ou seja, uma abordagem guiada pelo entendimento de um saber-fazer específico, que é da ordem da precariedade e da urgência. É justamente por meio desta abordagem que este ensaio pretende se desenvolver: a lógica das periferias habitando as áreas centrais. Seguindo as sugestões da referida edição da Pixo – três caóides expressas pela arte, pela ciência e pela filosofia a partir das sensações, funções e dos conceitos –, optamos por avançar a leitura sobre a realidade das cidades pequenas ou periféricas, recuperando seu saber-fazer pelo campo da arte, sintetizado e expressado pelo conceito de *menor* em Deleuze e Guattari.

Portanto, este ensaio apresenta um olhar crítico sobre a produção do espaço urbano nos moldes capitalistas e neoliberais a partir da noção de *literatura menor* enquanto resistência às lógicas maiores, macropolíticas e às suas metanarrativas. A noção de *menor* a que nos referimos foi desenvolvida, no campo da filosofia, por Gilles Deleuze e Félix Guattari no texto *Kafka: por uma literatura menor*, e aqui será deslizada conceitualmente para o campo da arquitetura e do urbanismo. A concepção de *menor* para Deleuze e Guattari “[...] não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.” (2015, p. 35). Da mesma maneira que uma *boa escrita* produz uma *literatura maior*, podemos dizer que uma *boa arquitetura* produz uma *arquitetura maior*. O problema aqui posto é pensar a arquitetura como produção do espaço não pela sua centralidade, ou seja, pela *boa arquitetura*, mas pela produção oriunda de um saber-fazer das margens – por uma *arquitetura menor* que rasura uma *arquitetura maior*.

Para isso, postulamos teoricamente a *arquitetura maior* como um saber-fazer advindo dos processos de formalização institucionais e reconhecidos pelo mercado do capital e legitimados pelo campo da arquitetura e do urbanismo. Por outro lado, entendemos uma *arquitetura menor* enquanto práticas não reconhecidas como legais e que são produzidas como alternativas ao mercado do capital, muitas vezes tomadas como informais (que apesar de apresentarem materialidade formal, são vistas como *informais* por não se enquadrarem aos processos formais – sejam do mercado, sejam da Academia).

Esta crítica baseia-se em duas linhas teóricas provenientes da filosofia, entremeadas entre si: a noção de *menor* em Gilles Deleuze e Félix Guattari; e as noções de *política* e *estética* em Jacques Rancière. A noção de *menor* em Deleuze e Guattari aponta para um saber-fazer que é da ordem da resistência a uma lógica do sistema capitalista como modelo hegemônico dominante e centralizador. Manifesta-se como conhecimentos e práticas que não estão reconhecidos nem legitimados por esse sistema do capital. A prática *menor* se constitui naquilo que Rancière concebe como ato político, ou seja, disruptivo de uma ordem *maior*. A ação política nessa perspectiva se manifesta sempre

¹ Pós-Doutor em Filosofia (Instituto de Filosofia da Nova IFILNOVA da Universidade Nova de Lisboa). Doutor em Ciências da Comunicação (Unisinós e Universidade Autônoma de Barcelona). Mestre em Planejamento Urbano (UnB). Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UniRitter). Atualmente Professor Associado da Faculdade de Arquitetura UFRGS e Pesquisador no PROPUR/UFRGS. E-mail: paulo.reyes@ufrgs.br

² Doutoranda em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS). Bolsista CAPES. Mestra em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS). Graduada em Arquitetura e Urbanismo (FA UFRGS). E-mail: germana.konrath@gmail.com

no plano do sensível, como política e estética ao mesmo tempo.

Quando deslizamos o conceito de *menor* para o campo da arquitetura e do urbanismo estamos falando de um saber-fazer que está calcado em práticas que são da ordem das experiências vividas e não formalizadas nem aprendidas na Academia, mas sim consolidadas pelas maneiras de fazer no âmbito do cotidiano. Metodologicamente, operamos a partir de duas experiências estéticas, de cunho político, como modo de produzir um pensamento crítico sobre o saber-fazer cidade da ordem do *maior*. Tomamos dois trabalhos do artista Héctor Zamora, com forte inserção urbana, para pensar essa inversão de olhar sobre a cidade – a cidade vista pela ótica das suas margens minoritárias. Essas experiências estéticas são: *Paracaidista, Av. Revolución 1608 Bis*, realizada em 2004 na capital mexicana e *Bar Las Divas (Sustracción/Adición)*, produzida em Medellín, na Colômbia, em 2007.

Héctor Zamora é mexicano, nasceu em 1974, formou-se em *design* gráfico, morou em São Paulo entre 2007 e 2016 e atualmente vive em Lisboa. Sua trajetória artística tem início concomitantemente à sua atuação, entre 2001 e 2005, como diretor de um estúdio dedicado ao desenvolvimento de estruturas leves para projetos de arquitetura. Sua experiência profissional e formação acadêmica estão presentes, em maior ou menor grau, em suas práticas artísticas até hoje, seja pela manipulação geométrica, pela complexidade estrutural ou pelo uso de materiais empregados na construção civil (formal ou informal). Dentre essa produção, nossa ênfase se dará especialmente nos dois trabalhos mencionados, cuja temática volta-se às possibilidades advindas da operação de deformação e desprogramação do espaço construído e das relações tecidas entre público e privado e entre público desejado e indesejado. Zamora produz, a fim e a cabo, uma inversão de olhar: não mais do centro para a periferia, mas uma mirada das margens ao centro.

Uma primeira experiência estética e política

Jacques Rancière pensa a estética vinculada diretamente à política. Para ele, a estética não é um campo da arte que organiza e classifica obras artísticas, é muito mais do que isso. É um *regime de identificação* que posiciona a arte não como uma coleção de objetos artísticos, mas como um tipo de experiência que produz modos de fazer, modos de ser e modos de ver.

Essa maneira de ver e de construir um pensamento, oriundo da estética, expresso a partir de experiências artísticas, é em si um ato político. Na acepção de Rancière, política não é um arranjo ou um processo de negociação entre agentes discordantes, mas é sobretudo um movimento de ruptura. Política como um ato, permite que uma determinada ordem consensual e discriminatória seja posta em questão. O ato político é a ruptura dessa estabilidade a qual ele chama de *polícia* para contrapor à noção de *política*. Polícia, para ele, é consenso, arranjo, concordância, estabilidade; enquanto política frente a um

[...] princípio de igualdade transforma-se em repartição das partes de comunidade ao modo de um embarço: em que coisas existe e não existe igualdade entre quem e quem? O que são essas “coisas”, quem são esses “quem”? (RANCIÈRE, 2018, p. 9).

Assim, o ato político é aquela ação que dá visibilidade e põe em cena essa repartição das partes, portanto se constitui como dissenso, desorganização, discordância e instabilidade. Por que então a estética está atrelada à política? Porque quando a arte produz um certo desconforto nas certezas já postas, ela está, imediatamente,



Figura 1 - Héctor Zamora, Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis, Cidade do México, 2004. Foto: Fernando Medellín. Fonte: <https://isd.com.mx/artwork/paracaidista-av-revolucion-1608-bis/>

produzindo um pensamento político. Não há como separar, para Rancière, estética e política. E é justamente isso que a prática artística de Zamora produz: política.

O trabalho *Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis*, data de 2004 (figura 1). O termo *paracaidista* significa tanto paraquedista quanto, no México, é usado para designar aquele que ocupa um terreno de forma irregular. Já no título Zamora faz referência à realidade de um número significativo de sujeitos que ocupam, de maneira *irregular*, as periferias das cidades, fortemente visíveis em contextos latino americanos.

Zamora constrói uma estrutura efêmera que toma conta das fachadas cegas do *Museo Carillo Gil*, na cidade do México, partindo da noção de relação simbiótica e parasitária. O *barraco suspenso* utiliza técnicas e materiais típicos da autoconstrução informal que ocupa tanto as periferias quanto as pequenas cidades mexicanas, e se torna moradia temporária de Zamora ao longo de 3 meses. Durante esse período e também ao longo da construção, o artista negocia com a cidade, com a instituição cultural e com seu público visitante, por meio de ações imprevistas num processo bastante dissensual que se projeta sobre o espaço público. Zamora coloniza a fachada do museu (uma estrutura cultural moderno-burguesa), a partir de sua intervenção clandestina.

Nesse ato político e estético, Zamora introduz a lógica estética das minorias como uma interferência em uma estética da ordem do *maior*. Ele não leva a discussão dos centros para a periferia, mas traz para o centro a expressão das margens. Se pensarmos pela noção de *menor*, o que ele produz é um ato político que expõe as diferenças na produção do espaço das cidades. Sim, talvez seja apenas um recorte, mas é um recorte significativo das desigualdades das cidades contemporâneas e das formas de produzir espaço em diferentes escalas: uma interferência *menor*, da escala do habitar privado, em um espaço museal, público, de caráter monumental e metropolitano.

Então lá estava aquela superdimensionada estrutura disforme, pendurada na fachada do museu, parasitando o espaço público, atrapalhando o tráfego de pedestres e poluindo a paisagem do nobre bairro de *San Ángel*. Uma geringonça que parecia brotar do edifício, construída com restos e sobras urbanas, como um barraco desses que há nas favelas e periferias, com materiais descontraídos como tapumes, telhas e papelão, numa junção caótica de coisas fora de escala.



A escada (figura 2) era uma ameaça à estabilidade e sua instalação naquele local uma afronta aos cidadãos *de bem* da vizinhança. O habitat informal usava de *gatos* para sugar luz e água do museu e fazia da calçada seu jardim. Por que foi criada? Quem poderia viver nessas condições? Que tipo de intervenção é esta e quem deixou que permanecesse ali? Pensando pela lógica *menor*, podemos nos perguntar: que tipo de narrativa urbana se apresenta a partir dessa experiência estética? O que Zamora *desterritorializa* com seu novo habitat? Como esse trabalho produz uma narrativa política? Qual coletivo o artista põe em evidência?

Pensar a produção do espaço pelo *menor* é inverter o olhar. É retirar a mirada das certezas e da *boa arquitetura* e posicioná-la a contrapelo, como dizia Walter Benjamin. É olhar a produção do espaço a partir das margens.

Se o Habitar Maior é tudo aquilo que está em conformidade com a lei e com seus pressupostos jurídicos e fundamentalmente econômicos, um habitar menor é tudo aquilo que vaza e escapa a esses processos de jurisdição. O Habitar Menor não está por fora de um Habitar Maior. Pelo contrário, demonstra por dentro de um Habitar Maior quando e como está sempre excluído, e desde sempre, incluído como o excluído. Ou seja, habita sempre por dentro de maneira incluída com sua marca de exclusão. (REYES, 2019, p. 07).

É justamente esse movimento, por dentro de uma lógica *maior*, que Zamora produz a partir de sua intervenção. O artista desloca para o centro uma estética que é expressão da lógica *menor* existente nas periferias urbanas. A interferência projetada, construída e habitada por Zamora ao longo de três meses é um índice que remete à lógica *menor*. O artista trabalha num híbrido entre espaço privado e público, entre oficial e informal, entre arte e aquilo que os arquitetos tradicionalmente rechaçam enquanto arquitetura. O que está em jogo é a visibilidade de uma arquitetura recorrente nas realidades urbanas, principalmente em cidades pequenas e periferias, onde a *boa arquitetura* ou a *arquitetura maior*, dá lugar à existência de um saber-fazer que é da ordem da precariedade e da urgência, a *arquitetura menor*.



A linguagem da autoconstrução, encontrada em abundância em pequenas cidades e nas periferias latino americanas, é reforçada pelo título do trabalho, que alude à situação daquele que ocupa um terreno de forma irregular. *Paracaidista* no linguajar popular mexicano seria o equivalente ao nosso favelado. A favela que o capital expulsa para a periferia, a arte reposiciona no centro, no núcleo territorial de maior valor econômico.

Zamora provoca várias camadas de negociação nesse processo, que inclui o embargo da obra pela prefeitura municipal e o fechamento do museu por um dia, atendendo a reivindicações dos moradores do bairro chique de *San Ángel*, onde se instala. A experiência, no entanto, acaba por se materializar e se converte em moradia por três meses ao longo dos quais Zamora convive, diariamente, com as reações mais diversas da população, da instituição cultural que o abriga, do poder público que o confronta e de críticos e interessados em arte que o parabenizam pela iniciativa. Havia um determinado contexto de subutilização e de precarização das estruturas culturais mexicanas à época, incluindo o *Museo Carillo Gil* em questão. Nesse cenário, segundo a perspectiva de Zamora, a intervenção pode ser considerada uma relação simbiótica, parasitária e/ou epífita, onde o *maior* é rasurado e tensionado o tempo todo pela presença física do *menor*.

O barraco improvisado (figura 3) se beneficia das estruturas físicas do museu, tanto do ponto de vista de sua engenharia e construção, suspensa nas empenas cegas da instituição, quanto do sistema de abastecimento de água, esgoto e energia, que são parcialmente desviados para alimentar a casa provisória de Zamora. O próprio endereço, que compõe o título da obra, remete a esse pequeno desvio que, em espanhol é sinalizado pela palavra *bis* – corresponde a uma espécie de bifurcação em um mesmo endereço, neste caso, o do museu. Por outro lado, o *Museo Carillo Gil* encontrava-se em franco processo de decadência enquanto equipamento cultural, com baixa frequência e pouca atividade, entre outras questões que naqueles anos assolavam a produção artística no país. Com a interferência de Zamora, o museu acaba por receber um incremento considerável de visitas, de interessados, de programas e de visibilidade. Relação simbiótica parasitária, epífita, de mutualismo ou de comensalismo – torna-se uma questão de ponto de vista.

Nas palavras de Rancière,

O sem-teto abandona sua identidade consensual de excluído para se transformar na encarnação da contradição do espaço público: aquele que vive materialmente na rua e que, por esta mesma razão, está excluído do comum e da participação nas decisões sobre os assuntos comuns. (RANCIÈRE, 2005, p. 63).

É como dizem Deleuze e Guattari: estar “à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade.” (2015, p. 37).

Zamora se coloca nessa situação de morador clandestino, habitando o espaço público e tirando proveito material e simbólico do museu instituído como um *paracaidista*. Encarna, assim, a contradição à qual Rancière faz referência. Avancemos nesse pensamento sobre a relação da produção do espaço a partir dessa perspectiva do *menor* como um ato político e estético a partir do olhar de outra experiência artística de Zamora: o *Bar Las Divas*.

Uma segunda experiência estética e política

Assim como em *Paracaidista*, o trabalho intitulado *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)* envolve muitos agentes e conflitos trazidos à tona a partir da intervenção do artista, de forma ainda mais participativa e imprevisível em seu decurso. A experiência é a resposta que Zamora dá ao convite feito pela curadoria do *MDE07: Encuentro Nacional Medellín 2007*, na Colômbia, cujo tema era *Hostilidade/ Hospitalidade*. A sede do evento era novamente um museu, desta vez situado no centro histórico da cidade, em uma praça ocupada intensamente por usuários de drogas e prostitutas. No edifício sede havia um espaço chamado *Sala del Encuentro*, que correspondia ao local de trabalho da curadoria e da produção do evento. É nesta sala que Zamora propõe intervir, a partir da subtração de boa parte da área, a ser destinada a um bar com acesso público voltado para a praça.

A sala originalmente contava com uma grande porta aberta para a rua (figuras 4a e 4b), que estava fechada devido não só a mudanças nas dinâmicas de uso da instituição, mas também à condição do espaço público para onde se abria. O artista projeta e constrói uma parede cega de tijolos (figura 5) rústicos, em formato de semicírculo na *Sala del Encuentro*, que fica reduzida à metade de seu tamanho e se beneficia desta porta que é reaberta, conectando o novo estabelecimento à praça. A decoração do bar (a ser inaugurado na abertura do evento), assim como sua gestão, são delegados a uma equipe de profissionais do sexo atuantes na região e coordenada por Doña Marina, na época vigilante do edifício, diretora da ONG *Corporación Rescatando Valores* e ex-prostituta.

Contrariamente à ideia de projetar cidades para modulares, não se trata aqui de fugir ou negar as diferenças, de usar de eufemismos ou disfarces para encobrir o que destoa. Interessa pensar uma cidade de espaços dinâmicos que permitam às pessoas mudarem, se transformarem, ocuparem mais de um papel, mais de uma posição social, sair de uma classe. O que está posto em questão é o que Deleuze e Guattari chamam de *desterritorialização*, ou seja, rasgar qualquer traço identitário. É possível ver,



Figuras 4a e 4b - Héctor Zamora, Bar Las Divas (Sustracción/ Adición), Medellín, 2007. Fachada do bar (antes e após a intervenção). Fonte: <https://lisd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/>

Figura 5 - Héctor Zamora, Bar Las Divas (Sustracción/ Adición), Medellín, 2007. Vista da Sala del Encuentro. Fonte: <https://lisd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/>

então, uma possível heterotopia³ surgida a partir da situação configurada pelo evento, reivindicada pelo artista, num movimento de total desterritorialização. Encontramos na experiência estética proposta por Zamora caminhos para a materialização de uma *pólis* heterogênea que integra os desvios, as minorias e as delinquências, sem relegá-los pejorativamente às margens, periferias ou prisões. A experiência estética proposta integra não como uma concessão, mas como um ato político que é sempre tensionador das configurações identitárias.

³ Heterotopias são espaços existentes que funcionam como contra-lugares, como utopias realizadas: lugares existentes que abrigam as situações de crise ou de desvio, nas quais os indivíduos ou grupos afastam-se das regras e das normas sociais convencionais. São lugares “[...] que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas.” (FOUCAULT, 2001, p. 414).

Essa integração, que se expressa como uma conquista, não é o direito recuperado de uma pessoa individual – a Doña Marina –, mas de todo um coletivo que ela representa. Aqui o sujeito tem força de coletivo, diferentemente dos processos neoliberais que reforçam a *capacidade e conquista* individual. O *Eu* perde força para o *Outro como um Coletivo*. Neste trabalho, portanto, a dimensão coletiva presente na lógica *menor* torna-se uma evidência marcada pela nomenclatura “prostitutas”. Estamos aqui falando de heterotopias, como nos dizia Michel de Foucault.

É importante lembrar o quanto a marca de sociedade individualista está presente no processo de urbanização contemporânea, associado a um modo capitalista de produzir espaço. Em cidades pequenas e mesmo em periferias, essa característica individualizante é, em grande medida, tensionada por práticas coletivas e comunitárias onde se estabelecem laços de solidariedade⁴ (fruto, muitas vezes, da necessidade, mas não apenas), fazendo com que a figura da comunidade, da rede de vizinhança, se torne elemento central. Zamora abre espaço para a comunidade de vizinhos do museu, introjeta um novo espaço comunitário, informal, *menor*, na estrutura consolidada que sedia a exposição de arte. Faz do tema *hospitalidade/ hostilidade* um ato político, rasurando a ordem do *maior* em que a instituição se abre para visitantes estrangeiros, convidados internacionais e a chamada elite colombiana, distante geograficamente do museu, para dar as boas vindas, também, à comunidade local da praça.

Trata-se ainda de outro tipo de heterotopia, visto que aqui a heterogeneidade é justamente o que interessa, enquanto processo que se desdobra no tempo. O tempo visto como diferença, como agente de transformação. Zamora não sugere que haja uma mudança nas *identidades* que entram em confronto com sua operação de subtração e adição (como indica o título do trabalho), outrossim sugere uma dilaceração ou rasgadura desses traços da *ordem maior*. Assim, sua ação cria possibilidades políticas, de partilha do sensível, a partir de uma interferência que desestabiliza estruturas maiores colocadas, deforma um edifício, desprograma atividades e usos (por parte da equipe do evento e da população das adjacências).

A posição política expressa na lógica *menor* está expressa naquilo que Deleuze e Guattari dizem quando afirmam que no enunciado já aparece a dimensão política, referindo-se à literatura *menor*. Mas podemos substituir *escritor* por *artista* e contextualizar essa fala na problemática aqui posta. Então, para eles, “[...] o que o escritor [artista] sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 37). O que a experiência estética de Zamora produz como enunciado está para além de um manifesto artístico autoral. Ao *borrar* sua identidade como artista, ele gera a abertura de um enunciado que carrega em si um desejo coletivo e, sobretudo, político.

A deformação aqui não ocorre sobre um edifício considerado como monumento moderno e patrimônio arquitetônico da cidade como antes, no *Museo Carrillo Gil*,

⁴ Conforme Angela Maria Endlich indica em sua tese, onde estuda as cidades de Colorado, Querência do Norte, Rondon e Terra Rica, no oeste paranaense, “Os moradores das pequenas cidades, em geral, destacam de forma positiva a hospitalidade, a solidariedade e a afetividade.” (ENDLICH, 2006, p. 392). A autora segue citando diversos autores (como Gaspar, Castro, Gomes e Santos), que indicam a presença de relações primárias, características de cidades pequenas (em oposição às relações secundárias mais distantes e hierarquizadas das grandes cidades), como favoráveis à criação de redes de apoio e solidariedade, com interações horizontais. Porém Ângela invoca o outro lado da moeda, também defendido por autores notórios como Caniello, que observa em cidades pequenas o fenômeno da pessoalização das relações sociais, onde a solidariedade e a reciprocidade se tornam compulsórias, dificultando a instauração de demandas conflitivas. (Idem, p. 393-398). Zamora traz elementos de relações primárias para um ambiente de relações tradicionalmente secundárias, possibilitando o confronto entre tais redes de vizinhança simultaneamente à abertura de uma bienal – evento de natureza urbana e cosmopolita.

porém é igualmente potente, visto que expõe o avesso, os fundos ou a *entrada de serviço* da arte, poderíamos dizer. Enquanto o bar pode ser considerado um sucesso e Doña Maria orgulha-se do empreendimento, fazendo planos para sua abertura em nova sede após o encerramento do evento, a equipe de curadores e produtores tem reações díspares, disputa espaço e reage de maneira menos receptiva à intervenção. A tensão entre hostilidade e hospitalidade deixa de ser um mote externo, como um *slogan* a ser aplicado a outrem e passa a regular as relações internas do evento e de seus organizadores, que se vêm incluídos em dinâmicas inesperadas.

Tais dinâmicas são expressas aqui enquanto manifestação da lógica *menor* sobre a lógica *maior* – não fora dela, se dão totalmente por dentro da ordem institucional, provocando inúmeras rasgaduras em qualquer tipo de hierarquia. O trabalho induz um processo de desterritorialização que, ao eliminar qualquer hierarquia, elimina também a figura do sujeito em prol de um fluxo menos identitário. Nas palavras de Deleuze e Guattari, “não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação.” (2015, p. 38).

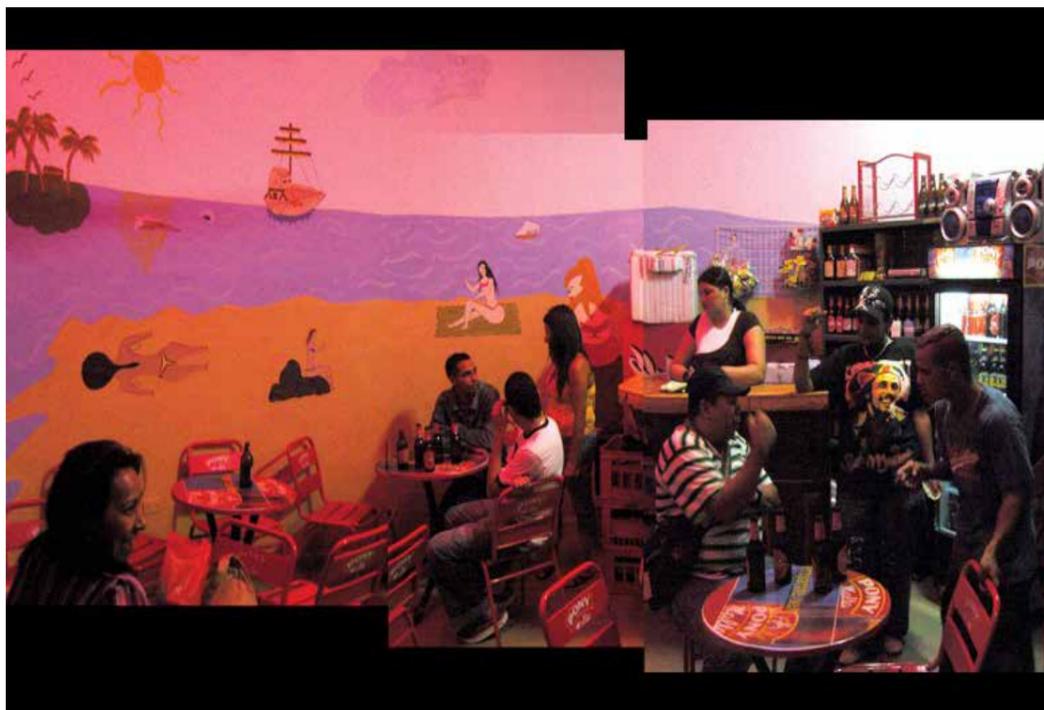
Não há maniqueísmos na ação, no sentido de ser interpretada unilateralmente como poderia parecer num primeiro olhar. Ou seja, Zamora não opera como um *Robin Hood* que tira da elite artística um espaço para ceder (adicionar) à classe pobre da vizinhança. O artista desterritorializa valores antes postos na formalidade e institucionalização, produzindo uma rasura nesses valores a partir da inserção da diversidade de sujeitos. Os públicos são colocados em coexistência, novas relações se produzem desse encontro improvável e não é possível antever o desenrolar de suas repercussões. A brutalidade dos materiais rústicos (tijolos à vista) aqui dialoga com a filigrana das interseções sociais e políticas estabelecidas em um ambiente onde os jogos de Eros mais escondem do que revelam, e assim noite e dia aparecem como diferentes tempos e diferentes durações nos dois lados da obra. A obra não se instala como uma expressão de um artista egoico. Pelo contrário, esse sujeito-artista na sua *invisibilidade* estética atua em prol de uma estética coletiva das margens, garantindo que a estética *maior* seja *perturbada* pela estética *menor*.

Tantas outras palavras para finalizar

Seja em *Paracaidista*, em *Las Divas* ou em outras ações do artista, a desprogramação de usos e a deformação arquitetônica vêm ainda acompanhadas de outras camadas de reflexão e crítica, provocando uma desterritorialização de valores que são postos em cheque a partir de experiências estéticas que se instalam enquanto ações políticas. Algumas dessas ações se dirigem especificamente ao mundo da arte onde Zamora circula, com suas idiosincrasias e sua autopercepção de grupo seletivo, de pessoas instruídas e aptas a usufruir de determinadas experiências estéticas – estéticas da lógica *maior*.

Zamora indica que sua provocação ocorre também nesse âmbito do coletivo, ao colocar trabalhadores braçais, informais, clandestinos, em situação de protagonismo em seus projetos (neste sentido, vale conhecer os bastidores de ambos trabalhos apresentados aqui, bem como de outros posteriores do artista, como *Acima de Tudo* e *Orden y Progreso*). Existe, ao longo de sua trajetória artística, uma potente desconstrução da figura do sujeito como agente individual/autor da ação, para evidenciar os fluxos que se criam nos processos de agenciamentos coletivos de enunciação.

Ao garantir autonomia de ação e de expressão ao coletivo simbolizado na figura de Doña Marina, gestora do bar (e proponente do nome *Las Divas*), Zamora entende que sua contribuição enquanto artista deva ser limitada a alguns gestos disparadores



e não a um controle e supervisão dos projetos enquanto produtos prontos a serem executados e expostos/ cristalizados. O papel coletivo que Doña Marina desempenha desafia e desestabiliza os consensos e hierarquias do próprio evento artístico em que se insere. Doña Marina e os ocupantes do *Las Divas* (figura 6) aqui nos sinalizam para a iminência do *menor*.

Cabe ressaltar que o *menor* nem em Deleuze ou Guattari, tampouco em Rancière, se dirige ao menos capaz, menos importante. Apesar de Rancière não utilizar essa expressão (*menor*), o autor alerta para o perigoso conceito de minoridade atrelado à falta de capacidade para usufruir de experiências sensíveis, como prescreveram a seu tempo Platão e Aristóteles e como seguiram fazendo, segundo o autor, as classes dominantes dos dois últimos séculos. O discurso do menos capaz é o discurso da lógica *maior* como forma de impor ao outro um lugar de não reconhecimento.

A manutenção *harmoniosa* de cada classe em seu lugar e de cada um em seu papel seria o que Rancière chama de *partilha policial do sensível*: uma noção forjada na ideia de inferioridade dos trabalhadores que deveriam ser mantidos em suas ocupações, espaços e tempos condizentes com suas “capacidades de sentir, de dizer e de fazer que convém a essas atividades.” (RANCIÈRE, 2010, p. 64).

De acordo com Rancière, a postura das classes dominantes, inclusive de intelectuais, desde a metade do século XIX, foi a de evitar a ruptura desse elo criado entre ocupação e capacidade. Para isso, intensificou-se a ideia de que os *pobres trabalhadores despreparados* não poderiam ser expostos às experiências estéticas que ali se inauguravam:

Havia demasiados estímulos desencadeados de todos os lados, [...] demasiadas imagens de prazeres possíveis postas em frente dos olhos dos pobres das grandes cidades, demasiados conhecimentos novos vertidos para dentro das frágeis cabeças dos filhos do povo. Essa excitação da energia nervosa dos destinatários era um sério perigo. O que daí resultava era um desencadeamento de apetites desconhecidos que, a curto prazo, produziam novos ataques contra a

ordem social, e que, a longo prazo, conduziavam ao esgotamento da raça trabalhadora e da sua solidez. [...] Era esta de fato a grande angústia das elites do século XIX: a angústia perante a circulação dessas formas inéditas de experiência vivida, capazes de dar a qualquer indivíduo que passa na rua, a qualquer visitante ou qualquer leitor os materiais suscetíveis de contribuir para a reconfiguração do seu mundo vivido. Esta multiplicação de encontros inéditos representava também o despertar de capacidades inéditas nos corpos populares. A emancipação, ou seja, o dismantelamento da velha partilha do visível, do pensável e do fazível, alimentou-se dessa multiplicação (RANCIÈRE, 2010, p. 69-70).

A pauta das exclusões sociais expressas nos inúmeros casos ao longo da história e em diferentes realidades nacionais que carregam em si o estigma do inferior, como incapazes, impossibilitados, inválidos e toda uma gama de enunciados expressos por um discurso de desqualificação precisam ainda ser evidenciados para que sejam combatidos.

O que Gilles Deleuze e Félix Guattari ainda trazem de contribuição a esse debate é o fato de posicionar o problema da exclusão por dentro da inclusão – o *menor* por dentro da lógica *maior*. Ou seja, é justamente numa construção dialética que surge nos processos de agenciamentos coletivos de enunciação que a força do minoritário ressurge como potência e não como desqualificação. O *menor* aqui produz. E produz consciência política, reconhecimento do outro como força do coletivo – traços esses que permitem que as amarras identitárias e hierárquicas comecem a desmoronar.

Não menos importante é a contribuição de Jacques Rancière ao aproximar a estética da política. Ao retirar a estética do âmbito da classificação da arte em movimentos ou períodos históricos, ou ainda por não a considerar como maneira de pensar o belo, o autor instala a estética na vida cotidiana como modos de fazer, de ver e de dizer. Isto é, toda e qualquer obra artística tem o compromisso de, ao ser inserida na vida vivida, produzir borrões e rasuras nos traços identitários que produzem exclusão. E essas rasuras são capazes de construir novos modos de pensar que sejam mais inclusivos e porosos, menos estáticos e pré-determinados. Essa rasuras são insubmissas, irrompendo em fluxos contrários ao tradicional movimento centro-margem. Ao reconhecer o valor de experiências estéticas produzidas por *um qualquer*, por uma comunidade dita periférica, o que se busca não é a legitimação de uma produção para que seja incorporada à lógica do maior, sua inserção no mercado e na *arte oficial*, dos museus. O que se busca é justamente a verificação de diferentes modos de produzir espaço, de produzir cidades e experiências estéticas igualmente válidas, potentes e necessárias, além de explicitar a maneira precária como determinados grupos sociais são obrigados a viver. Esses movimentos estéticos só são possíveis quando vêm acompanhados de uma força política de ruptura das realidades excludentes.

É nesse contexto que a prática artística de Héctor Zamora se instala não só como um trabalho de arte que habita museus, mas cuja força reside, sobretudo, em uma visão de mundo que se pauta pela inclusão. A arte aqui funciona menos como um ato panfletário e mais como um forte ato político que coloca em questão o problema das diferenças sociais e a vida ordinária das cidades, em todas as suas escalas, como geradoras de exclusão. Zamora produz estética carregada de traços políticos. Político no sentido posto por Jacques Rancière e que aqui parece criar um encadeamento que opera entre a ética e a estética, o poético e o político.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: MACBA / UAB, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2018.

REYES, Paulo. Um habitar menor. *Pós, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – FAU USP*, São Paulo, v.26, n.49, e159015, 2019.