



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus de Marília



**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*

## **Arte pós-utópica:** heterotopia e comunidade Ricardo Nascimento Fabbrini

**Como citar:** FABBRINI, R. N. Arte pós-utópica: heterotopia e comunidade. *In:* VACCARI, U. R. (org.). **Arte & Estética**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019. p. 105-128.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p105-128>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

## ARTE PÓS-UTÓPICA: HETEROTOPIA E COMUNIDADE

*Ricardo Fabbrini*

Pensando a cidade como síntese das artes, segundo o ideário funcionalista, Le Corbusier prescreveu no tópico 92 da “Carta de Atenas” (1989), publicada em 1941: “A arquitetura é a chave de tudo”. Sua *Cité Radieuse* seria composta de quatro setores integrados que atenderiam às necessidades básicas de seus habitantes: “assegurar aos homens moradias saudáveis” (Habitar); “sanear seu locais de trabalho” (Trabalhar); e prever “a boa utilização das horas livres” (Recrear-se), o que só seria possível mediante uma “rede circulatória” que “assegurasse as trocas” entre os três setores (Circular). (LE CORBUSIER, 1989, p. 77).

Esse Projeto moderno conduzido pela arquitetura – “Arquitetura ou revolução”, alertava Le Corbusier (1981), em “Por uma arquitetura”, em 1923 – que visava a estetizar a vida mostrou-se no curso do tempo, como já se disse, mais que totalizante, “totalitário”, haja vista que prescrevia como se haveria de viver, do alvorecer ao anoitecer.

<https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p105-128>

Foram diversas as críticas, sobretudo após a segunda guerra, ao caráter universalista e idealizador desse *Projeto* que teria feito *tabula rasa* das condições materiais de vida, tanto geográficas quanto culturais, de cada comunidade considerada em sua singularidade.

Destaque-se entre essas críticas a oposição sistemática ao urbanismo moderno funcionalista pela Internacional Situacionista, de 1958 a 1972. Guy Debord afirmava na publicação *IS*, no.6, em 1961, que “os discursos sobre urbanismo são mentiras tão evidentes quanto o espaço organizado pelo urbanismo (moderno) – que culminou na construção de Brasília: “o microcosmo da *Weltanschauung* (concepção de mundo) burocrática” – é o próprio espaço da mentira social e da exploração reforçada” (JACQUES, 2003, p. 139). Portanto aqueles que alardeiam “o poder do urbanismo” tentariam, na realidade, ocultar que estão a serviço do “urbanismo do poder” (JACQUES, 2003, p. 142). O “urbanismo unitário”, pedra de toque do movimento situacionista, proposto por Guy Debord, não deveria constituir-se, assim, como doutrina, mas como crítica ao urbanismo moderno, sobretudo à separação das funções em zonas urbanas. Portanto, não seria concebível um modelo de Cidade Situacionista, mas um “uso situacionista da cidade” que acolhendo a mutabilidade do mundo da vida, ou seja, o que há nela de contingente, favoreceria a “realização de uma vida mais rica e completa” (JACQUES, 2003, p. 97).

Essas críticas, no entanto, não impediram a difusão internacional dos princípios da arquitetura racionalista e funcionalista no período da reconstrução europeia. Entre 1959 e 1961 o arquiteto Jean Prouvé, na esteira de Le Corbusier, por exemplo, concebeu modelos de casas pré-fabricadas, atendendo a uma encomenda do governo francês, para suas colônias na África. Essas construções – “*Les Maisons Tropicales*” – visavam a suprir a falta de infraestrutura em habitação no Congo, para diplomatas franceses. Eram protótipos de casas leves, com estruturas em aço, portas corrediças em seu interior, e um sistema de ventilação que seria adequado ao clima africano. Os diferentes módulos seriam fabricados, e montados nas indústrias francesas antes de serem enviadas, por avião de carga, à África. Essas “casas portáteis” per-

mitiriam que os diplomatas as remontassem a cada novo deslocamento pelo território africano, sem a necessidade de terem que se adaptar às condições já existentes de moradia, evitando assim trocas culturais. Foram realizados, no entanto, apenas dois protótipos da *Maison Tropicale*, não somente porque sua aparência austera e dimensão modesta – malgrado a racionalidade e elegância discreta reconhecidas do desenho de Prouvé – não agradaram seus destinatários, mas também porque o governo francês julgou muito dispendioso sua construção. De modo que esse projeto funcionalista e colonialista de casas pré-fabricadas foi logo abandonado. Em 2001, a casa de Brazzaville no Congo foi adquirida por um colecionador privado na *Christie's* de Londres, que a trouxe de volta à França, onde foi restaurada, antes de ser exposta inicialmente na Universidade de Yale, em Los Angeles, aterrissando por fim no “Centre Georges Pompidou” em Paris, em 2009.

Na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, o argentino Rirkrit Tiravanija, apresentou a obra “Palm Pavilion” – atualmente exibida no Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais – uma versão das *Maisons Tropicales* de Prouvé. Nessa remontagem, a casa, que foi recriada com materiais precários, abriga em seu interior diferentes espécies de palmeiras urbanas, uma vitrine com plantas – com um quebra-cabeça – além de uma série de vídeos. Um dos vídeos é um documentário sobre um teste nuclear no Pacífico Sul calcinando um grupo de palmeiras. Em outro vídeo temos uma sequência de imagens que apresenta as palmeiras ora como referência sócio-cultural, ora como taxonomia científica, e, por fim, como efígie em dólar e selo. Nessa recriação no Brasil de uma casa emblemática da arquitetura modernista suíço-francesa, Tiravanija problematiza os “sistemas de coexistência” – na expressão do próprio artista –, ou seja, as trocas culturais que foram recalçadas pela “Ideologia do Plano Moderno”. O “Palm Pavilion” cercado, hoje, por 130 palmeiras de sete espécies, de diferentes procedências e tamanhos – destacando-se que a palmeira, convertida em ícone do exotismo tropical não é planta nativa brasileira – cria um habitat em torno dos vídeos e plantas; evidenciando que tanto as plantas quanto os materiais e formas arquitetônicos possuem uma história de migrações, deslocamentos, ou nomadismo.

Rirkrit Tiravanija criou, ainda, *outros espaços*, mas no interior de galerias, museus ou pavilhões de exposições. Em 1992, o artista transformou a sala de exibição e escritório da “Galeria de arte 303”, em Nova York, em um “espaço de encontros sociais” (OBRIST, 2006, p. 79). Tiravanija apresentou na sala vazia de exposição dois potes de curry e um de arroz para oferecê-los como almoço aos visitantes; armazenando no escritório da galeria os ingredientes da preparação da refeição assim como suas sobras, que mais tarde seriam convertidas em obras, fotos e vídeos – como lembra o artista – para “documentar esta situação” (OBRIST, 2006, p. 80). Na 28ª. Bienal de São Paulo, em 2008, no prédio do “IV Centenário” de autoria de Oscar Niemeyer, apresentou uma “situação” na qual problematizava a comunicação: “mesas de negociação, estranhas plataformas de discussão, cenas vazias, painéis de cartazes, pranchetas, telas, salas de informação – estruturas coletivas, abertas a participação do público” (BOURRIAUD, 2009, p. 65). Seu objetivo era constituir ágoras residuais, espaços de negociação do sentido no intento de reaproximar a arte da vida, suprimindo a ausência desses espaços na dita sociedade do pensamento único.

Dito de outro modo: essas intervenções teriam por finalidade, segundo Hans Obrist, construir “espaços e relações visando à reconfiguração material e simbólica de um território comum” (OBRIST, 2006a, p. 17). “Mediante pequenos serviços” – corrobora Bourriaud – elas “corrigiriam as falhas nos vínculos sociais”, ao “redefinirem as referências de um mundo comum e suas atitudes comunitárias” (BOURRIAUD, 2008, p. 26). Sua finalidade seria constituir durante certo tempo, – agora nos termos de Tiravanija –, novos espaços de interação – “plataforma” ou “estação”: “um lugar de espera, para descansar e viver bem”, em que “as pessoas conviveriam antes de partirem em direções distintas”. (BOURRIAUD *apud* OBRIST, 2006, p. 81). Seria para o crítico, o curador, e o artista um lugar de “esperança e mudança”, porém “não nostálgico”, porque dissociado da ideia já devidamente arquivada de utopia. Seu objetivo seria criar condições de possibilidade para que experiências comunitárias não hegemônicas se exteriorizassem. Em suma: O investimento do Projeto moderno na transformação do mundo segundo “o esquema revolucionário” orien-

tado por uma “utopia política”, teria sido substituído por um “realismo operatório” voltado para a “utopia cotidiana, flexível” da “arte relacional” ou da “pós-produção” (BOURRIAUD, 2008).

Outros curadores, críticos e artistas vêm mobilizando, desde os anos 1990, com frequência, na conceituação desses *novos espaços*, em oposição à ideia de Utopia Moderna, a noção de heterotopia empregada por Michel Foucault em três conferências nos anos 1966 e 1967. As utopias foram caracterizadas, nessas ocasiões, pelo autor, como “posicionamentos sem lugar real”, como “espaços essencialmente irreais”, seja “a própria sociedade aperfeiçoada” (como a *Cidade como síntese das artes* do Projeto moderno, como vimos) ou “o inverso da sociedade” (as ditas utopias negativas ou distopias, como os projetos dos grupos *Archigraan*, na Inglaterra, e *Superstúdio*, na Itália, nos mesmos anos 1960). (FOUCAULT, 2001, p. 415). As heterotopias, por sua vez, são “contraposicionamentos em lugares reais”, “lugares efetivos”, – ou seja, “lugares que, em aparente paradoxo, estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2001, p. 415).

As enumerações vivas de heterotopias apresentadas por Michel Foucault nessas três conferências, movidas pelo calor da oralidade, surpreendem o leitor por sua diversidade. Daniel Defert assinala, por exemplo, que na conferência radiofônica, em 1966, Foucault (2013, p. 51) apresentou como “a primeira heterotopia” – a qual não retomaria seja na conversa com arquitetos do ano seguinte, seja na versão republicada com o título “Outros espaços”, em 1984 – “a cama dos pais, que as crianças gostam de invadir com um prazer de transgressão e de sonhos das origens”. É importante salientar que sua intenção não era prescrever, empiricamente, as heterotopias, mas ajudar a figurá-las, a imaginar “ambiências heterotópicas” que evidenciassem “a existência de espaços singulares” que encontramos no interior dos “espaços sociais já existentes”; “inaugurando, assim, nos termos de Defert – um campo para a interpretação qualitativa dos espaços outros”, em sintonia com as pesquisas artísticas já em curso nos anos 1960 (FOUCAULT, 2013, p. 33–44).

Foucault (2001, p. 46) refere-se nessas conferências a duas modalidades de heterotopias: “heterotopias de crise”, próprias às “socieda-

des ditas primitivas”, hoje praticamente inexistentes, entendidas como “lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservado aos indivíduos que se encontram em estado de crise: os adolescentes, as mulheres na época da menstruação, as mulheres de resguardo, os velhos etc””; e as “heterotopias de desvio”, à qual se detém, mobilizando um operador comum a certas vanguardas artísticas do período: o desvio (*détourne*). Retomemos, aqui, como exemplo os situacionistas que em *Definições: IS nº 1, de junho de 1958*, no verbete *desvio* dispunham o seguinte: “Abreviação da expressão: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas, atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente. Neste sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas um *uso situacionista desses recursos*. Num primeiro sentido, o desvio no interior das antigas esferas culturais é um método que comprova o desgaste e a perda de importância dessas esferas.” (JACQUES, 2003, p. 66). Essa modalidade de *desvio*, enquanto procedimento técnico (ou artísticos) era também reconhecível nas *collages* de Asger Jorn que integrou, durante certo tempo, o movimento situacionista. É possível, entretanto, conceber o *desvio* no interior da prática situacionista, não somente como procedimento na ordem da fatura de uma obra, como a *collage*, mas também como *gesto poético*: “A situação é, concomitantemente, uma unidade de comportamento temporal. É feita de gestos contidos no cenário de um momento. Gestos que são o produto do cenário e de si mesmos. Produzem outras formas de cenário e outros gestos”. (JACQUES, 2003, p. 65). É possível, ainda, conceber o *desvio situacionista* também na chave da superação da categoria obra de arte: “Esse efeito, de que os dândis fizeram seu ideal, exerce um fascínio que se encontra em paragens bem distantes do dandismo: nos autores de *ready-made*, por exemplo. Pois, contentando-se com uma mudança na orientação de um objeto, com um leve deslocamento, com uma transformação de nome, Marcel Duchamp (mencionado nos textos da I.S. de Strasbourg de 1966), talvez satisfizesse sua *preguiça*; ele talvez perseguisse uma empresa de derrisão; mas, ao mesmo tempo, aplicava um projeto consertado das energias ínfimas. Nessa chave da economia dos meios, o mutismo do gesto terá um alto rendimento. A parcimônia de linguagem é sempre bela. O gesto silencioso e medido, desencadeando por si só a

transformação de sentido de uma situação, representará, portanto, um caso notável do efeito estético, pelo menos como ele é aqui encarado”. (parênteses nosso). (GALARD, 1997, p. 51). O gesto, assim caracterizado por Jean Galard, introduziria um desvio que “abriria mundo” na expressão de Jacques Derrida (1998) ou “outros espaços”, nos termos de Foucault (2001, p. 411).

Em síntese: seria por intermédio de um gesto desviante, de um *détournement minimum*, que comporia uma nova relação de forças – um poder de afetar e um contrapoder de resistir ao ser afetado (ou um “contraposicionamento”, no termo de Foucault (2001; 2013) que se escaparia às determinações apodíticas do *hábito*. Seria na construção de situações – assim como nos *happenings* nas artes visuais – que se introduziria, num átimo, “em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável” (na caracterização do *clinâmen* em *De rerum natura*, de Lucrécio) a liberdade na horizontalidade morta da rotina. (LUCRECIO, 1985, p. 79). Seria segundo esse imaginário artístico, na vitalidade de um salto ágil, na filigrana de uma malícia, na nuance de uma bossa – que aqui aproximamos “da deriva situacionista enquanto técnica da passagem rápida por ambiências variadas” – que se poderia, liberar as forças transformadoras do desvio. (JACQUES, 2003, p. 66).

Como figuras de “heterotopias de desvio”, Foucault (2001, p. 417) apresenta, “as prisões”, “se bem entendido” – as quais retomará em “Vigia e Punir”, em 1975 –, “as clínicas psiquiátricas”, além das “casas de repouso”, situadas entre o “desvio” e a “crise”, já que afinal, “a velhice é uma crise, mas igualmente um desvio, pois, em nossa sociedade em que o lazer é a regra, a ociosidade constitui uma espécie de desvio”. De modo análogo, também aqui, temos no imaginário situacionista, constituído a partir de Henri Lefebvre e Johan Huizinga, uma contraposição da *ociosidade*, entendida como “tempo lúdico-construtivo” ao tempo útil, ao proceder eficaz, à adequação instrumental de meios a fins. Nesses mesmos anos, vale lembrar, o artista Hélio Oiticica se referiria ao “crelazer”, e Lygia Clark ao “*relax*”. A ideia de “Crelazer” de Oiticica “começa a tomar corpo em 1967” com a “Cama Bólido” (“Cama dos pais?”, como quer Foucault): “uma ca-



bine onde as pessoas se deitam, experimentam sensações e recobram modos de viver, de estar no mundo” (FAVARETTO, 1992, p. 185). O *Crelazer* não é “lazer repressivo”, “dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo”, resultado da “catalisação das energias não-opressivas” de dada ambiência (OITICICA, 1986, p. 113–117). É “lazer criador”; ou seja, um “estado de pura disponibilidade”; “um lazer-prazer-fazer” “que assimila a atividade criativa ao devir das vivências” dos participantes (FAVARETTO, 1992, p. 184).

De modo semelhante Lygia Clark distinguiu, nesses mesmos anos, o “*relax*”, do descanso usufruído em horas de lazer uma vez satisfeitas as “necessidades reais” do trabalho; porque diferentemente dessas, a ociosidade seria, nos termos da artista, “uma experiência aliciante de transformação do nosso sentido mais profundo do eu, do outro e do ambiente” (CLARK apud FIGUEIREDO, 1996, p. 150). Suas “proposições construtivas” que visavam à simplicidade de um lazer vital calcado na desaceleração do desempenho e da produtividade contrapunham-se à dessublimação repressiva do lazer administrado, permitindo que o participante vivesse seu *otium cum dignitate* numa era na qual – na referência oswaldiana a Aristóteles – os “fusos trabalhavam sozinhos” (ANDRADE, 1978). A liberdade para Clark, leitora de Herbert Marcuse, não seria assim desocupação, mas atividade livre. A distensão contínua nesse *espaço micrológico* resultaria, no imaginário da artista, da “tendência a manter constante” a “quantidade de excitação” experimentada durante a vivência construtiva; porque o predomínio da compulsão à repetição, requerida pela memória de um corpo gratificado pela experiência poderia converter toda percepção futura em possível fonte de prazer; ou ao menos dissociar os atos do cotidiano do “desprazer neurótico” e as relações pessoais do “desdém narcisista”. (FREUD, 2010, p. 161–239).

Foucault (2001, p. 420) apresenta ainda, como figura de heterotopia do desvio, os “famosos quartos que existiam nas grandes fazendas do Brasil, e, em geral, da América do Sul” nos quais “a porta para neles entrar dava para o cômodo central, em que vivia a família”, de tal modo que “todo o indivíduo que por lá passasse, todo o viajante – que “não era um convidado, mas um *hóspede de passagem*” – “tinha o direito

de empurrar essa porta, de entrar no quarto e de dormir ali uma noite”, sem “jamais alcançar o próprio núcleo da família” – o que nos remete à noção, há pouco referida de “plataforma” ou “estação”, enquanto espaço de transição, situada entre o espaço público e o espaço privado (BOUR-RIAUD apud OBRIST, 2006a, p. 81).

Em meio a outras figuras como “bordéis e colônias”, Foucault (2001, p. 421), destaca nas três conferências, o navio como “a maior reserva de imaginação”: “O navio é a heterotopia por excelência. Civilizações sem barco são como crianças cujos pais não tivessem uma grande cama na qual pudessem brincar; seus sonhos então se desvanecem, a espionagem substitui a aventura, e a truculência dos policiais, a beleza ensolarada dos corsários”. (FOUCAULT, 2013, p. 30). O navio, ou mais precisamente, “o grande barco do século XIX” seria assim, segundo Foucault (FOUCAULT, 2013, p. 30), um “pedaço de espaço flutuante”, portanto “lugar sem lugar com vida própria, fechado em si, livre em certo sentido, mas fatalmente ligado ao infinito do mar”: uma espécie – pode-se arriscar – de *estado Ukiyo-ê* entendido como retrato vivido em comum no mundo flutuante. *A New Babylon* de Constant calcada na noção de deriva, corresponderia, a nosso ver, a essa modalidade de heterotopia, de deslocamento de “porto em porto”, “de zona em zona” (ainda que movência urbana e não navegação em alto mar): “A Nova Babilônia, concebida de 1956 a 1974, seria composta de alojamentos comuns construídos a partir de elementos móveis, constantemente remodelados”: uma “arquitetura megaestrutural labiríntica” construída com “base sinuosa do percurso nômade”, tendo como ponto de partida, acampamentos ciganos: “onde se constrói – na descrição de Constant – sob telhados; onde se edifica com a ajuda de elementos móveis, alojamento comum: uma morada temporária, constantemente remodelada, visando a um campo nômade de escala planetária”. (JACQUES, 2003, p. 100).

Nas heterotopias, tanto de crise como de desvio, teríamos, segundo Foucault, uma justaposição tanto de espaços, quanto de tempos. A heterotopia, um lugar singular espaço-temporal, “teria o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que

são em si próprios incompatíveis”. (FOUCAULT, 2001, p. 418). Seu poder de resistência ou de contraposicionamento resultaria, portanto, da dimensão compósita, paratática, de justaposição de elementos espaciais heteróclitos, que encontramos também no procedimento da montagem da “arte inorgânica ou alegórica” como a arte de vanguarda do século passado, nos termos de Peter Burger (2008, p. 158). As heterotopias no tocante a temporalidade, seriam – acrescenta ainda Foucault (2001, p. 419) – “recortes singulares do tempo”, o que o autor denomina, “por pura simetria”, “heterocronias”, que operariam uma “ruptura absoluta com o tempo tradicional”, em um lugar (FOUCAULT, 2001, p. 418).

São duas as modalidades, segundo Foucault (2013, p. 25) de heterocronias. A primeira – como o museu e a biblioteca, próprios à cultura ocidental do século XIX – seria aquela “na qual o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo”; ela seria o resultado da “vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia, enfim, de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo”. Essa espécie de arquivo geral do tempo, de “acumulação perpétua e infinita do tempo” estaria presente, exemplarmente, no “cemitério”. A segunda modalidade de heterocronia, em sentido inverso, seria aquela referente “ao tempo no que ele tem de mais passageiro, de mais precário, e isso sob a forma da festa”, como nas “feiras, esses maravilhosos locais vazios na periferia das cidades, que se povoam, uma ou duas vezes por ano, de barracas, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpentes, videntes”, nos exemplos do autor (FOUCAULT, 2013, p. 251).

Essas figuras de heterotopias, “eternizadas” ou “crônicas”, têm sido mobilizadas por artistas e críticos para se opor à concepção de temporalidade própria à esfera da técnica e da ciência que colonizou o campo de certa arte e da arquitetura funcionalista: a concepção de tempo como linha do tempo, como seta, seja como flecha invertida ou quebrada; o tempo cumulativo, sucessivo, linear, progressivo, e vazio, porque a ser ocupado, controlado, legiferado. Na heterocronia como “recortes de tempos”, têm-se encontrado uma referência para se imaginar a possibilidade de *novas figuras do tempo*, em oposição não

apenas ao tempo da modernidade do século passado, mas também ao tempo na dita hipermodernidade do realismo neoliberal do presente: o tempo sob o signo do excesso, da hipérbole, da explosão desmesurada, sem quaisquer freios ou contrapesos, presente em todos os domínios: seja no ímpeto técnico-científico; no individualismo extremado; na aceleração das operações econômicas; na profusão incessante de mercadorias; ou, em síntese, na “mercantilização proliferativa de todos os modos de vida” (LIPOVETSKY, 2004, p. 51–58).

As novas figuras de tempo que estariam sendo gestadas – a julgar por essa hipótese – não apenas no campo da arte, mas também da literatura e da clínica, operariam como formas de resistência ao frenesi consumista global, que se imiscui progressivamente em todas as esferas sociais. Sem abdicar das representações do tempo como cumulativo ou linear, ou como mítico ou circular, mas tomando-as tão somente como ideias tradicionais de tempo poder-se-ia nesses espaços figurar o tempo a partir da ideia de “feixe de temporalidades”, de “uma rede que implica navegação multitemporal em fluxo aberto”; ou seja: “o tempo como uma rede de fluxos inter cruzados” (PELBART, 2000, p. 191). Cada heterotopia daria a ver, outra figura de tempo: “tempos mais flutuantes, fluxionários, volteados, não-pulsados, turbilhonantes, desencadeados, paradoxais, bifurcantes, cindidos”, opondo-se assim à concepção histórica dominante de tempo” (PELBART, 2003, p. 187–192).

Para Foucault, em síntese, as heterotopias são espaços de resistência: “lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que as rodeiam” “aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida”. (FOUCAULT, 2013, p. 22). Elas pressupõem “um sistema de abertura e fechamento que as isola do espaço circundante”, ou melhor, que as isola parcialmente – como o quarto para hóspedes na casa colonial mineira com a porta sempre aberta – porque são espaços intervalares, de mediação, limiares onde se fica por certo tempo, entre o dentro e o fora (FOUCAULT, 2013, p. 26). Diferentemente do Projeto moderno na arquitetura que concebeu o espaço como abstrato, e seus habitantes como usuários genéricos no espaço público – demonstrando, assim, seu vínculo congênito com o pró-

prio processo econômico e social calcado na lógica igualmente abstrata de valor de troca, “as heterotopias – segundo Foucault – não refletiriam a estrutura social nem a da produção”, na medida em que não estariam orientadas por “um sistema sócio-histórico”, ou por “uma ideologia” determinada, mas pela ideia de ruptura – ainda que temporária – com “a vida ordinária”, liberando “imaginários, representações polifônicas da vida, da morte, do amor, de Éros, e Tánatos”. (FOUCAULT, 2013, p. 52) Contra a *Utopia da Ordem* de uma *Cidade Radiosa*, “a heterotopia” instauraria “a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis”. (FOUCAULT, 2013).

Essa tentativa de imaginar outros mundos possíveis, no ato mesmo de vivê-los em comum, material e afetivamente, no campo das artes, durante certo tempo, tem levado a crítica de arte a recorrer não apenas à noção de heterotopia, como mostramos, mas também à ideia de comunidade (OBRIST, 2006, p. 17). Destacaremos assim, ainda que sucintamente, as noções de comunidade, em Giorgio Agamben, Roland Barthes, Fernand Deligny, e Jacques Rancière, as quais tem se recorrido para pensar a possibilidade de se habitar de outro modo o mundo existente. A “comunidade que vem” de Giorgio Agamben (1993, p. 64–68) é a “comunidade do ser qualquer”, aquela na qual “qualquer um, indiferentemente” pode dela participar, não no sentido que seja indiferente quem dela participe, mas no sentido de que quem nela participa – qualquer um que seja, seja quem, ou como for – não é indiferente aos seus demais participantes. O importante para Agamben (1993, p. 12) é que nesta comunidade “o ser-tal” seja “tomado independentemente das suas propriedades que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe”, seja ideológica, nacional, ou étnica. A resistência da singularidade do ser qualquer frente às formas de sociabilidade como família, partido político, sindicato, ou instituições artísticas (ou o dito “mundo da arte”, na expressão de Artur Danto), consiste no fato de que essas singularidades quaisquer “não remetem a uma identidade”, “a nenhum predicado real” que as defina, mas tão somente ao pertencimento à própria comunidade (AGAMBEN, 1993, p. 66–68).

Essa comunidade de singularidades de Agamben possui afinidade com a concepção aristotélica de amizade – comentada pelo autor no ensaio “O amigo” – segundo a qual “a amizade é de fato uma comunidade”, porque ela possui uma relação original com “o amor que nunca escolhe uma determinada propriedade do amado (“o ser-louco”, “pequeno”, “terno”, “coxo”), mas tão-pouco prescinde dela em nome de algo insipidamente genérico (“o amor universal”); pois o amigo quer “o seu ser tal qual é esse ser, uma vez que deseja o qual apenas enquanto tal”: “Não se pode dizer, assim, “amigo” como se diz “branco”, “italiano” ou “quente” – “a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito” (AGAMBEN, 1993, p. 66–68; 2009; p. 56–58). (parênteses nosso a partir de termos do autor): “Os amigos não com-dividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são com-divididos pela experiência da amizade. A amizade é a divisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir na comunidade de singularidades é o próprio fato de existir”; e é essa “partilha sem objeto, esse com-sentir originário” da amizade que constituiria “a política”. (AGAMBEN, 2009, p. 92).

Seriam nos campos da arte e da clínica, ou na tensão entre esses campos, e em certas manifestações ou ocupações não identitárias, que essa comunidade de singularidades poderia ser então experimentada, manifestando seu potencial político. Seu poder de resistência não adviria da “simples reivindicação do social contra o Estado”, “da luta pela conquista ou controle do Estado”, mas da “disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal” (AGAMBEN, 1993, p. 67). Não se trataria de exigir do Estado o reconhecimento de qualquer reivindicação de identidade, até porque, como vimos, as “singularidades quaisquer não podem formar uma *societas* porque não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer, de nenhuma ligação de pertencimento para dar a reconhecer” (AGAMBEN, 1993, p. 67). Sua força de negatividade resultaria justamente de sua impessoalidade, entendida como a “dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si” – como vimos a propósito da amizade –: do fato, enfim, “de que alguns homens co-pertencem sem uma representável condição de pertencimento” – mesmo que sob a forma de um simples pressupos-

to – “eis uma ameaça que o Estado não está disposto a tolerar. Onde quer que estas singularidades manifestem pacificamente seu ser *comum*, – conclui Agamben (1993, p. 68) – haverá um Tienanmen (referindo-se ao protesto na Praça da Paz Celestial de Pequim, em 1989) e, tarde ou cedo, surgirão os tanques armados”. (parênteses nosso).

A 27.a Bienal de São Paulo de 2006 com curadoria geral de Lisette Lagnado propôs como tema da mostra o título do curso e seminário ministrados no *Collège de France* em 1976–1977, por Roland Barthes, “Como viver junto”. Nessas aulas Barthes (2003a, p. 5) apresentou “simulações romanescas de alguns espaços cotidianos” que configurariam uma comunidade enquanto “Utopia do Viver-Junto idiorrítmico”. Seu objetivo não era refletir sobre uma “utopia social”, sobre “a maneira ideal de organizar o poder”, na direção de Platão à Fourier, mas “figurar ou predizer” uma “utopia doméstica” – que não é como adverte o autor, “propriamente uma utopia” – baseada na “boa relação do sujeito com o afeto”: “É apenas a busca figurativa do Soberano Bem quanto ao *habitar*” que o move. (BARTHES, 2003a, p. 255–262).

O problema central dessa comunidade do *Viver-Junto* é encontrar, segundo Barthes (Idem, p. 141–155) a “distância crítica”, ou a justa distância, entre cada um de seus poucos membros, haja vista que o “número ideal” desse “grupo idiorrítmico” deve ser “inferior a dez ou mesmo a oito” – na conjectura do autor – porque “para além ou para aquém desse número se produziria uma crise” entre seus membros. Barthes não examina, vale notar, a questão fundamental para os utopistas sociais – assim como Foucault em sua caracterização da heterotopia – que é a distribuição de bens visando-se a atender as necessidades básicas ou naturais dos membros de uma comunidade desejável, mas a distribuição de um “artigo de luxo” – problema agudo “em nosso mundo industrializado da sociedade de consumo” – que é “o espaço em torno de cada um”. (BARTHES, 2003a, p. 255–260).

A ideia reguladora dessa “utopia doméstica” é assim o “páthos da distância”, na expressão de Nietzsche, recuperada por Barthes, ou seja, o que nela é “desejado é uma distância que não quebre o afeto”: “uma distância penetrada, irrigada de ternura”; “um páthos, enfim, em

que entrariam Éros e *Sophía* (grande sonho claro)”. Teríamos aqui – recorrendo também ao seu curso, “O Neutro” de 1977–1978 no *Collège de France* – “aquele valor (...) que se pode definir sob o nome de “delicadeza” (palavra um tanto provocadora do mundo atual)”: “Delicadeza seria: distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação”. (BARTHES, 2003, p. 65–70). Essa utopia seria regulada pelo seguinte princípio: “lidar com o outro, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, e de outros), evitar tudo o que pode alimentar o imaginário dessa relação” [...] (BARTHES, 2003a, p. 255–260). Nessa comunidade não teria lugar – evidencia-se na conjugação de seus textos – a repetição ou repisamento de falas; afinal, como dizia Barthes, “a delicadeza horroriza-se, melindra-se com a redundância”. (BARTHES, 2003, p. 65–69). Esse exercício de suspensão dos julgamentos, que evita o enquadramento das falas, pode produzir até mesmo – pode-se ainda supor – algum tipo de *philia*, alguma forma de tolerância ou urbanidade, ou ainda de brandura; de disposições ou sentimentos, enfim, cada vez mais raros em outros contextos; afinal o cuidado com o gesto e a língua incentiva a tolerância, na medida em que impede protocolar falas e desejos, arquivar os temas, fichar os sujeitos dos enunciados, atribuindo-lhes um predicado, um adjetivo definitivo. Essa atenção paciente aos matizes na relação poderia, assim, evitar a agressão pelo adjetivo, ou seja, o julgamento incontinenti do outro, ou a atribuição de rubricas a fala ou gesto dos outros. Predicar de imediato é, afinal de contas, asseverar, encerrar a fala, engessar o gesto, enclausurar o pensamento, ou seja, esterilizar a linguagem, ao invés de saboreá-la, de “diferi-la”, de “derivá-la”, de “lustrá-la” (BARTHES, 2003).

Dito de outra maneira: as relações entre as singularidades nesses microgrupos seriam mediadas pela “nuance” – “uma mercadoria – assim como o espaço – cada vez mais rara senão verdadeiro luxo no presente” (BARTHES 2003, p. 29–31). (parênteses nosso). De modo que essa comunidade barthesiana abriria “um espaço totalmente e como que exaustivamente matizado”; cada relação seria “furta-cor”, pois mudaria sutilmente de aspecto, talvez de sentido, ou de configuração, segundo a inclinação do olhar de cada membro. (BARTHES 2003, p. 109). A *nuance* na Utopia do “Viver-Junto” que Barthes associa à “palavra grega



*diaphora*” (“diferença” ou “desacordo”) produziria no tocante às relações uma espécie de *epokhé*, entendida, aqui, como “suspensão provisória” das ordens, leis, cominações, arrogâncias, terrorismos, intimações, dogmatismos entre seus membros (BARTHES 2003, p. 60). Sendo não identitária, essa comunidade da delicadeza ou brandura, feita de cambiâncias, não assumiria, assim, configuração final, unitária ou substancial.

Semelhantemente às heterotopias de Foucault, teríamos também na *Utopia do Viver-Junto*, figuras outras de tempo. A comunidade idiorrítmica (do grego ídios: próprio, particular; e *rhythμός*, ritmo) – como mostra Barthes – seria uma forma de resistência ao ritmo do calendário ou do cronograma – ao ritmo do cotidiano, da vida e do pensamento sedentários. (BARTHES, 2003a, p. 12–19). Nela a *idiorritmia* poderia opor-se, em outros termos, ao ritmo metronômico, do relógio, do regimento, da troca. Nela, talvez, se pudesse viver novamente o *rhythμός* como “*rhêin*”, no sentido etimológico do termo: como algo que escorre, que flui; como um ritmo flexível, disponível, móvel, modificável em função do ritmo próprio de cada um de seus membros. (BARTHES 2003a, p. 15). O *Viver-Junto* idiorrítmico resultaria assim de uma coreografia feita de acelerações e ralentamentos, sem maestro ou metrônomo, que acolhe as idiorritmias singulares. Sua figura do tempo – recorrendo aqui a Deleuze (1974, p. 167–175) – seria assim “o tempo flutuante” denominado “Aion”; em oposição ao tempo como “Cronos, que por sua vez, é o tempo da medida e do cálculo”, o “que fixa as coisas e pessoas, desenvolvendo uma forma e determinando sujeitos”.

Esse “páthos da distância” no *Viver Junto* de Barthes corresponde também à ideia de “presença próxima”, na comunidade como “jangada” ou “rede”, em Fernand Deligny (2015). Poeta e pedagogo, Deligny desenvolveu, em Cévenne, na França, uma experiência singular no cuidado com cerca de sessenta crianças autistas, entre 1969 e o início dos anos 1980, a partir da ideia de “vida em rede” – uma espécie de teia de aranha: “O aracniano” – noção que teria motivado, segundo alguns autores, a criação do conceito de rizoma por Félix Guattari e Gilles Deleuze: “A jangada – resumia Deligny (2015) – foi trabalho artesanal de

construção de um lugar comum, e a prática da rede, a trama deste lugar” (DELIGNY, 2015, p. 13).

A *Jangada* não é apresentada, assim, como “programa, uma doutrina, uma instituição ou utopia”, mas como “*uma tentativa*” (DELIGNY, 2015, p. 78). A liberdade ou força dessa comunidade residiria, paradoxalmente, segundo Deligny, na “estrutura precária”, em seu caráter anti-institucional e não normativo evidenciado, por exemplo, em sua crítica à primazia concedida a palavra pela psicanálise. Em oposição, também aqui, a ideia de comunidade unitarista, os vínculos na comunidade de Cévenne, não seriam identitários ou coercitivos, mas aparentemente frágeis – razão de sua força: “Uma jangada, sabem como é feita: há troncos de madeira ligados entre si de maneira bastante frouxa, de modo que quando se abatem as montanhas de água, a água passa através dos troncos afastados”. (DELIGNY, 2015, p. 79). Quando as adversidades se abatem – prossegue Deligny – “não cerramos fileiras, não juntamos os troncos, para construir uma plataforma concertada. Justo o contrário. Só mantemos do projeto aquilo que nos liga”; e, para que isso se dê – conclui o autor – “é preciso que o liame seja suficientemente frouxo e que ele não se solte” (DELIGNY apud PELBART, 2013, p. 90).

Nessas “cabanas” ou “abrigos”, compostos por “área de estadia” – que nos remetem, também aqui, à noção de plataforma nos termos da crítica de arte – havia “três ou quatro crianças que viviam com um ou dois adultos” – que não eram terapeutas ou enfermeiros – que exerciam a função de “presença próxima”, ou seja, “da corda que amarra os troncos sem prendê-los” (DELIGNY apud MENDES, 2017, p. 63). Deligny orientava também a esses adultos que “não olhassem diretamente no olho das crianças e que não as interpelassem, que não interrompessem seus gestos, que não buscassem interpretá-los, mas que apenas estivessem com elas, em um estado de presença atenta e ativa, ao lado delas”. (MENDES, 2017, p. 64). Na comunidade da *Jangada* o “silêncio seria totalmente respeitado”, porque recorrer excessivamente à fala poderia anular “o estar ao lado, em presença” daqueles “que muitas vezes precisam da força de outros, de sua solicitude, para existir” (PELBART, 2013, p. 270). Nessa comunidade, o cuidado calcado

na “força do silêncio” – aproximando-se, aqui, de Barthes – substituiria tanto “o ideal da comunicação” fundado no “otimismo dialético” conduzido por uma “verdade científica” (ou qualquer outro *consensus omnium*), quanto o “interminável solilóquio” de “interlocutores imparciais” (PELBART, 2013, p. 261–290).

Essa relevância concedida ao silêncio na comunidade de Deligny é recorrente, também, no campo das artes e da literatura, ou seja, na dita ontologia da ausência – na expressão de Maurice Blanchot – que remete a linhagem de Artur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Anton Webern, ou John Cage. Não apenas o silêncio, mas também a língua transida dos autistas, feita de sons desarticulados (de poeiras de palavras) evocando fala arcaica, aproxima-se das *glossolalias* de diversos artistas, as quais recorreu Derrida (1998, p. 48), para nomear a profala de Antonin Artaud: “Letras, portanto, *avant la lettre*, antes da letra das palavras, de uma língua intraduzível”. Teríamos nesses casos línguas prélinguageiras, protolinguagens, compostas por balbucios, ruídos e ranhuras fonéticas que não definem unidades mínimas de significação. Seriam fatos físicos da fala, anteriores à constituição de um sistema fonético, que impedindo a associação dos elementos linguísticos em unidades articuladas neutralizariam a eficácia da expressão formal de qualquer classe de relações conceituais, como se verifica, no âmbito da pintura gestual, a kleeografia, a hartungrafia, a mathieugrafia, a michauxgrafia ou a dubuffetgrafia.

Nessa comunidade, o silêncio que abafa o falatório abriria a possibilidade da escuta do corpo redefinindo-o enquanto “ser-com os outros” (DELIGNY apud MENDES, 2017, p. 88). Nela teríamos um processo de “produção de universos psicossociais”, dos quais poderiam resultar “infinitos espaços vivenciais”, agora nos termos de Deleuze e Guattari (2010). Deligny buscou, em suma, – assim como certos artistas – “uma língua sem sujeito, ou uma existência sem linguagem, apoiada no corpo, no gesto, e no rastro”: “Os corpos daquelas crianças opõem aos fluxos ligados, conectados e recortados, seu fluído amorfo indiferenciado”; reagem às “palavras articuladas”, com seus “blocos inarticulados”: “sopros e gritos” (MENDES, 2017, p. 52; DELEUZE; GUATTARI, 2010).

A comunidade de Deligny, que tensiona arte e clínica, rejeita o paradigma da ação comunicativa de certa filosofia contemporânea. Em outros termos, é preciso distinguir os “fluxos descodificados” e “desterritorizados” que deslizam pelo “corpo do *socius*” no interior dessa comunidade, no sentido das “micropolíticas do desejo” e da “revolução molecular”, na língua de Deleuze (2010) e Guattari (1981) do relato dialogado entre o sujeito e as situações que ele atravessa no sentido de trocas linguísticas ou culturais. Ou seja: nos membros da comunidade haveria uma liberação da potência do desejo, que se abriria à imponderabilidade do devir, e não uma negociação infinita, enquanto prática intersubjetiva análoga a da razão comunicativa, esteticamente motivada, conforme o paradigma da comunicação.

Nessa recusa do diálogo persuasivo há a compreensão que – como dizia Derrida, retomado por Vladimir Safatle (2017) – “não há nada mais violento do que impor uma gramática”, afirmando-se: “Posso ouvir suas considerações, posso levar em conta o que você tem a dizer, mas desde que você fale a mesma língua”; ou seja: “Diante de uma sociedade que nos instiga saber quem somos, a descobrir a verdade sobre nós mesmos, e que nos impõe uma determinada subjetividade, esse cultivo da distância na amizade – que aqui associamos à presença próxima na *Jangada* – entendida como “um modo de existência anônimo, a-subjetivo e não assujeitado” (PELBART apud DELEUZE e GUATTARI, 2010) “levaria a substituir a descoberta de si pela invenção de si, pela criação de infinitas formas de existência”.<sup>1</sup> Por fim, cabe lembrar a noção de comunidade enquanto “partilha do sensível”, segundo Jacques Rancière (2005), referido com frequência por curadores e artistas, na tentativa de caracterizar esses “outros lugares”. A arte seria, para o autor (2005, p. 52) o lugar privilegiado para a constituição de um espaço de

---

<sup>1</sup> Nesse mesmo artigo, Safatle (2007, p. C8) afirma, ainda a propósito dos ardis da gramática: “Para dialogar é preciso pressupor uma gramática comum. Mais do que isso. É necessário pressupor que todos os conflitos e todas as posições conflitantes farão sempre referência à mesma gramática comum. No entanto, talvez o problema esteja exatamente nesse ponto. Pois e se boa parte de nossos conflitos visassem exatamente mostrar que não há uma gramática comum no interior da vida social? [...] Nossas sociedades não são só momentaneamente antagônicas. Não estamos simplesmente divididos e voltaremos a nos unir assim que as paixões se arrefecerem. Nossas sociedades são estruturalmente antagônicas e a divisão é sua verdade. Pois julgamos a partir da adesão a formas de vida e o que nos distingue são formas diferentes de vida. Não queremos as mesmas coisas, não temos as mesmas histórias”.

redistribuição “dos modos de ser ver dizer e fazer”. Seria um espaço de conflitos não de pontos de vista, nem pelo reconhecimento recíproco de direitos, mas de “conflitos sobre a constituição mesma do mundo comum”; sobre “o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados”, na linguagem característica do autor (RANCIÈRE, 2004, p. 43). Não seria um conflito de interesses de sujeitos individuais, nem um conflito entre classes sociais, mas um conflito entre “sujeitos precários”, entre “atores ocasionais” (ou “sujeitos de enunciação”) sobre “a constituição mesma do mundo comum” (RANCIÈRE, 2004, p. 49).

Nessa comunidade o conflito não é uma ameaça, mas, ao contrário, é o que instaura “a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante”; porque é a igualdade que se manifesta no dissenso, isto é, na “perturbação no sensível, na modificação singular do que é visível, dizível, contável” (RANCIÈRE, 2006, p. 362). Nesses espaços, marcados pelo dissenso que desfaz “a ordem policial” (ou hierárquica), haveria a “ruptura nas formas sensíveis da comunidade”. (RANCIÈRE, 2006, p. 364). Caberia assim à arte “fraturar a unidade do dado e a evidência do visível, para desenhar *uma nova topografia do possível*”. (RANCIÈRE, 2004, p. 59, grifo nosso). A arte não seria assim política pelas mensagens que transmite sobre a “ordem do mundo”, pela maneira como representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais; mas sim pela maneira “como *divide o tempo e ocupa o espaço*” (RANCIÈRE, 2004, p. 50, grifo nosso).

Rancière caracteriza o espaço do dissenso recorrendo às “Cartas sobre a educação estética do homem”, de Friedrich Schiller (1990). Na “partilha do sensível” teríamos uma suspensão análoga ao do jogo entre o “impulso sensível” e o “impulso formal”, em Schiller. Nessas comunidades teríamos, em outros termos, uma atividade com finalidade interna, que se caracterizaria por uma dupla suspensão: tanto a suspensão do poder cognitivo que determina, nos termos das *Críticas* de Kant, os dados sensíveis segundo as categorias do entendimento; quanto uma suspensão correspondente dos dados sensíveis, de uma sensibilidade que impõe seus objetos, isto é, sua “passividade sensível” (SCHILLER, 1990,

p. 76). Rancière toma, assim, a “ação recíproca entre os impulsos, em que a eficácia de cada um ao mesmo tempo funda e limita a do outro; em que cada um encontra sua máxima manifestação justamente pelo fato de que o outro é ativo” (SCHILLER, 1990, p. 77), como um estado de suspensão de todas as relações de dominação. Esse “grau zero das faculdades”, em Schiller (SCHILLER, 1990, p. 110), que corresponde à esfera lúdica, na qual o homem estaria momentaneamente livre de toda determinação, ou seja, estaria em um estado de absoluta “determinabilidade”, é mobilizado por Rancière (2005) para caracterizar a “partilha do sensível” – o estado de conflito situado, segundo o autor, na origem da política – da qual poderia resultar “novas configurações do sensível”.

Pode-se indagar, ainda, se seria possível produzir no campo das artes uma experiência de comunidade na qual os participantes viveriam a partilha do sensível, nesse sentido tão radical, porque material, de “distribuição de lugares e disposições, de quem toma parte e de quem não tem parte naquilo que é comum”, suspendendo toda forma de hierarquia ou poder (RANCIÈRE, 2004, p. 65). No entanto, se as tentativas dos artistas de “desenhar esteticamente as figuras de comunidades” – na expressão de Rancière (2005, p. 52) – ficarem restritas aos profissionais do *metiér* ou ao público *habitué* no sistema das artes, elas não adquirirão a força política almejada. É preciso examinar, em outros termos, se na tentativa de suprir a ausência de políticas sociais, o que teríamos em muitas manifestações artísticas atuais, não são experiências de “novas formas de vida” resultantes do “dever anônimo” (*outros espaços*), mas sociabilidade glamourizada, fictícia porque factícia, um espaço polido e desdramatizado, um simulacro da dita sociabilidade real, fundada na imprevisibilidade e no conflito. (RANCIÈRE, 2004, p. 92).

Destaque-se de todo modo, a ousadia do pensamento de Rancière (2004), no plano filosófico, em afirmar que a estética não é um discurso neutro sobre a arte, mas um regime histórico de identificação da arte. Ousadia maior, pois ele não oculta que a filosofia origina-se com uma pergunta política sobre a vida comum: Como se configura a vida comum?; Como a ordem do mundo é pré-inscrita na configuração do dizível e do visível? O que significa dizer que, para Rancière, estética e

política são indissociáveis, ou seja, que a estética, desde o século 18, não é política por acidente, mas na sua essência.

Findo o Projeto moderno, diversos artistas verificaram que não se tratava mais de imaginar utopias, de desenhar como haveria de ser a sociedade do futuro, mas de habitar de outro modo, ainda que apenas por certo tempo, a realidade existente; para tanto criaram espaços laboratoriais, de gestação de novas modalidades de se viver junto – heterotopias ou comunidades, nos termos da crítica – em oposição às formas filialistas ou identitárias da sociabilidade vigente. São diferentes concepções de espaço de convívio, de difícil figuração, haja vista que não podem ser identificados ao espaço vazio como forma abstrata, ou ao espaço público enquanto via ou praça no sentido do urbanismo moderno. Essas tentativas, recorrentes desde os anos 1990, de embaralhar arte e vida pela inscrição de *outros espaços* no cotidiano vivido, operam também – para além da experiência vivida pelos participantes – como *imagens* de alternativas à realidade existente; ou seja, como índices de “alteridades possíveis” (BOURRIAUD, 2009a).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- ANDRADE, O. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*: manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Obras Completas, v.6).
- BARTHES, R. *O Neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France 1977–1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- BOURRIAUD, N. Estética relacional, a política das relações. In: LAGNADO, L. (Org.). *27ª Bienal de São Paulo*: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Pós-produção*: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- DELEUZE, G. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELIGNY, F. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: N-1, 2015.
- DERRIDA, J. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial/Imprensa Oficial/UNESP, 1998.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- FIGUEIREDO, L. *Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas 1964–74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Outros espaços”. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FREUD, S. *História de uma neurose infantil; O homem dos lobos; Além do princípio do prazer e outros textos (1917–1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GALARD, J. *A beleza do gesto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- GUATTARI, F. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- JACQUES, P. (Org). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. *A carta de Atenas*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- LIPOVETSKI, G; CHARLES, S. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LUCRECIO. Da natureza. In: EPICURO, Lucrecio, Cícero, Sêneca e Marco Aurélio. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os pensadores).
- MENDES, M. *Esquivas, criação e planos de existência: ressonâncias éticas, estéticas e clínicas em Fernand Deligny*. 2017. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- OBRIST, H. *Arte agora: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Don't Stop*. New York/Berlin: Sternberg, 2006a.
- OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. In: \_\_\_\_\_. FIGUEIREDO, L.; PAPE, L. SALOMÃO, W. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.



- PELBART, P. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1, 2013.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- \_\_\_\_\_. O dissenso. In: NOVAES, A (Org.). *A Crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 367–382.
- SAFATLE, V. É racional parar de dialogar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2017.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1990.