|||||

2018

JOANA DÓRIA DE ALMEIDA

:: :: Participação no espaço urbano:

a arte como um modo de habitar a cidade :: ::

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Versão corrigida (versão original disponível na biblioteca da ECA/USP)

Área de concentração: Teoria e prática do teatro

Orientador: Antônio Carlos de Araújo Silva

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Almeida, Joana Dória de

Participação no espaço urbano: a arte como um modo de
habitar a cidade / Joana Dória de Almeida. -- São Paulo: J.
D. Almeida, 2018.
244 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Antônio Carlos de Araújo Silva
Bibliografia

1. arte participativa 2. habitar 3. performance 4. ações
5. espaço urbano I. de Araújo Silva, Antônio Carlos II.
Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

entre margens
diagramação

FOLHA DE APROVAÇÃO

Joana Dória de Almeida

Participação no espaço urbano: a arte como um modo de habitar a cidade.

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

Instituição: ECA/USP Assinatura: _____

Dedico esse trabalho

:: :: à Helena, minha filha, que explodiu todo e qualquer cronograma revolucionando os sentidos da vida;

:: :: ao Alê, por não ser um homem que ajuda, mas um companheiro de fato a cada luta e a cada vôo.

:: :: AGRADECIMENTOS :: ::

Agradeço em primeiro lugar às mulheres que fizeram possível a conclusão dessa jornada. São muitos obstáculos para a convivência respeitosa entre o início da maternidade, a pesquisa acadêmica, a prática artístico-pedagógica e a sobrevivência de uma nova família. Eu honestamente achei que não seria possível. Eu decididamente entendi a importância de seguir. Espaços democráticos são necessariamente espaços de mulheres. Mulheres engravidam e se tornam mães ao mesmo tempo em que reinventam modos de estar e de fazer, reinventando também assim os próprios espaços. Por essa possibilidade, eu agradeço:

À Beatriz, minha mãe, por assegurar que o espaço lúdico e afetivo da primeira infância não fosse interrompido para que a pesquisa tivesse seu tempo. Por tudo, sempre.

À Fernanda Cintra, Sofia Boito, Gabriela Arantes, Renata Gonçalves, Livia Piccolo, Janaína Suaudeau, Júlia Novaes e Manuela Afonso, pois sem rede de apoio e troca, no mundo em que estamos, mulheres fariam muito menos.

À Juliana Kofes, Natália Kofes, Maria João Figueiredo e Chica Mendonça, mais perto ou mais longe, as aventuras somadas ao longo da vida fazem vocês sempre presentes. O início da maternidade foi mais doce depois de vocês abrirem a porta.

Às mulheres que conheci junto ao OPOVOEMPÉ pela troca artística onde tudo começou: Ana Luiza Leão, Cristiane Zuan Esteves, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso, Paula Lopez e Paula Possani.

À Lígia Cortez pelo estímulo e pelas incontáveis oportunidades de crescimento há tantos anos.

À Sílvia Fernandes e Paola Berenstein Jacques por regarem com inteligência e generosidade o solo dessa pesquisa em meio à turbulência do puerpério.

Às artistas que colaboraram com as ações *A cidade dos meus sonhos...* e *Cidade de sonhos e pesadelos*: Anna Zêpa, Bárbara Slim, Carol Froes, Joana Penido, Júlia Novaes, Livia Piccolo, Paloma Franca Amorim, Samira Hayashi e Sofia Boito. E à

todas as mulheres que emprestaram seu tempo, sua presença, suas vozes e suas histórias para essas ações.

Agradeço também profundamente:

Ao Lúcio, meu pai, pelo acompanhamento afetivo, engajado e crítico dos meus projetos. Por me ensinar que o viver é construção e, portanto, pode ser outro.

Aos amigos pela paciência com a fase monotemática, pela compreensão das ausências e pelos momentos fora da curva. Sem isso ninguém dá conta.

Aos parceiros pesquisadores e a tantos colegas que contribuíram, cada qual a seu modo, com a realização dessa pesquisa: a troca ao longo da jornada acadêmica é um oásis. A participação de vocês é presença inscrita na pele e nessas páginas: Biagio Pecorelli, Luciana Romagnolli, Renan Marcondes, Ivi Brasil, Eduardo Bruno, Vanderlei Lucentini, André Maia, Ana Paula Pimenta, Guilherme Barroso, Joana Zatz Mussi, Luana Gabanini, Luana Sereia, Luisa Mira, Luisa Renaux, Marco Antônio, Mario Filho, Rafael Sampaio e Victor Gurgel.

Aos habitantes nas mais variadas situações na Cracolândia por deflagrarem e arruinarem preconceitos. Pelas aulas de respeito e consciência social.

Aos professores Artur Matuck, Kátia Canton e Marco Gianotti por ampliarem os horizontes e encorparem intuições.

Ao Departamento de Artes Cênicas e à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos colegas de Célia Helena Centro de Artes e Educação pela paciência e companheirismo. Em especial ao Daves Otani, à Nani de Oliveira, Eleonor Pelliciari, Yonara Dantas e Luciana Schwinden.

Ao Célia Helena Centro de Artes e Educação e ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, representado na figura deliciosa da Magnólia Costa, pelo espaço dentro da Semana de Arte HeForShe para a ação *Cidade de sonhos e pesadelos*.

À Luiza Gerbasi, Rafael Sampaio, Patrick Dieudonné, Alexandre Menezes, Cassandra Mello, Marcela Sneider, Karina Bacci e Julia Salles pela documentação do efêmero.

À Ana Teixeira, Eleonora Fabião, Maurício Ianês, OPOVOEMPÉ e OPAVIVARÁ pela inspiração e disponibilização de imagens para o melhor compartilhamento da pesquisa realizada. Aos artistas com os quais eu não consegui contato, mas utilizei as imagens por minha conta e risco, já que estão todas disponíveis na rede: Louise Ganz e Breno Silva (*Lotes Vagos*), e o falecido Vito Acconci (*Arte/Cidade*).

E, finalmente, agradeço imensamente ao Antônio Araújo, meu orientador, por me complicar o pensamento e propor sempre saltos mais profundos. Sua colaboração incansável foi fundamental.

quem chega tarde
deve andar devagar
andar como quem parte
para nenhum lugar

vida que me venta
sina que me brisa
só te inventa
quem te precisa

Paulo Leminski

:: :: RESUMO :: ::

Esta dissertação examina possibilidades de ações artísticas participativas realizadas no espaço urbano operarem enquanto modos de habitar. Para tanto, articula três eixos principais: estudo teórico, análise de práticas artísticas e criação de experimentos na cidade de São Paulo. A perspectiva da arte como forma de habitar é amparada pela noção de *direito à cidade* que, conforme elaborada por Henri Lefebvre, consiste no direito de participar da produção do espaço social e, portanto, das relações que determinam o nosso viver. Formulações propostas por Guy Debord, David Harvey, Paola Berenstein Jacques, Vera Pallamin e Ana Fani Alessandri Carlos, sobre diferentes etapas do capitalismo e do processo de urbanização constituinte das grandes metrópoles contemporâneas, foram articuladas no desenvolvimento de uma compreensão crítica acerca da noção de habitar. Os estudos de Claire Bishop, relativos à participação em arte, e de Miwon Kwon, a respeito da arte *site-specific*, nortearam a reflexão sobre o movimento da arte contemporânea rumo ao espaço urbano e à transformação do papel do público de arte. Conjuntamente com a observação da prática de Ana Teixeira, grupo Contrafilé, Eleonora Fabião, grupo OPOVOEMPÉ, coletivo OPAVIVARÁ, Maurício Ianês e Sophie Calle, esses estudos permitiram a distinção, dentre os usos da participação e do espaço urbano por iniciativas artísticas, daqueles que são produtores de relações sociais não restritas aos espaços de arte. Por sua vez, os processos de criação de experimentos participativos na cidade de São Paulo tensionaram os estudos acerca do tema, contribuindo para uma produção corporal de conhecimento. O primeiro abordou diferenças de gênero na experiência do espaço urbano. E o segundo, por sua vez, teve como ponto de partida a convivência entre estranhos, característica às grandes cidades, e acabou por definir mais precisamente o horizonte para uma pesquisa futura: ações participativas em *zonas de conflito*.

Palavras-chave: arte participativa; habitar; performance; ações; espaço urbano.

::: **ABSTRACT** :::

This dissertation examines possibilities of participatory artistic actions performed in urban space to operate as ways of inhabit. Therefore, it articulates three main axes: theoretical study, analysis of artistic practices and creation of experiments in the city of São Paulo. The perspective of art as a way of inhabiting is supported by the notion of the *right to the city* which, as elaborated by Henri Lefebvre, consists in the right to participate in the production of the social space and therefore the relations that determine social life. Arguments by Guy Debord, David Harvey, Paola Berenstein Jacques, Vera Pallamin and Ana Fani Alessandri Carlos, on the different stages of capitalism and the process of urbanization constituting the great contemporary metropolises, were articulated in the development of a critical understanding of the notion of inhabiting. Claire Bishop's studies of participatory art and Miwon Kwon's on site-specific art guided a reflection on the movement of contemporary art towards urban space and the transformation of the role of the public of art. Together with the observation of the practice of Ana Teixeira, the group Contrafilé, Eleonora Fabião, the group OPOVOEMPÉ, collective OPAVIVARÁ, Maurício Ianês and Sophie Calle, these studies allowed the distinction between the uses by artistic initiatives of participation and the urban space, of those which are producers of social relations not restricted to art spaces. On the other hand, the processes of creating participative experiments in the city of São Paulo tensioned the studies on the subject, contributing to a corporal production of knowledge. The first, dealt with gender differences in experience of the urban space. And the second, in turn, had as its starting point the coexistence between strangers, characteristic of large cities, and ended up defining more precisely the horizon for a future research: participatory actions in *conflict zones*.

Palavras-chave: participative art; inhabit; performance; actions; urban space.

:: :: SUMÁRIO :: ::

:: :: INTRODUÇÃO :: ::	21
 capítulo_1. Assentando tijolos em terreno movediço: perspectivas do habitar e do participar.....	31
 :: :: 1.1 Entre tantos habitares, o meu e o seu.....	44
 :: :: 1.2 Arte, participação e espaço urbano.....	64
 :: :: 1.3 Ações para habitar a cidade: convites e mediações em experimentos contemporâneos.....	75
:: 1.3.1 Coletivo OPAVIVARÁ ::	75
:: 1.3.2 Grupo OPOVOEMPÉ ::	78
:: 1.3.3 Ligna ::	86
:: 1.3.4 <i>Lotes Vagos</i> ::	87
 capítulo_2. Uma ação sobre mulher, medo e espaço urbano.....	93
 :: :: 2.1 Da performance à participação: <i>A cidade dos meus sonhos... e Cidade de sonhos e pesadelos</i>	
	101
 :: :: 2.2 Mulheres e seus espaços sociais: ações artísticas como concretização de um habitar.....	127
 capítulo_3. Convivendo com estranhos: das presenças e ausências do artista no ato performativo.....	139
 :: :: 3.1 Sophie Calle e a distância poética entre os habitantes na cidade...	
	152

:: :: 3.2 <i>Performance delegada</i> no espaço urbano.....	155
:: :: 3.3 <i>Uma última chance: ação para colocar à prova nosso imprevisível (des)entendimento</i>	168
:: :: 3.4 <i>Onde está a violência?</i> ou quando fazer é ouvir: experimentos participativos na Cracolândia	176
:: 3.4.1 Apontamentos para uma ação participativa em <i>zona de conflito</i> – Cracolândia #1: <i>Cuidado Frágil</i> ::	186
considerações finais_	193
:: :: REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS :: ::	203
ANEXO A: Respostas das cartas ao mar (lambe-lambes)	209
ANEXO B: Respostas das cartas ao mar (envelopes)	225
APÊNDICE A: Contos criados para a ação <i>A cidade dos meus sonhos</i>	227

:: :: INTRODUÇÃO :: ::

A pesquisa acerca de ações participativas no espaço urbano, que resultou na presente dissertação e em experimentos artísticos na cidade de São Paulo, teve uma viagem como acontecimento determinante. Em setembro de 2014, fui para a Alemanha como artista colaboradora do grupo de teatro e intervenção urbana OPOVOEMPÉ participar do projeto *Evacuation Frankfurt*. Essa jornada foi um marco para a concepção do projeto de pesquisa desenvolvido ao longo do mestrado.

Meu namoro com o grupo paulista começara em 2009 e, por meio dele, entrei em contato, pela primeira vez na prática, com uma perspectiva de arte-ação na cidade. O trabalho do OPOVOEMPÉ foca a experiência poética da realidade urbana e a participação de cidadãos e cidadãs na ação artística. Eixos de pesquisa que transformaram minhas visões de arte, de mundo e que caminharam comigo também em outras companhias, como nos trabalhos *Radix: esperança, ilusão e engano*, realizado em janeiro de 2014 (Certaldo, Itália) com a Cia Temporária de Investigação Cênica, e *Antídoto para impossibilidades e paralisias*, em julho de 2015 (São Paulo, Brasil) com o CAI – Coletivo Autônomo de Intervenções e a Cia Temporária.

Após colaborar com a criação dos trabalhos *Aqui Dentro Aqui Fora* e *A máquina do tempo (ou longo agora)*, projeto composto por três experimentos (*A Festa*, *O Farol* e *O Espelho*), e com a circulação da intervenção *Pausa para respirar*, fui junto ao grupo OPOVOEMPÉ realizar um trabalho na cidade de Frankfurt.

O projeto *Evacuation Frankfurt* foi concebido em parceria entre o coletivo japonês Port B, dirigido por Akira Takayama, e o espaço cultural alemão Mousonturm. Inspirado no projeto realizado na cidade de Tokyo por Takayama em 2010, a versão alemã reuniu trinta artistas/coletivos de diversos lugares do mundo, entre 12 de setembro e 05 de outubro de 2014, na cidade de Frankfurt. Entre esses estavam também, além do Port B e do OPOVOEMPÉ, o artista visual brasileiro Nuno Ramos, o dramaturgo e encenador argentino Mariano Pensotti, o grupo alemão de arte multimídia LIGNA, a dupla de artistas alemães de performance e instalação Quast & Knoblich, o músico e compositor russo Anton Berman, o artista colombiano multidisciplinar Carlos Motta, e

o grupo de pesquisa sobre intervenções, jogos e espaço urbano, Urban Health Games TU Darmstadt.

A programação de *Evacuation Frankfurt* foi composta por obras de várias linguagens artísticas, dentre as quais o vídeo, a instalação, o teatro, a dança, a performance e a fotografia, espalhadas por diversos espaços urbanos como estações e vagões de trem, ruas, construções históricas, parques, uma pista de corrida, uma sala comercial para alugar e uma biblioteca.

Apesar da quantidade de artistas interessantes envolvidos e da pluralidade das obras reunidas, os aspectos mais marcantes na minha experiência do projeto, e que fundaram a pesquisa à qual me lancei em seguida, foram a sua concepção geral e a mediação que esta realizou na experiência poética da cidade pelos participantes. Os trinta trabalhos apresentados propunham relações com o público muito diversas. Esse poderia ser convidado à contemplação, à realizar tarefas por conta própria no espaço urbano sem a presença do artista ou a se unir a performers em uma jornada itinerante. No entanto, apesar das diferentes perspectivas propostas por cada trabalho especificamente, o projeto *Evacuation Frankfurt* tinha uma estratégia própria e autônoma de, conforme a ideia que desenvolverei ao longo dessa dissertação, propor a arte como um modo de habitar a cidade. Por conta dessa mutabilidade de funções a cada proposta que integrava a programação do projeto, utilizarei o termo “artista(s)” para me referir às pessoas que foram envolvidas por este enquanto propositores de uma cena/instalação/intervenção/performance/ação e o termo “participante(s)” para me referir àquelas que o fizeram enquanto visitantes/jogadores/contempladores/receptores de instruções.

De caráter um tanto misterioso, toda a divulgação de *Evacuation Frankfurt* indicava o acesso a um site no qual, primeiramente, o interessado não encontrava informações sobre artistas e obras para assim escolher o que gostaria de ver. Os navegantes eram recebidos virtualmente por uma série de perguntas e, após a realização desse questionário, recebiam do site a indicação de um grupo de atividades para sua escolha. Clicando em uma das atividades, o público era direcionado para uma página com um mapa, algumas informações como horários, duração, grau de dificuldade e de estranheza e instruções sobre o que levar consigo. O interessado deveria então imprimir o mapa e sair pela cidade em busca do acontecimento artístico.

WWW. - - - - -

- - - - -

In Zukunft wird es einen Krieg geben.
There will be a war in the future.

A: Ja

A: Yes

A

B: Nein

B: No

B

Jetzt...
Now...

A: ist mein Körper müde

A: my body is tired

A

B: ist mein Herz müde

B: my heart is tired

B

Joana

Wir empfehlen dir die Evakuierungstour...

We recommend you evacuation tour...

完全避難マニュアル

[Press](#) | [Tours](#) | [About](#) | [Restart](#)

Konstablerwache

Karte | Map

www.evakuieren.de

Konstablerwache

1 Min zu Fuß | 1 min walk

Evakuierungsinfo | Evacuation Data

Merkwürdigkeit | Strangeness

★★★★☆

Kosten | Cost

Keine | Free

Dauer | Duration

Ab 5 Min | From 5 min

Öffnungszeiten | Business hours

25. Sep – 4. Okt 2014

Mo/Mon – Sa/Sat 10:00-20:00

Geschlossen | Closed: 3. Okt

Herausforderung | Challenge

★☆☆☆☆

Anmerkung | Note

Keine Interaktion. | No interaction.

Weitere Punkte | More Points

Ostendstraße

(13. Sep – 5. Okt 2014)

Konstablerwache

(25. Sep – 4. Okt 2014)

Hanau Hbf

(18., 23., 25., 30. Sep, 2. Okt 2014)

Wiesbaden Hbf

(18. Sep – 5. Okt 2014)

Wiesbaden Hbf

(15., 18., 19., 23., 29. Sep, 2. Okt 2014)

**Zobelstraße / Frankfurt Hbf /
Offenbach Marktplatz /
Hauptwache**

(15. – 19., 24. Sep, 1. Okt 2014)

Rüsselsheim

(13. Sep – 5. Okt 2014)

Archive

View Photo Archive

photo by Masahiro Hasunuma

Ganze Seite drucken | Print whole page

Zurück zur Tour | Back to this Tour

Dentre estas 07 imagens apresentadas do site do projeto, estão a página inicial, com a informação de que seria possível participar do projeto de 12 de setembro a 05 de outubro de 2014, dois exemplos de questões que integravam o questionário, a proposta de uma atividade que me foi feita a partir das minhas respostas e as instruções acerca da atividade proposta. A segunda imagem apresenta um exemplo de uma afirmação proposta pelo site, “Haverá uma guerra no futuro”, e as palavras “sim” e “não” como possibilidades de resposta. Na terceira imagem, nos deparamos com a palavra “Agora...” e as opções para completar a frase: “meu corpo está cansado” ou “meu coração está cansado”. A partir das minhas respostas, ao final do questionário, a Rota C foi proposta a mim pelo site. Ao escolher uma entre as opções dentro dessa rota, recebi um mapa contendo também, como mostra a última imagem, as seguintes informações: que a experiência teria um alto grau de estranheza, duraria a partir de 5 minutos e era gratuita; seus horários de funcionamento; que era pouco desafiadora fisicamente e não envolvia interação. Com essas informações, eu deveria sair por Frankfurt em busca da obra/acontecimento¹.

Evacuation Frankfurt interferia na relação dos participantes com a cidade antes mesmo do encontro entre estes e as obras que integravam o projeto. A mínima informação sobre o que seria encontrado e a proposta de participação desde a procura da obra no espaço urbano permitiam uma experiência ativa e de estranhamento poético da cidade, uma vez atravessada a porta de casa ou, no caso dos participantes estrangeiros como eu, do hotel. E essa relação entre arte e cidade foi nova para mim, algo que ultrapassava a experiência de um trabalho artístico em si.

Quando cheguei em Frankfurt para o trabalho com o OPOVOEMPÉ, já tinha a intervenção urbana e a participação em arte como eixos da pesquisa que eu pretendia desenvolver ao longo do mestrado. No entanto, a experiência da viagem redimensionou o meu entendimento de arte e de sua relação com a vida. Se até então eu compreendia a criação artística como uma atividade fundamental aos processos de significação da vida, em Frankfurt passei a percebê-la como uma prática produtora de modos de viver.

¹ Outros exemplos podem ser encontrados no site do projeto *Evacuation Frankfurt*: <http://www.evacuation.jp/frankfurt/>. Acesso: set/2017.

Voltaram comigo da viagem as seguintes perguntas: como a arte pode ser um modo de habitar a cidade? Ou, modos de habitar a cidade podem ser criações artísticas? Meu desejo e minha convicção sugeriam que tais perguntas fossem investigadas tanto em sua dimensão conceitual e teórica quanto a partir da compreensão da prática artística enquanto experiência produtora de conhecimento. Assim, ambas as dimensões da pesquisa que se seguiria deveriam ter o mesmo grau de importância e operar enquanto provocadoras uma da outra.

Tornaram-se materiais inevitáveis dessa pesquisa: a cidade de São Paulo; a experiência de cidade desta que aqui escreve, uma vez que a capital paulista certamente não é uma só em sua amplitude geográfica, em sua diversidade social e nos vários modos de habitá-la; análises realizadas por Guy Debord, Henri Lefebvre, David Harvey, Paola Berenstein Jacques, Vera Pallamin e Ana Fani Alessandri Carlos, entre outros, em diferentes contextos históricos, mas que, cotejadas, constituem uma base teórica acerca do impacto do capitalismo, do neoliberalismo e da globalização no processo de desenvolvimento das cidades contemporâneas; e considerações sobre experiências artísticas no espaço urbano, em especial as concepções de Claire Bishop e Miwon Kwon, e, em diálogo crítico com essas, a elaboração proposta por Nicolas Bourriaud acerca de uma arte relacional.

No primeiro capítulo dessa dissertação são apresentadas as formulações teóricas e experiências artísticas que orientaram, ao longo da pesquisa, a elaboração de perspectivas complexas para as noções de habitar e participar. Essas embasaram a reflexão acerca das questões que passaram a me acompanhar após a jornada em Frankfurt e também operaram enquanto catalisadoras das ações criadas concomitantemente ao estudo conceitual. Experiências artísticas da performer Eleonora Fabião, do Coletivo OPAVIVARÁ, do Grupo OPOVOEMPÉ, do grupo LIGNA e a proposta pelo projeto *Lotes Vagos* são apresentadas no intuito de construir um referencial comum com o(a) leitor(a) acerca de determinadas possibilidades de participação em arte.

O segundo capítulo apresenta as estratégias metodológicas empregadas no intuito de iniciar um processo participativo para a elaboração de duas ações artísticas na cidade de São Paulo; o desenvolvimento da primeira ação, acerca da relação entre mulher, medo e espaço urbano; e uma reflexão sobre as diferenças de gênero quanto à

experiência dos espaços públicos e privados da cidade. Para tanto, recorro também às reflexões propostas por artistas e pensadoras, entre as quais: Heleieth Saffioti, Joana Zatz Mussi, Nadja Monnet e Verônica Veloso. Parte significativa desse capítulo é dedicada ao compartilhamento da documentação da pesquisa prática desenvolvida. O processo criativo dessa primeira ação é organizado em três etapas: *cartas ao mar*, *A cidade dos meus sonhos...* e *Cidade de sonhos e pesadelos*. Além do aspecto documental, proponho uma reflexão crítica a respeito dessa experiência artística, considerando seus objetivos iniciais e desdobramentos posteriores.

No terceiro capítulo foco a convivência entre estranhos, característica ao habitar das grandes cidades. Para isso recorro, além do material apresentado anteriormente, a produções de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Sophie Calle, Ana Teixeira, Maurício Ianês, grupo Contrafilé e ao conceito de *performance delegada*, proposto por Claire Bishop. Por fim, compartilho o processo de elaboração e realização de uma série de experimentos que articulam convivência entre estranhos e experiência artística no espaço urbano: a performance-procedimento *Uma última chance: ação para colocar à prova nosso imprevisível (des)entendimento* e o processo que levou ao desenvolvimento da ação *Onde está a violência?* junto aos habitantes da região de São Paulo conhecida como Cracolândia.

Embora a arte da performance não tenha sido um tema central das elaborações apresentadas neste trabalho, como foram a participação e as experiências artísticas no espaço urbano, ela é certamente o habitat no qual essas reflexões se desenvolvem. Isso se torna evidente pela importância para o trabalho desenvolvido da análise de procedimentos criativos e estratégias participativas, empregados por coletivos artísticos atuantes no espaço urbano, bem como pelo compartilhamento documental e da reflexão crítica acerca dos processos artísticos performativos realizados. A proposta formal da presente dissertação procura resguardar a importância dos três eixos da pesquisa que a precedeu, já que todos se constituem enquanto atividades produtoras de conhecimento: estudo teórico, observação artística e prática artística.

capítulo_1

Assentando tijolos em terreno movediço:

perspectivas do habitar e do participar

|||||

A proposição de um pensamento e de uma prática artística acerca da arte como um modo de habitar a cidade carrega em si algumas perguntas: De que cidade se está falando? Qual modo de habitar é tomado como referência? Quem habita a cidade desse modo? E, então, que outro modo de habitar a cidade se deseja? Como esse outro habitar pode ser elaborado e experimentado no campo da arte? E que relação esse outro habitar estabelece com a cidade na qual ele é experimentado?

A pesquisa de mestrado aqui apresentada se desenvolveu na cidade de São Paulo entre os anos de 2015 e 2017. Segundo os dados fornecidos no site do IBGE², o município em questão possuía no ano de 2016 uma população estimada em 12.038.175 habitantes e uma área de 1.521.110 km². Em 2015, foram registrados 74.485 casamentos, 19.401 divórcios, 192.975 nascimentos e 84.390 óbitos na cidade que, ao longo dos anos citados, passou da gestão do prefeito Fernando Haddad (PT) para a do prefeito João Doria (PSDB). Entre maio de 2016 e maio de 2017, os casos de estupro na capital paulista aumentaram em 22,3% e o número de vítimas de latrocínio em 50%, enquanto os casos de homicídio caíram em 50%, segundo dados da Agência Patrícia Galvão³.

Apesar das especificidades numéricas da cidade de São Paulo, e de tantos outros indicadores que poderiam ser apresentados (acerca de sua geografia, de suas características ambientais, de seus fluxos migratórios etc), de acordo com Paola Berenstein Jacques⁴, estamos em um processo global rumo à dissolução das particularidades identitárias das cidades mundiais:

Os atuais projetos urbanos contemporâneos são realizados no mundo inteiro segundo uma mesma estratégia: homogeneizadora, espetacular e consensual. Estes projetos buscam transformar os espaços públicos em cenários, espaços desencarnados, fachadas sem corpo: pura imagem publicitária. As cidades cenográficas contemporâneas estão cada dia mais padronizadas e uniformizadas. (JACQUES, 2009, s/p)

Esse processo de padronização urbanística como concretização de um projeto ideológico, que engloba a cidade de São Paulo, já fora identificado no início da

² Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>>. Consulta realizada em 11 de abril de 2017.

³ Disponível em: <<http://agenciapatriciagalvao.org.br/category/violencia/dados-e-pesquisas-violencia/>>. Consulta realizada em 12 de agosto de 2017.

⁴ Professora da Faculdade de Arquitetura da UFBA.

segunda metade do século XX pelo escritor francês Guy Debord, em seu livro *A sociedade do espetáculo*, publicado em 1967:

A decisão autoritária, que planeja abstratamente o território como território da abstração, está bem evidente no centro dessas condições modernas de construção. Nos lugares onde se inicia a industrialização dos países atrasados, aparece a mesma arquitetura, terreno adequado ao novo gênero de existência social que se deseja implantar. (DEBORD, 2007, p. 114)

Debord ganhou notoriedade como uma das principais influências dos movimentos que culminaram na intensa agitação política de maio de 1968. Sua análise crítica observa a ampliação da lógica da mercadoria, a princípio compreendida no campo das operações financeiras e comerciais, para as diversas esferas da vida social. Como consequência dessa ampliação, na *sociedade do espetáculo* tudo se torna produto e as necessidades humanas fundamentais são substituídas “por uma fabricação ininterrupta de pseudonecessidades que se resumem na única pseudonecessidade de manutenção” de um desenvolvimento econômico infinito (DEBORD, 2007, p. 35).

Para Debord “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (Idem, p. 25). O autor trabalha com a tese marxista sobre o capital, que o compreende não como uma coisa ou como relações entre coisas, mas como um conjunto de relações sociais. Portanto, o processo de espetacularização vai além da produção de imagens e se dá nas relações que são produzidas por meio destas: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Idem, p. 14).

O esvaziamento da vida em detrimento da aparência de vida, o espetáculo, segundo o autor, “é uma visão de mundo que se objetivou” (Idem, p. 14). E o urbanismo tem papel fundamental enquanto processo de concretização dessa nova vida social:

O urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu *próprio cenário*. (DEBORD, 2007, p. 112)

O espaço urbano tornado espetáculo é alienado e alienante. A dimensão política e pública da vida social dilui-se diante da mobilidade ordenada, individualizada e produtiva (na perspectiva capitalista) dos moradores da cidade. André Lepecki⁵

⁵ Professor de estudos da performance da Universidade de Nova York.

emprega o termo *coreopolítica*⁶ ao se referir à coreografia das vidas supostamente livres que circulam pelas cidades como se seu circular fosse prova de sua autonomia e subjetivação:

No chão do urbano contemporâneo, a fantasia que determina a espacialização da pólis é dupla: primeiro a pólis se representa como espaço de circulação de sujeitos supostamente livres, principalmente livres na sua capacidade de circular livremente. (...) Em segundo lugar, a pólis se representa fisicamente, topologicamente, enquanto um *lugar supostamente neutro* e, conseqüentemente, sempre aberto para a construção infundável de toda sorte de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo. (Idem, p. 47)

O autor pontua, não por acaso, que a pólis se representa como “um lugar supostamente neutro”. Assim como Debord, Lepecki reconhece no urbano dinâmicas em nada neutras de organização da vida de seus habitantes. A mobilidade e a autonomia são, enquanto imagens, apresentadas insistentemente como características da vida nas cidades contemporâneas. No entanto, a *coreopolítica* do nosso habitar contradiz cotidianamente o discurso publicitário sobre a vida nas grandes cidades, segundo o qual são inúmeras as possibilidades do viver, bastando a cada ser autônomo escolher aquela que mais lhe apetece.

Contrariando as narrativas consensuais, tanto a que retrata a cidade como um terreno fértil de possibilidades quanto a que a apresenta como terra devastada pela violência e imundice, muitas contradições brotam da relação entre mobilidade e escolha no espaço urbano. Quem tem mais tempo e mais poder, menos precisa se mover e, paradoxalmente, tem acesso à maior mobilidade (menores distâncias entre casa e trabalho, acesso a mais de um meio de locomoção, maior possibilidade de escolha sobre a hora da locomoção).

Ao objetivar o espetáculo da vida social, bem como a *coreopolítica* da suposta autonomia de seus moradores, o urbanismo determina modos de habitar a cidade. Estes são distintos entre si, produzidos não pela escolha de cada habitante, mas pelas

⁶ Lepecki propõe que “Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (LEPECKI, 2012, p. 46). Para o autor, “tal expansão do campo coreográfico tem uma consequência incontornável: o entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é (...) [a] “política do chão”” (Idem, p. 47). Assim, o deslocamento de cada habitante no espaço urbano concretizaria particularidades acerca do onde, como e quem se move, “num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (Idem, p. 47).

ofensivas desigualdades de condições sócio econômicas entre as classes sociais. Alguns desses modos certamente parecem mais livres e desejáveis do que outros.

Em seu livro *O direito à cidade*, de 1968, o filósofo francês Henri Lefebvre chega a afirmar, inclusive, que a burguesia já não habita a cidade:

Os moradores do Olimpo e a nova aristocracia burguesa (quem o ignora?) não habitam mais. Andam de palácio em palácio; ou de castelo em castelo; comandam uma armada ou um país de dentro de um iate; estão em toda parte e em parte alguma. Daí provém a causa da fascinação que exercem sobre as pessoas mergulhadas no cotidiano; eles transcendem a quotidianeidade. (LEFEBVRE, 1968, p 108)

Em oposição, os demais habitantes, que são a grande maioria, possuem a rotina de suas vidas fadada ao cotidiano em tal grau que assistem com fascínio, como Lefebvre afirma, as existências transcendentais:

Basta abrir os olhos para compreender a vida cotidiana daquele que corre de sua moradia para a estação próxima ou distante, para o metrô superlotado, para o escritório ou para a fábrica, para retomar à tarde o mesmo caminho e voltar para casa a fim de recuperar as forças para recomeçar tudo no dia seguinte. (LEFEBVRE, 1968, p 109)

Ainda que na primeira passagem, citada da obra de Lefebvre, o autor associe a noção de habitar a uma experiência física da cidade (ao dizer que os moradores do Olimpo já não habitam o espaço urbano, pois podem comandá-lo de dentro de um iate), ao longo de sua reflexão o filósofo francês confere a tal noção um sentido político determinante que vai além da presença física do habitante no espaço urbano e do acesso à moradia. Como explica Proença, para Lefebvre, habitar é ter direito à cidade e este é o direito primeiro que possibilita todos os demais (transporte, trabalho, saúde, educação, habitação, informação, cultura, lazer etc.): “o direito à cidade implica reinventar radicalmente as relações sociais do capitalismo e da estrutura espacial da cidade” (PROENÇA, 2011, p. 60).

Em artigo homônimo ao título do livro de Lefebvre, o geógrafo britânico David Harvey detêm-se sobre o abismo entre a experiência urbana de poucos privilegiados e a de todos aqueles a quem é negado o direito à cidade:

Vivemos progressivamente em áreas urbanas divididas e tendentes ao conflito. Três décadas atrás, a reviravolta neoliberal restaurou o poder de classe das elites ricas. (...) Os resultados são indelevelmente cáusticos sobre

as formas espaciais de nossas cidades, que consistem progressivamente em fragmentos fortificados, comunidades fechadas e espaços públicos privatizados mantidos sob constante vigilância. No desenvolvimento mundial, a cidade está se dividindo em diferentes partes separadas, com aparente formação de muitos “microestados”. (HARVEY, 2012, p. 81)

O abismo sócio-econômico entre as diferentes classes sociais e a tendência ao conflito que se instauram nas cidades capitalistas – fisicamente expressos no espaço urbano, como descreve Harvey – produzem um modo de vida que só faz reforça-los, abismo e conflito. O que se instaura é uma dinâmica viciada em que, quanto mais nos ausentamos da vida pública, mais produzimos motivos para estar longe dela: o medo da violência, a redução do espaço público a um lugar de passagem e o predomínio da lógica de consumo no usufruto da cidade são alguns exemplos.

Em entrevista concedida à artista Brígida Campbell, Vera Pallamin⁷ aprofunda a análise sobre as consequências da inibição de uma vida pública:

Esse empobrecimento (da dimensão pública da vida em comum) se torna nítido nas espacialidades urbanas de caráter coletivo, que em sua dinâmica vão sendo reconfiguradas não na matriz de se ampliar lugares de encontros abertos à socialização pública gratuita, à celebração da vizinhança e do bairro, mas como localidades predominantemente funcionais e desafetadas de lastro simbólico de alianças compartilhadas. (CAMPBELL, 2015, p. 25)

A supressão do lastro simbólico em prol da funcionalidade do local, mencionada por Pallamin, é parte do processo de espetacularização das cidades, no sentido debordiano do termo.

Tendo em vista a importância do conceito para a análise das relações entre arte e cidade na atualidade, opto por, ao longo do presente texto, utilizar o termo espetáculo sempre no sentido debordiano e não na perspectiva das artes da cena. Ao me referir a produções artísticas ligadas ao tema da pesquisa e às produzidas no próprio contexto desta, recorrerei a outras terminologias, como ação, intervenção e performance.

Outro esclarecimento que se faz necessário é que, para o presente trabalho desenvolvido no campo das artes, a noção de intervenção é compreendida em sua perspectiva artística e não de outro tipo, como militar ou arquitetônica. Assim, ao falar de intervenção urbana estarei me referindo às diversas formas de arte que têm a cidade como suporte ou material – grafite, pixo, instalação, artes da cena (dança,

⁷ Pesquisadora e docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

teatro, circo e performance) etc –, e não a uma intervenção em dada situação de moradia, saneamento básico e afins.

Retomando o problema da redução do sentido do espaço à sua funcionalidade, o processo se assemelha à experiência de um sujeito depressivo que perde de vista a camada ficcional de sua vida. A psicanalista Maria Rita Kehl, em seu livro *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, apresenta a depressão como um sintoma de uma época, que estaria para o século XX como a histeria esteve para o século XIX. Para Kehl, a proliferação excessiva de diagnósticos de depressão na atualidade é resultado de uma banalização da medicação da vida, o que certamente diz respeito ao interesse financeiro das indústrias farmacêuticas, mas também é um sinal de que algo vai mal com a forma como estamos organizando e significando o nosso viver. Algumas das principais questões que a psicanalista problematiza em sua reflexão são os imperativos da velocidade e da felicidade. O primeiro é frequentemente associado à produtividade do sujeito e o segundo ao exercício do consumo.

Esses imperativos atuam sobre os indivíduos e suas vidas particulares, bem como organizam a vida pública nas cidades contemporâneas. A cidade e seus habitantes são simultaneamente criador e criatura, um do outro. Enquanto o urbanismo rege e organiza nossas experiências cotidianas e mesmo a impossibilidade de que experiências⁸ aconteçam, por sua vez a cidade se transforma por meio das experiências que acontecem ou deixam de acontecer com seus habitantes. Somos assim, nós da cidade e a cidade de nós, uma tradução escancarada. Basta considerar, como nos lembra Lefebvre, que não existiu somente um modelo de cidade ao longo da história. Os modelos grego, medieval, oriental etc, estavam cada um associados a um entendimento da vida em suas dimensões cotidianas, políticas, individuais e coletivas.

Não à toa há uma coincidência entre o que Kehl compreende como uma das principais causas da depressão e a consequência da redução do espaço público à sua

⁸ A noção de experiência adotada aqui é a proposta pelo pedagogo espanhol Jorge Larossa Bondía. Segundo este, “[a] experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”. (BONDÍA, 2002. p. 21) Para Bondía, os grandes inibidores da experiência são a falta de tempo e os excessos de informação, de opinião e de trabalho. A vida nas cidades está organizada, ao menos para grande parte de seus habitantes, para que muito aconteça e ao mesmo tempo para que muito pouco aconteça a eles.

funcionalidade observada por Pallamin: ambos os processos dizem respeito à perda da dimensão simbólica da vida. Ambas concordam que a vida humana, na subjetividade do indivíduo e na coletividade da cidade, não podem ser destituídas da esfera simbólica, como afirma Pallamin, ou de sua camada ficcional, como aponta Kehl. O que sobra da vida quando ela se torna uma sequência de atividades sem propósito para além de si mesmas? Tomar banho para tomar banho, escovar os dentes para escovar os dentes, pegar um ônibus para pegar um ônibus, trabalhar para trabalhar... É a capacidade de ir além na significação de tais atividades que as transforma em ações, nutridas de motivação, e é o exercício do habitar que faz a conexão entre as dimensões individual e coletiva da vida de cada sujeito. Sobre esta conexão, Ana Fani Alessandri Carlos⁹ observa que:

O ato do habitar implica, também, um conjunto de ações que articulam planos e escalas espaço-temporais que incluem o público e o privado, o local e o global, através da vida que se realiza pela mediação do outro, em que os indivíduos, imersos em uma teia de relações, constroem uma história particular que é, também, uma história coletiva. (CARLOS, 2007, p. 94)

Tendo em vista a perspectiva proposta por Carlos, é possível compreender os processos analisados por Pallamin e Kehl não como duas dinâmicas que dialogam ao transcorrer em paralelo, mas como uma mesma dinâmica. A perda da dimensão simbólica da vida, ao afetar cidadãos, afeta a cidade e vice versa. Assim, não parece possível dissociar experiências coletivas e individuais da vida urbana como se ambas não construíssem uma à outra.

Outro aspecto importante do mesmo processo diz respeito à apropriação do espaço por meio do corpo como realização do habitar e do exercício de significação da vida. Para Carlos,

É através de seu corpo, de seus sentidos que o homem constrói e usa os lugares – um espaço usado em um tempo definido pela ação cotidiana. Isto é, o lugar é a porção do espaço apropriável para a vida – daí a importância do corpo e dos sentidos que comandam as ações, que envolvem e definem o ato de morar que tem a casa como centro, mas que a partir dela vai ganhando os significados dados pela articulação desta com o bairro, com a praça, com a rua através do movimento da vida. (Idem, p. 44)

Para a psicanalista Odete Coster “realizar é existir na realidade”¹⁰ e tal movimento – do pensamento ou do desejo rumo à realidade – se dá apenas por meio da experiência

⁹ Professora titular do departamento de geografia da USP.

¹⁰ Em palestra concedida à equipe de artistas-orientadores da Casa do Teatro no dia 31 de maio de 2017.

corporal já que no plano das ideias tudo é possível. As reflexões de Carlos e Coster compreendem o corpo como o instrumento de materialização da identidade do lugar – antes espaço¹¹ –, do indivíduo e de toda a rede de relações que são tecidas a partir de ambos. É por meio do corpo que um habitar e suas potencialidades se concretizam. É em relação a outros corpos e na apropriação do espaço, que a vida cotidiana torna-se realidade.

Por diferentes razões, também Jacques discorre sobre a importância da prática corporal da cidade que, para ela, se coloca na contramão do processo de espetacularização do espaço urbano:

Diante da atual espetacularização das cidades que se tornam cada dia mais cenográficas, a experiência corporal das cidades (...) poderia ser considerada como um antídoto à essa espetacularização. O que chamo de espetacularização das cidades contemporâneas – que também pode ser chamado de cidade-espetáculo (no sentido debordiano) – está diretamente relacionado a uma diminuição da participação mas também da própria experiência urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística. (JACQUES, 2012, p. 126)

É da natureza das cidades-espetáculo que grande parte da população não seja convidada a usufruí-las em sua máxima potência-mercadoria. São justamente as pessoas excluídas da lógica da velocidade e do consumo que acabam por praticar a cidade física e cotidianamente (JACQUES, 2012, p. 124). São esses, que falham frente ao modelo neoliberal de vida bem sucedida, a quem não é dado o direito à cidade, que paradoxalmente a possuem de fato em sua corporeidade.

Esse paradoxo do habitar produzido pela cidade capitalista não justifica, no entanto, a violência de todas as privações impostas àqueles que, apesar dos pesares, são os

¹¹ Vários autores discorrem sobre a diferença entre lugar e espaço, porém são divergentes as escolhas de usos que cada um faz dos dois termos na diferenciação de qual deles seria o resultante da prática cotidiana e da experiência particular e qual seria o de dimensão mais abstrata. Diferentemente da elaboração proposta por Carlos, o historiador francês, Michel de Certeau, distingue as noções de lugar e espaço compreendendo a primeira como um campo de estabilidade e a segunda como o efeito resultante de um conjunto de movimentos. Para ele “[o] espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é (...) colocada como ato presente.” (CERTEAU, 1998, p. 202). Tomando a cidade como exemplo dessa reflexão, Certeau conclui: “Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua, geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.” (Idem, p. 202). Já o antropólogo francês, Marc Augé, propõe uma compreensão muito distinta da noção de lugar. Evocando Certeau, Augé explica que “[o] lugar, como definimos aqui, não é em absoluto o lugar que Certeau opõe ao espaço, como a figura geométrica ao movimento (...): é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico.” (AUGÉ, 1994, p. 76). Augé considera, a partir da análise de seus usos atuais (acerca da conquista espacial e da distância entre duas coisas ou entre acontecimentos no tempo), “[o] termo “espaço” (...) mais abstrato do que o de “lugar”” (Idem, p. 77).

sujeitos a quem é reservado cotidianamente o habitar corporal das cidades. Segundo Lefebvre, são muitas as necessidades sociais inerentes à sociedade urbana. Basta uma observação rápida da vida de grande parte da população da cidade de São Paulo para concluir que estas não são atendidas:

(...) opostas e complementares, compreendem a necessidade de segurança e a de abertura, a necessidade de certeza e a de aventura, a da organização do trabalho e a do jogo, as necessidades de previsibilidade e do imprevisto, de unidade e de diferença, de isolamento e de encontro, de trocas e de investimentos, de independência (e mesmo de solidão) e de comunicação, de imediatividade e de perspectiva a longo prazo. O ser humano tem também a necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo de desperdiçá-las no jogo. Tem necessidades de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num “mundo”. (LEFEBVRE, 1968, p. 96)

A partir desse conjunto de necessidades podemos nos perguntar sobre as diferentes perspectivas do sujeito que experimenta a cidade por imposição e do sujeito que o faz intencionalmente. Para Jacques, o segundo sujeito, representado na figura do errante¹², pode “se deixar inspirar pelas formas de apropriação do espaço dos mais pobres, na maneira como estes reinventam, por necessidades, formas próprias de vivenciar e experimentar a cidade” (JACQUES, 2006, p. 124).

Aqueles que erram pela cidade, por vontade ou falta de opção, subvertem com frequência a lógica do urbanismo ao surpreenderem os usos planejados para cada espaço:

Os praticantes das cidades atualizam os projetos urbanos, e o próprio urbanismo, através da prática dos espaços urbanos. Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam. São as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços no seu cotidiano. (Idem, p. 120)

Também para Lefebvre, a relação entre sociedade e cidade vai muito além de um reflexo passivo de um modo de vida. A concepção da cidade é viva uma vez que se

¹² As errâncias urbanas, para a autora, são “um tipo específico de apropriação do espaço público, que não foi pensado nem planejado pelos urbanistas ou outros especialistas do espaço urbano” (JACQUES, 2006, p. 117)

atualiza no uso e nas relações estabelecidas entre e por seres humanos. É nessa perspectiva que ele compreende a cidade enquanto algo próximo a uma obra de arte:

(...) a cidade é obra, a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos. (LEFEBVRE, 1968, p. 48)

É na participação das decisões sobre os desdobramentos da vida urbana que consiste o direito à cidade. Porém, estas decisões encontram-se centralizadas em um pequeno grupo de pessoas formado justamente por aqueles detentores de um viver desencarnado. Ora, não é curioso que os rumos do espaço urbano estejam a cargo de quem já não o habita corporal e cotidianamente? Que a coreografia da vida urbana seja regida por quem não a realiza? Para Harvey, “a liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é (...) um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos” (HARVEY, 2008, p. 74).

Criando um diálogo entre Carlos, Harvey, Jacques e Lefebvre, é possível supor que esse direito à cidade – que é o direito de participar da construção da cidade e de si mesmo – pode ser recuperado, ainda que momentaneamente, ou ao menos reivindicado, na errância, nas experiências artísticas e de jogo realizadas no espaço urbano. Isso não significa, no entanto, que a prática artística enquanto prática urbana opere necessariamente contradizendo a proposta urbanística.

Ou seja, ainda que a arte seja frequentemente elaborada como estratégia de reinvenção do projeto urbano e que seja reconhecido o seu potencial enquanto prática corporal, simbólica e crítica, por vezes ela o subverte, mas em outras, quando não ao mesmo tempo, o reforça e mesmo o garante. Como será exposto mais adiante, a cidade capitalista tem sido palco de um repetitivo ciclo de cooptação e inovação das estratégias artísticas de subversão da sua lógica. Esta luta, no entanto, é bastante desigual uma vez que a cidade não é um terreno neutro. Mesmo quando Lefebvre faz referência a uma classe abastada que comanda a cidade sem nem mesmo habitá-la fisicamente, é preciso colocar tal comando em perspectiva. Tendo em vista a análise

de Jacques acerca do processo de homogeneização dos grandes centros urbanos em diversos locais do mundo, é possível compreender o cerceamento de tal comando dentro de limites estreitos produzidos pelo sistema capitalista. Afinal, se as elites abastadas mundo afora fossem, de fato, livres, se não estivessem elas mesmas inseridas no sistema, as cidades seriam todas palcos de enormes contrastes sociais, mas não necessariamente cada vez mais parecidas.

Tal constatação talvez seja um dos maiores problemas para aqueles que pretendem diversificar, por meio da prática artística, sua experiência do espaço urbano e das relações nele produzidas. Ora, se estão mapeadas até mesmo as decisões dos habitantes mais influentes econômica e politicamente, não seria ingênuo imaginar que as resistências artísticas se proliferam livremente por esse sistema homogeneizador e produtor de consensos? Já não são elas esperadas e controladas? As grandes instituições capitalistas parecem ter recursos previstos para as turbulências que precisam acontecer justamente para que tudo continue como está. Como um banco que, sem maiores dificuldades, prevê em seu orçamento as reposições das vidraças quebradas em uma ou outra manifestação que atinge sua fachada, mas não transforma o seu modo de operar.

No entanto, a arte que pode se organizar como subversão do espetáculo, para Jacques, não é aquela que pretende solucionar conflitos ou existir apesar do contexto:

Ao contrário, se trata da arte que poderia ser vista como uma forma de ação dissensual que possibilita a explicitação dos conflitos escondidos, do campo de forças que está por trás da cidade-imagem espetacular, ou ainda, a arte enquanto micro-resistência, experiência sensível questionadora de consensos estabelecidos e, sobretudo, potência explicitadora de tensões do e no espaço público, em particular diante da atual despolitização e estetização consensual dos espaços urbanos. (JACQUES, 2009, s/p)

Esta capacidade de explicitar as tensões produzidas pelo processo de homogeneização e espetacularização das grandes cidades e, além disso, produzir dissensos, é desejável no campo da arte, mas também nas diversas esferas do

habitar. Pois é ela, como será discutido mais adiante, que garante uma realidade democrática para o viver no espaço urbano.

Além do estudo sobre processos urbanos globais e da reflexão sobre a complexidade que a noção de habitar adquire a partir das perspectivas apresentadas por Carlos, Harvey, Jacques e Lefebvre, foi necessário reconhecer a minha própria experiência de cidade. No contexto de uma pesquisa artística, a especificidade da experiência particular tornou-se material inevitável.

:: :: 1.1 Entre tantos habitares, o meu e o seu

Nasci e insisto na cidade de São Paulo. Sou mulher. Trabalho com arte e ensino. Não protejo um tesouro forjado em especulações sangrentas. Ainda assim, sou uma pelas lutas que me interessam e outra pelos signos que carrego. Diante da pele branca, do vestuário classe média e de frases bem articuladas, são poucas as portas que se fecham e os olhares que desconfiam por onde passo. Apesar da origem italiana ser distante e minha árvore genealógica multicolorida, em mim são mais óbvios os traços do colonizador.

Eu quase sempre morei na zona oeste, com exceção de 06 meses fora do país e de 07 meses na Vila Mariana, bairro da zona sul da cidade. Rua Monte Alegre, Perdizes. Rua Borges de Barros, Sumarezinho. Rua Ribeiro de Barros, Pompéia. Rua Heitor Penteado, Sumarezinho. Rua Conde de Irajá, Vila Mariana. Rua Raul Pompéia, Pompéia. Rua General Góis Monteiro, Vila Anglo Brasileira. Com exceção da primeira rua, todas as outras tinham nome de homens.

Conheci o trânsito da cidade antes mesmo de nascer. Dizem as histórias de família que, se o trajeto para o hospital estivesse um pouco mais engarrafado, eu teria vindo ao mundo em deslocamento, dentro de um fusca marrom.

Na infância, segundo me contam minha mãe e as fotografias, meu quintal foi o Parque da Água Branca. Da adolescência fizeram parte os jogos na rua e as tardes passadas caminhando sem rumo com a turma do bairro. Quando me lanço à memória, me parece que quanto mais adulta, quanto mais produtiva eu me tornei, mais privada e menos pública minha vida ficou. Mais casa-trabalho, menos percurso. Menos sem

rumo, menos atenta aos detalhes do caminho, menos conhecedora de múltiplas rotas para chegar a um mesmo lugar, menos ciente da vida do dono da padaria, do porteiro do prédio, do guarda da esquina.

Comecei a praticar a cidade onde moro por meio da arte em 2009, realizando projetos coletivos e aventuras solo. Com o passar do tempo, percebi, no entanto, que pratico poucas das muitas cidades que compõem São Paulo. Sinto os limites da minha experiência não apenas no que diz respeito à extensão geográfica da capital paulista, o que torna impossível percorrê-la inteiramente. Percebo também o limite que a identidade socioeconômica emprega à minha experiência.

A pesquisa desenvolvida ao longo do mestrado nasceu quando me senti impelida à busca de outros modos de viver a e na cidade. Atraída pela possibilidade de colaborações expandidas, não somente com os parceiros artistas, mas com desconhecidos que, pela via da arte ou outras tantas, conhecem uma São Paulo que eu nunca vivi.

Para a antropóloga e professora da UFRJ Janice Caiafa, conviver com estranhos está no cerne da vida urbana.

Habitar uma cidade é experimentar de alguma forma a vizinhança de estranhos. (...) Isso constitui para muitos, acredito, o grande atrativo das cidades, ao mesmo tempo em que é o alvo mais frequente de críticas daqueles que denunciam as mazelas da vida urbana. Em todo caso, a experiência do estranho e do inesperado é uma marca das cidades e precisamente o que a caracteriza como um universo de circulação e comunicação bastante singular. (CAIAFA, 2003, p. 91)

Desenvolver um projeto artístico que propõe o encontro com estranhos e, por meio deste, novas experiências de habitar a cidade para os participantes do projeto, não significa tornar o desconhecido conhecido. Mas produzir temporalidades de inesperados. O trabalho *Linha*, da performer carioca Eleonora Fabião, é muito delicado e exemplar neste sentido.

Em *Linha*, a artista pediu a uma conhecida que a colocasse em contato com uma pessoa que ela, Eleonora, desconhecesse, iniciando uma linha que seria continuada pela primeira pessoa indicada e, a seguir, pela próxima, pela próxima, pela próxima... A artista marcou um encontro na casa de cada uma das pessoas sugeridas. A proposta era que durante o encontro tivessem uma ideia de ação para fazerem juntas na cidade de Nova Iorque.

Este projeto atua profundamente sobre a expansão das possibilidades de estar na cidade, mas vai além da relação com o espaço público e subverte a lógica que gere as relações entre desconhecidos nos grandes centros urbanos. *Linha* abre as portas da casa de estranhos para que, durante uma xícara de chá, desenhe-se um plano de transpor os limites do que conhecemos por cidade, por arte, por vida. Estranhos colocam assim suas particularidades em diálogo com o exclusivo objetivo de realizar algo juntos na cidade que compartilham para, depois, seguirem seus caminhos.

Em *Linha*, não importa quem são as pessoas envolvidas, adverte a artista, mas a força simbólica e política das ações que o encontro entre essas pessoas produzem.

(...) que atos constroem a cidade em que queremos viver, e que atos impedem a formação da cidade onde queremos viver? Nossas ações tratavam de romper com a inércia estabelecida pelas certezas adquiridas (e tantas vezes fantasiosas) de que “isto não pode” e “aquilo é proibido” para conhecer na prática possibilidades e impossibilidades. Neste momento, enquanto escrevo este texto, concluo que nosso trabalho – trabalho baseado em trocas, acordos, gastos ínfimos e um investimento alto na política do encontro e na estética da precariedade – é um *anticrime*. (FABIÃO, 2015, p. 119)

No relato de Fabião acerca de *Linha*, encontramos o questionamento das “certezas adquiridas” sobre o nosso habitar o espaço urbano e a percepção de que nossos atos são constitutivos de um ou outro tipo de cidade. Ou seja, como dito anteriormente, se trata de um processo simultâneo: a cidade nos forma e nós também, por meio dos nossos atos, formamos a cidade.

Quando me proponho a experimentar a criação artística como um modo de habitar São Paulo, ou quando Eleonora elabora *anticrimes* junto a estranhos em *Linha*, entendo que o desejo que mobiliza tais propostas nasce daquilo que é insatisfatório ou, ao menos, insuficiente no modo como o habitar nos é proposto cotidianamente.

O texto *What do we mean by performance writing?*¹³, que a artista Caroline Bergvall apresentou no primeiro Simpósio de Escrita Performativa, na Dartington College of Arts, não aborda um assunto diretamente ligado ao foco da pesquisa que apresento aqui. No entanto, no texto citado, Bergvall emprega um recurso ao qual eu gostaria de recorrer nesse momento. A autora opta por elaborar uma definição sobre o que é

¹³ O que queremos dizer por escrita performativa? (Tradução livre).

escrita performativa partindo do que não é. Este exercício de reflexão se revela interessante por incluir na própria ação de definir as tensões implicadas na definição.

Eu acho que isso é um bom ponto de partida, então vamos fazer como Gertrude Stein e falar sobre isso a partir do que isso não é. Essa estratégia não vai estabilizar/definir nenhuma resposta em particular, mas vai, assim esperamos, garantir que isso (a definição) não se perca em si mesma antes da questão ser explorada em sua totalidade. (BERGVALL, 1996, p.1. Tradução livre)

À luz desse exercício, sigo para a apresentação do que não é o habitar a que me propus experimentar como criação artística:

:: Não se restringe à moradia;

:: :: Não é individual;

:: :: :: Não se dá por meio do consumo;

:: :: :: :: Não é regido pela produtividade;

:: :: :: :: :: Não é regido pela velocidade;

:: :: :: :: :: :: Não é utilitário;

:: :: :: :: :: :: :: Não se restringe ao espaço privado;

:: :: :: :: :: :: :: :: Não se dá por imposições, mas por convites;

:: :: :: :: :: :: :: :: :: Não reforça a produção de desigualdades sociais;

:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: Não é homogeneizador;

:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: Não é espetacular;

:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: Não recusa dissensos, conflitos e tensões.

Tais negativas procuram elaborar uma oposição a um modo hegemônico de habitar a cidade de São Paulo. Modo esse que, mesmo não sendo verdadeiro para todos os habitantes da cidade, está instaurado no imaginário a seu respeito. Como observam, cada um a seu modo, Carlos, Debord, Harvey, Jacques e Lefebvre, há uma proposta de como deve ser a vida em uma grande metrópole capitalista. Na atualidade, essa proposta é reforçada cotidianamente pelas propagandas, telenovelas e pelos

telejornais. Uma vida voltada para o trabalho e que tem como medida de sucesso a fartura de consumo que ele possibilita. Sendo o transporte público não gratuito, a saúde e a educação públicas insuficientes e o preço para se morar e comer muito alto, é preciso ter dinheiro para ser e estar e para ir e vir na cidade de São Paulo.

Para não correr o risco de falar sozinha sobre a minha perspectiva da capital paulista, gostaria de, além dos autores e dos artistas aos quais recorro ao longo desse texto, evocar também a sua experiência de cidade. Se você que me lê for morador da cidade de São Paulo, peço que responda algumas questões.

:: :: use o espaço necessário nas folhas a seguir, deixando o espaço remanescente para as respostas de outro(a)s leitor(a)s.
a forma de resposta às perguntas é livre. :: ::

:: :: onde você mora em São Paulo? :: ::

:: :: o que você vê da janela do seu quarto? :: ::

[illegible]

:: :: como é o caminho do seu trabalho até onde você mora? :: ::

:: :: como você se desloca na cidade? :: ::

:: :: por que você se desloca? :: ::

:: :: quanto tempo por dia você costuma estar em deslocamento? :: ::

[illegible]

:: :: você geralmente sabe para aonde está indo? :: ::

:: :: quando você muda o seu trajeto? :: ::

:: :: o que você vê por onde você passa? :: ::

:: :: o que você mudaria? :: ::

:: o que você nunca fez, mas gostaria de fazer em um espaço público? ::

:: :: do que você tem medo? :: ::

:: :: descreva a distância entre os seus sonhos e a vida que você leva :: ::

Eu, nesse momento em que escrevo esse texto, não sei o que você acaba de responder (e se o fez), mas optei por não compartilhar antes quais imagens me ocorrem quando me refiro a esse imaginário hegemônico acerca de São Paulo para não interferir previamente nas imagens que você carrega consigo.

Pois bem, agora que você já se debruçou ainda que rapidamente sobre a sua percepção da cidade, compartilho um texto produzido em um exercício de escrita automática. A instrução que propus a mim mesma foi a de escrever ininterruptamente a partir da pergunta “Como é a vida em São Paulo?” até o momento em que eu comesse a parar para pensar sobre o que escrever. O objetivo não era responder sobre a minha própria vida, como apresentei anteriormente, mas sobre a ideia de como é a vida nessa cidade. Sugiro que o próximo parágrafo seja lido em voz alta e com o menor número de pausas possível:

Fila pra tudo rostos cansados violência assalto estupro sequestro arma na cabeça atropelamento assassinato desova de corpo medo atravessa para o outro lado da rua passa rápido pelos rapazes segura firme a bolsa não volta sozinha à noite caos trânsito barulho buzina fumaça alagamento desabamento produtividade correria trabalho tô muito atrasada estuda de noite faz um bico extra pra pagar as contas acorda cedo dorme tarde vem de longe volta de metrô ônibus trem lotação paga a conta do aluguel IPTU IPVA água luz gás internet supermercado escola gasolina seguro médico remédio transporte toma porrada da polícia toma bala de borracha da polícia toma enquadro da polícia foge da polícia toma gás da polícia toma bala de fogo da polícia fecha a janela na cara do menino no farol tem medo de tudo da sombra do barulho tem de tudo aberto a qualquer hora comida de qualquer lugar do mundo blocos de carnaval muita festa tiroteio pessoas de todos os lugares do mundo migrantes muitas línguas tatuados engravatados desempregados carros carros carros lojas prédios muito altos janelas espelhadas a imagem da cidade distorcida nessas janelas muito lixo asfalto cheiro de xixi muitos fios embaraçados no horizonte mal dá pra ver o horizonte diversidade possibilidades de futuro muros câmeras grades cercas arames seguranças concreto camelôs muito desemprego muita gente atrás de emprego muita gente que você não conhece todo mundo olhando o celular

Assim, por reflexo, o que meu imaginário elabora sobre a cidade de São Paulo diz respeito, em grande parte, à sua dimensão desafetada, não praticada, pouquíssimo pública de fato; cenário para o deslocamento frenético, palco da produtividade máxima, dramaturgia da vida individualizada; cidade policiada; provocadora de comportamentos massificados, rastreados; cidade shopping-center, templo do consumo, produtora de vidas mercadorias; a cidade-espetáculo. É em oposição a essa cidade de São Paulo que busco, assim como tantas outras pessoas parecem buscar, encontrar brechas de fricção e/ou alternativas por meio da prática artística. Se as brechas bastam? Se as brechas apenas reforçam nossa capacidade de suportar o insuportável? Se as brechas, pouco a pouco, constroem novos imaginários? E se os imaginários, esses sim, são capazes de instaurar ampliações/diversificações/recriações no campo do simbólico? Se o simbólico, por sua vez, é uma forma de poder? Se é preciso poder para alterar a realidade? São questões que me acompanham a cada ação artística que realizo ou observo no espaço urbano. Em que medida a experiência artística é capaz de formar e transformar nosso viver, nosso habitar?

:: :: 1.2 Arte, participação e espaço urbano

Na década de 1960, diversos artistas e coletivos se voltaram para a exploração da arte em diálogo com a vida cotidiana e em espaços não convencionais para a prática artística. Esse processo foi resultado de um conjunto de questionamentos acerca do fazer artístico: a crítica à institucionalização da arte nos museus e ao mercado de arte, materializado na cultura de produção de objetos vendáveis; a transformação das artes tradicionais, como a pintura e a escultura, a partir da noção de arte viva, ou *live art*: tendência que reforçava a realização de ações ao vivo e que teve como representantes artistas como Allan Kaprow, Yves Klein e Piero Manzoni (GOLDBERG, 2006, p. 117-122; e 134-139); e a tentativa de criação de experiências artísticas radicais que eliminassem totalmente a audiência e a separação entre arte e vida, como pretendiam os *happenings* (KAPROW, 1966, p. 102-104) e experimentações de representantes do Movimento Neoconcreto, como os objetos relacionais de Lygia Clark, os *Parangolés* e o *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica, e as experiências Nº 2 e Nº 3 de Flávio de Carvalho.

A Internacional Situacionista, movimento político e inicialmente ligado à prática artística, fundado por Debord em 1957, tornou-se referência de reflexão crítica sobre o urbanismo e de experimentação lúdica do espaço urbano. Diversas atividades integraram a agenda deste grupo que teve adeptos em diferentes países da Europa, entre elas: a produção de uma revista do movimento, de inúmeros panfletos, a publicação de livros de seus integrantes, como o já citado *A sociedade do espetáculo*, e a prática do espaço urbano por meio de situações construídas. Segundo Jacques, o grupo que inicialmente estava interessado em questões ligadas à arte foi, ao longo do tempo, deslocando sua preocupação para a vida urbana:

Pode-se notar uma seqüência clara de mudança de escala de preocupação e área de atuação do pensamento situacionista. Se inicialmente eles estavam interessados em ir além dos padrões vigentes da arte moderna – passando a propor uma arte diretamente ligada à vida, uma arte integral – logo em seguida eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral. (JACQUES, 2003, s/p)

De acordo com Claire Bishop¹⁴, em uma segunda etapa do movimento, associada à maior politização de Debord e ao seu contato com o pensamento marxista de Lefebvre, a Internacional Situacionista passou a desconsiderar a arte enquanto atividade revolucionária. Ainda que com frequência os meios empregados e o conteúdo das reflexões propostas se aproximassem das questões ligadas à prática artística do período, o objetivo fundamental do grupo não se restringia ao campo da arte: era a transformação radical da vida cotidiana. (BISHOP, 2012, p. 82-84 e 102)

No intuito de explorar novas perspectivas da vida no espaço urbano, os situacionistas elaboraram uma prática de apropriação da cidade por meio das situações construídas. Essas seriam momentos coletivos, propositalmente criados e operariam fora da lógica de produtividade proposta pela organização urbanística da vida nas cidades.

Esses “eventos participativos que usariam o comportamento experimental para quebrar o vínculo espetacular do capitalismo” (DEBORD, 1957, p. 96. Tradução livre) pressupunham a participação ativa de todos os envolvidos em um jogo não alienado no espaço urbano (BISHOP, 2012, p. 86). Para Debord, as situações construídas eram uma alternativa à linguagem teatral e ao mundo que essa representava:

É fácil ver que a extensão do próprio princípio do teatro - não - intervenção - está ligada à alienação do velho mundo. Inversamente, vemos como as mais

¹⁴ Claire Bishop é crítica e professora de história da arte da CUNY Graduate Center (Nova Iorque).

válidas explorações culturais revolucionárias (...) incitam o espectador à atividade, provocando sua capacidade de revolucionar a própria vida. (DEBORD, 2006, p. 98. Tradução livre)

Também Allan Kaprow, artista estadunidense idealizador do conceito de *happening*, elegeu o teatro como símbolo de um tempo e de uma arte ultrapassados. Os *happenings*, em princípio, eram eventos breves, abertos ao acaso, que não se constituíam enquanto mercadoria e não podiam ser repetidos (SNEED, 2010, p. 172). Um de seus principais objetivos era “a superação dessa aberrante relação de sujeito e objeto (...) que até aqui domina e condiciona a arte moderna” (COHEN, 2004, p. 132).

O entendimento da arte não mais como algo a ser apreciado, mas vivido, compartilhado, experimentado, colocou em cheque a perspectiva de um sujeito que fica de fora, observando uma ação que se desenrola diante de si. A busca pela transposição das fronteiras entre artista e público, em muitos casos, transformou o artista em um propositor/provocador.

O Brasil sediou algumas das experimentações mais radicais nesse sentido. Artistas como Oiticica, Clark, Lygia Pape, Artur Barrio e Cildo Meireles transformaram profundamente a função da arte sob as perspectivas de interação com o público e intervenção artística (BARJA, 2008, s/p). No final da década de 1960, Lygia Clark formulou:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro mas o agora. (MILLIET, 1992. p. 155)

Ainda que na elaboração de Clark seja marcante a centralidade que a artista atribui à participação do público em seus trabalhos, para o curador francês Nicolas Bourriaud, apesar da forte exploração das possibilidades de participação do público na arte da década de 1960, foi somente na década de 1990 que ela deixou de ser um recurso possível para se tornar o objetivo da criação, a própria obra em si (BOURRIAUD, 2009, p. 43).

Em seu livro *Estética Relacional*, Bourriaud discorre sobre a geração de artistas que, no fim do século XX, haveria transformado as relações humanas no motor da criação artística. Segundo o autor, em uma espécie de resistência à “última etapa rumo à

‘sociedade do espetáculo’ descrita por Guy Debord” (Idem, p. 12), na qual as relações humanas não seriam mais vividas diretamente e sim através de sua representação espetacular, as obras relacionais operariam como “interstício social” (Idem, p. 19-25):

O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira são lugares onde se elaboram sociedades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. (BOURRIAUD, 2009, p. 62)

Os artistas que Bourriaud localiza no campo da estética relacional estariam interessados na proposição de outras formas de sociabilidade através da criação artística e cientes de que os rumos da obra só se definem coletivamente no encontro com o público. Há, em tese, nessa produção artística da década de 1990 uma tentativa de resistência à apropriação capitalista das relações inter-humanas e Bourriaud reconhece um forte caráter político nesta geração.

No entanto, para Bishop, a dimensão política e transgressora das obras que Bourriaud apresenta como exemplares da estética relacional é bastante questionável. No artigo *Antagonism and Relational Aesthetics*¹⁵, publicado em 2004, Bishop observa que o fortalecimento da tendência de obras abertas, interativas e com aspecto de trabalho em processo coincide com o momento em que o mercado começa a substituir o interesse pela produção de bens e serviços pela produção de experiências. Em diálogo com essa nova perspectiva econômica, a arte relacional, que teria surgido como um híbrido entre a instalação e a performance, substitui a contemplação pelo potencial de uso da obra de arte. É nesse contexto que o artista passa a ser compreendido também como um designer de momentos de vida e que passam a ser concebidos como obras de arte também o restaurante, o café e todos os ambientes dentro de uma galeria ou museu que são possíveis proporcionadores de experiências para o público, devir participante.

A crítica de Bishop, no entanto, recai menos sobre o conceito proposto por Bourriaud e, ao invés disso, foca a fragilidade que tal conceito adquire na produção artística que o curador elege para sustentá-lo. Bishop detêm-se nos artistas que Bourriaud apresenta como emblemáticos de sua conceituação estética, entre os quais Rirkrit Tiravanija, um dos artistas mais influentes do circuito de arte contemporânea. No

¹⁵ *Antagonismo e estética relacional* (Tradução livre).

portfólio de Tiravanija encontram-se trabalhos como o preparo de uma refeição tailandesa com a colaboração de todos os presentes e a disponibilização de uma réplica do próprio apartamento 24h por dia para os visitantes do museu (BISHOP, 2005, p. 116-119).

Diante de tais proposições artísticas, Bishop não nega que sejam capazes de criar momentos de convívio, mas questiona a qualidade das relações criadas e as limitações da análise de Bourriaud:

A qualidade das relações na Estética Relacional nunca é examinada ou colocada em questão. Quando Bourriaud argumenta que “encontros são mais importantes do que os indivíduos que os compõem”, eu sinto que essa questão é (para ele) desnecessária; todas as relações que permitem “diálogo” são automaticamente assumidas como democráticas e consequentemente boas. (BISHOP, 2004, p. 65. Tradução Livre)

Segundo Bishop, toda e qualquer obra de arte propõe uma relação mesmo quando contemplativa. Portanto, são justamente as questões acerca das relações produzidas – e não a simples produção de relações – que interessam: “que tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e por que?” (Idem, p. 65)

É nas respostas a essas perguntas que, para Bishop, as propostas artísticas das quais Bourriaud é entusiasta se revelam questionáveis. Para ela, é indiscutível que o jantar compartilhado proposto por Tiravanija promove diálogo e troca de ideias. No entanto, a partir dos relatos de participantes aos quais teve acesso, Bishop constata que o encontro promovido se deu majoritariamente entre pessoas frequentadoras do circuito de arte e se resumiu à fofoca e à criação de uma rede de contatos no meio artístico, o que já aconteceria em qualquer coquetel de qualquer exposição.

Bishop recorre então ao conceito de democracia, proposto pelos cientistas políticos Chantal Mouffe e Ernesto Laclau, para os quais a existência de conflito é parte fundamental para o pleno funcionamento de uma sociedade democrática. A partir deste recorte teórico, a autora contrapõe aos artistas eleitos por Bourriaud dois outros sobre os quais o curador francês não se debruçou: o suíço Thomas Hirschhorn e o espanhol Santiago Sierra.

As relações produzidas por suas performances e instalações são marcadas por sensações de inquietação e desconforto, ao invés de pertencimento, porque o trabalho reconhece a impossibilidade de uma “microtopia” e, no lugar, sustenta a tensão entre observadores, participantes e contexto. Parte dessa tensão se dá pela introdução de colaboradores de diversas condições econômicas que, por sua vez, desafia a percepção da arte contemporânea

enquanto um domínio capaz de abraçar estruturas sociais e políticas.
(BISHOP, 2004, p. 69. Tradução livre)

No caso das proposições elaboradas por estes artistas, Bishop reconhece uma reflexão crítica acerca das relações entre artista, participante e contexto, e mesmo entre a arte e outras esferas da sociedade, como a social e a política. Pela opção de revelar os conflitos intrínsecos de suas propostas, Hirschhorn e Sierra se aproximariam de uma experiência artística democrática.

São muitas as questões envolvidas na reflexão proposta por Bishop no artigo citado, entre as quais: a relação entre artista, público e contexto; a qualidade das relações elaboradas por experiências artísticas; a relação entre arte e consumo; e as perspectivas de uma arte social e politicamente engajada. No livro *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*¹⁶, Bishop retoma tais questões e se detém sobre elas detalhadamente. Sua preocupação foge da crítica ao pensamento de Bourriaud, que é central no artigo, apesar do questionamento acerca de uma estética relacional se manter presente, e propõe uma reflexão mais ampla sobre a qualidade estética e a capacidade política e social da arte participativa.

Bishop apresenta como características da arte participativa: envolver mais do que duas pessoas em sua elaboração; ter as pessoas como meio e materiais centrais; e estar comprometida com a politização do processo de criação, mais do que com uma estética relacional. Se Bourriaud foca a criação de relações como objeto da produção artística, Bishop atribui maior importância às dimensões estética e política que cada trabalho é capaz de operar.

A autora revela uma grande preocupação com a pré-disposição, que se tornou tendência, de avaliar positivamente propostas artísticas pela simples ocorrência de estratégias colaborativas e participativas, sem que haja uma análise mais aprofundada e completa acerca da experiência artística produzida. A esta tendência soma-se a dificuldade, apontada por Bishop, de reconhecer a potência do conceito e da experiência de participação por meio das imagens de registro. A consequência frequente de tais circunstâncias é a perda do referencial estético para discutir cada trabalho enquanto arte:

¹⁶ *Infernos artificiais: arte participativa e as políticas da espetação* (Tradução livre)

(...) a urgência dessa tarefa social levou a uma situação na qual práticas socialmente colaborativas são todas percebidas como gestos artísticos de resistência igualmente importantes: nenhum trabalho de arte participativa pode ser falho, mal sucedido, mal resolvido ou entediante porque são todos igualmente essenciais na tarefa de reparar o vínculo social. (BISHOP, 2012, p. 13. Tradução livre)

Chama a atenção que a crítica de Bishop sobre as obras de arte relacionais questione a fragilidade da dimensão política destas obras, enquanto sua preocupação com os trabalhos participativos – politicamente engajados – recaia sobre um possível descompromisso de seus propositores e críticos com a dimensão estética destes trabalhos. No entanto, não há contradição nisso. É justamente a importância de uma negociação viva e continuada entre tais dimensões – política e estética – que mobiliza a autora e que a aproxima do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière:

Boa arte, segundo Rancière, deve negociar a tensão que (por um lado) empurra a arte em direção da ‘vida’ e que (por outro lado) separa a sensorialidade estética de outras formas de experiência sensível. (BISHOP, 2012, p. 29. Tradução livre)

Sob um outro ponto de vista, a pesquisadora Miwon Kwon¹⁷ também realiza um estudo cuidadoso acerca das relações produzidas entre artista, obra e público. Em seu livro *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*¹⁸, Kwon analisa as diferentes etapas de conceituação da *site-specific art* (arte para sítio/local específico) desde meados da década de 1960 até o final do século XX. Inicialmente, as obras *site-specific* eram principalmente ligadas à instalação e à escultura, e desenvolvidas especialmente para um lugar determinado, levando em consideração suas particularidades físicas (arquitetônicas, geográficas, temáticas entre outras).

Segundo a pesquisadora, entre meados de 1960 e meados de 1970, as obras de arte pública – realizada em espaços públicos – estendiam à cidade as dinâmicas já conhecidas dos museus e galerias. As instalações e esculturas espalhadas nos espaços urbanos não se diferenciavam, enquanto experiência estética, da arquitetura moderna. Reproduziam sua forma abstrata e sua incapacidade de gerar interesse em um público mais amplo. De acordo com Kwon, foi justamente na adoção dos princípios da *site-specific art* que a arte pública encontrou meios de transformar sua relação com o público e o espaço urbano. (KWON, 2002, p. 56-65)

¹⁷ Miwon Kwon é curadora e professora de história da arte da UCLA.

¹⁸ *Um lugar após o outro: arte site-specific e identidade localizada* (Tradução livre).

A autora observa a exploração de duas estratégias principais e distintas nessa busca por uma nova relação entre arte, cidade e público: a integração e a intervenção. Os artistas ligados à primeira tendência compreendiam que quanto mais a obra sumisse no espaço urbano, estabelecendo uma relação harmoniosa com o local e se apropriando dos elementos materiais e das características arquitetônicas do entorno, mais social e acessível ela seria. A perspectiva da intervenção, por sua vez, propunha a apropriação dos elementos e dinâmicas presentes no espaço urbano não com o intuito de reforça-los, mas de atuar criticamente sobre eles.

Essa diferenciação, que remete ao debate proposto por Bishop acerca do antagonismo na obra de arte, é também apresentada na publicação sobre o projeto de intervenções urbanas na cidade de São Paulo *Arte/Cidade*. Nesta, o filósofo e curador do projeto, Nelson Brissac Peixoto, diferencia os trabalhos que ele considera convencionais dentro do campo da *site-specific art* das propostas mais radicais concebidas por artistas como Richard Serra e Robert Smithson:

O sítio era entendido como específico só num sentido formal, abstrato e estetizado. Daí muitos desses trabalhos terem sido reapropriados pelo circuito comercial, acabando expostos em museus. Foi a seguir que artistas como Serra, além de Smithson, radicalizaram os procedimentos para sítio específico, recorrendo a escalas, métodos industriais de produção e processos de implantação que, em vez de simplesmente se adequar ao lugar, introduzem um olhar crítico sobre a situação urbana. (PEIXOTO, 2012, p.20)

Também Kwon reconhece as particularidades da obra de Richard Serra e analisa detalhadamente as implicações políticas e conceituais decorrentes da emblemática escultura *Tilted Arc*, que permaneceu na Federal Plaza, em Nova Iorque, entre 1981 e 1989. Para a autora, o modo como Serra trabalha o *site-specific* envolve

não apenas os atributos físicos, sociais e políticos de um lugar; engaja-se, ao mesmo tempo, em um inquérito ou crítica de *art-specific* (ou talvez do discurso de arte enquanto um site em si), propondo, testando, retrabalhando e propondo novamente o que uma escultura pode ser. (KWON, 2002, p. 78. Tradução livre)

Se em *Tilted Arc* Serra experimentou duas dimensões de *site-specific*, a Federal Plaza e a arte enquanto campo conceitual, artistas da década seguinte, de 1990, foram além na compreensão do site enquanto lugar simbólico e virtualizado. Neste contexto, noções como *community-specific* (comunidade específica), *issue-specific* (questão específica) e *audience-specific* (audiência específica) integraram um processo de

reformulação da arte pública por artistas e curadores que almejavam um maior engajamento da população na realização de obras de arte e a abordagem de temáticas sociais relevantes. Para Kwon, o novo gênero de arte pública

(...) reafirmou seu desejo de impactar as vidas de pessoas não ligadas a arte por outros meios. Ao invés de abordar as condições físicas do local, o foco tornou-se o envolvimento das preocupações “daqueles que ocupam um determinado local”. Essas preocupações, definidas em relação a questões sociais – falta de moradia, violência urbana, sexismo, homofobia, racismo, AIDS – aparentemente oferecem um ponto de contato mais genuíno, uma zona de interesse mútuo, entre artista/arte e comunidade/audiência. A nova formulação da arte pública baseada na comunidade propõe uma nova parceria no lugar da parceria entre artista e arquiteto valorizada nas colaborações das equipes de design da década de 1980. O diálogo agora deve ocorrer entre um artista e uma comunidade ou grupo de audiência que é identificada enquanto tal na relação com algum problema social (...). (KWON, 2002, p.111. Tradução livre)

A pesquisadora, no entanto, não se restringe a expor o que almejavam artistas e projetos de arte pública, tanto em seu primeiro quanto em seu segundo momento (o novo gênero de arte pública). A respeito da *site-specific art*, por meio da análise de diversos exemplos, a autora observa as complexas relações entre as obras e o entorno e discute a ambígua potencialidade que tais trabalhos carregam: de “revelar histórias reprimidas, gerar visibilidade para grupos e questões marginalizadas e iniciar o (re)descobrimento de lugares até então ignorados pela cultura dominante” tanto quanto de “extrair as dimensões sociais e históricas desses lugares” e produzir uma atmosfera quase publicitária ligada ao local. (KWON, 2002, p.53. Tradução Livre)

Dentro do processo de generalização das cidades globalizadas, apontado por Jacques, com frequência obras e eventos de arte realizados no espaço urbano são utilizados para a valorização de determinadas cidades e/ou regiões dentro destas. A obra torna-se nesses casos um recurso de diferenciação turística, um atrativo local.

Para Kwon, essa apropriação da *site-specific art* como recurso de valorização de uma identidade urbana é resultado de uma mudança no processo de construção de uma visão de cidade. Essa, que a princípio era expressa pela arquitetura e pelo urbanismo, passa a ser elaborada por algo mais próximo do marketing e da propaganda. Nesse contexto, a criação artística a partir das especificidades ganha

uma nova importância ao fornecer distinção a um lugar e singularidade a uma identidade local, qualidades altamente sedutoras na promoção de cidades dentro da reestruturação competitiva da hierarquia econômica global. (KWON, 2002, p. 54. Tradução livre)

Também as experiências de arte pública baseadas em temas ou comunidades específicas são analisadas por Kwon em sua complexidade. As diferentes relações estabelecidas entre artistas, instituições de arte e população local podem tanto transformar como reforçar modos hegemônicos de produção e relações de poder. Kwon observa que

“colaborações” comunitárias são frequentemente concebidas pelos artistas e curatorialmente orientadas. Apesar do primeiro plano público e da elevação retórica da comunidade no discurso, nesses casos o grupo comunitário específico parece desempenhar um papel relativamente incidental. (KWON, 2002, p. 124. Tradução livre)

Segundo Eloísa Brantes Mendes¹⁹, foi na década de 1980 que as criações artísticas em espaços não institucionais se popularizaram. O resultado deste processo foi a ampliação do campo de institucionalização da arte à abrangência com a qual convivemos hoje (MENDES, 2012, s/p). Ou seja, o movimento de extrapolar os espaços (lugares, temas, relações) oficiais de arte, iniciado com ímpeto transgressor, foi rapidamente absorvido pelo sistema de arte e normalizado dentro da sociedade capitalista.

No entanto, para Mendes, ainda que a prática artística no espaço urbano já tenha se tornado parte do circuito oficial de arte, é o caráter de intervenção que permanece capaz de propor outras relações entre arte e realidade. Nesse sentido, a diferença apontada por Peixoto entre os trabalhos que entendiam o *síte* de modo abstrato e as experiências mais radicais é a diferença entre tratar a cidade como um museu e de fato intervir no espaço urbano.

Peixoto define “intervir” como “um gesto sobre o que já está em movimento” (PEIXOTO, 2012, p. 14). Nessa perspectiva, a arte necessariamente é ação, ainda que por meio dos mais diversos materiais (tinta, ferro, corpo etc). No campo da intervenção, não se inscreve a criação artística que estabeleceria um mesmo tipo de relação com quaisquer espaços e tempos em que fosse inserida. Nem tão pouco a que não transforma com a sua presença movimentos, relações ou sentidos comuns ao entorno.

No entanto, como podemos observar nas propostas artísticas estudadas por Kwon, ainda que se dê em caráter de intervenção, o artista dificilmente controla os

¹⁹ Eloísa Brantes Mendes é artista, pesquisadora e professora do Instituto de Artes da UERJ.

desdobramentos da relação estabelecida entre sua obra e o lugar, no que diz respeito à recepção do trabalho pela comunidade, mas também aos processos de gentrificação e espetacularização do espaço urbano.

Assim como o “habitar da cidade”, também o “participar em arte” é uma perspectiva a ser inventada a cada nova experiência. No campo das ideias, muitos projetos são possíveis e bem sucedidos naquilo que almejam, entre os quais: a participação como uma estratégia de politização do processo de criação; o entendimento das relações sociais como objeto da criação artística; e a integração profunda ou parcial de uma comunidade em um projeto artístico. Os exemplos propostos por Bishop e Kwon, diferentemente do que acontece com os trabalhos citados por Bourriaud, parecem nutrir sua potência nas capacidades do artista, ou do grupo de pessoas envolvidas, de expor contradições, mais do que apaziguá-las, e de entender a si mesmo como produto e produtor do contexto no qual se está inserido.

Assim, mesmo quando trabalhos de arte participativa, *community-specific art*, *issue-specific art* ou *site-specific art* não enunciam o objetivo de produzir relações, no sentido de uma estética relacional, a força do diálogo entre suas dimensões estética e política reside no reconhecimento das relações que os produzem. Nas complexas relações entre arte e espetáculo, arte e política, autoria e colaboração, intencionalidade e recepção, entre outras, habitar e participar são negociações vivas e conflituosas.

:: :: 1.3 Ações para habitar a cidade: convites e mediações em experimentos contemporâneos

Atualmente, são muitos os artistas e coletivos que também se dedicam à proposição de diferentes relações com o espaço urbano e muito diversas as estratégias empregadas por cada um deles. Dentro do campo performático – que tem a realização de ações como seu principal material de trabalho – podemos citar: derivas, flanâncias, deambulações, ações disruptivas, situações construídas, performances, intervenções e espetáculos – aqui no sentido comum às artes cênicas e não naquele debordiano.²⁰

A presente reflexão foca trabalhos que almejam a criação de experiências artísticas relacionadas a formas de habitar a cidade. Em princípio, quase todos os trabalhos realizados no espaço urbano colocam em questão algum aspecto da vida que nele transcorre, seja de ordem política, social, econômica ou subjetiva. No entanto, o recorte aqui proposto diz respeito às iniciativas que procuram intervir diretamente no imaginário construído sobre a vida urbana e na *coreopolítica* estabelecida a respeito dos aspectos individuais e coletivos, públicos e privados, dessa vida. Além de *Linha*, ação da Eleonora Fabião mencionada anteriormente, serão apresentados a seguir alguns coletivos e trabalhos específicos que empregam estratégias bastante distintas entre si para intervir na tendência homogeneizadora, espetacular e produtora de consensos do habitar a cidade.

:: 1.3.1 Coletivo OPAVIVARÁ ::

O coletivo de arte OPAVIVARÁ²¹ foi criado em 2005 no Rio de Janeiro por artistas cariocas que optam por atribuir a autoria dos trabalhos ao coletivo, não divulgando os nomes dos integrantes em sites, notícias e demais comunicações acerca de sua produção artística. Grande parte de seus trabalhos consiste em instalações realizadas

²⁰ Ao longo do presente texto serão abordadas principalmente as noções de situação construída, performance e intervenção. Para um estudo mais detalhado acerca de derivas, deambulações e flanâncias, ver o livro *Elogio aos Errantes*, de Paola Berenstein Jacques, e a tese *Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano*, de Verônica Golçalves Veloso.

²¹ As informações sobre o OPAVIVARÁ foram encontradas no site do grupo e em materiais ligados às exposições que serão citadas mais adiante: <http://opavivara.com.br/>
Acesso: jul/2017.

com o intuito de produzir convívios inesperados nos lugares em que os dispositivos são alocados. Para *A RUA É UM ESPETÁCULO* (2011) foram fabricadas cadeiras de praia de dois ou três lugares que são colocadas em calçadas e regiões de trânsito intenso do Rio de Janeiro criando uma espécie de sala de estar ao ar livre ou, como o nome do trabalho sugere, uma plateia da vida cotidiana. Uma plateia que, ao mesmo tempo, assiste à vida urbana como espetáculo e torna-se espetáculo para os demais habitantes da cidade.

Já no trabalho *CHUVAVERÃO* (2014), criado para o projeto *Parede Gentil*, o coletivo instalou um deck com cinco duchas na parede externa da galeria A Gentil Carioca. Os visitantes da galeria e outros habitantes da cidade que por lá passassem podiam se refrescar e se banhar junto a desconhecidos no meio da cidade.

Sentar e observar o fluxo urbano, assim como tomar uma ducha, não são ações raras em cidades de praia, como é o caso da capital fluminense. Porém, a particularidade dessas instalações do OPAVIVARÁ está na proposta para que tais ações sejam coletivas e compartilhadas com desconhecidos e para que aconteçam também em espaços da cidade onde elas não são usuais.

Imagens 08 e 09: *A Rua é um Espetáculo* e *CHUVAVERÃO*, recortes das imagens de divulgação das ações do Coletivo OPAVIVARÁ. Originais em cor.

Nos dois trabalhos citados do coletivo, o convite para a participação dos transeuntes é materializada na relação entre forma e função das instalações. É o fato de existir uma cadeira de três lugares ou cinco duchas em funcionamento ao ar livre em um local inesperado que causa estranhamento e gera interesse daqueles que, no meio de sua rotina urbana, se deparam com tais instalações.

No caso de *A RUA É UM ESPETÁCULO* e de *CHUVAVERÃO*, o coletivo de artistas insere os dispositivos no espaço urbano e os entrega ao livre uso da população da cidade. A presença performática dos artistas acontece em situações ocasionais, como em aberturas de exposições, nas quais, por algum tempo, os próprios artistas habitam os dispositivos e, por meio desses, se relacionam com estranhos.

Até o presente momento, só tive oportunidade de ver ao vivo dispositivos do OPAVIVARÁ expostos em galerias: na exposição *Made by... Feito por Brasileiros*, realizada no Hospital Matarazzo em 2014, e na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016. Nessas ocasiões, pareceu-me que a potência das instalações do grupo reside mesmo em sua relação com o espaço urbano e quando ativados por participantes. Como os integrantes do OPAVIVARÁ comentam no vídeo de apresentação do coletivo no site do Prêmio PIPA, como “um pintor [que] trabalha com a tinta, a gente trabalha com o receptor”²².

Durante o tempo em que permaneci diante dos trabalhos nas exposições citadas, a dimensão relacional proposta pelo grupo não se concretizou. Os dispositivos expostos na Bienal não pareciam ter o objetivo de provocar relações naquela situação, mas de nos fazer imaginar as relações que poderiam ser provocadas por eles em outros contextos. Já no caso da exposição no Hospital Matarazzo, o grupo criou um lugar de convívio bastante reservado na área externa do hospital. Cercadas por plantas, as cadeiras de *A RUA É UM ESPETÁCULO* realmente configuravam um ambiente distinto da atmosfera expositiva em que estavam inseridas. No entanto, no tempo em que estive presente, o lugar foi utilizado somente por um ou outro fumante ou por pessoas que já estavam juntas visitando a exposição e se beneficiaram da oportunidade de fazer um pequeno descanso antes de seguir adiante.

²² <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/opavivara/>> Acesso: jul/2017

Não digo que fumar ou descansar em uma instalação não se configure como uma maneira específica de estar em relação a uma obra de arte. Mas, nesse caso, voltáramos às questões colocadas por Bishop acerca dos trabalhos analisados por Bourriaud. De que relação estamos falando? Entre quem e por quê? Ouso imaginar que tais questões ganhem outras complexidades quando as mesmas instalações são disponibilizadas no espaço público, quando se diversifica o público que a elas tem acesso e, ainda, quando há de fato uma falta de controle sobre as relações inesperadas que tais instalações podem provocar.

:: 1.3.2 Grupo OPOVOEMPÉ ::

Diferentemente do OPAVIVARÁ que tem as artes plásticas como campo de criação artística, o grupo paulista OPOVOEMPÉ²³, fundado em 2005 por Ana Luiza Leão, Cristiane Zuan Esteves, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso e Paula Possani, parte da prática teatral para a criação de intervenções e espetáculos no espaço urbano. Dentro da produção do grupo, também existem trabalhos criados para salas de apresentações, como *9:50 Qualquer Sofá*, *Aqui Dentro* e *A Festa*. No entanto, os três exemplos citados, ainda que independentes, integravam projetos em que uma mesma pesquisa temática, em alguma etapa de sua realização, se traduzia em experimentos distintos, concebidos para salas de apresentação e para o espaço urbano.

No caso de *9:50 Qualquer Sofá*, a peça era apresentada em local fechado, mas foi criada a partir da realização de intervenções e ações coreográficas realizadas em diferentes espaços da cidade. Já *Aqui Dentro* foi concebido com seu duplo *Aqui Fora*, dois trabalhos autônomos e interrelacionados. Originalmente, o primeiro acontecia no TUSP, o Teatro da Universidade de São Paulo, e o segundo se dava enquanto trajeto tendo como ponto de início a Galeria Olido e de chegada a vista do cruzamento entre a Av. São João e a Rua São Bento. *A Festa* integrava o projeto *A máquina do tempo (ou longo agora)* junto com os experimentos *O Espelho* e *O Farol*, sendo o primeiro apresentado no B_arco – Centro Cultural Contemporâneo, o segundo no Parque da Água Branca e o terceiro, itinerante, se iniciava na recepção do Hotel Sheraton, dentro

²³ As informações acerca do Opovompé foram encontradas no site do grupo e recolhidas ao longo da minha experiência de colaboração artística com o mesmo, que será explicitada mais adiante: <<http://www.opovoempe.org/>> Acesso: jul/2017.

do Shopping D&D, e terminava diante do cemitério de trens na estação Presidente Altino, da linha Esmeralda. No contexto desta dissertação, me deterei nos experimentos realizados pelo grupo em espaços urbanos.

Desenvolvi uma primeira análise acerca de *Aqui Fora*, *O Espelho* e *O Farol* na monografia que escrevi ao fim da Pós-graduação Lato Sensu em Direção Teatral da Escola Superior de Artes Célia Helena, em 2013. No entanto, por conta das particularidades da pesquisa realizada para a presente dissertação e da importância que a colaboração com o grupo teve no direcionamento da minha prática artística rumo ao espaço urbano, se fez necessária uma nova reflexão sobre tais experimentos.

Tive a oportunidade de colaborar com a criação de *Aqui dentro Aqui fora*, como observadora-participativa da área de direção teatral, em 2009; de *A Máquina do tempo (ou longo agora)*, como assistente de direção, em 2012; e de *Evacuation Frankfurt – OPOVOEMPÉ*, como performer criadora, em 2014. No primeiro, foram criados o espetáculo *Aqui dentro* e o percurso no centro da capital paulista *Aqui fora*. O segundo projeto, por sua vez, gerou três experimentos cênicos: *O Farol – uma contemplação da velocidade*, *O Espelho – uma contemplação da vida e da finitude* e *A Festa – compartilhar o agora*. A partir dessa experiência, percebo que

A particularidade da linguagem artística produzida pelo grupo parece estar nas relações propostas entre cena e cidade e entre cena e público. São estes, a cidade e o público, os dois protagonistas dos trabalhos do OPOVOEMPÉ. A atuação, a dramaturgia, os elementos cênicos e os recursos técnicos se transformam em estratégias para que outras percepções do cotidiano da cidade sejam possíveis para os participantes. (ALMEIDA, 2013, p 31)

Participantes-viajantes. Seja para uma viagem pelas diferentes velocidades urbanas (proposta em *O Farol*) ou pelos diferentes momentos da vida de um ser humano (proposta em *O Espelho*), há nos experimentos do OPOVOEMPÉ um convite para o deslocamento. Este se dá por meio de ações simples e potentes enquanto acontecimentos partilhados na cidade, “[n]ão se trata de uma ficção que se apresenta na rua, mas de uma proposta poética que se constrói a partir da realidade das ruas” (Idem, p. 33). Busca-se potencializar a percepção de dinâmicas e conteúdos pré-existentes “ao longo de uma dramaturgia-experiência da cidade da qual ele (o público) é o verdadeiro agente” (Idem, p. 32).

Tendo em vista a perspectiva do habitar discutida nesta dissertação, me atarei aqui às diferentes relações entre participantes e cidade experimentadas em cada um desses experimentos. Uma descrição mais detalhada de cada trabalho foi realizada na já citada monografia.

Imagens 10, 11 e 12: Fotos dos trabalhos do Grupo OPOVOEMPÉ | *Aqui Fora*, *O Farol*, *O Espelho*. Créditos Christian Castanho, Roberto Setton e Felipe Cohen, respectivamente. Originais em cor.

Aqui Fora, o primeiro experimento cênico desenvolvido pelo grupo no espaço urbano, inaugurou alguns procedimentos revisitados posteriormente em outros trabalhos: “a dramaturgia em forma de trajeto, a trilha sonora contínua via mp3 e a atuação como condução poética do público pela cidade” (Idem. p. 32). Os participantes misturavam-se às performers, aos olhos dos transeuntes, por conta do uso de capas amarelas, e realizavam, na maior parte do tempo, ações muito semelhantes às delas. As artistas e a trilha de mp3 operavam enquanto condutoras da experiência de um coletivo de participantes.

Em *O Farol*, ao público era proposta uma experiência de contemplação sensorial e reflexiva das diferentes velocidades coexistentes na cidade de São Paulo. O deslocamento se dava em duplas de espectadores que, a cada etapa do trajeto, eram conduzidas por um performer diferente. Neste experimento, a trilha sonora era composta de sons diversos e de falas com conteúdo filosófico e antropológico sobre o tempo e a velocidade no contemporâneo. Ainda que em *O Farol* a atuação do público permanecesse próxima a um comportamento mais tradicional diante de uma obra, a contemplação, o grande acontecimento a ser visto não era o desempenho das performers, mas da cidade e dos diversos modos de vida que nela coexistem muitas vezes em conflito.

O *Espelho*, por sua vez, entre os experimentos citados, é o único não itinerante. O encontro com o público se dava ao redor de uma mesa de café da manhã posta ao ar livre no Parque da Água Branca, localizado na zona oeste da cidade de São Paulo. Público e performers sentavam juntos e, entre bolos e chá, compartilhavam histórias, guiados por um roteiro temático encaminhado suavemente pelas artistas que o elaboraram previamente. Neste experimento, ao invés do uso de mp3, em um segundo momento da ação, fitas cassetes com entrevistas pré-gravadas com pessoas de diversas idades, podiam ser escutadas por cada participante livremente, pelo tempo desejado.

Cada um a seu modo, os três trabalhos abordam o tempo enquanto experiência do espaço. O tempo produzido por cada espaço. Cada espaço-tempo objetivo e subjetivo, político e econômico, individual e coletivo.

Também na intervenção *Pausa para respirar* a relação entre tempo e espaço no cotidiano urbano é explorada. Um novo convite ao deslocamento: onde quer que

estejamos é possível pausar. Nesta intervenção eu não fui colaboradora na etapa de criação, mas pude realiza-la enquanto performer em lugares e situações bem diferentes uns dos outros, entre os quais: em cidades do interior do estado de São Paulo; na Virada Cultural, na área de convivência ao ar livre no Sesc Belenzinho; na Viradinha Cultural, na rua em frente ao Sesc Consolação; e na inauguração do Sesc Jundiaí, tanto na área externa quanto interna do prédio.

No contexto do grupo OPOVOEMPÉ, uma intervenção e uma peça são ambas igualmente estruturadas e porosas à participação do público. A particularidade de *Pausa para respirar* que eu gostaria de abordar aqui diz respeito à diversidade dos participantes e a diferença da experiência produzida por um roteiro tão preciso no encontro com cada um desses. Possivelmente por serem organizados enquanto acontecimentos cênicos, o público deliberado dos outros experimentos citados – pois, em se tratando de espaço público, há também o público acidental – era principalmente de um perfil cultural aproximado: que conhece o grupo, ou que se interessa por esse tipo de trabalho, ou que têm acesso às redes sociais e demais estratégias de divulgação cultural. Mais precisamente, os experimentos citados recorriam aos meios de produção e organização teatrais. Isso em si não se configura como um problema. No entanto, o fato de em *Pausa para respirar* a estratégia ser diversa, possibilitou, por vezes, um outro tipo de troca que percebo agora, retomando a experiência com a intervenção sob a ótica do habitar.

A intervenção começa com a chegada das performers ao local, vestidas com jalecos brancos, portando em suas mãos um banco de madeira e diversas placas com perguntas sobre a experiência na cidade, e em seus bolsos um estetoscópio, gaze e álcool gel. Inicialmente, por meio da técnica de *viewpoints*, que é uma das principais bases de treinamento continuado do grupo, instaura-se um jogo de relações espaciais entre as performers e os transeuntes do local. Neste, algumas perguntas são reveladas livremente para passantes aleatórios. Por meio desse jogo, as performers se deslocam até o local previamente definido para a instalação das estações de pausa. Cada uma pausa o banquinho de madeira em um lugar e a equipe de produção coloca diante de cada banquinho uma caixa plástica com grama dentro. A partir

Imagens 13, 14 e 15: Recorte de fotos dos trabalhos do Grupo OPOVOEMPÉ | *Pausa para Respirar*. Crédito GARAPA. Originais em cor.

desse momento, transeuntes são convidados a fazer uma pausa para respirar. Os que aceitam o convite são instruídos a sentarem, tirarem sapatos e meias e colocarem os pés na grama. A performer pede licença para colocar o estetoscópio nos ouvidos do participante e, falando suavemente na base do estetoscópio, o convida a fechar os olhos, perceber a própria respiração, destencionar alguma parte do corpo etc, para depois deixá-lo aproveitar com tranquilidade a pausa. O participante permanece o tempo que lhe agradar. Quando este abre os olhos, se depara com a performer segurando plaquinhas com uma série de perguntas para ele e, ao mesmo tempo, para quem mais estiver ao redor. As perguntas se referem à frequência semanal ou diária com que realizamos certas ações como: beber água, namorar, olhar o céu e perder tempo. São várias placas e cada performer escolhe quais mostrar a cada vez de acordo com o participante, sua idade, seu estado emocional aparente e sua disponibilidade diante da experiência. Os participantes tem liberdade para reagir como quiserem às perguntas. Alguns respondem em voz alta, outros apenas transbordam pensamentos e emoções em suas expressões. A última plaquinha convida o participante a agir diante do diagnóstico que ele mesmo realizou acerca de seus hábitos cotidianos.

Em uma das vezes nas quais estive presente, fizemos *Pausa para respirar* em uma praça de uma cidade do interior do estado de São Paulo. Nós simplesmente chegamos ao local e nos colocamos em jogo. Não havia público ciente de um acontecimento cultural, como às vezes acontece dependendo do contexto em que a intervenção é realizada e da forma como foi conduzida a divulgação. Dessa vez, experimentamos nos relacionar com representantes de diversos habitats do espaço urbano. Inclusive, a estranha troca entre aqueles que entendem ser importante o corpo a corpo com a cidade, e o fazem por meio da arte, e aqueles que, por falta de opção, mantêm a prática corporal mais radical do espaço urbano. Quando um morador em situação de rua, com a lucidez um pouco alterada para o padrão de normalidade consensual, sentou na estação que eu conduzia, percebi que sua reação às perguntas propostas, nesse caso em voz alta – o que fazemos com crianças e demais pessoas que percebemos não saber ler –, era inteiramente oposta à maioria das respostas. Em sua experiência de cidade, ele perdia tempo e olhava o céu todos os dias, quase o tempo todo, por exemplo. A experiência daquele homem reafirma a colocação de Jacques sobre a vivência corporal do espaço realizada pelos habitantes excluídos do

espetáculo urbano. No entanto, se suas respostas revelavam um contato íntimo e físico com a cidade, revelavam o oposto no que se refere ao contato com outras pessoas. Eu não me lembro de ter estado, nem antes nem depois, diante de tamanha sensação de solidão. Ao fim, ele levantou do banquinho de madeira usado na intervenção e voltou para o banco de concreto da praça, onde estava antes. Ali ficou até que não estava mais lá.

Os trabalhos do OPOVOEMPÉ são de uma delicadeza marcante na abordagem do público-participante. Tudo parece ser feito para recebê-lo com o maior cuidado, em uma experiência estética potente e que seja transformadora por meio de sutilezas. Observando as experiências dos diversos participantes que conduzi e vi conduzirem nos trabalhos que acompanhei, percebo que o impacto do olhar para si ou para a cidade é comumente descofortável porque, muitas vezes, assim é a vida. A condução dos participantes, por sua vez, é sempre trabalhada pelo grupo em uma dimensão positiva.

:: 1.3.3 Ligna ::

Tendo em vista as diferenças entre os trabalhos citados do Coletivo OPAVIVARÁ e do grupo OPOVOEMPÉ no que diz respeito à presença do artista enquanto mediador da experiência dos participantes, o grupo alemão Ligna, por sua vez, emprega uma terceira estratégia.

O coletivo é formado pelos artistas Ole Frahm, Michael Hueners e Torsten Michaelsen que, desde 2002, se dedicam a criação de situações que transformem, por meio de ações, a audiência em um coletivo temporário e que produzam estranhamento frente ao comportamento esperado no local onde o trabalho é realizado.²⁴

²⁴ O site do Ligna, até o presente momento, encontra-se disponível apenas em alemão. As informações compartilhadas nesta dissertação foram recolhidas na apresentação do grupo disponibilizada na página do festival alemão *Radio Revolten*: <<http://radiorevolten.net/en/ligna/>> Acesso: jul/2017. Há também um blog do grupo que foi consultado, principalmente, para a localização de vídeos dos trabalhos: <<http://ligna.blogspot.com.br>>. Acesso: jul/2017.

Em parte de suas performances, os artistas utilizam aparelhos mp3 para dar comandos pré-gravados aos participantes acerca das ações que devem ser realizadas.

Em *Cidades Paralelas*, os participantes interessados recebiam os aparelhos para realizar um passeio em um shopping. Aqueles que optassem por seguir os comandos sonoros, executavam uma série de ações estranhas ao contexto, simultaneamente intervindo na experiência de terceiros e na própria relação pré-estabelecida com o espaço concebido para o consumo.

Já no trabalho proposto pelo grupo para o projeto *Evacuation Frankfurt*, os comandos não focavam somente a condução de performances individuais, ainda que simultâneas. As instruções fornecidas pela gravação conduziam o participante a tomar uma cerveja com um estranho em um bar de uma estação de metrô.

Nos trabalhos citados do Ligna não há outro recurso cênico ou visual utilizado além dos comandos pré-gravados e fornecidos pelos aparelhos de Mp3. O foco da ação está na alteração de comportamento que será provocada pelas instruções. Os participantes, cientes de seu engajamento em uma ação artística, performam tal alteração e inevitavelmente interferem na compreensão pré-definida das demais pessoas ao redor acerca do espaço em questão.

Diferentemente das propostas do grupo OPOVOEMPÉ, que reservam um espaço de ação ao público-participante em um roteiro mediado por performers e outros elementos cênicos, nos trabalhos citados do Ligna a mediação ou a condução são substituídas pelo direcionamento. A performance se dá inteira e somente na ação do participante.

:: 1.3.4 *Lotes Vagos* ::

O projeto *Lotes Vagos*, dos artistas Breno Silva e Louise Ganz, foi realizado em 2005 na cidade de Belo Horizonte e em 2008 em Fortaleza. O objetivo do trabalho consiste

em transformar lotes vagos em espaços públicos temporários. Para tanto, os artistas realizaram, nas duas ocasiões, o seguinte plano de ação²⁵:

1. percursos pela cidade e mapeamento;
2. encontro com proprietários de lotes para negociar seu empréstimo;
3. encontro com pessoas que queiram desenvolver ocupações nos lotes;
4. desenvolvimento de ideias e projetos para ocupação e uso dos lotes;
5. execução e implantação desses projetos.

Silva e Ganz tinham o objetivo de manter as ocupações em atividade até que os proprietários solicitassem a devolução dos lotes. Segundo os artistas:

Esse projeto de ação coletiva propõe (...) realçar uma rede de espaços vazios, que são potenciais de respiração e invenção. Belo Horizonte possui 70 mil lotes vagos, o que corresponde a 10% das propriedades privadas da cidade, e se somadas correspondem à uma porcentagem imensa de áreas disponíveis e próximas de toda a população. (Texto presente no blog do projeto. Acesso: mai/2007)

Há em *Lotes Vagos* um uso claro dos conflitos que regem o espaço urbano, no sentido da presença do antagonismo na obra de arte discutido por Bishop, como apresentado anteriormente. Há uma negociação para que um espaço privado tenha um uso público até que, pelo o exercício do poder de posse, seu uso se torne privado novamente.

Segundo análise da artista e pesquisadora Brígida Campbell, *Lotes Vagos* se coloca “na contramão da lógica de especulação imobiliária e espetacularização dos espaços públicos”:

As ocupações não visam “requalificar” ou “revitalizar” os lotes, mas mantêm seu caráter de abandono, incorporam suas especificidades e projetam esses espaços como lugares entre o vago e o propositivo. (CAMPBELL, 2015, p. 70)

²⁵ Informações acerca do projeto Lotes Vagos foram encontradas no livro já citado de Campbell e no blog dedicado ao projeto: <<http://lotevago.blogspot.com.br>> Acesso: mai/2017.

Imagens 16, 17, 18 e 19:

Recortes de fotos das ocupações realizadas pelo projeto *Lotes Vagos*, disponíveis na internet. Originais em cor.

A finitude anunciada e o nomadismo dessas ocupações lembram o conceito de *zonas autônomas temporárias*, elaborado por Hakim Bey. No livro *TAZ: Zona Autônoma Temporária*, o historiador norte americano propõe essas zonas, sem restringir sua definição, como brechas de liberdade e autonomia forjadas em meio aos mecanismos de controle da sociedade capitalista. No caso de *Lotes Vagos*, a perspectiva anárquica é substituída por uma negociação pacífica com os proprietários dos terrenos. Os artistas nitidamente não buscam para a realização desse projeto estratégias antissistêmicas como as utilizadas pelos piratas que servem de exemplo à Bey.

Ainda que o acontecimento estético seja muito potente, o questionamento sobre a eficácia dessa estratégia de negociação para além do campo da arte é inevitável. Qual seria a disponibilidade dos proprietários, por exemplo, se fossem procurados para abrirem seus lotes a ocupações conduzidas pelos movimentos de luta por moradia ou pela reforma agrária? Tal limitação, no entanto, não é desinteressante se for analisada sob a perspectiva do antagonismo na obra de arte proposta por Bishop. Pois, nesse sentido, em *Lotes Vagos* a própria arte é assim escancarada enquanto território de poder. Ao mesmo tempo alargadora de limites e profundamente inserida na sociedade capitalista.

Outro aspecto interessante de *Lotes Vagos* o assemelha à já citada ação *Linha*, de Eleonora Fabião. Trabalhos bem diversos entre si, ambos têm em comum a dimensão participativa que se estabelece já no processo de criação e não apenas na realização das ações em si. Estes trabalhos articulam a concepção de intervenções e ações artísticas a partir do encontro entre experiências urbanas muito diferentes. Projeta-se junto a desconhecidos o melhor uso que a comunidade pode fazer do local abandonado ou a ação a ser realizada em dupla no espaço urbano. Com todas as dificuldades implicadas, repensa-se um projeto de cidade e uma noção de espaço público.

Linha e *Lotes Vagos* têm em comum a abertura para a colaboração dos participantes já no processo de elaboração da ação ou da ocupação que será realizada. Já os trabalhos citados do grupo OPOVOEMPÉ partem de um roteiro detalhado que, no entanto, é concebido para ser poroso ao encontro com o público-participante que só toma contato com a performance ou com a intervenção no momento de sua realização. Os trabalhos mencionados do Ligna também combinam um roteiro pré-

definido com um espaço de liberdade para os participantes. No entanto, a mediação dos artistas se dá pelos comandos veiculados via Mp3 e não por meio da presença das atrizes como acontece com o OPOVOEMPÉ. Nas instalações do OPAVIVARÁ, por sua vez, não há tipo algum de roteirização ou mediação. A relação entre forma e espaço se estabelece enquanto convite para a participação dos transeuntes. Neste caso, como em *Lotes Vagos*, são os elementos colocados no lugar que materializam as possibilidades de ações a serem realizadas. Para além da proposta concretizada no espaço não há direcionamento pretendido quanto ao rumo dos acontecimentos.

Filiados ao teatro, à intervenção urbana ou às artes visuais, os trabalhos artísticos aqui citados parecem ter sido concebidos no intuito de ampliar as percepções da vida possível nas cidades onde foram realizados. Cada um a seu modo, procuram oferecer outras perspectivas de habitar a cidade – de participar na construção da vida urbana – que friccionem o modelo hegemônico de um viver tornado espetáculo: sem corpo, generalizado, globalizado, sem conflito.

capítulo_2

Uma ação sobre mulher,

medo

e espaço urbano

|||||

Programa²⁶: escrever um capítulo sobre experiência artística, violência de gênero e cidade tomando como referência apenas produções teóricas e artísticas elaboradas por mulheres. Não utilizar palavras no masculino como se fossem neutras.

A partir do estudo das ações apresentadas e focando mais especificamente as estratégias colaborativas de criação empregadas em *Lotes Vagos* e *Linha*, concebi processos participativos para a elaboração da primeira de duas ações que deveriam se dar como momentos de um habitar compartilhado, corporal e não espetacular no espaço urbano da cidade de São Paulo. Ou seja, tanto os processos de criação quanto as ações em si deveriam ter a participação como um eixo fundamental.

Em uma análise retrospectiva, tornaram-se evidentes as diferentes dimensões de participação que foram experimentadas ao longo da pesquisa realizada. Algumas vezes tais diferenças foram propositalmente exploradas, mas em outras foram imprevistos que apresentaram os limites da proposta inicial e abriram horizontes para novas possibilidades.

No intuito de mapear formas de habitar a cidade e estabelecer canais de colaboração, iniciei a estratégia chamada de *cartas ao mar*. Primeiramente lancei nas redes sociais e pelas ruas, por meio de lambe-lambes, o seguinte chamamento²⁷:

²⁶ A noção de programa proposta por Eleonora Fabião, que será amplamente adotada ao longo desse e do próximo capítulo, se constitui enquanto um conceito preciso para a compreensão de um tipo de roteiro, ou enunciado, próprio à prática performativa: ao mesmo tempo sempre inédita e sempre planejada. A partir do uso da palavra, feito por Gilles Deleuze e Félix Guattari, Fabião compreende o programa como o “motor da experimentação [porque a sua prática] cria corpo e relações entre corpos”. Mais objetivamente, ela diz: “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio”. (FABIÃO, 2013, s/p)

²⁷ Arte criada por Victor Gurgel.

**FAZEM-SE
INTERVENÇÕES
ARTÍSTICAS
NA CIDADE DE
SÃO PAULO**

**PARTICIPE! SUGIRA UM LOCAL URGENTE PELO EMAIL:
OUTROMODODEHABITARACIDADE@GMAIL.COM**

(ISSO É UM PROJETO ARTÍSTICO, NÃO TEM FINS LUCRATIVOS)

a pesquisa continua. contribua, se quiser.

destaque e cole em um local de sua escolha na cidade de São Paulo.

[\[para imprimir o seu clique aqui\]](#)

instruções para lambe-lambe:

1. prepare a mistura

no caso do uso de cola branca,

(existem várias receitas de cola caseira que podem ser pesquisadas na internet),

para cada 02 partes de água, coloque uma parte de cola.

2. escolha o local

3. grude o lambe-lambe

aplique a mistura com um rolinho sobre a superfície escolhida, no verso do papel e, após grudar o papel na superfície, passe o rolinho com a mistura também por cima do papel

As pessoas que responderam por email a esse primeiro contato receberam um conjunto de perguntas²⁸ acerca da sua relação com a cidade:

:: ::

NA CIDADE

- Você geralmente sabe para aonde está indo?
- Você costuma ser o primeiro ou o último a chegar?
- O que te distrai ao longo do caminho?
- O que te atrasa?
- Quando você muda o seu trajeto?
- Do que você tem medo?
- Como você se desloca?
- Por que você se desloca?
- O que você vê por onde você passa?
- O que você mudaria?
- Você, além de ver, cheira, come, escuta ou tateia a cidade? Conte-me.
- Você perde tempo?
- Você se perde?
- O que você nunca fez, mas gostaria de fazer em um espaço público?

NO TRANSPORTE

- Você frequentemente se desloca sozinho ou acompanhado?
- Quando sozinho, você interage com outras pessoas?
- Quanto tempo por dia você costuma estar em deslocamento?
- Em deslocamento, o que você prefere fazer: dormir, ler, mexer no celular, pensar na vida...?

:: ::

Apesar de produzir um material interessante, a estratégia dos lambe-lambes gerou um número pequeno de respostas. Tentei então tornar a comunicação mais pessoal e espalhei em lugares diversos da cidade – pontos de ônibus, caixas de correio,

²⁸ Essas perguntas e outros textos documentais que serão compartilhados a seguir não seguem o programa proposto para a escrita do segundo capítulo, pois foram formulados anteriormente a essa proposição.

orelhões, para-brisas de carro, árvores, bancos de praça... – envelopes com o seguinte pedido:

Imagens 20, 21 e 22: envelopes espalhados pela cidade. Registros de processo.

Qual foi a história mais marcante que você viveu em um espaço público na cidade de São Paulo? Envie para o email:

outromododehabitaracidade@gmail.com

:: ::
==
==
==
==
==
==
==
:: ::

O número de respostas aos envelopes foi ainda menor do que o alcançado com os lambe-lambes. Além disso, o perfil das pessoas que responderam a essas estratégias era muito específico. Em sua grande maioria, pessoas profissionalmente ligadas a atividades culturais e, aparentemente, de níveis sócioeconômicos muito próximos. Compreendi que uma nova tentativa de contato com outros modos de habitar a cidade precisaria se dar sem mediações, presencialmente e em campo. Eu deveria ir a espaços urbanos e buscar estabelecer diálogo com um grupo mais diverso de habitantes. No entanto, o material coletado até então era potente e uma questão em particular que aparecia repetidamente nas respostas femininas era bastante mobilizadora para mim. Optei, então, por conceber a primeira ação a partir do universo de interlocução alcançado pelas primeiras estratégias empregadas: um contexto socioeconômico e um eixo temático com os quais me identifico. Fiz essa escolha e deixei estabelecido para a segunda ação, que será discutida no próximo capítulo, o objetivo de experimentar outros contextos.

**:: :: 2.1 Da performance à participação: *A cidade dos meus sonhos...*
e *Cidade de sonhos e pesadelos***

Apesar das poucas respostas recebidas até o momento de criar a primeira ação, a insistente relação que aparecia entre mulher, medo e violência no espaço urbano me interessou. Eu já havia desenvolvido anteriormente projetos artísticos sobre questões ligadas às condições da mulher na sociedade contemporânea, como os trabalhos da Cia Temporária de Investigação Cênica *E agora, Nora?*²⁹ e *Espelho*³⁰. No entanto, nunca havia abordado essa temática no espaço urbano.

À pergunta proposta pelo questionário “do que você tem medo (na cidade)?”, surgiram respostas³¹ como:

```
graph TD; A[Na verdade eu gostaria de sair de casa a qualquer horário, sem medo.] --> B[De ser assaltada, estuprada.]; A --> C[Assalto, estupro, algum doido dirigindo... Geralmente ando sozinha, tenho que ficar atenta.]; C --> D[Violência];
```

²⁹ O espetáculo *E agora, Nora?!* partia da última cena da peça *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, em que a personagem Nora decide sair pela porta de sua casa, deixando para trás marido, filhos e os papéis reservados à mulher em sua época, com o objetivo de se conhecer enquanto indivíduo. Tendo essa personagem emblemática como referência, o espetáculo se debruçava sobre outras portas que mulheres teriam atravessado depois daquela, partindo de uma encenação mais teatralizada rumo a uma linguagem performativa e autobiográfica conforme as questões abordadas se tornavam contemporâneas às atrizes. *E agora, Nora?!* teve concepção e direção de Joana Dória, dramaturgia de Sofia Boito, criada em processo colaborativo, orientação de Cibele Forjaz, colaboração de Roberta Estrela D'Alva (intervenções poéticas) e atuação Júlia Novaes e Sofia Boito. Contou com a participação da atriz Livia Piccolo a partir da terceira temporada do espetáculo que estreou na Casa Livre (2009), seguiu para o TUSP (2009) e para o Teatro Augusta (2010), realizou apresentações em diversos festivais nacionais (2010/2011) e na Mostra de Arte Contemporânea FU ORA, sediada no Espaço Imacelli em Florença, na Itália (2010).

³⁰ *Espelho* abordava situações extremas de violência e opressão a que são submetidas mulheres em diferentes culturas na atualidade. A dramaturgia foi criada por Joana Dória e Sofia Boito, atrizes da peça, e a direção foi de Antônio Januzelli. *Espelho* estreou no Festival de Teatro do Agreste – Sesc Caruaru (2014) e realizou temporada em São Paulo na Livraria da Vila do JK Shopping (2016).

³¹ Todas as repostas na íntegra estão disponibilizadas no Anexo I.

Somei a essas respostas uma outra que revelava um desejo de dormir na cidade e entendi que, dentro da proposta de experimentar a arte como um modo de habitar, seria precioso conseguir, por meio de uma ação artística, fazer coletivamente algo que a maior parte de nós, mulheres, dificilmente faria sozinha deliberadamente em São Paulo: passar uma noite em um espaço público.

Por sua necessidade fundamental de ser uma ação em grupo, e por já ter assumido sua vinculação ao universo sócio-cultural no qual me reconheço, busquei a colaboração de mulheres artistas que dialogassem tanto com a performance quanto com a literatura: Anna Zêpa, Carol Froes, Júlia Novaes, Lívia Piccolo, Sofia Boito e Paloma Amorim. Enviei a elas o seguinte convite:

Xxx,

Peço que leia as duas ideias abaixo:

É comum que nós mulheres não nos sintamos à vontade para frequentarmos sozinhas à noite diversos espaços urbanos. Em parte pela realidade da cidade, em parte pelo imaginário tecido a seu respeito, nosso medo e insegurança constantemente tolhem a nossa experiência do espaço público.

Os contos de fadas, em sua origem, não eram destinados ao público infantil e serviam como um compartilhamento oral e coletivo das experiências acumuladas por uma sociedade.

A partir delas, pense em uma ou mais experiências suas que relacionem medo e cidade e escreva um conto de fadas contemporâneo.

A forma é livre, é sua.

Não há restrição de tamanho. Você apenas deverá ser capaz de dizê-lo de cor na próxima etapa do projeto.

Envie o conto até dia 20/07. Pode ser?

Obrigada!

Beijos,
Joana

Dentre os lugares sugeridos nas respostas às *cartas ao mar*, escolhemos para um primeiro experimento um local com o qual tivéssemos alguma intimidade: a Praça do Ciclista. Passamos uma noite lá para que pudéssemos ler umas para as outras os contos escritos (Apêndice I) e experimentar entre performers as situações que apareceriam ao longo da jornada noturna. Essa etapa não era ainda a ação de fato, mas um primeiro encontro no qual a proposta de participação focava a relação das performers entre si e com as surpresas que poderiam ser oferecidas pelo local. Levamos chá, bolo, cobertores, travesseiros e nossos contos impressos. Combinamos apenas que nos revezaríamos para que houvesse sempre alguém em vigília caso as outras dormissem.

Imagem 23: Primeiro experimento para *A cidade dos meus sonhos...*
Foto Luiza Gerbasi. Original em cor.

Das 23h às 6h da manhã. Quinta feira 22 de setembro de 2016. Era início da primavera. A escolha da data, além das agendas, contemplava uma dimensão simbólica. No entanto, fez muito frio. Dividimos chá, bolo, cobertas e histórias. Ponto de ônibus, construção de prédio, avenida... Tudo em movimento durante grande parte da noite. Na Paulista de tudo já se viu e nós entrávamos nesse balaio. Um ou outro curioso se empenhava em saber o porquê. A grande parte dos transeuntes preferia não ter nada com isso. O miolo da noite foi o mais difícil. Algo entre 2h e 4h da manhã. Um ou dois sobressaltos... Um ou dois momentos em que lembramos que de fato algo poderia não correr bem noite adentro na cidade de São Paulo. Mas não ali, não conosco, ao menos, não naquela noite. O susto nem chegou a ser medo. Em mim o sono venceu.

Para o que seria a ação em si, nomeada *A cidade dos meus sonhos...*, a estrutura se complexificou. Ao longo da noite no espaço urbano, tarefas poéticas tiradas dos contos produzidos pelas performers deveriam ser realizadas segundo um roteiro prédefinido e outras mulheres foram convidadas a passar a noite conosco sem receberem muitas informações sobre o que aconteceria e do que se tratava a experiência.

Queridas convidadas,

Que bom que toparam participar da ação ***A cidade dos meus sonhos...***! A ação propõe fazermos algo que, como mulheres habitantes de uma grande cidade, dificilmente faríamos sozinhas, mas poderemos tentar em grupo: passar uma noite em um espaço público de São Paulo.

A ação acontecerá de sábado dia 15/10/2016 às 23h30 até domingo 16/10/2016 às 6h da manhã na Praça Sílvio Romero, no Tatuapé.

Algumas propostas serão feitas ao longo da noite, **participem** como quiserem.

Vocês podem trazer outras convidadas. Importante ressaltar: será uma ação apenas com **MULHERES**.

Para a ação, por favor:

- Levar o mínimo de coisas necessárias e nada de valor.
- Levar um documento.
- Ir de pijama (Considerar a mudança de temperatura ao longo da noite).
- Se quiser, levar o próprio travesseiro e coberta (Existirão alguns para compartilhamento).

As convidadas devem chegar à praça às 23h30 e procurar o **SINO**. Será lá o ponto de encontro.

:: ::

A cidade dos meus sonhos... reuniu assim uma artista propositora – ciente do projeto como um todo –, artistas colaboradoras que já haviam experimentado uma noite na cidade, mulheres convidadas para uma experiência curiosa da qual não sabiam muitos detalhes e as pessoas que espontaneamente estavam no local. Dessa vez, dentre as sugestões de lugares para a realização de intervenções artísticas angariadas por meio dos questionários, escolhemos a praça Sílvio Romero, no Tatuapé. Esta escolha se deu tanto pelo fato de ser uma praça localizada fora da região central da cidade, como também por nenhuma de nós ter alguma relação cotidiana ou afetiva com o local.

Programa *A cidade dos meus sonhos...*: Reunir um grupo de mulheres e passar uma noite, das 23h às 6h, em um espaço público e aberto da cidade de São Paulo. Entre essas mulheres, algumas devem estar previamente preparadas para conduzir as outras por algumas ações que serão propostas ao longo da noite conforme o roteiro a seguir. Os convites devem ser estendidos também às mulheres que espontaneamente estiverem no local.

1. Organização do espaço

As mulheres condutoras devem chegar à praça às 23h e organizar no local escolhido o seguinte material: pás e plaquinhas identificadoras; 04 baldes com água; vários esmaltes vermelhos (pelo menos a metade do número de participantes confirmadas); 01 pote com vários cordões com sinos pendurados; 01 caixa com os papéis com instruções/perguntas e canetas.

+

04 caixas com os “kits” para as estações individuais que só serão montadas em um segundo momento. Em cada caixa: 01 manta roxa, 02 travesseiros brancos, 02 lençóis brancos, 01 garrafa térmica com chá e xícaras, biscoitos, livretos com os contos literários criados para a ação, guarda chuvas.

2. Chegada das mulheres convidadas:

Às 23h30 devem chegar as mulheres convidadas. Essas devem ser recebidas por 2 performers condutoras que colocarão um sino no pescoço de cada convidada e as conduzirão ao local determinado da praça. Neste, as condutoras entregarão um papel com perguntas a serem respondidas individualmente por cada convidada e canetas. Importante sugerir um lugar tranquilo para que cada participante possa sentar e curtir as perguntas. As condutoras darão o tempo individual para as respostas e, conforme perceberem que as mulheres estão encerrando, passarão à próxima ação.

3. Início das ações:

A. As mulheres condutoras abrirão vários buracos na terra para que as convidadas enterrem suas respostas (ao fim do papel das perguntas, haverá uma indicação escrita para que as convidadas dobrem e enterrem seus papéis. Mas é possível que o convite precise ser reforçado pelas condutoras com a seguinte frase: Por favor, enterre aqui a sua história). As condutoras ajudarão as mulheres a taparem os buracos e colocarão um sinalizador com o primeiro nome da dona da história.

B. Após todas as convidadas enterrarem suas respostas, as condutoras convidarão as demais mulheres para lavarem a terra das mãos e lavarem umas as outras com os baldes de água.

C. Na sequência, as condutoras oferecerão esmaltes para que todas as mulheres presentes pintem as unhas umas das outras. Também passarão garrafas de vinho entre as mulheres. Enquanto isso acontece, as condutoras, que também estarão pintando unhas ou tendo suas unhas pintadas, contarão seus contos em voz alta para todas as presentes: Júlia, Anna, Joana e Sofia. É importante que não haja pressa e haja escuta. A duração dos textos e do pintar das unhas devem ser relativamente próximas. Pode haver silêncio entre um conto e outro. E, se algo tiver que durar mais, que sejam os textos.

D. Ao fim do conto da Sofia, uma música ritualística será colocada em uma caixa de som. As condutoras se olharão, olharão as mulheres presentes e começarão a dançar. Cabe a cada uma escolher se dança, como dança e o quanto dança. O tempo dessa ação dependerá da atmosfera instaurada. A proposta que deve nos permear é de um rito de libertação, de uma tomada de posse radical de um espaço que, culturalmente, não nos convida à liberdade: dance até que o espaço seja seu.

4. Hora de dormir

Quando a dança esmorecer, as condutoras pegarão seus “kits” e começarão a montar as 04 estações. 01 manta forrando o chão; 02 travesseiros, 01 lençol branco, assim como o lanchinho, as xícaras e a garrafa térmica com o chá. As mulheres ficarão livres para se deter em uma única estação ou circular. As condutoras não dormirão, mas cuidarão das que quiserem dormir. Nas estações, cada condutora pode oferecer chá e comida e ler os contos do livreto que não foram contados ao vivo (da Livia, da Carol e da Paloma)³². Conversas podem surgir, o silêncio pode surgir, o sono pode surgir, e tudo bem.

Às 6h da manhã, todas as mulheres condutoras recolherão o material utilizado na ação e, junto às outras mulheres, partirão. As repostas ficarão plantadas para que encontrem outros tempos ou apenas a ação do tempo.

³² Essas artistas participaram da primeira etapa da ação, mas, por motivos diversos, não puderam estar presentes no encontro da Praça Sívio Romero.

Na noite do dia 15 de outubro de 2016 fomos surpreendidas por uma lua cheia enorme e pelo fato de que a Sílvia Romero talvez seja uma das praças com a vida noturna mais animada da capital paulista. Tínhamos nos informado sobre o local e sabíamos que era um ponto de encontro de jovens do Tatuapé, mas não tínhamos a dimensão do que era um sábado à noite por lá. No início foi um banho de água fria. Provavelmente estávamos em busca de um lugar perigoso, que confirmasse os preconceitos acerca da zona leste da cidade e que fizesse da nossa ação um ato de coragem e sobrevivência. Nem mesmo os sobressaltos vividos numa quinta à noite na Av. Paulista nós passamos naquela praça.

No entanto, passado o choque inicial, uma situação interessante se estabeleceu. Não seríamos as responsáveis por desbravar aquele espaço transformando-o em lugar. Se “o lugar é a porção do espaço apropriável para a vida” (CARLOS, 2007, p. 44), por meio do corpo e dos sentidos, esse processo, no caso da praça Sílvia Romero, já estava em curso antes da nossa chegada. Ainda assim, o encontro entre a nossa ação e a vida noturna cotidiana da praça instaurou naquela noite uma diversidade do habitar praticado no local. Nosso pequeno grupo causou curiosidade e estranhamento nas pessoas que nos assistiram mantendo distância, mas também gerou momentos de participação de mulheres que, junto às performers e às participantes convidadas, realizaram algumas das tarefas poéticas propostas pela ação: se fazer perguntas, enterrar quem fomos, lavar-nos juntas, contar histórias, dançar até que o espaço seja seu e, se possível, dormir e sonhar.

As pessoas ali presentes desfrutavam da praça enquanto ponto de encontro: bebiam, conversavam, comiam lanches e namoravam. Chegamos em um pequeno grupo de mulheres de camisola, carregando travesseiros e algumas caixas e logo escolhemos um local entre as árvores para colocar nossos objetos. Uma vez instaladas, algumas de nós foram buscar do outro lado da praça as nossas convidadas. O ponto de encontro combinado era um grande sino de cobre que já existia na praça. As mulheres convidadas vieram em um número muito menor do que o esperado. Uma das dificuldades encontradas na tentativa de ampliar o perfil das participantes foi referente à compreensão da ação como um compromisso a ser mantido e difícil de ser realizado novamente. Muitas mulheres que tinham confirmado presença, em cima da hora enviaram mensagens comunicando imprevistos dos mais diversos. Lidamos assim

com as circunstâncias concretas do momento para a continuidade da ação. As convidadas foram conduzidas até o local em que as outras performers se encontravam, onde foram recebidas pela seguinte placa:

Imagens 24, 25, 26 e 27: stills em preto e branco do vídeo (em cor) feito por Marcella Sneider da ação *A cidade dos meus sonhos...*

O primeiro convite propunha que as mulheres presentes respondessem por escrito e individualmente perguntas sobre a sua experiência na cidade para, na sequência, “enterrar quem fomos”. Ou seja, tais papéis deveriam ser enterrados/plantados no chão e, na terra sobre eles, fincadas plaquinhas identificadoras com os nomes das mulheres que, simbolicamente, ao mesmo tempo ali jaziam e ali brotavam. Em seguida, baldes cheios de água foram colocados no centro do canteiro para que performers e participantes lavassem umas as outras. O grupo de mulheres, mais misturado por essa última ação, sentou em roda ao centro do canteiro, ao redor de esmaltes vermelhos. Se inicialmente as propostas eram realizadas em cânone – as

performers faziam para, na sequência, as participantes fazerem –, aos poucos foi instaurada uma dinâmica mais sutil e coral de proposta/resposta.

Os contos ficcionais escritos previamente pelas performers foram contados por cada autora enquanto todas as mulheres envolvidas em *A cidade dos meus sonhos...* pintavam as unhas umas das outras e compartilhavam vinho. Ao fim das histórias, tocamos, em uma caixa de som portátil, músicas que evocavam um ambiente ritualístico e propusemos o penúltimo convite: “dançar até que o espaço seja seu”. Performers de forma mais intensa e convidadas mais discretamente, todas passamos a nos movimentar sob os olhares de estranhamento das pessoas ao redor. Quando a dança naturalmente esmoreceu, as performers compuseram leitos ao ar livre – com lençóis, mantas e travesseiros –, relativamente afastados uns dos outros, e distribuíram as convidadas entre esses. Nos leitos, era servido chá com bolachas, os contos impressos para leitura e as participantes eram convidadas a dormir, caso quisessem e conseguissem. Eu particularmente, assim como na Avenida Paulista, adormeci.

Dormi e acordei com a música alta do carro estacionado ao lado da praça. Dormi e acordei com uma briga de casal que quase acabou em pancadaria. Dormi e acordei com uma moto passando. Dormi e acordei com a conversa bêbada do bar da esquina. Dormi e acordei lembrando que eu deveria revezar a vigília. Às 6h da manhã acordamos todas, recolhemos nossos pertences e fomos embora. Ao olhar para a praça, já do outro lado da rua, vi vazio o local que havíamos ocupado. A luz era outra e não havia vestígios da nossa presença. O corpo cansado, os pensamentos difusos. Teria ou não acontecido aquela lua cheia? Aquelas mulheres dançando, aquele habitar feminino e noturno? Sim, ainda estávamos lá, tudo tinha acontecido. Mas no amanhecer da praça, tornava-se nítido, poderia ter sido apenas um sonho.

Às 6h da manhã, o objetivo da ação tinha sido concluído: passamos uma noite coletiva entre mulheres na cidade de São Paulo ao longo da qual realizamos as tarefas performativas tiradas dos contos literários que havíamos produzido sobre as relações entre medo, mulher e espaço urbano.³³

No entanto, uma análise crítica mais aprofundada não permitia considerar a ação bem sucedida. É difícil determinar o sucesso de uma experiência estética por conta do grau de subjetividade e de particularidade na relação estabelecida entre essa e cada participante. Nesse caso, apoiarei a crítica nos objetivos que mobilizaram a elaboração de *A cidade dos meus sonhos...*: propor uma ação artística como um modo de habitar a cidade, a partir de um programa pré-definido, mas que, fundado na busca da participação de pessoas que não precisariam conhecê-lo para a ele se integrar, poderia ser transformado noite adentro.

³³ Uma síntese do que foi a ação *A cidade dos meus sonhos* e a relação entre esta e os frequentadores habituais da praça Sílvio Romero pode ser vista em vídeo no link: <https://www.youtube.com/watch?v=yEf3690dNQE>.

De fato um momento de arte-vida aconteceu, mas o habitar experimentado enquanto proposição artística, apesar de ter se relacionado com a praça e as pessoas que a frequentam usualmente, não deixou de ser um outro, desintegrado àquele que já acontecia no local. Não presenciamos a instauração de um terceiro habitar, híbrido dos dois primeiros – o cotidiano da praça e o da proposição artística.

Esclareço aqui que a perspectiva de integração a qual me refiro não se restringe a um sentido positivo. Um híbrido é caracterizado por ser uma terceira coisa, distinta das duas primeiras que o originaram. Isso não quer dizer que será necessariamente algo melhorado ou mais interessante do que aquilo que o possibilitou. No universo da genética, uma planta ou animal híbrido é frequentemente estéril³⁴. Assim, esperar que o encontro entre o habitar cotidiano da praça e o proposto por uma ação artística instaurassem um terceiro modo de convivência entre as pessoas presentes naquele tempo e espaço não significa esperar um encontro festivo, o que, aliás, já estava em curso na praça quando chegamos. Não seria esse o critério de avaliação da ação artística proposta. Pelo contrário, retomando as elaborações de Bishop e Jacques, desejáveis mesmo seriam a produção de dissenso e o escancaramento das contradições envolvidas na proposta artística e em sua relação com aquele espaço urbano específico. Nesse sentido mais complexo, uma versão hipotética de um desdobramento interessante da ação poderia ser, por exemplo, uma comoção agressiva das pessoas acostumadas a uma determinada dinâmica naquele local no intuito de negar uma nova proposta de apropriação do espaço na qual elas não se reconhecessem.

Tendo em vista a noção de habitar proposta por Lefebvre, que engloba participar efetivamente da construção da cidade e do modo de vida que ela produz, era desejado que a ação *A cidade dos meus sonhos...* se desenvolvesse colaborativamente no encontro, concordante e/ou discordante, entre habitantes diversos. Havia um roteiro,

³⁴ Segundo o dicionário online do Google, é considerado híbrido um “organismo formado pelo cruzamento de dois progenitores de raças, linhagens, variedades, espécies ou gêneros diferentes e que freq. é estéril [O hibridismo, natural ou manipulado, é comum entre as plantas, mas o exemplo mais conhecido é o burro ou mula, cruza entre o cavalo e a jumenta ou entre a égua e o jumento (...)]”. Dicionários mais tradicionais, como o Aurélio e o Michaelis, também foram consultados, mas, para a presente reflexão, o verbete oferecido pelo Google se mostrou mais completo. Consultas realizadas em: out./2017.

mas o sucesso do mesmo se daria, compreendo agora, na sua própria superação. Como alerta Maria Beatriz de Medeiros³⁵:

Arte que vai para a rua, se distrai e caminha como os errantes. Não tem percurso nem roteiro. Se o tiver o perde, se for aberta ao público e não só teatro. Teatro de rua é teatro, fala unidirecional, tal qual a televisão que nos deixa presos nos sofás, inertes, puro lixo onde se derramam sons e imagens que convidam apenas a ver e a se calar. Arte que fugiu de casa, deixou a escola, foi aprender na rua, aprendeu que precisa ser aberta à participação do que não mais chamaremos de público. Ela é aberta aos iteradores. (MEDEIROS, 2012, p.76)

Para Bishop é a “combinação de uma premissa conceitual clara e uma realização parcialmente imprevisível que caracterizam alguns dos melhores exemplos contemporâneos de participação” (BISHOP, 2012, p. 33). E, nesse sentido, em *A cidade dos meus sonhos...* a medida entre o planejado e o acaso foi inócua.

A experiência se mostrou mais interessante para as performers do que para os habitantes do local, o que, a princípio, não seria um aspecto necessariamente negativo. No entanto, não era o objetivo da ação. *A cidade dos meus sonhos...* havia acontecido enquanto performance, mas muito timidamente enquanto ação participativa. Um ponto importante não fora alcançado: o envolvimento de um maior número de pessoas não engajadas previamente com a ação. Compreendi que a experimentação do tema e do conceito de *A cidade dos meus sonhos...* não havia se esgotado.

Um novo programa foi então concebido tendo em vista as questões problematizadas a partir da ação anterior e das circunstâncias da *Semana de Arte HeForShe* realizada em São Paulo pela ONU Mulheres³⁶, em parceria com o MAM – Museu de Arte Moderna. O Célia Helena Centro de Artes e Educação, do qual fui aluna e onde trabalho, foi convidado a apresentar dentro do evento uma programação de artes cênicas com propostas que abordassem questões de gênero. Entendi que seria uma oportunidade de experimentar de outro modo a relação entre mulher, medo e espaço urbano e elaborei para esse novo contexto a *Cidade de sonhos e pesadelos*.

³⁵ Artista, pesquisadora e professora do Instituto de Arte da Universidade de Brasília.

³⁶ A ONU Mulheres foi criada em 2010 e é a entidade das Nações Unidas dedicada à igualdade de gênero e ao empoderamento das mulheres. HeForShe é um dos projetos da entidade e entre as ações propostas por este, em março de 2017, foi promovida a Semana de Arte HeForShe em diversas cidades do mundo: Nova Iorque, Londres, Paris, Madrid, Bangkok, Santiago do Chile, São Paulo e na Cidade do Panamá. Em São Paulo, a Semana de Arte HeForShe foi realizada em parceria com o MAM – Museu de Arte Moderna.

A nova ação faria parte de uma programação cultural dentro do Parque Ibirapuera e teria hora para acabar. O foco, não apenas por um desejo meu, mas também pelas circunstâncias do evento, deixou de ser a experiência das performers em passar uma noite no espaço urbano e tornou-se a participação das pessoas presentes: ouvir outras histórias mais do que contar as nossas. As performers dessa vez seriam condutoras da experiência alheia e não a experiência em si. É importante ressaltar que o programa da ação *A cidade dos meus sonhos...* almejava combinar essas duas dimensões em uma experiência individual e ao mesmo tempo compartilhada para cada uma das mulheres presentes. Mas, na ausência de um número expressivo de convidadas, a ação se ensimesmou.

Programa *Cidade de sonhos e pesadelos*: instaurar um momento de convívio no Jardim das Esculturas do Museu de Arte Moderna – MAM de São Paulo. As pessoas presentes poderão circular livremente por estações distintas pré-elaboradas que, em conjunto, abordem a relação entre mulher, violência e medo no espaço urbano. As estações devem prever a participação de pessoas de qualquer gênero, ainda que o foco da ação seja a experiência de mulheres na cidade, e funcionar como um ponto de partida para um acontecimento cujos desdobramentos serão determinados pelo comportamento das pessoas presentes.

Cidade de sonhos e pesadelos foi a última atividade da programação apresentada na noite de 10 de março de 2017. Quando o público saiu do auditório do MAM rumo ao Jardim das Esculturas, área externa do museu no Parque Ibirapuera, se deparou com uma performer de camisola, um travesseiro em uma mão e um microfone na outra. Uma parte do conto *A cidade secreta das mulheres* foi adaptada e dita ao vivo no intuito de instaurar naquele jardim o espaço poético da cidade para onde fugiram mulheres “(...) de diversos lugares do mundo. De todos os cantos onde se maltratavam mulheres no mundo”³⁷. Enquanto o texto era dito pela performer no microfone, outras performers vinham de longe em suas camisolas carregando lanternas e seus travesseiros. Cada uma seguiu até um canto do jardim e instalou uma estação entre

³⁷ Trecho do texto falado no início da ação e que será disponibilizado na íntegra a seguir.

as quais as pessoas presentes poderiam circular. Cada estação convidava a uma experiência de participação diferente, sendo uma delas um microfone aberto para o compartilhamento das histórias dos participantes. Após a narrativa inicial, uma trilha sonora pré-gravada, com depoimentos de mulheres de diversas idades, profissões e experiências de vida, sobre os pesadelos vividos na cidade de São Paulo, constituiu a paisagem sonora do jardim.³⁸

Imagem 28: Chegada dos participantes ao Jardim das Esculturas do MAM –SP.
Foto de Julia Salles. Original em cor.

[no material impresso, esta página e as próximas cinco são intercaladas com papel vegetal. Para acessar este conteúdo [clique aqui](#)]

³⁸ Para uma compreensão detalhada de toda a ação, vide roteiro no apêndice III.

Performer: Era uma vez... há tanto tempo que poderia ser hoje, em uma cidade tão distante que poderia ser esta. Era uma vez uma cidade onde só moravam mulheres. Havia migrado para lá em segredo, fugidas de diversos lugares do mundo. De todos os cantos onde se maltratavam mulheres no mundo. As pioneiras quebraram a cabeça para escolher um local seguro. Rodaram os cinco continentes para ali chegar. Ali, onde a terra era fértil e a água era farta. Lá, para onde só levavam caminhos labirínticos e difíceis de superar. Neste lugar, fundaram sua cidade secreta.

A perspectiva era boa. As mulheres que lá chegavam vinham cheias de sonhos de futuro e com muita força para construir a vida que daria forma a sua liberdade. Dividiam todo o tipo de tarefa e colocavam um tijolo sobre o outro com afeto e eficiência. Plantavam flores, colhiam da horta, se revezavam nos cuidados com as crianças e à noite, para não esquecer da onde vieram, cantavam umas para as outras na praça da cidade, cada uma em sua língua natal.

O tempo passava e chegavam mais e mais mulheres. O tempo passava e os hematomas desapareciam, os cortes cicatrizavam, as lágrimas secavam, os corações, na medida do possível, superavam. Às mulheres recém chegadas era oferecido o rito de contar uma única vez na sua primeira noite na cidade o seu ocorrido. O passado era enterrado em praça pública junto à roupa da viagem e, enterrado, jamais seria esquecido.

Imagem 29: Júlia Novaes na estação 01. Foto de Julia Salles. Original em cor.

:: Estação 01 – Cidade pesadelo – Microfone aberto

Nesta estação, uma performer segurava uma placa convidando as pessoas presentes a compartilharem pesadelos vividos na cidade de São Paulo ou debaterem alternativas para o espaço urbano em questão. O microfone poderia ser utilizado por quem desejasse se colocar, a qualquer momento. As pessoas poderiam sentar ao redor ou permanecer em pé, ouvir o áudio pré-gravado com depoimentos de pesadelos vividos na cidade de São Paulo, além de se manifestar em tempo real. Em oposição ao desconforto causado pelo conteúdo do áudio ambiente, nessa estação era possível se servir de chá. Inicialmente, as pessoas presentes concentraram-se, imóveis, em ouvir o áudio pré-gravado. No entanto, após uma primeira pessoa tomar a iniciativa, o microfone foi ocupado quase que permanentemente até o momento em que o equipamento técnico precisou ser recolhido.

Imagens 30 e 31: Carol Froes e Bárbara Slim conduzindo, respectivamente, as estações 02 e 03. Recortes de fotos de Julia Salles. Originais em cor.

:: Estações 02 e 03 – Novos imaginários para mulheres na cidade

As estações 02 e 03 tinham o mesmo funcionamento. Em cada uma delas, uma performer estava sentada em um lençol diante de uma máquina de escrever e datilografava os sonhos para a cidade de São Paulo das pessoas que passavam pela estação. Demais participantes poderiam se aproximar, ouvir os sonhos alheios, dar palpites etc. Os papéis datilografados eram recolhidos, de tempos em tempos, pela performer responsável pela estação do “varal dos sonhos”.

Imagem 32: Objetos da estação 04. Foto de Julia Salles. Original em cor.

:: Estação 04 – Enterrar quem fomos

Todas as estações acolhiam homens e mulheres. No entanto, enquanto as estações 02 e 03 focavam principalmente os sonhos para uma cidade mais convidativa a uma experiência de maior liberdade das mulheres no espaço urbano, a estação 04 propunha uma reflexão mais direcionada aos homens como um exercício de reconhecimento daquilo que, em seus próprios atos, reforça a experiência da cidade como um local inseguro ou pouco convidativo para uma mulher. As pessoas participantes recebiam ali um papel com perguntas e uma caneta e eram convidadas pela performer da estação a sentarem-se em um canto confortável para responder às questões cada uma a seu tempo. Ao terminarem, recebiam uma pequena pá para abrir um buraco no chão, dobrar e enterrar seu papel no jardim.

Imagem 33: Estação 05. Foto de Karina Bacci. Original em cor.

:: Estação 05 – Ficções compartilhadas

No lençol da estação 05, foram dispostos livretos com os contos ficcionais criados para a ação anterior, *A cidade dos meus sonhos....* Essa estação se dava enquanto um espaço de leitura, que poderia acontecer de duas formas. Caso poucas pessoas se aproximassem por vez, a performer oferecia os livretos para que elas lessem individualmente pelo tempo que desejassem. Quando muitas pessoas se aproximavam de uma vez, ela lia os contos para o grupo em voz alta. Ambas as dinâmicas poderiam acontecer, inclusive, simultaneamente.

Imagem 34: Estação 06. Foto de Karina Bacci. Original em cor.

:: Estação 06 – Varal de sonhos – Deixar Rastros

Na estação 06, os sonhos datilografados eram expostos em um varal. Quando pessoas se aproximavam, uma performer as guiava com uma lanterna pelas histórias. Aqui, tanto participantes da ação, quanto demais frequentadoras e frequentadores do parque poderiam entrar em contato com sonhos anônimos para a cidade de São Paulo.

Imagem 35: Participante ocupando lençol e travesseiro deixado por performer durante a ação em um local que não era uma estação pré-definida. Foto de Karina Bacci. Original em cor.

Cidade de sonhos e pesadelos surpreendeu por sua capacidade de engajar participantes. As pessoas presentes circulavam livremente entre as ações propostas – como ouvir depoimentos, depor, debater, imaginar, registrar, se rever e ficcionalizar acerca das relações de gênero no espaço urbano –, e também por tantas outras ações imprevistas que foram brotando da ocupação do Jardim das Esculturas.

Eu tinha, a princípio, uma grande ressalva com o fato de *Cidade de sonhos e pesadelos* ser realizada em um contexto artístico. No entanto, por conta dessa circunstância e também do novo foco da ação, as pessoas presentes se apropriaram radicalmente do acontecimento. A perspectiva de participação instaurada constituiu, de fato, um outro habitar daquele espaço, mesmo tendo em vista sua função cultural cotidiana.

O exemplo mais concreto nesse sentido foi o momento em que, por conta do horário de fechamento do museu, as performers se ausentaram da ação para retirar seus pertences de dentro do MAM, trocar de roupa etc, e, quando passaram novamente pelo Jardim das Esculturas para recolher os últimos objetos e ir embora, se depararam com a continuidade da ação que seguiu autogerida por participantes persistentes. Não havia mais microfone ou trilha sonora. Não havia mais condução. Ainda assim, o compartilhamento das experiências de medo e violência no espaço urbano e a construção de um sonhar coletivo acerca de outras possibilidades para São Paulo se deram ali, ao ar livre, ora por meio de debate mais acalorado, ora por meio de depoimentos pessoais, como pude observar de longe antes de ir embora. Aliás, esse acontecimento de poder ir embora da própria proposta, o que claramente dizia que de minha ela já não tinha mais nada, foi um dos principais fatores que concretizou a percepção das diferentes perspectivas de participação experimentadas em *Cidade de sonhos e pesadelos* e *A cidade dos meus sonhos...*

Imagem 36: Participantes permanecendo após o “fim” da ação. Foto de Julia Salles. Original em cor.

Em *Cidade de sonhos e pesadelos*, a arte tornou-se habitar. Um habitar que permaneceu para além da duração do evento, do fechamento do museu e da presença das artistas mediadoras. Diferentemente do que aconteceu em *A cidade dos meus sonhos...*, nessa segunda versão da ação, acredito termos nos aproximado do caráter ambíguo ao qual Bishop se refere:

Ao invés de extrair arte do domínio da ‘inutilidade’ estética para realocá-la em praxis, os melhores exemplos de arte participativa ocupam um território ambíguo entre ‘arte tornando-se mera vida ou arte tornando-se mera arte’.
(BISHOP, 2012, p. 40. Tradução livre)

Outra perspectiva que contribui para a análise acerca das diferentes dimensões de participação instauradas em *A cidade dos meus sonhos...* e *Cidades de sonhos e pesadelos* é a noção de *mise en jeu* conforme a concepção de Verônica Veloso³⁹. Ao invés de compreendê-la como uma etapa prévia do processo de *mise en scène*, como proposto por Patrice Pavis, a pesquisadora a compreende como uma estratégia estética autônoma. Se a *mise en scène* dispõe diante de quem a assiste uma série de visões préconcebidas e organizadas pela encenadora ou pelo encenador, a *mise en jeu* – ou a “instauração do jogo” – apresenta dispositivos “com a intenção de que um jogo seja experimentado”. (VELOSO, 2017, p. 55-58).

Essa perspectiva escancara as diferentes expectativas de relação com o público propostas por cada processo. Se na *mise en scène*, esse usufrui de algo previamente preparado para ser mostrado a ele, na *mise en jeu*, espectadoras e espectadores, se tudo correr bem, passam a ser jogadoras e jogadores e, portanto, realizam uma co-autoria dos desdobramentos experienciados a partir dos dispositivos propostos.

Ainda que o programa de *A cidade dos meus sonhos...* tenha sido elaborado no intuito de instaurar um jogo, não foi essa a realidade da sua prática. O que se deu foi uma alternância entre instantes de jogo costurados por visões de encenação, ainda que centradas na performatividade. Volto a dizer que não há um juízo de valor nessa análise, uma vez que essa alternância é experimentada em diversos trabalhos artísticos⁴⁰ e pode configurar experiências estéticas potentes. No entanto, conforme

³⁹ Artista e pesquisadora, integra o Coletivo Teatro Dodecafônico, baseado na cidade de São Paulo, com o qual realiza ações, intervenções e criações cênicas performativas.

⁴⁰ Como no já citado *O Espelho*, do grupo OPOVOEMPÊ, e em *Antídoto para impossibilidades e paralisias*, espetáculo itinerante e *site-specific*, criado em parceria entre a Cia Temporária de Investigação Cênica e o CAI – Coletivo Autônomo de Intervenções, em 2015. Este último se dava como um percurso de duas horas e meia no bairro da Liberdade, em São Paulo, ao longo do qual, a cada

dito anteriormente, no caso da ação em questão, não era esse o objetivo inicial. Assim, a análise aqui proposta baseia-se nas discrepâncias entre intencionalidade e acontecimentos artísticos, uma vez que, nesse caso, é possível ter acesso a todas as etapas de elaboração da ação – das suas motivações à sua execução. Por sua vez, o programa de *Cidade de sonhos e pesadelos* operou como instaurador de um jogo que foi totalmente apropriado pelas pessoas presentes.

Ainda assim, o processo de realização de uma ação sobre mulher, medo e espaço urbano, que se iniciou com *A cidade dos meus sonhos...* e seguiu adiante em *Cidade de sonhos e pesadelos*, não parece ter se encerrado. Por um lado, seria interessante experimentar o primeiro programa com a presença efetiva das 30 mulheres convidadas, para finalmente colocar sua proposta inicial à prova, e também realizar o segundo em um contexto não artístico. Por outro, me parece que a potência da repetição dessas ações reside muito além da aprimoração dos programas. A ação de dormir em locais públicos pode ser explorada repetidamente e em muitos contextos no intuito de aprofundar a experiência das tensões de um habitar feminino e noturno do espaço urbano: individualmente, coletivamente, nas margens do Rio Pinheiros, em um bairro residencial de alto padrão, na escadaria de uma favela, em um canteiro de uma avenida movimentada, em um beco sem saída... Seriam todas essas ações partes de uma mesma performance? A performance, ora mais participativa, ora somente performativa, de produção de um habitar noturno e feminino da cidade de São Paulo que, ainda que cheio de desafios e contradições, ouse dizer não às violências estruturantes dos espaços onde existimos.

apresentação, dezesseis pessoas eram conduzidas por um grupo de performers, ora vivenciando a relação cena/espectador, ora jogo/participante.

:: :: 2.2 Mulheres e seus espaços sociais: ações artísticas como concretização de um habitar

Os espaços, como os corpos, não são neutros.

Nadja Monnet (2013)

No livro *Espaço Urbano: novos escritos sobre a cidade*, Ana Fani Alessandri Carlos elege o espaço “como elemento constitutivo da realização da existência humana” (CARLOS, 2007, p. 11). Para a autora, as relações sociais se concretizam enquanto relações espaciais e o pensar a cidade é necessariamente uma reflexão sobre essa prática sócio-espacial. Nessa perspectiva, o espaço urbano

se revela condição, meio e produto da ação humana – pelo uso – ao longo do tempo. Esse sentido diz respeito à superação da idéia de cidade reduzida à simples localização dos fenômenos (da indústria, por exemplo), para revelá-la como sentido da vida humana em todas as suas dimensões, – de um lado, enquanto acumulação de tempos, e de outro, possibilidade sempre renovada de realização da vida. Assim, a cidade se realizaria também, como lugar do possível – possibilidade de um projeto voltado para o futuro. (Idem, p. 11)

O espaço seria assim fruto e causa do acúmulo de relações ao longo do tempo. Por sua vez, o habitar do espaço urbano seria o conjunto de ações capazes de concretizar relações entre diferentes tempos e o espaço, e também entre outras dimensões da vida urbana que se constituem mutuamente. Nas palavras de Carlos:

O ato do habitar implica, também, um conjunto de ações que articulam planos e escalas espaço-temporais que incluem o público e o privado, o local e o global, através da vida que se realiza pela mediação do outro, em que os indivíduos, imersos em uma teia de relações, constroem uma história particular que é, também, uma história coletiva. (Idem, p. 94)

O ato do habitar é o conjunto de ações que concretiza no espaço a complexa trama de significação da vida humana tecida ao longo dos tempos e em cada tempo determinado. É o ato de transformar narrativas individuais e coletivas em concretudes espaço-temporais. Habitar é, portanto, um ato criativo e performativo. Se compreendermos o urbanismo como um programa normativo – a proposta ideológica do que deveria ser a vida na cidade em um contexto determinado –, atribuiremos ao habitar a potência de subverter esse programa na realização da vida cotidiana. Potência que pode ou não ser explorada.

As ações *A cidade dos meus sonhos...* e *Cidade de sonhos e pesadelos* foram concebidas a partir da percepção do urbanismo da capital paulista enquanto

concretização também da desigualdade e da opressão de gênero. Como a cidade é imposta às mulheres? Como as mulheres são direcionadas a ocupar o espaço urbano? Se este é a materialização do acúmulo de relações sociais, não é difícil perceber que suas propostas de mobilidade e de apropriação para as mulheres serão traduções das dinâmicas características à sociedade patriarcal.

Historicamente, a partir do final do século XVIII, com o processo de estabelecimento de uma nova ordem política – a burguesa –, foram reservados à mulher o cuidado e o espaço domésticos (MONNET, 2013, p. 221), enquanto o homem, resguardada a desigualdade de direitos garantidos às diferentes classes sociais, se tornou habitante exclusivo da vida pública e produtiva⁴¹. Esse processo, no entanto, não se impôs sobre todas as mulheres da mesma maneira. Se à mulher burguesa coube o enclausuramento doméstico, cujo objetivo era assegurar que herdeiros fossem de fato filhos de seus pais, as proletárias, por sua vez, já trabalhavam e sofriam violências de gênero e classe de outra natureza, como o recebimento de valores inferiores aos dos homens por jornadas de trabalho equivalentes. De todo modo, o controle do corpo da mulher era compreendido como um direito masculino também nas classes trabalhadoras. Ou seja, tanto por meio do enclausuramento no espaço doméstico quanto pela desigualdade de direitos e privação do poder de decisão sobre si e sobre o entorno, com o capitalismo, intensifica-se a retirada das mulheres da vida pública. Ainda que elas não tenham deixado de circular pelas cidades, a partir do final do século XVIII, sua circulação passou a ser ainda mais controlada.

Às “mulheres de família” cabiam usos do espaço público justificados pelas necessidades do espaço privado e regulados por normas de conduta, restrições de horário e dos recortes geográficos onde seria bem vista a presença feminina. As mulheres que se aventurassem fora de tais limites eram consideradas sujeitas ao usufruto masculino.

Se a ideologia burguesa da primeira década do século XIX confinou as mulheres em casa, isso não significou que elas não saíssem. Elas saíam especificamente para fazer suas tarefas domésticas (lavar a roupa, ir ao mercado, etc). No entanto, a sua presença não era sinônimo de visibilidade. Elas iam ao espaço público para melhor servir a família. Sua legitimidade no espaço somente podia ser circunscrita ao espaço destinado para a família: o

⁴¹ A noção de produtividade é aqui empregada na perspectiva capitalista da produção de renda, uma vez que no espaço doméstico muito se produz, inclusive a possibilidade de que o homem possa sair de manhã e ter um lugar em pleno funcionamento para o qual voltar ao fim do dia.

espaço residencial. (Idem, p. 222)

Na atualidade, essa separação de função/espaço entre mulheres e homens foi em parte superada não rumo a uma divisão equilibrada de tarefas, mas à uma maior aceitação, ainda que repleta de preconceitos, da mulher em espaços culturalmente considerados masculinos, como o mercado de trabalho e a política, sem que, por isso, ela deixe de ser responsável ou responsabilizada pelas tarefas domésticas e do cuidado com as crianças. Apesar da frequente jornada tripla e da consequente intensificação da circulação feminina no espaço urbano, este não parece contemplar as necessidades de suas habitantes e “constantemente lhe transmite mensagens para que elas saibam o seu lugar” (Idem, p. 227). Ou seja, ainda que tenham se tornado pertencentes à esfera produtiva, as mulheres não conquistaram o direito de produzir o espaço que determina suas vidas.

A vida cotidiana das mulheres na cidade de São Paulo, por exemplo, se constitui na lida diária com os sintomas dessa privação. A amamentação⁴² encontra no espaço público obstáculos que vão das reações de desconforto e desaprovação de pessoas ao redor à falta de bancos; a circulação com carrinhos de bebês é uma aventura exigente por conta da má conservação das calçadas ou até mesmo da ausência completa das mesmas; a escassez de creches públicas e o sucateamento das existentes por meio de diversas medidas – mais recentes como o corte do leite, a restrição da oferta da merenda, a proposta de diminuição da quantidade de horas de permanência das crianças⁴³, e a baixa valorização de professoras e professores; a escassez de transporte público e o preço elevado das passagens que impedem uma circulação segura e respeitosa; a falta de iluminação noturna e de ações formativas contra a cultura do estupro⁴⁴; a recorrente humilhação e exposição às quais são submetidas as mulheres que ousam denunciar seus agressores; a inversão ideológica de papéis que transforma a vítima em culpada; tudo parece concebido para fazer da

⁴² Desde 1991, a OMS (Organização Mundial da Saúde) recomenda que o aleitamento materno seja praticado ao menos até que sejam completados dois anos de vida. Ou seja, qualquer tipo de impedimento a essa prática no espaço público se configura como um prolongamento impositivo da ausência das mulheres em diversas atividades cotidianas.

⁴³ Encaminhamentos propostos pela gestão do prefeito João Doria, em 2017.

⁴⁴ A noção de cultura do estupro propõe a percepção do estupro não somente como um acontecimento violento excepcional, mas como uma conduta produzida e estimulada dentro da sociedade machista e patriarcal em que vivemos. “(...) [É] denominado cultura do estupro o conjunto de violências simbólicas que viabilizam a legitimação, a tolerância e o estímulo à violação sexual.” (SOUZA, 2017, p.13)

mulher um elemento estranho ao espaço urbano, ainda que, na atualidade, a vida esteja organizada para que as mulheres precisem circular intensamente.

A cidade produzida por um sistema patriarcal acaba assim normatizando violências cotidianas contra as mulheres. Entre estas, as violências que se tornam possíveis manchetes de jornal, mas também as que se dão disfarçadas de cotidiano. Como poderia não ser violenta a experiência de uma mulher que é convocada a circular intensamente por um espaço constituído para lhe dizer a todo momento que ela não deveria estar ali? Ou, ao menos, não naquela hora, não com aquela roupa, não com suas crianças, não sem a presença de um homem.

Dentre os nãos que ouvimos para a nossa livre permanência na cidade, um deles é bastante repetitivo e institucionalizado: o que se dá por meio do discurso acerca da violência no espaço público. Este atinge as mulheres em especial, mas vai além e se propaga de forma viral constituindo, inclusive, grande parte do imaginário acerca das grandes cidades. Não há nada de accidental nessa propagação, ao contrário, o medo da cidade é parte fundamental de seu processo de espetacularização.

A crescente privatização do espaço urbano tende a restringir o habitar ao habitat – à casa e à propriedade privada –, transforma a rua em lugar de passagem e pessoas em consumidoras e consumidores na medida em que reduz a cidade a um conjunto de espaços privados, a um cardápio de mercadorias e serviços. Para Carlos, essa restrição é uma redução bastante brusca do sentido do habitar.

[É] preciso considerar que o espaço da habitação não pode se restringir ao plano da casa, pois o sentido do habitar é muito mais amplo, envolvendo vários níveis e planos espaciais de apropriação. A partir da sua casa e para manutenção de sua vida, o cidadão usa outros lugares que a complementam, como a rua, os parques, as praças, os lugares de trabalho, os lugares de lazer. Esses usos se realizam num tempo determinado enquanto momentos da vida cotidiana e é neste sentido que se ilumina uma articulação indissociável entre espaço-tempo, na medida em que o uso do espaço urbano se realiza enquanto emprego de tempo e, portanto, a realização dos momentos da vida enquanto uso do espaço. (CARLOS, 2007, p 93)

No processo de redução do espaço urbano à propriedade privada, a violência ou, mais precisamente, o discurso repetido e enfático sobre a violência desempenha um papel determinante. Sob a justificativa da manutenção da segurança na cidade, reprimendas catastróficas são colocadas em prática pelo estado, como as operações policiais em zonas de conflito, como o Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, e a Cracolândia, em São Paulo, para citar alguns exemplos. Não é nenhuma surpresa quando, após

ações como essas, os meios de comunicação noticiam a valorização imobiliária dos bairros do entorno. Tais ações têm serventia somente enquanto demonstrações de poder e redistribuição do espaço urbano para finalidades movidas por interesses privados bastante definidos. A truculência policial, nesses casos, não se configura em nenhum aspecto enquanto ação social comprometida com o uso coletivo e diversificado do espaço público⁴⁵.

É claro que há violência em cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo. No entanto, devemos nos perguntar se é com a truculência policial e a privatização do espaço urbano que pretendemos lidar com a questão. O discurso repetido acerca da violência nas grandes cidades esvazia o espaço público e não oferece alternativa. Ao invés disso, seria possível arriscar justamente a estratégia oposta: o uso cotidiano significativo – a apropriação – do espaço urbano. Podemos considerar a possibilidade de habitar a cidade e a arte como um modo de fazê-lo.

Precisamos de uma abordagem radicalmente nova para a cidade. Nós nunca iremos resolver os problemas de viver nas cidades até saudarmos e maximizarmos a liberdade e a autonomia que elas oferecem, e torná-las disponíveis para todas as classes e grupos. Devemos deixar de perceber a cidade como uma zona perigosa e desordenada, das quais as mulheres, e outros, deveriam ser amplamente excluídos para sua própria proteção. (WILSON apud MONNET, 2013, p. 229)

Nessa perspectiva, *A cidade dos meus sonhos...* e *Cidade de sonhos e pesadelos* tiveram suas concepções motivadas pelo discurso sobre a violência na capital paulista, mas contribuem para a percepção de que este não se traduz de forma consensual na prática da cidade. As participantes das ações experimentaram momentos de convívio relativamente tranquilos ao longo das noites passadas em espaços urbanos, o que potencializa uma história muito diferente da literatura que nós mesmas – performers da ação – produzimos e nos contamos ao longo dessas experiências.

Retomando a questão da cidade ser frequentemente pensada como um espaço masculino e, logo, como um *não lugar* das mulheres, sob a justificativa, em grande

⁴⁵ Os exemplos do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, e da Cracolândia, em São Paulo, apresentam de forma bastante didática o emprego do urbanismo enquanto materialização do espetáculo. A sobreposição dos usos acumulados ao longo do tempo nesses lugares foi bruscamente demolida para que outros projetos, ainda não revelados, imponham, por meio do poder, um uso controlado e com recorte de classe bastante definido. O que acontece nesses casos é exatamente o oposto ao direito à cidade.

parte, de ser violenta, então alguém poderia considerar o processo de espetacularização do espaço público, – que o torna ainda menos apropriável –, um reforço positivo para a permanência das mulheres na segurança de suas casas. No entanto, análises de dados acerca da violência de gênero apontam que o problema da violência contra a mulher não está apenas na cidade, mas, sobretudo, nos espaços privados intrafamiliares.

Se os homens cometem e sofrem violências no espaço público, reinam soberanos no espaço privado, como detentores do monopólio do uso “legítimo” da força física. Com efeito, o domicílio constitui um lugar extremamente violento para mulheres e crianças de ambos os sexos, especialmente as meninas. Desta sorte, as quatro paredes de uma casa guardam os segredos de sevícias, humilhações e atos libidinosos/estupros, graças à posição subalterna da mulher e da criança face ao homem e da ampla legitimação social dessa supremacia masculina. (ALMEIDA e SAFFIOTI, 2003, p. 90)

Ora, faz-se notar então que, quanto ao direito ao espaço, nós mulheres vamos muito mal. Por um lado, o espaço público é culturalmente reduto masculino, é o espaço de quem sai em busca do sustento e a quem cabe a vida pública e política e, portanto, o poder. Por outro lado, o lar, que seria então tradicionalmente o reduto de mulheres e crianças, que nele se manteriam protegidas do mundo dos homens, estatisticamente se assemelha mais a um campo de batalha do que a um local de segurança e aconchego. Ou seja, contrariando o discurso espetacular da violência, que esvazia o espaço público e justifica sua privatização, os índices indicam que verdadeiras guerras ocorrem nos espaços íntimos e privados de uma família. (Idem, 2003.)

Esse ser sem lugar das mulheres em uma sociedade patriarcal não é surpreendente. Almeida e Saffioti esclarecem que não há distinção entre as relações que se dão nos níveis micro e macro de uma sociedade, ambos estão profundamente ligados. Cidade e casa, enquanto forem materializações de relações patriarcais, serão espaços de violência contra as mulheres. E contra crianças também, uma vez que, na hierarquia do autoritarismo, são as meninas negras e pobres que se encontram no nível mais baixo da pirâmide.

Em artigo acerca das relações entre os processos objetivos e subjetivos da violência de gênero, Saffioti problematiza que “não é difícil observar que a mulher é considerada um mero objeto não apenas por seu agressor, mas por ela mesma” (SAFFIOTI, 1997, p. 70). A autora ainda retoma a noção de violência proposta pela filósofa Marilena Chauí, para quem “(...) a violência perfeita é aquela que resulta em alienação,

identificação da vontade e da ação de alguém com a vontade e a ação contrária que a dominam.” (Idem, p. 73).

Em casa, ao invés de protegidas, mulheres e crianças estão sujeitas à violência privada normatizada. Esta é muito mais difícil de identificar e fazer com que seja reconhecida como violência, inclusive por elas mesmas. Ainda assim, ao problematizar o conceito de violência de gênero, Saffioti observa que, embora esta atue em todos os âmbitos de nossa sociedade, os mecanismos de resistência estão sempre presentes, alcançando maior ou menor êxito. Segundo a autora, as mulheres frequentemente reagem contra o agressor das mais variadas maneiras e se “suas reações podem não ser adequadas para pôr fim à violência de seus parceiros, (...) é importante frisar, existem, se não em todos os casos, pelo menos na maioria esmagadora deles” (SAFFIOTI, 2001, p. 121).

Não serão confinadas em casa, mas em posse da produção das relações sociais e simbólicas que as mulheres poderão, de algum modo, modificar as dinâmicas objetivas e subjetivas perpetuadoras da cultura do estupro e da normatização da violência de gênero. Assim, também no âmbito do gênero, a perspectiva do habitar se apresenta como possibilidade de participação na produção da cidade que determina as relações sociais entre suas e seus habitantes.

A percepção dessa possibilidade, no entanto, se dá, com frequência, de forma ingênua. Nota-se em diversas ações e reflexões acerca da arte pública e da arte participativa certa idealização da potência dessas iniciativas enquanto possíveis transformadoras de pessoas, da cidade e do viver. Essa idealização, inclusive, atravessou e atravessa o processo de elaboração do presente trabalho.

Ainda assim, em concordância com a perspectiva democrática e antagônica proposta por Bishop, bem como com a premissa dissensual norteadora do pensamento de Jacques, a reflexão que proponho acerca do entendimento da arte como uma possibilidade de habitar o espaço urbano não endossa uma perspectiva salvacionista. Não se trata de compreender de forma simplista a arte urbana como um caminho de redenção social frente à espetacularização das relações e aos avanços da sociedade capitalista. Um processo histórico desse porte é repleto de complexidade, contradições e luta. No entanto, enquanto campo de encontro entre o estético e o político e entre o material e o subjetivo, experiências artísticas podem operar como possibilidades de

apropriação de espaços, tanto físicos quanto simbólicos, e de disputas entre narrativas e representações acerca de pessoas, da cidade e do viver.

Joana Zatz Mussi⁴⁶, compreende enquanto *prática artística situada* não qualquer atividade artística no espaço urbano, mas aquelas para as quais “tanto o contexto a partir do qual, quanto o contexto no qual a intervenção é feita são igualmente importantes para a proliferação da vontade criadora da ação” (MUSSI, 2014, p. 65).

De acordo com a pesquisadora, práticas dessa natureza atuam na produção de dizeres dissonantes no espaço urbano tendo em vista o contexto em que estão inseridas e configurando uma frente de resistência simbólica.

“os símbolos, discursos, intervenções criados pelas práticas artísticas situadas, podem ser entendidos como formas de forçar a entrada de dizeres dissonantes como produtores no/do espaço urbano” (Idem, p. 21).

O coletivo Política do Impossível - PI⁴⁷ observa que “[a] construção de discursos se dá de diversas formas (nos meios de comunicação, nas publicidades, na educação, na internet etc) e nunca deixa de ser ideológica, de formar as visões do mundo onde vivemos” (MUSSI, p. 2014, p. 108). Partindo da compreensão de que o espaço é ao mesmo tempo material e imaterial e de que os discursos estão concretizados nele, os coletivos analisados por Mussi – Contrafilé⁴⁸, Frente 3 de Fevereiro⁴⁹, Grupo de Arte

⁴⁶ Formada em Ciências Sociais e Jornalismo, a artista e pesquisadora é fundadora e integrante dos coletivos Contrafilé e Política do Impossível. Realizou mestrado e doutorado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

⁴⁷ Um dos coletivos fundados por Joana Zatz Mussi, foi criado em 2004, em São Paulo, e propõe projetos de investigação e intervenção na realidade urbana. Entre esses, *Cidade Luz*, *Caminhadas do Impossível* e diversas intervenções realizadas com adesivos em placas com nomes de ruas na cidade.

⁴⁸ Fundado em 2000, na cidade de São Paulo, é integrado por Cibele Lucena, Joana Zatz Mussi, Jerusa Messina, Peetssa e Rafael Leona. O grupo trabalha com a elaboração de ações no espaço urbano por meio da pesquisa acerca das possíveis relações entre arte, política e educação. Entre os projetos do Contrafilé estão o *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004) e *A Rebelião das Crianças* (2005). Este último será abordado mais adiante na presente dissertação.

⁴⁹ Grupo transdisciplinar, fundado em 2004, cujo foco de atuação é o desmascaramento e a denúncia do racismo no Brasil. Grande parte das iniciativas da Frente é dedicada à produção de narrativas dissonantes às apresentadas pela grande mídia acerca de fatos e questões raciais. Seus trabalhos foram realizados em diversos países, como: África do Sul, Alemanha, Argentina, Colômbia, Cuba, Estados Unidos e Haiti. Entre esses, está a confecção de faixas de pano gigantes com frases como “Zumbi somos nós” e “Onde estão os negros?”, para então estendê-las em situações que provavelmente seriam noticiadas ao vivo pela grande mídia, como jogos de futebol e ocupações de moradia. Integram o grupo: Achiles Luciano, André Montenegro, Cássio Martins, Cibele Lucena, Daniel Lima, Daniel Oliva, Eugênio Lima, Felipe Teixeira, Felipe Brait, Fernando Alabê, Fernando Coster, João Nascimento, Julio Dojcsar, Maia Gongora, Majoi Gongora, Marina Novaes, Maurinete Lima, Pedro Guimarães, Roberta Estrela D’Alva, Sato e Will Robson.

Callejero – GAC⁵⁰, MICO⁵¹ e Política do Impossível - PI – se propõem “um esforço cotidiano de decodificação simbólica” (Idem, p. 126) para a elaboração de intervenções capazes de colocar em cheque o discurso hegemônico acerca da sociedade e dos acontecimentos noticiados pela grande mídia.

Sobre a questão do espaço da mulher como campo de disputa material e simbólico nas cidades atuais, Aline Paula de Oliveira Leite afirma que “[a] relação estabelecida entre o espaço público e o privado é intrínseco ao feminismo que ampliou até às últimas consequências a noção de que o “pessoal é político”” (LEITE, 2014, p. 49).

Organizações e iniciativas feministas latinoamericanas, como o movimento boliviano Mujeres Creando⁵² e o coletivo argentino Mujeres Publicas⁵³, são exemplos pertencentes ao campo delimitado por Mussi de práticas que articulam arte e ativismo, atuando no espaço urbano enquanto resistência política por meio de ferramentas simbólicas.

⁵⁰ Fundado em 1997, em Buenos Aires, o grupo argentino é atualmente integrado por Lorena Bossi, Carolina Golder, Mariana Corral, Vanesa Bossi e Fernanda Carrizo. Desde sua fundação, o GAC trabalha em um campo híbrido entre arte e militância política, realizando intervenções em espaços públicos. As principais questões abordadas pelo grupo são a memória e a denúncia dos crimes cometidos pela ditadura militar argentina, e a luta contra as políticas neoliberais. Alguns dos trabalhos do GAC, como *Aquí viven genocidas* (2001), localizaram na cidade de Buenos Aires, por meio de mapas espalhados pela cidade e do compartilhamento de endereços e telefones, pessoas responsáveis por genocídios cometidos na ditadura militar argentina que ficaram impunes. Segundo Mussi, a repercussão dessa cartografia e dos *escraches* realizados em frente à casa de torturadoras e torturadores motivaram a revisão, por parte do Estado, das políticas de punição de ex-militares (MUSSI, 2014, p.148)

⁵¹ Formado por jovens que trabalhariam como monitores na exposição *Brasil + 500 – Mostra do Redescobrimento*, organizada pela Fundação Bienal no ano 2000, mas que, em meio ao processo de preparação para o trabalho, se perceberam em desacordo com a abordagem proposta para o evento e passaram, então, a produzir intervenções que refutavam o eixo proposto pela instituição para o marco dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil. Uma das ações realizadas nesse contexto pelo grupo MICO, foi cobrir com cobertores de pessoas em situação de rua o *Monumento às Bandeiras*, localizado na frente do Parque Ibirapuera e construído sob encomenda do governo do estado, entre 1921 e 1954, no intuito de homenagear os bandeirantes que teriam desbravado o país.

⁵² Mujeres Creando é um movimento anarquista e feminista boliviano criado em 1992 e liderado pela ativista Maria Galindo. Realiza diversas atividades comprometidas com a despatriarcalização das relações e do espaço urbano, entre as quais: luta pelo direito ao aborto e pela condenação de agressores, atuação crítica e pública frente a ações governamentais, publicações, manifestações e intervenções no espaço urbano por meio de performances, grafite e pixação.

⁵³ Mujeres Públicas é um coletivo argentino formado em 2003 por três militantes feministas. Atua por meio de intervenções com cartazes e peças gráficas no espaço urbano e em contextos artísticos. Seu intuito é explicitar e questionar situações de opressão de gênero por meio de ferramentas simbólicas.

escarpines **abortos**

TODO CON LA MISMA AGUJA

Imagem 37: Mujeres Públicas. *Todo con la misma aguja*, 2003.

Nossa proposta é a abordagem política a partir de estratégias gráficas e de comunicação. Um de nossos objetivos é denunciar e tornar visíveis situações e lugares de opressão que vivemos enquanto mulheres como sujeitos sociais através da produção e circulação de dispositivos gráficos de reflexão e reivindicação. (Mujeres Públicas, biografia em rede social consultada em jan./2018)

Na perspectiva da inserção de narrativas dissonantes acerca das apropriações possíveis do espaço urbano por mulheres, se faz interessante seguir repetindo inúmeras vezes a empreitada da ocupação artística, noturna e feminina da cidade, proposta por *A cidade dos meus sonhos...* e *Cidade de sonhos e pesadelos*. Se, no campo da arte, uma ação ou performance é frequentemente concebida enquanto um acontecimento único, a noção de habitar, por sua vez, pressupõe uma ação insistente, cotidiana e continuada.

Assim, seguir realizando tais ações, modificando o seu programa, o local de realização e as participantes, é insistir em um habitar desobediente e, vagarosamente, inscrever uma outra narrativa na história da cidade. No entanto, a narrativa a ser inscrita não é

que em São Paulo não se violenta mulheres – isto seria inclusive bastante violento. Mas que mulheres podem e devem ocupar a cidade para não serem violentadas. Se, como afirmam Almeida e Saffioti,

(...) as normas sociais que regulam a convivência de homens e mulheres, de brancos e negros e de ricos e pobres contêm violência. Assim, a mera obediência às regras sociais conduz à violência de gênero, de raça/etnia, de classe. (ALMEIDA e SAFFIOTI, 2003, p. 87)

Então é preciso desobedecer urgentemente. É preciso habitar para desobedecer.

Imagem 38: Pixo de Mujeres Creando.

capítulo_3

Convivendo com estranhos:

das presenças

e ausências do artista

no ato performativo

[P]recisamos de estranhos. O estranho não é aquele que vem perturbar o idílio do semelhante, mas aquele que é valorizado e ao mesmo tempo temido, porque tem o poder de romper as amarras de minha própria identidade e abrir-me para outra coisa – que, por falta de nome fixo, denominamos vagamente de *poesia*.

Tania Rivera (2015)

A elaboração de uma segunda ação artística que propusesse a arte como um modo de habitar a cidade de São Paulo também deveria se dar por meio de procedimentos participativos e, conforme definido no processo de criação da primeira ação, almejava estabelecer uma rede de participantes mais diversa quanto ao perfil sócio-econômico e cultural. O objetivo de diversificar as pessoas com quem nos relacionamos traz ao foco uma questão muito característica das grandes cidades: o convívio com desconhecidos ou, mais do que isso, com estranhos.

É possível considerar o desconhecido como alguém que não conhecemos, mas que somos capazes de reconhecer. Por exemplo, quando vamos a uma estreia de teatro se somos atores ou a um congresso de medicina se somos médicos. Essas situações podem estar cheias de desconhecidos, mas, em grande parte, estes se comportam e se relacionam a partir de códigos que os participantes do evento são capazes de compreender. O estranho, por sua vez, é aquele que abre um abismo diante de nós e evoca a presença de um mundo novo que parece, até o instante do encontro, ter transcorrido em paralelo à nossa própria vida sem que tomássemos conhecimento daquela possibilidade de existência.

Isso não significa que aqueles que compreendemos como desconhecidos, ou mesmo como conhecidos, não possam nos parecer estranhos no próximo instante e vice versa. Tendo em vista a ampla reflexão de Sigmund Freud sobre o assunto, Tania Rivera observa que

[o] estranho e inquietante é, ao mesmo tempo, familiar (...) o que mais estranha é aquilo que se revira e de repente revela-se muito próximo e íntimo. O estranhamento do mundo, que a literatura e a arte seriam capazes de operar magistralmente, mas que também pode ser vivenciado em situações pontuais da vida cotidiana, estaria para o psicanalista articulado à vivência do duplo, na qual o próprio eu se torna estrangeiro. (RIVERA, 2015, p. 296)

Assim, não se trata de confiar em categorias limitadoras sustentadas por percepções subjetivas que se transformam facilmente. Somos todos ao mesmo tempo conhecidos, desconhecidos e estranhos, inclusive, de nós mesmos. No entanto, é possível

diferenciar os usos dessas categorias que a cidade, em sua concepção atual, nos convida a produzir e que, ao mesmo tempo, produzem a cidade.

No intuito de refletir sobre tais relações e também sobre as ilusões acerca do que nos é próximo, desconhecido ou estranho, gostaria de compartilhar o relato de uma colega sobre um ocorrido de alguns anos atrás:

Na época, ela namorava seu atual marido e ele havia se mudado para um apartamento no centro da cidade de São Paulo. O namorado estava muito animado pois tinha encontrado um apartamento enorme e antigo por um valor bastante acessível justamente por estar localizado em uma região tida como degradada e desvalorizada, termos tão estratégicos para a especulação imobiliária. Em uma noite, ela estava indo a pé sozinha para o apartamento do namorado, maldizendo o caminho que precisaria percorrer até lá. Era um trajeto que provocava insegurança e pelo qual ela se deslocava com bastante tensão, torcendo para chegar a salvo ao local de destino. Ela achava que poderia ser assaltada ou abordada de forma violenta a qualquer momento. Assim, ao avistar um casal jovem resolveu andar próxima a eles enquanto os trajetos coincidissem. Foi a estratégia encontrada para não se sentir tão exposta naquela região. A reviravolta infeliz de sua escolha é que foi justamente esse casal que a assaltou.

Não trago esse relato no intuito de ressaltar o discurso sobre a violência na cidade de São Paulo. Essa existe, mas se dá antes de qualquer assalto, estupro ou assassinato, na produção de desigualdades de direitos, de acesso e de representação: na desigualdade do habitar. Já me detive sobre essa operação no contexto da desigualdade e da violência de gênero, mas esse mesmo processo de produção de violência atua simultaneamente nas dimensões de raça/etnia e classe social. Segundo Saffioti, essas três dimensões são pontos inseparáveis de um mesmo nó na compreensão das dinâmicas que determinam as relações e, portanto, os espaços na nossa sociedade:

Retomando-se o nó constituído pelas contradições fundamentais da sociedade brasileira, pode-se afirmar a existência de três identidades sociais básicas: a de gênero, a de raça/etnia e a de classe social. Não se trata, porém, de três identidades autônomas, em virtude, justamente, de estarem atados os antagonismos que lhes dão origem. (SAFFIOTI, 2004, p. 63)

Voltando ao relato, o motivo de incluí-lo nessa reflexão é a análise do impulso dessa minha colega de, ao se encontrar em um local que lhe causava medo, buscar segurança na proximidade daqueles que ela percebeu como desconhecidos e não como estranhos. Ou seja, seu instinto de auto preservação a levou a procurar códigos que ela pudesse reconhecer, já que ela não se sentia apropriada daquele espaço. Um casal de namorados em deslocamento, aparentemente com o objetivo de chegar em algum lugar determinado, como ela, lhe pareceu confiável.

Esse desdobramento perturbador da leitura de quem era estranho ou desconhecido naquele contexto se aproxima do que indica a análise dos dados acerca da violência contra a mulher, mencionada anteriormente, realizada por Almeida e Saffioti: com maior frequência as relações mais perigosas são as que estabelecemos deliberadamente. Poderíamos assumir que todo e qualquer ser humano é estranho, já que mesmo as relações das quais nos sentimos apropriados podem nos surpreender a qualquer momento. No entanto, as relações na cidade são propostas de outra forma.

Assim, como o espaço público é apresentado com muitas ressalvas à permanência e apropriação de seus habitantes, também as relações iniciadas fora dos espaços privados são cerceadas por uma série de normas acerca do quando, como, onde e porquê devem ser estabelecidas. Ainda que a cidade seja definitivamente um lugar de encontros, relações e negociações entre estranhos, as possibilidades dessas relações são induzidas pelo urbanismo que incentiva determinados usos do espaço público ao mesmo tempo em que reprime tantos outros. Subverter os limites empregados a tais relações pode ser uma iniciativa desobediente e ressignificante dos usos produtivos, consensuais e espetaculares dos espaços da cidade. Espaços são relações.

Essa potência subversiva da norma e dos próprios limites identitários no encontro com estranhos passou a ser explorada com frequência na mesma época em que a apropriação do espaço urbano e a instauração de uma prática da performance

tornaram-se pautas centrais nos contextos da arte e do ativismo⁵⁴. A já mencionada ação *Linha*, de Fabião, realizada em 2010, por exemplo, dialoga com uma situação construída proposta por Debord em 1956, o jogo do Rendez-vous possible (Encontro Possível). Neste:

O indivíduo é convidado a ir sozinho à uma hora combinada num lugar que lhe foi dado. Ele se vê livre das obrigações desagradáveis de um encontro normal, pois ele não precisa esperar por ninguém. Porém, este “encontro possível” o tendo levado a um lugar que ele conhece ou não, faz com que ele observe as redondezas. Pode-se ter marcado ao mesmo tempo no mesmo lugar, um outro “encontro possível” com uma outra pessoa, cuja identidade não pode ser prevista por ele. Ele pode até nunca ter visto esta pessoa, o que o leva a conversar com vários passantes. Ele pode não encontrar ninguém, ou até mesmo encontrar a pessoa que marcou o “encontro possível”. De qualquer jeito, e sobretudo se o lugar e o horário foram bem escolhidos, a programação do indivíduo pode tomar um rumo imprevisto. Ele pode até pedir por telefone um outro “encontro possível” à uma outra pessoa que não sabe onde a primeira o levou. Podemos enxergar aqui os recursos quase infinitos deste passatempo. (DEBORD, 2017, s/p. Tradução livre de Janaína Suaudeau)

Enquanto Fabião conta com a indicação de pessoas para marcar um encontro com um desconhecido que sugerirá um próximo desconhecido e assim por diante, o jogo situacionista conta com o local para ampliar as possibilidades de encontro para o jogador da vez que pode, inclusive, em uma mesma rodada, conhecer várias pessoas a procura de uma que ele pode vir a conhecer ou não.

Além das atividades dos situacionistas, ao longo da década de 1960 muitas experiências foram colocadas em prática orientadas pela busca desse “outro” intrigante. Para Rivera, essa iniciativa não se restringe à mera interação com o público e instaura, no caso de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo, “um deslocamento identitário, assumindo a obra como uma proposição, um convite ao outro” (RIVERA, 2015, p. 299).

⁵⁴ Atribui-se aqui a prática da performance à arte e ao ativismo considerando o fato de que Debord e os situacionistas passaram a negar a arte como seu campo de atuação e a afirmar seu objetivo na transformação da realidade. Há, no entanto, uma coincidência entre as estratégias utilizadas pelo grupo e experiências empregadas no campo da performance, cuja articulação teórica era embrionária na época. A própria concepção da performance enquanto uma linguagem artística carrega em si o desejo de uma geração de artistas de aproximar a arte da vida, escapar às dinâmicas do mercado de arte e se apropriar do corpo, do cotidiano e dos espaços em uma atitude criativa e política. Para Veloso, “[o]s situacionistas não se interessavam pela representação ou pela transformação simbólica do cotidiano, atuavam em prol de uma modificação mais estrutural dos sistemas de vida” (VELOSO, 2017, p. 173). Ainda assim, segundo a autora, “[m]esmo que essa não fosse sua pretensão, suas ideias o mantinham na esfera da criação artística ou ao menos da criação de acontecimentos, de situações performáticas (...)” (Idem, p. 173).

É nesse sentido, da obra como um convite ao outro, que Ferreira Gullar, a partir da observação de um trabalho de Clark, concebe a *Teoria do Não-Objeto*. Este “não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese das experiências sensoriais e mentais” (GULLAR, 1960, s/p). É “algo que se recusa como objeto para, em contrapartida, ser capaz de convidar o outro a experiênciá-lo como sujeito. Como recusa e resistência à objetificação do mundo” (RIVERA, 2015, p. 304).

Ou seja, no contexto da obra de Clark, por exemplo, a interação não é o objetivo do trabalho, mas uma estratégia de um projeto muito maior do que o recurso em si. Para Suely Rolnik, é preciso não confundir as propostas de Clark com uma “simples proposta de participação, comum em sua geração, redutível a um democratismo politicamente correto” (ROLNIK, 1998, p. 6). Sua motivação focava a subjetividade do espectador e a instauração do que a artista nomeou de estado de arte. Foi essa busca que gradativamente afastou Clark de um público especializado e da dinâmica expositiva das artes plásticas rumo a transeuntes desconhecidos e ao trabalho terapêutico com os *objetos relacionais*⁵⁵: “fazer da existência uma obra de arte” (Idem, p. 6).

Oiticica, por sua vez, também explorou possibilidades de vivência artística por meio do corpo. Seu interesse pela cidade e seus fluxos cotidianos o levou à aproximação de comunidades cariocas, como a do Morro da Mangueira, e à prática deambulatória. Os *Parangolés*, trabalho e conceito⁵⁶ que deu origem a várias peças de vestir a partir do final da década de 1960, exploravam relações entre cor e espaço por meio do movimento do participante que o usasse. Assim, a obra se dava em movimento e somente quando incorporada. Segundo Moacir dos Anjos,

O corpo não serviria aqui [no contexto dos *Parangolés*], porém, como mero suporte animado das peças: tratava-se de promover a “incorporação do corpo

⁵⁵ Em meados da década de 1970, a artista passa a dedicar-se a um trabalho terapêutico por meio de objetos que deveriam ser experimentados individual ou coletivamente. Muitos desses objetos estavam relacionados a trabalhos anteriores de Clark e, nessa etapa da sua trajetória artística, tornaram-se meio para um tipo de experiência articulada na intersecção entre arte, psicanálise, experiência participativa e atendimento clínico.

⁵⁶ O pesquisador e curador Moacir dos Anjos ressalta que, tendo em vista as reflexões de Oiticica, além do nome de uma série de trabalhos, *Parangolé* revelou-se um conceito transformador da obra do artista. Segundo o pesquisador, “Hélio Oiticica ressaltou, em reflexões que fez a respeito do assunto, o fato de o *Parangolé* não ser somente um termo que identificava um conjunto de trabalhos que partilhavam certos atributos, mas, principalmente, um conceito que revelava os limites do entendimento convencional de arte, no qual algo é criado apenas para a “contemplanção” alheia”. (DOS ANJOS, 2012, p. 27)

na obra e da obra no corpo”, de modo que aquele que era antes mero espectador de uma criação artística se tornava, por um processo de “incorporação” do trabalho, participante ativo e indissociável dele. (DOS ANJOS, 2012, p. 26)

Já a ação *Delirium Ambulatorium*, realizada em 1978, propôs para o público do evento *Mitos Vadios*⁵⁷ um programa de livre caminhada na região da Rua Augusta, em São Paulo. No release⁵⁸ de divulgação do evento, Oiticica compartilha apontamentos acerca das ações que pretendia desenvolver ao longo do percurso:

Imagem 39: Programa do *Delirium Ambulatorium*, divulgado no release, por Hélio Oiticica.

⁵⁷ Evento organizado pelo artista Ivald Granato, em São Paulo, como um protesto à realização da I Bienal Latino-americana de São Paulo.

⁵⁸ Documento disponível no site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=165&tipo=2>>. Acesso em: jan./2018

Segundo Do Anjos, a despeito do programa proposto, no dia do evento, que fora adiado em uma semana por conta das condições climáticas, Oiticica não seguiu o roteiro e a performance se restringiu às imediações do estacionamento de automóveis no qual tinha sido marcado o evento *Mitos Vadios*. Apesar da frustração com sua participação no evento, foi nesse contexto que o artista conceitua o termo *delirium ambulatorium* para abordar a prática que ele já realizava há muito tempo. (Idem, 2012, p. 25)

A prática deambulatória, realizada por Oiticica diversas vezes no Rio de Janeiro desde sua adolescência, intriga o artista por promover o encontro com o inesperado, o confronto criativo com a vida cotidiana, a construção de caminhos improváveis e o recolhimento de objetos e visões da cidade. Oiticica compreendia suas caminhadas como possibilidades de experiência corporificada do espaço urbano, de uma aproximação concreta entre arte e vida. Para César Oiticica Filho,

[é] na vida que Oiticica colhe as informações para seus experimentos-vida. Sendo essa experiência uma coisa concreta, que aponta para a plena objetividade do indivíduo, para sua observação do presente e concreção de um estado latente de invenção, que só podemos confirmar após construir seus projetos e, assim, possibilitar essas experiências que acontecem no agora e que não são teorias abstratas, mas sim práticas sempre “propostas em aberto”, só ao realizá-las podemos dizer que, sem sombra de dúvida, o “delírio ambulatório” é um delírio concreto. (Catálogo da exposição: *Museu é o mundo*, 2010, p. 23)

Clark e Oiticica saíram dos espaços expositivos convencionais em busca de estranhos, das ruas e da vida cotidiana. Ao longo de suas trajetórias, transferiram progressivamente o foco de sua criação artística do objeto de arte para as formas de vida que essa proporia. A iniciativa desses artistas, entre outros, inaugurou no Brasil a busca por fazer da existência a obra de arte, o que ampliou vastamente o horizonte para as gerações seguintes. Representantes destas, influenciados pelos avanços da conceituação de uma linguagem da performance e pela herança de paradigmas artísticos já transformados por uma geração anterior, deram continuidade a essa busca, por vezes atribuindo à ação um papel ainda mais central.

No trabalho de Fabião, por exemplo, o foco é totalmente deslocado para a ação e as relações que esta é capaz de desencadear. Além de *Linha*, também em *Converso sobre qualquer assunto*, a artista busca o diálogo com estranhos e desconhecidos. Ao levar à rua duas cadeiras da cozinha de sua casa e uma placa-convite com a frase que dá nome ao trabalho, a artista se faz disponível para conversar sobre qualquer

assunto com qualquer pessoa que se interesse por sua proposta. Objetos são utilizados, mas poderiam ser facilmente substituídos sem, com isso, corromper o cerne da proposta.

Imagem 40: Eleonora Fabião na *Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto*. Rio de Janeiro, Largo da Carioca, 2008. Foto de Felipe Ribeiro. Original em cor.

Muitas propostas da artista Ana Teixeira⁵⁹ também se organizam no intuito de apreender algo sobre esse outro que cruza nossos caminhos anonimamente. Em *Troco sonhos* (1998) e *Troco maçãs por desejos* (2001), Teixeira faz justamente o que diz o nome de cada trabalho: coloca uma mesa em algum espaço público e distribui alimentos em troca de pedaços da intimidade alheia. No primeiro, ela dá um sonho (o doce que recebe esse nome) a cada pessoa que conta para a artista algo que tenha sonhado, seja dormindo ou acordada. No segundo, ela repete o procedimento, mas trocando maçãs por relatos sobre desejos pessoais. Já em *Escuto histórias de amor* (2005-2012), ação realizada em diversas cidades do mundo, Teixeira tricota uma peça

⁵⁹ Artista paulistana, formada pela Escola de Comunicações e Artes da USP, que desenvolve trabalhos em diferentes linguagens artísticas, principalmente em fotografia, instalação, desenho e intervenção urbana. O histórico de seus projetos foi encontrado no site da artista: <http://www.anateixeira.com> Acesso: out/2017.

vermelha enquanto escuta as pessoas que aceitam sentar ao seu lado e compartilhar um pouco de suas aventuras amorosas.

Imagens 41, 42 e 43: Registros de intervenções da artista Ana Teixeira, respectivamente: *Troco sonhos*, *Troco maçãs por desejos* e *Escuto histórias de amor*. Recortes de imagens disponíveis no site da artista. Originais em cor.

Se nessas três ações, Teixeira organiza uma estrutura espacial bastante simples e se disponibiliza a ouvir, em *Coleta de espécimes locais* (2011), tanto a organização do espaço quanto a ação proposta se tornam mais complexas e configuram uma teatralidade menos confundível com o cotidiano. Neste trabalho, a artista instaura uma tenda de atendimento e cria o ambiente de uma pesquisa científica. Há uma sala de espera, retirada de senha e Teixeira, ao invés da roupa do dia, usa um jaleco branco. Ela recebe cada pessoa individualmente, aplica questionários e desenha partes do corpo do objeto pesquisado em um livro especialmente organizado para a realização da coleta. Conforme explicava o panfleto distribuído na ação:

Esta pesquisa tem por objetivo a obtenção de dados sobre particularidades de determinado grupo de pessoas. É uma pesquisa artepológica e seu objetivo é produzir descrições de uma população fazendo uso de um instrumento predefinido: o desenho. (TEIXEIRA, fotografia do panfleto disponível no site da artista)

Imagens 44 e 45: *Coleta de espécimes locais*, realizada pela artista Ana Teixeira. Imagens disponíveis no site da artista. Originais em cor.

COLETA DE ESPÉCIMES LOCAIS

Local: Paulo - SP - Brasil

Data: 16 ABR. 2011

Descrição

Detalhe

Questionário cromático

Qual é a cor do seu medo?

Qual é a cor do seu desejo?

Qual é a cor da sua voz?

Questionário esquemático

De onde você vem?

Se você continuar,
vai chegar até aonde?

Se você abrir seus olhos
para dentro, o que você vê?

Se nos trabalhos citados de Teixeira e Fabião todos os elementos estão organizados no intuito de produzir o encontro entre as artistas e habitantes da cidade, há também, no contexto da arte contemporânea, propostas que utilizam a distância entre estranhos, ou a tensão entre distância e aproximação, como material da criação artística.

:: :: 3.1 Sophie Calle e a distância poética entre os habitantes na cidade

A artista francesa Sophie Calle construiu parte significativa de sua obra a partir de seu interesse por desconhecidos. Seus projetos artísticos partem de uma ação performativa que gera a produção de fotos e textos. A articulação entre performance, fotografia e literatura é bastante profunda na obra da artista e os diversos materiais produzidos para cada trabalho costumam ser apresentados em conjunto posteriormente por meio de exposições e publicações. Como observa Sofia Boito, nos trabalhos de Calle,

(...) as imagens e os relatos textuais são, assim, expressão de uma experiência encarnada, subjetiva, na qual aquela que escreve e fotografa está sempre assumindo-se como sujeito inteiro, cujo corpo mental espírito é afetado pelo evento em que está inserido. Suas imagens ou textos não são documentação de uma experiência externa (...). (BOITO, 2013, p. 59)

Seguir e fotografar pessoas aleatórias em Paris, por exemplo, foi uma ação realizada pela artista inúmeras vezes. Uma noite em um evento cultural, em 1980, Calle foi apresentada a um homem que ela havia seguido mais cedo no mesmo dia. Nessa ocasião, ele comentou que estava planejando uma viagem para Veneza. Calle decidiu segui-lo nessa jornada que deu origem à *Suíte Vénitienne*. Ela o seguiu de Paris até Veneza sem nunca abordá-lo, mas fazendo registros fotográficos e entrevistas com pessoas com quem ele se relacionou ao longo do percurso.

Seguir pessoas nas ruas da cidade é uma ação que, por motivações diversas, também foi experimentada por Vito Acconci e pelos situacionistas. Ela cria uma possibilidade de apropriação do espaço urbano distinta da usual e que envolve, por exemplo: conhecer lugares novos, percorrer trajetos desconhecidos, se perder, se colocar em estado de jogo no espaço urbano e experimentar outros ritmos de deslocamento. No entanto, observando o conjunto das experiências de Calle percebe-se que a artista está menos interessada na cidade em si e mais no universo particular de cada indivíduo.

Em 1983, Calle encontrou uma cardeneta de endereços perdida em uma rua de Paris. Ela xerocou as páginas, devolveu anonimamente para o dono e iniciou uma série de ligações para os contatos registrados na cardeneta com o objetivo de descobrir quem era o sujeito a partir do conjunto de relatos tecidos por seus conhecidos a seu respeito.

Esses relatos foram publicados no jornal *Libération* e a artista foi processada pelo dono da cardeneta por conta desse projeto que recebeu o nome de *Address Book*.

Ainda no mesmo ano, em *Hôtels*, a artista aventurou-se pela privacidade alheia novamente. Ela se tornou camareira de um hotel em Veneza e fotografou diversos objetos deixados pelos hóspedes em seus quartos no intuito de mapear seus hábitos, rotina e características de sua personalidade.

Tanto em *Address Book* quanto em *Hôtels*, Calle explorou limites entre proximidade e distância possíveis nos grandes centros urbanos. Se em *Hôtels* é o anonimato de sua função que a permite analisar a intimidade de desconhecidos diversos que chegam e partem no fluxo cotidiano de um hotel, em *Address Book* é um elemento privado encontrado em um espaço público que dá acesso à artista ao universo de relações de um estranho. Assim, ainda que seu foco não seja a cidade em si, o material do trabalho artístico de Calle frequentemente é esse outro, ao mesmo tempo tão perto e tão longe, característico do espaço urbano.

Mesmo em *Bronx*, quando a artista é convidada por uma galeria local para desenvolver um projeto artístico sobre o bairro norte americano que dá nome ao projeto, sua estratégia foi conhecer lugares da região a partir da relação que estranhos estebeleciam com a mesma. Para isso, Calle pedia a pessoas na rua que a levassem a um lugar de sua escolha. Ao longo de cada jornada, a artista passava a conhecer algo da vida do estranho que a guiava. Ao fim do projeto, foram expostos retratos ao mesmo tempo fotográficos e textuais de cada lugar visitado e seu condutor. Esses retratos revelam algo da relação subjetiva que cada estranho nutria com o lugar, mas se mostram propositalmente incompletos e oferecem somente pistas da vida alheia.

Em um deles, por exemplo, Calle retrata a ida junto a um homem até o local onde costumava ser a casa em que ele morou por mais de vinte anos e que estava, naquele momento, em ruínas. Ao fim do relato, ela conta que ele a acompanhou até a estação de metrô mais próxima, que pediu sua ajuda e que ela o ajudou. No entanto a artista guarda em segredo e não revela a nós, leitores do material acerca do projeto ou visitantes da exposição, nada mais sobre o que o rapaz lhe pediu e o que ela fez a respeito.

Tendo em vista os exemplos mencionados é possível concluir que, diferente de Fabião

e Teixeira, Calle está menos interessada em se relacionar diretamente com desconhecidos, mas em estar perto e longe ao mesmo tempo, em resguardar o espaço da ficção acerca do outro e sua vida. Ou, ainda que esteja muito interessada nas relações estabelecidas, sua produção artística não se completa na relação em si, mas na potência ficcional do material produzido pela ação real. Se para Fabião e Teixeira as ações são o objetivo principal e fotos e textos, por mais potentes que sejam, desdobramentos, documentos e estratégias de inscrever o efêmero na história, para Calle a ação performativa é um entre outros materiais (fotos e textos) tão fundamentais quanto para a realização de sua obra. Possivelmente por essa razão, apesar de muitas das suas performances acontecerem em espaços urbanos, ao entrar em contato com o trabalho da artista francesa, estes parecem ser mais o contexto do que o objeto ou o tema.

Em muitos de seus projetos, Calle busca vestígios que apresentem fragmentos de uma existência e os expõe ao público posteriormente junto com o material fotográfico e textual produzido a partir de sua experiência da vida observada. Esses fragmentos não são apresentados com a pretensão de configurarem uma narrativa completa. Ao contrário, deverão ser costurados pela imaginação daqueles que entrarem em contato com eles, assim como a artista costura com a sua imaginação os pedaços de vida alheia com os quais entra em contato.

Esse estar longe e perto ao mesmo tempo, bem como o uso proposital do “efeito de realidade produzido pela fotografia” (ENTLER, 2005, p. 1)⁶⁰ enquanto disparador da criação de ficções, configuram uma opção metodológica da artista:

Quando fundamenta seus trabalhos num efeito de realidade produzido pela fotografia, não pretende sublinhar o poder de analogia ou a capacidade retórica das imagens fotográficas. Ao contrário, o que faz é demarcar a incompletude e a precariedade de sua mensagem para garantir nela um espaço de identificação. O interesse não é científico e o compromisso não se dá com uma suposta verdade. Caso contrário, poderia simplesmente entrevistar os personagens observados em vez de rodeá-los e de vasculhar seus objetos. O anonimato é parte de seu método, pois tão importante quanto

⁶⁰ Ainda que não seja o foco central da reflexão aqui proposta, é importante esclarecer mais profundamente do que se trata esse efeito mencionado por Entler. Resgatando a história da linguagem fotográfica, o autor explica que “[a] suposta vocação que a fotografia tem para reproduzir o real garantiu-lhe desde sua invenção uma posição de destaque no campo das ciências e da comunicação. Em contrapartida, esse mesmo entendimento criou empecilhos para sua aceitação como forma de manifestação artística, tomando suas imagens como mero produto de uma ação mecânica, sem nenhum vínculo com a expressão de sentimentos ou com qualquer capacidade imaginativa. Em resposta, a fotografia se esforçou ao longo do século XX para anular esse vínculo com o real, destacando seu caráter artificial e sua capacidade de codificação do mundo visível.” (Idem, p. 2).

o apontamento de uma existência real é a impossibilidade de esgotá-la num relato. (Idem, p. 1)

Essa metodologia é posta em prática na abordagem da vida alheia, mas também quando o projeto se baseia em acontecimentos íntimos vividos por Calle. Uma das estratégias mais emblemáticas dessa segunda possibilidade foi proposta para *La Filiature*⁶¹, realizada em 1981. Essa consistiu na contratação de um detetive particular, realizada por sua mãe a pedido da artista, para segui-la por um dia e produzir um relato acerca das atividades realizadas por Calle.

Neste trabalho, a artista cria uma circunstância de distanciamento de sua própria vida e entra em contato com um conjunto de provas acerca do itinerário, do cotidiano e da existência de uma mulher estranha que, na verdade, é ela mesma. Calle materializa em *La Filiature* a flexibilidade da percepção, enquanto conhecido, desconhecido e estranho, que temos dos outros, mas também de nós mesmos.

:: :: 3.2 Performance delegada no espaço urbano

Além da produção de encontros improváveis, como fazem as ações de Fabião e Teixeira, e do foco nas experiências corporais e afetivas do artista a partir da observação da vida cotidiana de outras pessoas, como acontece em parte significativa da obra de Calle, uma outra possibilidade de abordagem artística entre estranhos nas grandes cidades independe da coexistência entre artista e participante em um mesmo tempo e espaço. Essa terceira possibilidade compreende a cidade como suporte da comunicação, ou da incomunicabilidade, entre desconhecidos.

⁶¹ As informações acerca dos projetos artísticos de Sophie Calle aqui mencionados foram encontradas, em sua maioria, na compilação acerca de sua obra publicada pela Prestel em 2003, no contexto de uma exposição da obra da artista no Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, na versão traduzida para o inglês. Por conta da compreensão da língua, consultei a versão do livro traduzida para o inglês. Nesta, apesar de *Suite Vénitienne* ser apresentada com o nome original, outros títulos são traduzidos, como *La Filiature* que é apresentado com o nome de *The Shadow*. Alguns trabalhos da artista receberam títulos originalmente em francês e outros em inglês. Assim, procurei apresentar cada obra mencionada com seu título original.

O artista brasileiro Maurício Ianês⁶² desenvolveu diversos trabalhos focando a relação com estranhos. Em *O Vínculo*, por exemplo, performance que integrou a exposição *Terra Comunal: Marina Abramovich*⁶³, Ianês se colocava sozinho, vestido de preto, no centro de um espaço repleto de materiais como tintas, comidas, ferramentas e objetos diversos, e aguardava a entrada dos visitantes da exposição. Quando eles chegavam, por meio de um diálogo cotidiano, o artista disponibilizava a si mesmo, o espaço e tudo que havia neste, para que cada pessoa propusesse uma experiência.⁶⁴

Imagens 46 e 47: Antes e depois da performance *O Vínculo*, de Maurício Ianês. Imagens disponíveis no site da artista. Originais em cor.

O artista já havia experimentado essa perspectiva da arte enquanto experimento social na performance *A bondade de estranhos*, realizada na 28ª Bienal de São Paulo, em 2008. Nessa ocasião, Ianês passou 13 dias vivendo de doações do público do evento. O artista começou a exposição nu e aos poucos foi ganhando peças de roupa, água, comida e objetos diversos. Essas duas performances de Ianês foram realizadas em espaços fechados, inseridas em contextos artísticos e com a presença do artista como circunstância importante para o desenvolvimento da proposta.

Já *Untitled – silent area/ monologue area/ dialogue area*, consiste na instauração, por meio de fitas adesivas ou tinta, de zonas de silêncio, monólogo e diálogo. O artista insere recortes no espaço, criando círculos isolados e triângulos interseccionados, e

⁶² O artista é representado pela Galeria Vermelho. Imagens de suas produções estão disponíveis em: <http://www.galeriavermelho.com.br/artista/77/maur%C3%ADcio-ian%C3%AAs>. Acesso: out./2017.

⁶³ Exposição realizada no Sesc Pompéia, na cidade de São Paulo, em 2015.

⁶⁴ A preparação do espaço, a relação do público e considerações do artista acerca do trabalho podem ser vistas em: <https://www.youtube.com/watch?v=fY2u59QdKKs> Acesso: out./2017.

escreve dentro deles para qual prática cada espaço é destinado (silêncio, monólogo e diálogo). A ativação da proposta independe da presença do artista, mas da apropriação, por parte das pessoas presentes, dos espaços e usos sugeridos por lanês. Esse trabalho foi realizado tanto em galerias quanto em locais públicos.

Nesse último exemplo, a ação do artista propõe relações que deverão ser estabelecidas pelos participantes com espaços determinados e com outras pessoas que não ele próprio. Se Fabião e Teixeira estabelecem relações “um para um”, que acontecem conforme os limites da disponibilidade presencial da performer, em *Untitled – silent area/ monologue area/ dialogue area* lanês trabalha sob a perspectiva de uma multidão que compartilha um mesmo espaço geográfico sem participar necessariamente da vida de cada indivíduo ao seu redor.

A instauração de convites e instruções em espaços urbanos para serem performados por transeuntes aleatórios é, por um lado, uma opção de linguagem artística, já que em grande parte dos casos tais propostas se desenvolvem por meio de uma instalação, como os trabalhos mencionados do OPAVIVARÁ. Por outro lado, se trata do reconhecimento da existência de um número de pessoas e encontros possíveis maior do que o artista por si próprio será capaz de acionar enquanto performer. Entrega-se, então, ao espaço o enunciado da proposta que poderá ser realizada, subvertida ou mesmo ignorada.

Imagem 48: *Área de diálogo* do Maurício lanês, no Minhocão. Recorte de foto de Alexandre Menezes. Original em cor.

No dia 15 de outubro de 2017, tomando como ponto de partida a estação de metrô Marechal Deodoro, saí em busca da intervenção *Área de diálogo* instaurada por Ianês no Minhocão. Era domingo e o dia estava frio e cinza, ainda assim um número significativo de pessoas passeava e praticava esportes pelo viaduto. Encontrei a intervenção próxima a um prédio com um grande jardim vertical na lateral e pixos pretos na borda de cima. A tinta branca que determinava a área de diálogo mostrava sinais da passagem do tempo. Sentei no canteiro de cimento que divide as duas faixas do viaduto e fiquei observando a relação dos passantes com a intervenção. Pessoas e bicicletas passavam repetidamente por cima dela, algumas envolvidas de fato com alguma forma de diálogo, no celular ou com um companheiro de caminhada, mas não com a proposta do artista. Resolvi então me colocar dentro da *Área de diálogo* e esperar. Esperei em pé, esperei sentada. Algo mudou na relação das pessoas com a intervenção, muitas passaram a ler o escrito no chão, muitas me olhavam curiosas, outras passavam rápido para que eu não tivesse tempo de abordá-las, davam risada ou me cumprimentavam. Eu, no entanto, queria diálogos. Peguei as cartas de papelão, que carregava comigo no intuito de realizar uma outra ação ainda naquele dia, e resolvi experimentá-las no contexto da intervenção de Ianês. Assim que voltei para a área com as cartas na mão, um menino de skate demonstrou curiosidade. Pedi então que ele me ajudasse a construir um castelo de cartas ali. Ventava muito. Nossa ação, por isso, era infinita. Sempre voltávamos à estaca zero. O menino, muito gentil, estava empenhado em me ajudar. Ele achava que meu objetivo era o castelo. Já eu contava com o vento para que durasse mais o nosso encontro sem finalidade, o nosso papo jogado fora enquanto tentávamos construir um castelo de cartas de papelão. Zion estava prestes a completar 12 anos. Mora perto do minhocão e anda de skate por ali de vez em quando. Após algumas tentativas do nosso jogo, seu pai apareceu. Achou divertido e ficou assistindo de longe fumando um cigarro. Não quis ajudar. Quando chegou a hora deles partirem, o pai me convidou para as rodas de samba que acontecem toda sexta à noite na praça da Sta. Cecília e

pontuou que todo último sábado do mês tem uma roda de samba com Umbanda. Não sei muito bem o que isso significa, mas fiquei de aparecer. Seguiram os dois, o castelo em ruínas, a *Área de diálogo* ativada. Antes que eu tomasse a iniciativa de pedir ajuda a mais alguém, um rapaz que tinha passado por ali mais cedo, e agora estava no caminho de volta, se aproximou. Ele disse que me viu antes, mas achou que eu estava esperando alguém. Ele me contou ter decidido que, se eu ainda estivesse ali sozinha na volta, viria falar comigo. José tem 35 anos, mudou para a capital do estado de São Paulo há um ano e meio e me disse que há um ano conheceu uma pessoa naquela exata *Área de diálogo*. Achei fascinante encontrar alguém com experiências anteriores vividas naquela mesma intervenção. Eu respondi que era a minha primeira vez ali. José me contou de sua infância e juventude conturbada enquanto filho adotivo. Nasceu em São Paulo, mas depois da separação dos pais, viveu com a família paterna em uma cidade de 6.000 habitantes no interior. O avô paterno, “um militar com senso de justiça”, cuidara bem dele apesar da relação difícil com os outros membros da família. Com a morte do avô, ele passou a morar na casa dos fundos e parou de ser convidado para as festas de Natal que aconteciam no mesmo terreno. Concluiu que estava na hora de ganhar o mundo. Veio então morar mais perto da mãe e estudar nutrição. Trabalha em uma loja de produtos veganos na Vila Buarque. Após resumir questões importantes de sua vida, José perguntou um pouco da minha e logo estávamos conversando sobre política. Ele é apartidário, gosta do Lula e acha que as pessoas não podem não gostar de política já que ninguém consegue viver sem ser político. José me explicou que em tempos de crise não devemos sair cortando coisas e pessoas do orçamento, mas arranjar modos de reorganização. Segundo ele, demitir envolve muitos gastos e, depois, quando tudo estiver bem, você terá que contratar um novo funcionário e treiná-lo do zero, o que sairá mais caro ainda. A conversa foi longa e intensa, o frio aumentou. Eu precisava buscar minha filha na casa da avó. Ele me disse que descobrira recentemente que vai ser pai. Sua amiga está grávida há dois meses. Eles não serão um casal, mas vão cuidar da criança juntos. “Eu não

quero pagar pensão”, disse ele. “Pensão é coisa de quem paga e vira as costas. Eu quero participar e vou dividir as contas conforme a necessidade de cada mês”. Nos abraçamos e ele rapidamente sumiu descendo em uma das vias de acesso à Rua São João.

Imagens 49, 50, 51, 52, 53 e 54: *Área de diálogo* do Maurício Ianês, no Minhocão. Recortes de fotos de Alexandre Menezes. Originais em cor.

Por si só, a área determinada por lanês instaura um campo simbólico que intervém na leitura dos acontecimentos ao redor. Enquanto eu ainda olhava de longe a demarcação, observava as pessoas e estabelecia relações entre elas e a proposta da área: quem estava ou não em diálogo, com o que ou com quem cada passante estava ou não em diálogo etc.

Assim, ao me colocar deliberadamente enquanto espectadora da intervenção de lanês no Minhocão, a reconheci enquanto teatralidade desdobrada por performers desavisados da sua participação em uma dramaturgia tecida por uma rede de conexões a qual somente eu estava assistindo.

Para Josette Féral, a teatralidade não é um fenômeno exclusivo da prática teatral, mas uma operação que se dá no olhar daquele que vê diante do objeto ou acontecimento observado. Como explica Sílvia Fernandes, Féral compreende a teatralidade enquanto

consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo resulta de um ato consciente que pode partir tanto do performer no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador. (FERNANDES, 2010, p. 123)

No contexto da arte em espaços urbanos, podemos, inclusive, considerar o espectador como um performer desse processo de produção da teatralidade, já que ela resulta do olhar do público sobre um conjunto de elementos simbólicos organizados para a sua apreciação, mas também e fundamentalmente, da ação de ver. E ver, nesse caso, não se trata de simplesmente estar de olhos abertos recebendo as imagens do mundo, mas de sair pela cidade em busca de visões. O sujeito que decide experimentar artisticamente o espaço urbano e caminha sem pressa, sem destino, aberto e atento, significa as propostas artísticas que encontra pelo caminho, mas também aquilo que não foi concebido previamente enquanto arte.

O que percebi com a experiência do projeto *Evacuation Frankfurt* é que o espectador, quando sem hora e local pré-definidos para exercer sua função, pode, a partir de um disparador poético extremamente simples, se tornar performer e, portanto, agente da sua percepção estética do mundo. Esse outro modo de estar na cidade estranha tudo o que parecia sempre ter estado ali, sempre ter sido daquela maneira, criando outras conexões, outras leituras e outras ações a partir dos signos percebidos no espaço.

Essa operação de testemunho ativo e criativo da realidade por parte de um espectador-performer pode ser compreendida como um processo de ficcionalização.

Para Jacques Rancière, “[o] real precisa ser ficcionalizado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). O filósofo francês, no entanto, compreende a ficção não como uma mentira ou uma narrativa paralela à realidade, mas como um processo de “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (Idem, p. 59). As ficções ensaiadas pela arte e pela política seriam assim, mais do que ideias, ações sobre a realidade:

Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modo do ser, modos do fazer e modos do dizer. (Idem, p. 59).

Rancière considera, no entanto, que, assim como tais enunciados agem sobre a realidade, as práticas artísticas e políticas estão inseridas nos contextos que habitam: “[q]ualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades” (Idem, p. 69).

O reconhecimento dessas duas circunstâncias complexas e determinantes das práticas artísticas – sua inserção no contexto em que são produzidas e seu potencial reconfigurador dos modos de partilha desse contexto – faz com que diversos coletivos artísticos se dediquem à elaboração de estratégias ágeis de intervenção nesses enunciados que, segundo Rancière, “fazem efeito no real” (Idem, 59), orientando nosso viver. Mussi observa, a partir dos processos dos coletivos artísticos pesquisados em seu mestrado, que a

tentativa constante de partir da materialidade urbana está muito relacionada a uma necessidade radical de ir, aos poucos, entendendo que a dimensão histórica imaterial que nos constitui, está de fato materializada no espaço e, portanto, podemos agir frente a isso. O que leva a experienciar o espaço não a partir de percepções abstratas, mas de um esforço cotidiano de decodificação simbólica (...). (MUSSI, 2014, p. 126)

Para o desenvolvimento de seus trabalhos, o grupo Contrafilé procura manter um estado constante de estranhamento dos enunciados oficializados pela grande mídia acerca de diversos acontecimentos sociais, se recusando a recebê-los prontamente como verdadeiros. O grupo instaura, então, um processo de elaboração de uma

narrativa própria dos acontecimentos e devolve essa outra percepção à cidade, por meio de intervenções, gerando dissenso frente à versão oficial dos fatos abordados.

Um exemplo dessa prática é o trabalho nomeado *A rebelião das crianças*, constituído por uma série de ações que foram motivadas por notícias de jornal acerca de conflitos na FEBEM. Os jornais retratavam crianças e adolescentes encarcerados como criminosos, enquanto vários deles morriam sob a responsabilidade da instituição, e mães e parentes como agentes externos incitadores de motins. Ao invés de receber essa leitura maniqueísta dos fatos como verdade, os integrantes do grupo passaram “a acompanhar diariamente as notícias sobre a rebelião, fazendo leituras críticas e coletivas dos jornais. Até que começamos a substituir palavras para ver o que acontecia. Ao invés de ‘juventude encarcerada’, ‘internos’, ‘menores’, líamos: crianças”. (Idem, pag. 82)

A partir dessa outra leitura, o grupo se aproximou das mães e das crianças e elaborou junto com elas intervenções que produziam enunciados mais complexos acerca dessas pessoas e de suas situações. Entre essas intervenções, foi realizado um ato contra a tortura na FEBEM em forma de festa de criança em frente ao Tribunal de Justiça de São Paulo.

À luz de exemplos como os trabalhos desenvolvidos pelo coletivo Contrafilé, podemos compreender determinadas ações artísticas como uma forma de habitar espaços/relações contrária ao processo desencarnado de receber enunciados como verdades. Intervenções artísticas no espaço urbano podem ser estratégias de ficcionalização e, portanto, de reflexão crítica e corporificada acerca do que está dado como norma. Esse exercício pode ou não ser realizado com a presença do artista dependendo da proposta e das estratégias empregadas.

Após ser espectadora-performer da intervenção de Ianês, me propus ser performer ativadora da *Área de diálogo*. Ao literalmente adentrar a proposta do artista, concretizei seu convite para as pessoas que por ali passavam. Aquele espaço determinado tornou-se uma *Área de diálogo* com alguém disposto a dialogar dentro.

Dentre as diversas propostas de participação, Bishop reconhece o que ela compreende enquanto *performance delegada* como uma forte tendência na arte contemporânea:

Eu vou me referir a essa tendência como *performance delegada*: o ato de contratar não profissionais ou especialistas em outros campos do conhecimento para assumir o trabalho de estar presente e performar em um tempo e em um espaço determinados no lugar do artista, seguindo suas instruções. (BISHOP, 2012, p. 219. Tradução livre)

Segundo a autora, as pessoas contratadas para performar no lugar do artista em trabalhos que se inserem nessa tendência são geralmente escolhidas por características pessoais representativas de gênero, etnia/raça, classe social, atividade profissional etc, que dialogam diretamente com o universo do projeto em questão. Apesar de apontar para a diversidade de trabalhos que a noção de *performance delegada* abriga, a autora elege como fator determinante para o conceito a contratação de terceiros.

A noção de *performance delegada*, no entanto, me parece mais ampla do que essa premissa permite. Pois ainda que, a partir dela, Bishop estabeleça três tendências de *performance delegada* (contratação de pessoas por sua identidade, contratação de profissionais de áreas específicas e contratação de pessoas para performarem a si mesmas em situações filmadas), a relação financeira se mantém em todas elas, o que exclui possibilidades importantes.

Assim, eu gostaria de pensar a noção de *performance delegada* acrescentando ao menos duas outras vertentes que não envolvem necessariamente transações financeiras e trabalhistas. A primeira delas diz respeito a essa inserção de convites/instruções/instalações para a apropriação de desconhecidos no espaço urbano. Nessa perspectiva, a ideia do artista é entregue para ser realizada por outras pessoas ao invés dessas serem contratadas para performar a ideia do artista. A ação de delegar acontece, mas subvertendo a relação de poder presente na perspectiva inicial identificada por Bishop. Naquela, o artista é detentor de recursos para submeter um outro a realizar o seu desejo. Como a autora analisa, a partir de casos particulares, esse desejo pode ser mais ou menos crítico, abusivo e consciente das relações que produz e pelas quais é produzido. Ainda assim, a direção dos acontecimentos está a cargo do artista.

De modo distinto, uma proposição instaurada no espaço urbano independe da presença e do desejo do artista. O delegar, nesse caso, é uma estratégia que tenta articular o reconhecimento de uma multidão impossível de se alcançar pessoalmente e o desejo de co-construir novas propostas de habitar.

Um exemplo dessa perspectiva, que gerou bastante polêmica, é a proposta que Vito Acconci realizou para o projeto *Arte/Cidade*, em 2002. O trabalho consistiu na instalação de um equipamento arquitetônico no Largo do Glicério, na cidade de São Paulo, com espaços destinados à convivência e à manutenção da higiene de moradores em situação de rua. Apesar do forte caráter social, o trabalho de Acconci se diferenciava muito de iniciativas aparentemente similares realizadas em contextos sem intencionalidade artística. Acconci estava interessado em dar suporte aos usos já realizados por pessoas que habitavam o local de sua intervenção, mas também em evidenciar a condição daqueles habitantes. Sua opção foi materializar “a exposição pública a que estão sujeitos, usando para isso paredes de fibra transparente” (TEIXEIRA, 2005, p 46).

A população desabrigada da região rapidamente ocupou o equipamento e foi, aos poucos, elaborando normas para a sua utilização. A matéria publicada pela *Folha de S. Paulo* na ocasião relatou parte desse processo:

A violência, comum na área, também chegou à obra de Acconci. Nos primeiros dias da mostra, relatam os moradores, uma briga iniciada dentro do contêiner acabou em tiros num bar próximo. Em outra ocasião, uma senhora de idade esfaqueou um garoto que furou a fila para o banho. (...) Um movimento liderado pelos próprios sem-teto buscou tornar o local mais amistoso. Há três semanas, um rapaz foi levado à polícia pelos próprios sem-teto após ter sido flagrado bolinando uma menina. E, na quinta passada, foram expulsos alguns garotos que cheiravam tiner no local. (*Folha De S. Paulo* apud TEIXEIRA, 2005, p. 47)

Nessa intervenção do projeto *Arte/Cidade*, Acconci entregou um dispositivo à apropriação dos habitantes de uma região determinada no centro de São Paulo. Provavelmente, um esfaqueamento e um assédio não estavam previstos no projeto do artista, no entanto, uma vez que o poder de decisão acerca dos usos da instalação foi entregue aos habitantes do local, episódios como esses, entre tantos outros, se tornaram possíveis. No entanto, nada do que aconteceu dentro da obra não poderia acontecer naquele mesmo lugar sem ela. Pelo contrário, a escolha do material transparente revela o objetivo do artista de evidenciar as dinâmicas que já aconteciam

no local, ao invés de encobri-las. A contextualização artística desse habitar lhe conferiu uma atenção particular.

Imagem 55: Intervenção proposta por Vito Aconcci no Largo do Glicério para o projeto *Arte/Cidade*, em 2002. Encontrada na internet sem crédito disponível.

A segunda perspectiva que poderia também ser compreendida enquanto *performance delegada* seria a disponibilização deliberada do artista de si mesmo para a realização de desejos alheios. Nesse caso, o projeto artístico consiste em produzir estratégias para receber tarefas formuladas por estranhos a partir das necessidades destes. Ou seja, quem delega não é o artista. Este determina um eixo temático e um programa performativo iniciais, mas, a partir destes, passará a receber instruções formuladas por estranhos e que determinarão os desdobramentos do projeto.

Para uma residência artística em um centro de arte contemporânea em Toronto, no Canadá, Ana Teixeira convidou, por meio de anúncios em diversas mídias, brasileiros e canadenses a encomendarem olhares a ela. Os brasileiros deveriam pedir algo que fosse realizado em Toronto e os canadenses algo a ser realizado na cidade de São Paulo. Para *Empresto meus olhos aos seus* (2008), Teixeira realizou 21 encomendas,

entre as quais: encontrar pessoas dispostas a mostrar as mãos e a dizer o que essas têm prazer em fazer; visitar uma roda de samba; encontrar imagens de lemanjá; tomar um café com o Tom Zé; e tirar fotos do maior número de homens chamados Graham que a artista conseguisse.

Já a artista palestina, Emily Jacir, no trabalho *Where we came from*⁶⁵, realizado entre 2001 e 2003, com um passaporte americano em mãos, fez a seguinte pergunta a diversos palestinos localizados em territórios ocupados ou em outros países: “se eu pudesse fazer qualquer coisa para você, em qualquer lugar da Palestina, o que seria?”. A artista realizou e documentou, fotográfica e textualmente, uma série de atividades a partir das respostas recebidas, entre elas pagar uma conta e colocar flores em um túmulo. Esse trabalho de Jacir leva ao extremo essa outra perspectiva de *performance delegada*, já que nesse caso as pessoas solicitaram à artista atividades que elas mesmas não poderiam realizar, bem como a diluição das fronteiras entre as práticas artística, social e política.⁶⁶

Poderíamos assim, tendo em vista as experiências discutidas, compreender a noção de *performance delegada* a partir de, ao menos, três dinâmicas participativas: a contratação de terceiros para performar em lugar do artista ou em função de um desejo seu, como proposto por Bishop; a instalação, por parte do artista, de convites/instruções/situações, os quais, mesmo na sua ausência, poderão ser apropriados por pessoas diversas de formas possivelmente imprevistas pelo propositor; e o artista como o encarregado de ações delegadas a ele.

⁶⁵ *De onde viemos* (Tradução livre).

⁶⁶ Acerca do trabalho *Where we came from* foram consultados os sites: <<https://www.guggenheim.org/map-artist/emily-jacir>> e <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=28>>. Acesso: jan./2018.

:: :: 3.3 Uma última chance: ação para colocar à prova nosso imprevisível (des)entendimento

Como primeiro passo de um processo participativo de criação de uma ação que focasse a relação entre estranhos no espaço urbano, convidei quatro conhecidos meus, que eram desconhecidos entre si e que são muito diferentes quanto às relações que estabelecem cotidianamente com a cidade, para participarem de uma dinâmica onde teriam que, juntos, definir uma ação que considerassem urgente para ser realizada posteriormente em um espaço público da cidade de São Paulo. Ou seja, desenvolvi um programa para que uma performance fosse um procedimento de debate e criação. Deleguei aos convidados o desenvolvimento desse primeiro experimento e me coloquei como performer junto a eles na realização da ação em uma espécie de mediação entre esses e o público.

Uma última chance: ação para colocar à prova nosso imprevisível (des)entendimento, como foi chamada essa performance-procedimento, foi realizada no Coletivo Digital⁶⁷, durante a *Mostra Ampliterra 3: Colaboratório de Performances*⁶⁸, diante de um público que era convidado a interferir na dinâmica instaurada entre os participantes previamente convidados: Luana Sereia, Luisa Renaux, Marco Antônio e Mario Filho.

Programa: A performance deve ser realizada por 01 performer condutora e 04 participantes convidados previamente. Esses devem ter formas de habitar São Paulo muito distintas e ser desconhecidos entre si. Os convidados deverão se encontrar pela primeira vez no dia da performance, alguns minutos antes do início. Nessa ocasião, dar aos convidados as instruções necessárias:

Vocês têm 30 minutos para elaborar coletivamente uma ação que iremos realizar juntos, na cidade de São Paulo, em um segundo

⁶⁷ O Coletivo Digital desenvolve projetos artísticos e sociais ligados à música, artes visuais e inclusão digital. Está sediado em uma casa em Pinheiros onde diversas atividades são realizadas, entre as quais exposições, cursos, grupos de estudos, shows e gravações audiovisuais.

⁶⁸ A *Mostra Ampliterra 3: Colaboratório de Performances* foi organizada pelo grupo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte (MAC USP), COLABOR, e teve curadoria de Artur Matuck e Vanderlei Lucentini e aconteceu nos dias 23 e 24 de junho de 2017, no espaço do Coletivo Digital.

momento. Pensem em algo que seja realmente necessário para a cidade. E se essa fosse a nossa última chance de fazermos algo urgente juntos? Enquanto vocês elaboram essa ação, construam juntos aqui e agora, um castelo de cartas de papelão. A todo momento, ao menos uma pessoa deverá estar montando o castelo.

Pedir previamente aos convidados que escrevam um pequeno texto a partir da pergunta “o que você vê da janela do seu quarto?”. Esses textos servirão como apresentação dos participantes no início da performance.

Durante a performance, a performer condutora deverá registrar pontos importantes do debate e direcionar perguntas para o público presente, entregando papéis e canetas para que interessados respondam por escrito. Essas colocações serão lidas pela performer condutora ao microfone.

Você teria vontade de participar?

Você gostaria de intervir?

Você já está indiferente?

A duração da performance será marcada por um cronômetro visível para todos. Ao fim dos 30 minutos, a ação será encerrada no ponto em que estiver. Tendo alcançado ou falhado em seu objetivo, os participantes levantarão e irão embora.

A elaboração desse programa se deu em um contexto marcado por uma extrema polarização de posicionamentos políticos (direita e esquerda) instaurada no Brasil principalmente ao longo dos últimos anos do governo de Dilma Rousseff (PT) e agravada pela interrupção precoce de seu mandato, decorrente de um golpe que colocou seu vice-presidente, Michel Temer (PMDB), no poder. Ao longo desse processo, as redes sociais se tornaram campos de batalhas hostis e muitas relações, tanto virtuais quanto presenciais, foram desfeitas nessa época em que compreensões identitárias pejorativas (“coxinhas” X “petralhas”) passaram a representar projetos sócio-políticos distintos para o país. Foi nesse contexto que me perguntei se, diante de uma suposta situação extrema, – uma catástrofe ou algum outro tipo de situação limite –, diferenças poderiam ser orquestradas no desenvolvimento de um projeto comum. Recusei o primeiro impulso de convidar participantes extremamente indificados com essa polarização, o que contribuiria com a legitimação de uma

compreensão superficial da situação política atual, e escolhi convidados considerando menos seus discursos e mais as circunstâncias da vida de cada um. O objetivo era viabilizar um encontro entre experiências de cidade diversas.

Para a apresentação dos convidados aos leitores deste trabalho, propus perguntas no intuito de possibilitar que cada um falasse por si.

:: Quantos anos você tem?

:: :: Com qual grupo étnico você se identifica?

:: :: :: Você nasceu em São Paulo?

:: :: :: :: Se não, onde você nasceu, quando e por que veio para São Paulo?

:: :: :: :: :: Qual é o seu grau de escolaridade?

:: :: :: :: :: :: Caso seja ensino superior, em que área você se formou?

:: :: :: :: :: :: :: Você trabalha? Qual é a sua função?

:: :: :: :: :: :: :: :: Onde você mora?

:: :: :: :: :: :: :: :: Com quem você mora?

:: :: :: :: :: :: :: :: :: Como você se apresentaria?

:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: Como você apresentaria a sua relação cotidiana com a cidade de São Paulo (meio de transporte, áreas por onde circula, relação com o espaço público, tempo diário médio de deslocamento etc)?

[no material impresso, as próximas duas páginas são intercaladas com papel vegetal. Para acessar este conteúdo [clique aqui](#)]

Luana Sereia

Tenho 24 anos, me identifico como negra e indígena. Nasci em São Paulo, meu pai veio do Ceará ainda criança, minha mãe nasceu aqui e todos meus avós são nordestinos da Bahia e Ceará. Eu tenho superior incompleto. Cursei dois anos de Moda e dois anos de Ciências Sociais. Trabalho como cabeleireira no salão que era da minha avó, da minha mãe e hoje é meu, passando o cuidado com mulheres por gerações. Moro no bairro do Jardim Ibirapuera, periferia da zona sul de São Paulo, moro com meus pais, uma irmã e meu cachorro. Eu me apresento como Luana Sereia, meu vulgo e nome artístico, moradora da periferia da zona sul, 24 anos, adulta com alma de princesa da Disney, desenho, canto, danço, colaboro com todos os projetos sociais e artísticos que estão ao meu alcance. Sou cabeleireira e aprecio muito o cuidar de mulheres e estimular o amor próprio.

Imagens 56 e 57: Participantes convidados da ação. Recortes de fotos em cor de Rafael Sampaio.

Luisa Renaux

prefiro carro mesmo.

27 anos, branca, nasci em São Paulo, superior completo em teatro, atriz. Trabalho como atriz e compositora, moro em Santo Amaro com meu namorado. Me apresentaria com “sou a Luisa Renaux” apenas, se possível rs. Faço muita coisa perto de casa então por sorte consigo fazer muita coisa a pé, que é meu meio de transporte preferido, se não pego carro. Quando tenho que ir pra muito longe (centro) às vezes vou de ônibus, mas

Marco Antônio

30 anos, na minha certidão de nascimento sou identificado como pardo, nasci em Belém do Pará, sai de lá com 23 anos para estudar no Rio de Janeiro, cheguei em São Paulo em 2011 para visitar amigos que já moravam aqui e acabei ficando. Com isso, não finalizei a faculdade no Rio. Hoje trabalho há quatro anos numa empresa multinacional do ramo da moda, sou responsável pela área de importação,

comex. Moro no Centro de São Paulo com meu namorado. Gosto muito da correria que é a rotina de se viver e trabalhar em SP, acho que me acostumei com isso, minha rotina mudou completamente desde que vim morar aqui, me observo como um homem mais estressado, com certeza. Hoje moro num lugar de fácil locomoção até meu trabalho, pego um ônibus no Terminal Bandeira até Santo Amaro, são dois grandes corredores, onde geralmente consigo ir sentado, na 1h de viagem diária. Já tive tempo para aproveitar, vivenciar e observar mais a cidade, hoje aos fins de semana me proporciono mais essas atividades que não tenho tempo durante a semana.

Imagens 58 e 59: Participantes convidados da ação. Recortes de fotos em cor de Rafael Sampaio.

Mario Filho

33 anos. Elite branca europeia patriarcal cristã e patrimonialista. Reconheço, mas não me identifico. Nasci em Rio Verde, Goiás, meio por acaso. Cresci em Botucatu e vim pra São Paulo cursar Arquitetura e Urbanismo no início de 2002. Trabalho fazendo projetos arquitetônicos de diversos tipos desde 2005. Hoje sou coordenador no escritório Triptyque Arquitetura. Moro na Vila Buarque. Moro com a Maria João, minha companheira e meus filhos,

Franciso (4) e Catarina (2). Sou mais uma pessoa tentando encontrar felicidade nos possíveis equilíbrios entre liberdade e segurança. Minha relação com a cidade é ambígua. Amo a complexidade, a riqueza, a criatividade e espontaneidade. Mas por muitos momentos não consigo deixar de vê-la como um paciente doente. Circulo hoje por um pedaço muito pequeno e específico, que vai de Higienópolis, Consolação, Centro, Bom Retiro, Santa Efigênia, majoritariamente a pé. Meus percursos são curtos, geralmente duram menos de 30min.

Os participantes convidados se encontraram pela primeira vez logo antes do início da performance. Anteriormente, expliquei para cada um apenas que eles precisariam elaborar entre desconhecidos uma ação que fosse urgente realizar na cidade de São Paulo, que essa ação poderia ser de qualquer natureza (urbanística, artística, ambiental, política etc), e pedi que escrevessem um pequeno texto sobre o que cada um deles via da janela do próprio quarto. Assim, antes da performance no Coletivo Digital, com todos reunidos pela primeira vez, dei as seguintes instruções:

Os 04 participantes convidados devem formar uma fila, se posicionando um ao lado do outro, de costas para o público. Enquanto o público se acomoda no espaço e a atmosfera para o início se instaura, um áudio com a pergunta “você só tem melancolia para dar?”, sendo dita por vozes diferentes em línguas diferentes, comporá a paisagem sonora do ambiente. Após o término do áudio, a performer condutora chamará um primeiro nome no microfone. O participante chamado deverá virar de frente para o público, pegar o microfone, ler o texto escrito acerca da visão da janela do quarto, como uma espécie de apresentação de si mesmo, e chamar um outro nome. Os outros participantes farão a mesma coisa até que o último tenha se apresentado com a leitura do próprio texto. O jogo então começará. Os participantes terão 30 minutos para elaborar uma ação urgente a ser realizada posteriormente na cidade de São Paulo. Eles podem conseguir ou não realizar o objetivo. Durante o processo, deverão permanentemente construir juntos no chão um castelo de cartas de papelão. Durante todo o tempo, no mínimo uma pessoa precisa estar agindo

sobre a construção do castelo, essa ação não pode ser esquecida no calor do debate. Simultaneamente ao debate entre os participantes convidados, a performer condutora apresentará questões escritas em papéis para o público presente, como: “Você gostaria de participar?”, “Você está com vontade de intervir?” e “Você já ficou indiferente?”. Ela também distribuirá papéis e canetas para as pessoas do público que quiserem propor uma pergunta ou provocação aos participantes convidados. Essas serão lidas ao microfone para que todos ouçam e devem ser levadas em consideração pelos participantes. Ao fim dos 30 minutos, marcados por um cronômetro visível a todos, os participantes e a performer encerrarão no meio do que estiverem fazendo, levantarão e irão embora.

Imagens 60 e 61: *Uma última chance: ação para colocar à prova nosso imprevisível (des)entendimento.* Recortes de fotos de Rafael Sampaio. Originais em cor.

A performance foi realizada no dia 24 de junho de 2017, na mesma época em que o atual prefeito da cidade de São Paulo, João Doria, e o governador do estado, Geraldo Alckmin, lideraram ações policiais violentas na região conhecida como Cracolândia, no centro da capital paulista. Esse tema, bastante recente no dia da ação, logo se tornou o foco do debate entre os participantes.

O debate foi respeitoso, ainda que permeado por conflitos. A maior parte das pessoas presentes acompanhou a ação do início ao fim. As provocações do público, por meio dos pedaços de papel, começaram timidamente e tiveram sua frequência aumentada conforme o tempo remanescente previsto para ação diminuía. Quando os 30 minutos acabaram, muitas questões haviam sido levantadas. Nenhuma ação comum acordada. No plano do simbólico, falhamos. Não chegamos a uma proposta de “ação urgente” dentro do tempo determinado. Se fosse esse o caso, teríamos extinguido a humanidade.

No dia seguinte, no entanto, recebi o seguinte áudio do Mario no *whatsapp*:

Joana Dória, fui dormir pensando em performance, acordei pensando em performance e eu cheguei à conclusão que a gente tinha que pegar esses caras da Cracolândia, ir lá conversar com eles, e pensei que, nossa, ao invés de beijá-los, o que seria um gesto muito objetivo, a gente podia registrar a presença deles naquele lugar pintando as sombras das pessoas no asfalto. Então... Quantos se candidatarem. A gente vai, conversa, pinta a sombra e registra a presença dessas pessoas lá. Acho que tem a ver com a iminência de expulsão, tem a ver com várias coisas. Taí. Um beijo

E outro na sequência:

A Maria ainda deu mais uma idéia. Que é fazer isso na véspera do dia que o Google for fotografar o lugar, pra botar no Google Maps, e aí fica um registro digital.

:: :: 3.4 Onde está a violência? ou quando fazer é ouvir: experimentos participativos na Cracolândia

Alguns meses se passaram até que uma visita à região da Cracolândia fosse articulada. Todos os participantes da ação *Uma última chance: ação para colocar à prova nosso imprevisível (des)entendimento* foram convidados, mas no dia 11 de novembro de 2017, apenas eu e o Mario passamos a manhã caminhando na Luz, bairro da região central da capital paulista.

Segui tranquila e animada de metrô rumo à manhã exploratória. Sinto prazer em acionar esse outro estado corporal ao sair de casa. Esse fazer nada por querer, que é experiência tanta da cidade. Já no metrô, puxei conversa com

estranhos sobre a noção de espaço público, sobre como deveria ser a nossa vida em São Paulo e sobre como eles interviriam na cidade. Fui assim, transbordando energia e possibilidades, até chegar à Luz. Ao sair da estação de metrô, no entanto, senti ter mudado de país. Já havia estado lá muitas vezes, por motivos diversos. De ida à Secretaria de Cultura a compras na Rua José Paulino e na Santa Ifigênia. De programas culturais nos diversos equipamentos da região à pesquisa para personagens de teatro. No entanto, desde a violenta ação do governo na Cracolândia, não tinha passado por lá. Olho o horizonte antes de atravessar a rua em direção à estação de trem. A tensão é espessa. Meu corpo muda drasticamente. Metade das pessoas espalhadas no espaço parecem estar em outro planeta, enquanto a outra metade se move como se nada estivesse acontecendo. Há polícia por todos os lados. Vejo mulheres, muitas saltam aos meus olhos ao mesmo tempo. Dançam, falam sozinhas, se oferecem. Uma está caída no chão para a revolta do dono do comércio. Sente-se no ar a violência, o conflito iminente, as vidas desperdiçadas, o cheiro de lixo e de merda. Aqui, pessoas também são pedaços de lixo jogados em qualquer canto. O dia é cinza, a região é cinza e suja. Há um quê de pós-guerra. Pessoas-ruínas. Prédios-ruínas. Humanidade-ruína. Entre os escombros de gente, homens e mulheres fardados circulam a pé, de moto, a cavalo, em viaturas e unidades móveis. Sua presença é impressionante. A *coreopolícia*⁶⁹ se impõe. Os fluxos são determinados pela presença-abandono do estado. Uma maioria negra e pobre, homens e mulheres circulam com cachimbos de metal em punho e seus dentes podres. Andamos por entre a rede difusa de corpos alucinados vagando pelo bairro até encontrarmos as novas coordenadas do conglomerado. Um coração ao avesso pulsando morte no centro da Luz. Um amontoado de usuários, de pessoas-sombras, tratadas como um esgoto canalizado. A polícia, por todos os lados, assiste, controla, encaminha, revista, ameaça. Qual é o comando? A operação de fato? Além do pequeno poder sobre centenas de corpos fragilizados? Qual

⁶⁹ Termo proposto por Lepecki para designar a presença da polícia enquanto vetor determinante das dinâmicas de circulação no espaço urbano (LEPECKI, 2013).

é o grande poder e o que está realmente em jogo na disputa daquele espaço? Um homem sem olho, outro na cadeira de rodas, me contam histórias dramáticas que acabam coincidentemente no pedido de qualquer 1 real. Lembro do documentário *A 13ª Emenda* e acredito estar diante de um presídio a céu aberto. Parto exausta, sabendo não ter compreendido nem um mísero pedaço da complexidade da situação ali instaurada. Volto calada e encolhida no metrô. Sinto alívio quando alcanço a estação Paulista. Olho para o chão, trago comigo o tênis imundo de lama.

Meses haviam se passado e a circunstância da região não era mais a iminência de uma diáspora induzida pelo prefeito João Doria, que havia anunciado o fim da Cracolândia. Meses depois ela ainda estava lá, reorganizada, extremamente policiada, mas persistindo na Luz. Outras questões se faziam sensíveis, muito mais do que compreensíveis, na complexa rede de relações e poderes instaurada no local.

Havíamos ido até a Cracolândia com o objetivo de fazer os estudos necessários para colocar em prática a ação proposta pelo Mario na mensagem de celular. No entanto, diante do novo contexto, mais do que pensar no material de secagem rápida mais adequado, ficamos atônitos tentando compreender em alguma instância o que estava acontecendo ali.

Era preciso voltar mais vezes, conversar com as pessoas, pensar junto sobre o que está em curso naquele território. Fui caminhar pelo bairro em outras companhias, variando os dias da semana para entender as mudanças de dinâmica. Achei curioso que a maior parte das pessoas que me acompanharam tiveram o mesmo impulso que eu tive: procurar uma imagem que traduzisse de algum modo aquilo tudo. Para mim, foi a percepção da Cracolândia como um presídio a céu aberto. Para o André Maia, parecia o brotar de uma sociedade alternativa no caos e no lixo da nossa sociedade de consumo. Para o Guilherme Barroso, se tratava, à primeira vista, de um holocausto consentido.

A ida repetida ao local foi atenuando o primeiro impacto, dissipando o estranhamento profundo daquele território e seus habitantes, mas não a certeza do absurdo da

situação. Essa foi aumentando quanto mais oportunidades tivemos de reconhecer enquanto desconhecidos, e não mais estranhos, as pessoas do fluxo da Cracolândia.

O cheiro ruim se torna conhecido, o medo é redimensionado e as distâncias entre nós, visitantes, e os habitantes do local diminuem bruscamente a cada ida. Aparentemente, há menos policiamento aos domingos já que a maior parte dos estabelecimentos está fechada e o uso turístico da região diminui nesse dia. Durante a semana, o fluxo de usuários é intenso, mas também se acentuam os fluxos dos transportes públicos e do comércio. Se na primeira ida, com o Mario, ficamos nos perguntando sobre como iniciar diálogos com os dependentes químicos, já na terceira ida, junto ao André, à Ana Paula, ao Guilherme e à Luisa Mira, nos encontramos literalmente dentro do fluxo, engatando uma conversa atrás da outra, em meio à multidão de usuários, cercados pelas barreiras da polícia, que determinam seus espaços de concentração.

Nesse dia tínhamos nos proposto:

Programa: Dar uma volta no quarteirão e, na sequência, se colocar no espaço segurando uma cartolina, inspirada na ação da Eleonora Fabião, *Converso sobre qualquer assunto*, com a pergunta-convite, “O que está acontecendo aqui?”, para que pessoas venham conversar.

No entanto, não foi preciso segurar cartolina com pergunta e nem foi possível terminar a volta ao quarteirão. Enquanto nos preparávamos para abordar, fomos prontamente abordados por inúmeras pessoas cheias de curiosidades a nosso respeito já que nitidamente não nos enquadrávamos em nenhum dos grupos que cotidianamente habitam a região: moradores, comerciantes, usuários, traficantes, policiais, assistentes sociais e representantes de igrejas diversas. O palpite da maior parte daqueles que vieram conversar conosco era

de que integrávamos alguma ONG. No entanto, percebemos que, apesar da suposta curiosidade sobre nós, fomos procurados por pessoas que precisavam falar de si e do que estava acontecendo ali. Ou seja, ainda que não tenha dado tempo de sairmos com a nossa cartolina pela região, lá estava a nossa pergunta sendo respondida pelo Sérgio, pela Letícia, pelo Fernando, pelo Roberto...⁷⁰

Nos contaram suas histórias de vida e suas perspectivas críticas do modelo de reabilitação em vigor. Nos falaram das suas dificuldades de se manter longe do Crack e da falta de mobilização e de possibilidades reais de se reintegrar à sociedade após tanto tempo de sarjeta. Nos contaram da vida que tiveram antes, de quão comum suas vidas já tinham sido para agora serem tratados com tanta violência e desrespeito, como lixo.

Nesse dia, enquanto conversávamos, a polícia militar se somou à civil e foi fechando o cerco. A concentração de pessoas e a tensão foi aumentando enquanto ouvíamos das pessoas ao redor que a polícia estava pressionando, esperando uma deixa mínima, para poder partir para cima. Nós, os reais estranhos, os únicos ali no meio a circular livremente, ainda que sob o olhar descontente dos policiais, já nos encontrávamos camuflados em meio ao grande grupo de usuários concentrados no quarteirão entre a calçada do albergue e a calçada em frente à unidade do programa Recomeço, na Rua Helvétia. Quando decidimos que era o momento de ir embora, atravessamos o cerco policial sem nenhuma dificuldade, sem revista ou questionamento. Tratamento absolutamente desigual e privilegiado naquele contexto.

Para todos com quem conversamos ali, a Cracolândia persiste e lá persistirá porque sua existência interessa. Segundo o Sérgio⁷¹, “Tem muita gente

⁷⁰ Não mencionarei sobrenomes de usuários da região, já que muitos falaram que o estado não dá uma refeição ou abrigo sem, em troca, mapeá-los, anotando seus dados pessoais. Como essa informação foi apresentada com incômodo por mais de uma pessoa com quem conversamos, prefiro não reproduzir essa exposição.

⁷¹ Fomos orientados tanto pela guarda metropolitana quanto por pessoas do fluxo a não utilizar o celular para fotografias e gravações. Para além da possibilidade de furto, há uma diretriz por parte da organização que comanda o tráfico no local contra registros do movimento. Uma vez que nosso objetivo não era jornalístico, achamos melhor respeitar a orientação, ao invés de encontrar meios de camuflar equipamentos etc, já que passamos, a partir da terceira ida à região, a adentrar territórios demarcados para usos do espaço público dos quais somos evidentemente visitantes e não agentes. Assim, como

ganhando com a nossa miséria, se não, já tinha acabado”. Ele, um homem com mais de quarenta anos, acha irreal que, após um mês de internação seguida de uma semana de capacitação profissional, alguém como ele (“que não sabe mais cuidar da higiene pessoal, que dorme e acorda na hora que quer, não tem mais disciplina nenhuma, não sabe mais comer em prato de vidro”) vá conseguir ser empregado novamente.

Após a ideia da pintura das sombras, proposta pelo Mario no dia seguinte à performance *Uma última chance: ação para colocar à prova nosso imprevisível (des)entendimento*, muitas outras surgiram envolvendo intervenções com placas, fitas de demarcação, a ação de seguir pessoas ao longo de um dia inteiro e até mesmo um drone. No entanto, se no calor do momento inúmeras ideias pareciam muito potentes, ao tomar distanciamento da situação, não me parecia ter sentido voltar à região, realizar uma ação e ir embora. Tínhamos iniciado uma série de relações novas, intensas, diferentes: com o local, com as pessoas e com as dimensões simbólicas materializadas ali acerca da sociedade em que vivemos. Aquele espaço é um conjunto de relações emaranhadas. Nosso objetivo tornou-se reconhecer, cultivar e transformar tais relações.

Foi por meio dessa reflexão que me ocorreu que, na perspectiva da arte como uma forma de habitar a cidade, um grupo de pessoas se organizar para ir semanalmente a um lugar fora de seu trajeto cotidiano, profissional e utilitário, ouvir pessoas com quem, a princípio, não conversariam, por um tempo que normalmente seria empregado para usos consensuais da cidade de São Paulo, era em si uma subversão do viver espetacular e descorporificado dos espaços/relações públicos e privados. O que nos tornava curiosos e acolhedores aos dependentes químicos da região era justamente o nosso estar sem função entre forças tão definidas. Ou seja, aquilo que para nós parecia ser não fazer nada, uma falta de proposta, nos tornava únicos na escuta daquelas pessoas tão pouco ouvidas e consideradas enquanto indivíduos. Além disso, a perspectiva de qualquer articulação artística mais complexa nos

estratégia possível de registro, adotamos o relato escrito em cadernos logo após cada jornada. Portanto, a citação de trechos relatados pelas pessoas com quem conversamos nesse contexto são citações aproximadas.

causava incômodo dada as circunstâncias das pessoas com quem estávamos dialogando e suas prioridades materiais.

Na tarde do dia 06 de dezembro de 2017, propusemos então uma intervenção disparadora de diálogo entre nós e os habitantes do fluxo.

Programa: Demarcar com fita adesiva colorida um retângulo no chão, de tamanho equivalente aos tecidos que muitas pessoas esticam por ali para vender objetos diversos recolhidos pela cidade. No lugar desses objetos, colocar perguntas:

Onde está a violência?

Como parar de produzir violência?

O que está acontecendo aqui?

O que deveria/poderia estar acontecendo aqui?

Se esse lugar fosse nosso, como ele seria?

Estar à disposição, - com folhas de papel, fita adesiva e caneta -, para incluir novas perguntas e colocações que qualquer pessoa deseje e para conversar sobre todas elas.

Inicialmente, montamos a intervenção na rua, mas, a pedido da polícia, nos deslocamos, com a ajuda dos participantes, para a calçada bem em frente à fila de pessoas que aguardavam seus vales-refeição e pernoite no albergue.

Como havíamos identificado anteriormente, a disposição para conversar é enorme entre as pessoas do fluxo. Tivemos que alargar o retângulo para que mais questões coubessem e mediar debates entre os participantes já que todos queriam falar muito e nem sempre conseguíamos acompanhar escrevendo nas folhas de papel aquilo que nos era pedido. Homens, mulheres, adolescentes, usuários e assistentes sociais passaram e pararam por ali reforçando e polemizando colocações alheias. Quando chegou a hora em que precisávamos ir embora, tentamos inúmeras vezes encerrar a intervenção. Não conseguimos. Deixamos os materiais no local, combinamos de voltar

na semana seguinte e fomos embora enquanto a dinâmica continuava ativamente entre os dependentes químicos da Cracolândia.

Imagens 62 e 63: Ação participativa na Cracolândia: *Onde está a violência?*.
Fotos Ana Paula Pimenta. Originais em cor.

Meu maior interesse estava nas possíveis respostas à última pergunta do programa: "Se esse lugar fosse nosso, como ele seria?". Eu imaginava que viria dela o disparador para a realização de uma ação elaborada junto aos habitantes do local no intuito de tornar outro aquele lugar. No entanto, para as pessoas que participaram, as perguntas mais mobilizadoras foram as três primeiras: "Onde está a violência?", "Como parar de produzir violência?" e "O que está acontecendo aqui?". Talvez por serem perguntas mais concretas? Ou por estarem relacionadas ao tempo presente e não ao exercício de imaginar futuros?

Essa última etapa do trabalho desenvolvido abriu tardiamente, no que diz respeito ao mestrado realizado, um horizonte de investigação inédito para mim e muito estimulante, ligado à experimentos artísticos participativos em *zonas de conflito*. Gostaria, no entanto, de compartilhar já neste trabalho apontamentos para uma pesquisa futura.

Primeiramente, seria preciso delinear a noção de *zona de conflito*. Esta articula relações entre um local determinado e situações de confronto ou guerra decorrentes de questões específicas da região em questão. Ou seja, os usos desses espaços, bem como a sua apropriação, estão em disputa tanto em sua dimensão palpável quanto simbólica. A violência, ou a permanente iminência dela, é característica cotidiana desses locais.

Para Gabriel de Santis Feltran, “a gramática da guerra” tem sido acionada cada vez mais “como única gramática possível de resolução do conflito urbano” (FELTRAN, 2015, s/p). Isso seria decorrência, em grande parte, das novas relações entre Estado e “questões sociais”, as quais implicaram a substituição de programas redutores de desigualdades pela repressão violenta e pela capitalização da pobreza, ao menos onde isto for possível: “Crédito popular aos funcionais, repressão aos desviantes”

(Idem, s/p).

As consequências dessa mudança são catastróficas: a criminalização da pobreza, o encarceramento em massa e a reação proporcional das organizações criminosas que passam a atuar, onde o Estado não se ocupa em garantir bem-estar social, como um poder paralelo. Vide a expansão do Primeiro Comando da Capital - PCC, em São Paulo, desde 1990. (Idem, s/p)

Essa mudança de condução dos conflitos urbanos está associada ao processo de privatização e espetacularização das metrópoles contemporâneas e, portanto, se constitui enquanto um ataque ao *direito à cidade*. Para Harvey, é urgente criar resistência e reverter o avanço desse processo:

A questão de liberar espaços controlados pelo Estado para fazer deles um bem comum controlado pelas pessoas é, na minha opinião, crucial. A reversão da privatização dos espaços públicos é também vital e eu esperaria ver muito mais movimentos dirigidos a esses fins. (HARVEY, 2013, s/p)

Experimentos artísticos participativos em *zonas de conflito* parecem operar em concordância com a busca proposta pelo geógrafo britânico e atuam, nessa perspectiva, no mínimo, de duas formas. A primeira consiste no escancaramento do processo de anulação de um ou mais modos de habitar que se davam anteriormente no local, como, por exemplo, faz Jacir, em *Where we came from*, ao materializar a impossibilidade de ir e vir e de realização de diversos tipos de ações (cotidianas, íntimas, lúdicas etc) por parte dos palestinos situados em terras estrangeiras ou em territórios ocupados.

Já a segunda forma se dá enquanto contestação de uma narrativa hegemônica acerca da situação instaurada, como proposto pelo grupo Contrafilé, em *A rebelião das crianças*, acerca da situação dos jovens internos da antiga FEBEM. Ambas as operações podem, inclusive, acontecer simultaneamente.

No processo iniciado na Cracolândia, três questões se fazem muito presentes na fala dos usuários com quem conversamos: a forma violenta e desrespeitosa como são tratados pela polícia e demais ramos do aparelho estatal; a dificuldade de se reintegrar à sociedade e de, principalmente, conseguir trabalho; e a vontade de nos mostrar como o discurso midiático mais difundido acerca da região não dá conta da complexa realidade do que acontece ali.

Depois de tanto ouvir e perguntar, no intuito de avançar com uma pesquisa acerca de ações artísticas participativas em *zonas de conflito*, gostaríamos de propor a um grupo de habitantes da região dois pré-programas, cujas versões mais detalhadas seriam definidas conjuntamente com eles:

Programa para uma ação participativa em *zona de conflito* – Cracolândia #1: criar uma situação cujo registro audiovisual fosse revelador da discrepância de poder entre diferentes grupos envolvidos no conflito. Difundir tais registros nas redes sociais e nos meios de comunicação complexificando as narrativas acerca do que ocorre na região.

Programa para uma ação participativa em *zona de conflito* – Cracolândia # 2: ocupar um imóvel abandonado na região e definir usos, abertos a públicos diversos, como, por exemplo, um centro cultural, que produzam relações entre frequentadores da região e pessoas estranhas ao fluxo da Cracolândia.

:: 3.4.1 Apontamentos para uma ação participativa em *zona de conflito* – Cracolândia #1: *Cuidado Frágil* ::

Após diversas tentativas de aproximação das pessoas do fluxo da Cracolândia, foi com a dinâmica proposta em *Onde está a violência?* que conseguimos estabelecer um processo coletivo de reflexão sobre a situação de extrema complexidade instaurada na região. Decidimos repetir a estrutura da ação, baseada na proposição de um jogo de perguntas de funcionamento simples, com novas questões e outros materiais.

Essa espécie de metodologia das interrogações parece colocar no centro da elaboração de enunciados a respeito de determinado espaço, ou conjunto de relações, as pessoas que são diretamente afetadas pelos embates físicos e simbólicos que transcorrem diariamente no local.

O jogo propriamente dito consiste basicamente em conversar. No entanto, por meio de perguntas iniciais, instauradas no espaço em suportes diversos, estabelecemos um foco de curiosidade dos frequentadores do local, um contexto para a aproximação

entre estranhos, um universo temático disparador de um diálogo/reflexão/debate/depoimento e um processo de proposição de novas perguntas, e mesmo de novas regras, pelos participantes.

Se, como mostram as imagens 62 e 63, em um primeiro experimento, estabelecemos com fita de demarcação amarela, folhas sulfites e canetas pretas, um espaço de participação distinto das interações cotidianas ao local, já nas imagens 64 e 65, é possível ver um outro desdobramento experimentado dessa dinâmica. Neste, inicialmente espalhamos, em mesas do centro de acolhimento de moradores de rua, localizado na Rua Helvétia, folhas transparentes, com uma pergunta inicial em cada (“O que te trouxe até aqui?”, “Como se habita esse lugar?”, “Quando criança, o que você queria ser quando crescesse?” e “O que você gostaria que as pessoas soubessem sobre a Cracolândia?”), e canetas vermelhas para plástico. Nos colocamos ao redor e aguardamos. Aos poucos, pessoas começaram a se aproximar curiosas acerca da proposta. Alguns responderam as perguntas e foram embora, outros engataram em longos relatos ou em discursos inflamados. Pedacos desses questionamentos e declarações foram escritos nas folhas. Em um segundo momento, por conta da transparência do material, era possível manuseá-lo explorando uma composição entre as palavras escritas e as imagens que estavam acontecendo no local.

Assim, ainda que a principal ação decorrente do jogo seja simples e, aparentemente, bastante cotidiana, - conversar -, os conteúdos provocados, os participantes colocados em contato e a articulação coletiva de pensamento produzida, diferem bastante das dinâmicas já em curso que encontramos em nossas idas à região.

Possivelmente, em outras *zonas de conflito*, caracterizadas por uma maior organização coletiva, como, por exemplo, as ocupações de luta por moradia ligadas à movimentos sociais, o impacto dessas dinâmicas fosse menos surpreendente. Na Cracolândia, entretanto, onde o fluxo, apesar de numeroso, é pouco organizado na batalha de um projeto comum, as perguntas propostas parecem operar como um exercício criativo e, por vezes, coletivo de imaginar outras relações possíveis, de resgate da própria história, de elaboração de narrativas e de apropriação do espaço por meio de usos imprevistos pelo poder estatal, materializado na presença diária da polícia na região.

É importante ressaltar que a configuração material de um jogo instaurou, nessas experiências, uma situação determinada e reconhecível que, conseqüentemente, gerou confiança para a aproximação entre estranhos no espaço urbano. Em meio a todos os conflitos estabelecidos entre os diversos grupos frequentadores da Cracolândia, - usuários, moradores, traficantes, policiais, jornalistas, assistentes sociais, religiosos e artistas -, é preciso dar notícias do objetivo da sua presença no local. Isso posto, as portas se abrem ou, ao menos, assim tem sido até o momento.

Imagens 64 e 65: Dinâmicas participativas por meio de perguntas com frequentadores da Cracolândia. Recortes de fotografias de Luiza Gerbasi e Rafael Sampaio. Originais em cor.

Ao longo das conversas produzidas pelas dinâmicas propostas, e também pelas que transcorrem em paralelo, percepções individuais vão organicamente se agrupando em temas para possíveis intervenções. Dessa maneira, foram elaborados os pré-programas para uma ação participativa em *zona de conflito* – Cracolândia #1 e #2, apresentados anteriormente, e também se apontou um tema para o desenvolvimento mais detalhado do programa #1.

Ainda que o processo esteja em fase embrionária, levantou-se a possibilidade de embalar parte da região com plástico bolha e espalhar por diversos suportes, – como postes, caixas de papelão, carrinhos de supermercado, camisetas, muros etc –, placas de “cuidado frágil” com a usual imagem de um copo quebrado, que acompanha esse enunciado em caixas de papelão, substituída por uma pessoa danificada. Essa ação seria um manifesto contra a forma extremamente violenta como o Estado têm gerido uma questão de profunda exclusão social e saúde pública.

Imagens 66 e 67: Testes para um possível desenvolvimento do programa #1 em uma ação temporariamente nomeada de *Cuidado Frágil*. Arte criada pela Gabriela Arantes, recortes de fotografias de Luiza Gerbasi. Originais em cor.

CUIDADO

FRÁGIL

destaque e cole em um local de sua escolha na cidade de São Paulo

[\[para imprimir o seu clique aqui\]](#)

instruções para lambe-lambe:

1. prepare a mistura

no caso do uso de cola branca,

(existem várias receitas de cola caseira que podem ser pesquisadas na internet),

para cada 02 partes de água, coloque uma parte de cola.

2. escolha o local

3. grude o lambe-lambe

aplique a mistura com um rolinho sobre a superfície escolhida, no verso do papel e, após grudar o papel na superfície, passe o rolinho com a mistura também por cima do papel

Pallamin ressalta a profunda relação entre a arte pública, as significações e os usos do espaço urbano. Recorrendo à reflexão de Rosalyn Deutsche, a pesquisadora brasileira apresenta quatro tendências principais que orientam as relações sobre arte e cidade:

a cidade como conteúdo para a arte; a arte pública “na” cidade; a cidade como obra de arte; o ambiente urbano como influência exercida sobre a experiência dos artistas e expressa em trabalhos artísticos. (PALLAMIN, 2000, p. 47)

A perspectiva da arte como um modo de habitar se inscreve na terceira tendência apresentada por Pallamin. É a percepção da cidade enquanto obra de arte, segundo Lefebvre, que confere ao uso e à apropriação do espaço urbano maior importância do que à posse. Ou seja, que entende o habitar como algo muito além do habitat. A obra, para ele, é uma atividade participante e que articula a fundamental coexistência entre os espaços lúdico, político e social:

Os projetos que perdem esses espaços qualitativos e diferentes no seio de um "espaço social" quantificado, regulado apenas por contagens e pela contabilidade, esses projetos se baseiam numa esquizofrenia que se cobre com os véus do rigor, da cientificidade, da racionalidade. (LEFEBVRE, 1968 p. 122)

Colocando a elaboração de Lefebvre em diálogo com o ponto em comum entre as perspectivas de Bishop e Jacques, que consiste na percepção de que a arte encontra sua máxima potência no revelar de contradições e na produção de dissenso, podemos compreender que as relações entre esses “espaços qualitativos e diferentes” podem ser muito diversas e nem sempre pacificadas, mas são profundamente necessárias para a garantia do *direito à cidade*.

Em meio às transformações aceleradas das metrópoles contemporâneas, – que, quanto mais ricas são, mais parecem se configurar como um canteiro de obras, onde o presente se anuncia enquanto promessa de futuro e está sempre substituindo o passado por meio de novos itens de consumo, novos materiais, novas arquiteturas,

⁷² Estamos fora de lugar muito frequentemente. (Tradução Livre)

tudo novo devir lixo de novo –, a arte pode operar como uma atividade de resistência, enquanto produtora de pausas, de memória, de conflitos e de imaginação.

Para isso, no entanto, se a cidade como obra está, ao mesmo tempo, sempre em obras, ações propostas enquanto um exercício cotidiano de apropriação do espaço urbano precisam ser concebidas como um projeto continuado e poroso para que se inscrevam no habitar da cidade. A alteração de programas, nesse contexto de trabalho artístico, pode ser tão frequente quanto o surgimento de um novo edifício no horizonte ou uma manobra política autoritária disfarçada de democracia se dando a perceber nas entrelinhas de uma notícia de jornal. Isso não significa que o cerne da proposta se modifique a todo momento, mas que é necessário um estado de prontidão para alterar as formas de agir conforme se alteram as circunstâncias dessas grandes cidades.

Lembro da quantidade de máquinas e tratores enormes que compunham, junto aos edifícios espelhados, a *skyline*⁷³ de Frankfurt. O centro financeiro da Alemanha combinava estranhamente, no período em que estivemos por lá, imagens de uma cidade do futuro e de um canteiro de obras.

Evacuation – Frankfurt propunha aos participantes uma relação particular com essa cidade-obra por meio da revisão das possibilidades do teatro e sua atuação na sociedade contemporânea:

Se o teatro é uma reação aos tempos e à sociedade, então o material teatral mais rico na atualidade é a cidade. Com base nesta hipótese, ideias teatrais intervêm ativamente no espaço urbano e expandem a função do teatro. O teatro não pode ter apenas a função da representação, mas deve também ser uma ferramenta que liga diferentes meios e campos e assume novas tarefas na sociedade. (Site do projeto *Evacuation Frankfurt*. Tradução livre)

Sair por Frankfurt em busca de acontecimentos imprevisíveis, do inesperado, do surpreendente, me colocou em um estado de recepção propositivo, disposta e disponível para ser autora de teatralidades e crítica do estado geral dos espaços-relações ao redor. O mesmo aconteceu quando saí em busca da *Área de diálogo*, de lanês, ou ao estabelecer relações com estranhos na Cracolândia ou, ainda, ao

⁷³ O termo, sem equivalência precisa em português, se refere ao desenho configurado no céu pelas estruturas da cidade, principalmente pelos edifícios.

compreender, com o meu próprio corpo, o espaço público de São Paulo, à noite, como um lugar apropriável por mulheres. Mais do que trabalhos artísticos, nessas experiências eu me deparei com a cidade enquanto criação e potência artística. Tais iniciativas me deram tempo para experimentar o espaço urbano nessa outra perspectiva, nesse estado estrangeiro que eu, desde Frankfurt, deliberadamente trouxe comigo de volta da viagem e me propus a cultivar. Ser estrangeira em casa. Estranhar para imaginar. Experimentar com o corpo para se apropriar.

Em uma análise retrospectiva acerca das ações participativas realizadas, torna-se evidente o caminho percorrido: da performance à participação e da perspectiva de participação em territórios artísticos, ou em locais facilmente transformados nesse sentido, às ações participativas em *zonas de conflito*. Esse itinerário não planejado da pesquisa realizada se construiu, sobretudo, por conta dos espaços de participação organizados ao longo do processo de elaboração das ações, e não somente nas ações em si.

Foram as intervenções alheias, provocadas pelas *cartas ao mar* e pela performance-procedimento *Uma última chance: ação para colocar a prova nosso imprevisível (des)entendimento*, que primeiramente me aproximaram de mim para, em um segundo momento, me apresentarem a estranhos na Cracolândia. E a abordagem de questões tão diferentes, – quanto ao tema, ao espaço e à minha relação particular com cada uma delas –, necessariamente determinou linguagens e estratégias artísticas muito diversas entre si, ainda que pertencentes ao campo da participação no espaço urbano.

Em *A cidade dos meus sonhos...*, a situação participativa constituiu um contexto coletivo para performances individuais. O próprio chamamento previa isto, constato agora, ao propor às participantes fazermos algo em grupo que dificilmente faríamos sozinhas na cidade de São Paulo. Ou seja, o que estava em jogo noite adentro, na Praça Sílvio Romero, era a performance enquanto experiência na qual o performer toma a si mesmo (corpo, subjetividade, história etc) como material. A apropriação de um espaço público, à noite, por um grupo de mulheres, ao mesmo tempo em que construiu uma realidade contrária à narrativa hegemônica acerca dos limites de gênero na experiência do espaço urbano, tinha um sentido e se configurava como um desafio muito particular para cada uma das mulheres presentes.

Já em *Cidade de sonhos e pesadelos* e *Uma última chance: ação para colocar a prova nosso imprevisível (des)entendimento*, – sendo a segunda, como explicitado anteriormente, uma etapa processual para a definição das diretrizes que nortearam a série de experimentos na Cracolândia –, foram experiências intensas de participação, especialmente o primeiro caso, estabelecidas em contextos artísticos sem, no entanto, por isso, se ater à temas ou à produção de relações sociais restritos ao universo da arte. Ainda assim, a diferença da natureza dessas ações e as experiências vividas na Cracolândia é descomunal.

A sequência de idas e experimentos realizados na região da Luz apontaram uma pesquisa futura por justamente extrapolarem as balizas conceituais estabelecidas para o trabalho que estava em curso. Para além da arte participativa, ações em *zonas de conflito* parecem ter suas fronteiras com outros campos de atuação ainda mais diluídas. Tornou-se extremamente difícil para mim pensar em arte naquele território tão devastado e de violências tão normatizadas e evidentes. Ao mesmo tempo, foi nesse contexto que dispositivos muito simples, e até mesmo precários, quanto a sua elaboração estética, se mostraram extremamente eficientes no estabelecimento de dinâmicas participativas. Fico em dúvida, no entanto, acerca do caráter artístico e/ou sociológico dos mesmos. A princípio, não me parece necessário fazer uma distinção desse tipo no contexto do trabalho realizado. Ao mesmo tempo, me preocupo, assim como Bishop, com uma atitude condescendente que considera boa arte, ou, nesse caso, simplesmente arte, aquilo que é bem intencionado.

No intuito de perceber as particularidades das iniciativas artísticas que se propõem como um modo de habitar a cidade, sem com isso diminuir propostas de outras naturezas, questiono se não há algo da prática artística que interessa para além da arte e que pode, por essa razão, ser considerado a partir de outros critérios. A dimensão processual da arte parece importante o suficiente, se não sempre para a arte, em grande parte das vezes, enquanto prática cotidiana de democratização da vida nas grandes cidades.

A partir da experiência na Cracolândia, passei a compreender de outro modo a ruptura de Debord com uma vinculação artística para as suas práticas. Sua preocupação com a vida cotidiana e suas experimentações, por mais artísticas que fossem, precisaram, possivelmente, em algum momento, se liberar dos compromissos e julgamentos do

campo das artes.

Veloso, ao analisar uma atitude mais comum do que a total ruptura realizada por Debord, observa que:

quando os artistas se posicionam na fronteira entre arte e vida, eles se posicionam justamente nessa brecha, nesse intervalo entre uma coisa e outra. Contudo, esse posicionamento não significa a dissolução da arte, mas a ampliação de seus domínios de tal modo que a arte possa não só tornar a vida possível, mas se tornar um espaço de experimentação de outros modos de vida. (VELOSO, 2017, p. 34)

Em se tratando do espaço urbano, talvez esse “espaço de experimentação de outros modos de vida”, ao qual Veloso se refere, seja tão importante quanto a produção artística em si. À prática crítica e encarnada da cidade, a arte pode oferecer seu caráter de experiência processual. Uma perspectiva de formação ao mesmo tempo estética e política de nós, moradores da urbe, na tentativa de reapropriação do espaço urbano enquanto espaço coletivo e habitado. É possível que, nesse contexto específico, a intencionalidade artística seja mais determinante do que a finalidade artística.

Diferente das experiências que realizei anteriormente, tanto sozinha como junto a coletivos, as ações experimentadas com o objetivo de praticar a arte como uma forma de habitar a cidade de São Paulo não encontraram um final. Entendo que todo trabalho artístico siga se modificando até o último instante possível (um livro até sua impressão, uma peça até o último dia da temporada, um quadro até a abertura da exposição e tudo isso pode ser modificado para uma segunda edição, uma nova temporada, uma outra exposição etc). No entanto, me parece que, na perspectiva apresentada nessa dissertação, a falta de finalização é uma dimensão conceitual.

Em tempo, distingo a falta de finalização da falta de acabamento, já que a rua, diferente da sala de ensaio, exige do performer/propositor o compromisso ético de se reconhecer performando sempre, a cada deriva, flâncina, intervenção, experimento etc. Mesmo que seja um teste, mesmo que ainda não esteja pronto, na realidade do encontro com as pessoas que estão ali, que não estiveram antes e que não estarão depois para acompanhar o desenvolvimento de um processo, para essas pessoas o que acontecer naquele momento será tudo o que aconteceu.

A cidade dos meus sonhos..., *Cidade de sonhos e pesadelos* e *Onde está a violência?*⁷⁴, apesar de diferentes em suas temáticas e estratégias participativas, compartilham uma necessidade de continuidade, de desdobramento e proliferação. No entanto, isso não significa que elas não possam ser consideradas finalizadas. Como outros trabalhos artísticos, pontos podem ser aprimorados ou modificados, mas isso não impede que um ciclo seja dado por encerrado. O que aponta rumo a um prosseguimento fundamental parece ser menos os programas concebidos ou os resultados alcançados, mas o contexto conceitual e os objetivos que motivaram a elaboração dessas ações. A necessidade de continuidade que identifico nesse conjunto de experimentos parece estar extremamente vinculada à perspectiva da arte enquanto um modo de habitar.

Não se habita somente em uma hora e meia, nem mesmo em um dia, uma semana ou um ano. Habitar é uma performance de longa duração. Uma mesma performance, sempre mutante, se desenvolvendo em uma temporalidade transversal. Um estado que precisa de cultivo, que se perde, se reencontra, que é preciso defender de ataques, cooptações e esvaziamentos, e que pode ser materializado por ações de naturezas muito distintas. A arte é a potencialização do habitar. Seu estado de apaixonamento. Habitamos também nas entresafas da criação, mas é no viver enquanto arte que a ocupação dos espaços e relações sociais encontra sua máxima potência.

No catálogo da exposição *Museu é o mundo*, Oiticica fala da apropriação profunda da cidade do Rio de Janeiro que a prática da caminhada lhe conferiu: “Todos os pedaços do Rio de Janeiro tem para mim, um significado concreto e vivo (...)” (2010, p. 23). Enquanto o modo de vida contemporâneo hegemônico está organizado para que a experiência da cidade por seus habitantes seja cada vez mais higiênica, virtual, mediada, indireta, espetacular, planejada e tediosa, experimentar com o corpo é conhecer por si mesmo, com a própria pele, potências e absurdos do que construímos enquanto sociedade.

⁷⁴ Deixo propositalmente de fora dessa relação *Uma última chance: ação para colocar à prova nosso imprevisível (des)entendimento*, também realizada ao longo da pesquisa da qual decorre a presente dissertação, por compreender que sua natureza é bastante diferente das outras pelo objetivo da sua elaboração e contexto de sua realização. Conforme esmiuçado anteriormente, ela foi realizada enquanto uma performance-procedimento para a elaboração de uma ação a ser executada em outro momento no espaço urbano.

A prática artística participativa no espaço urbano pode atribuir a essa apropriação concreta da cidade uma dimensão coletiva que se configura como um exercício político, crítico e criativo. Um exercício potente no instante do ato e frágil frente à retaliação sistêmica, repressora e globalizada. Formas de resistências precisam ser encontradas e repetidas e, depois de esvaziadas, reinventadas.

:: :: REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS :: ::

ALMEIDA, Suely Souza de. e SAFFIOTI, Heleieth I. B. Brasil: violência, poder e impunidade. CAMACHO, Thimoteo (Org). **Ensaio sobre violência**. Espírito Santo: EDUFES, 2003.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermordenidade. São Paulo: Papirus, 1994.

BARJA, Wagner. INTERVENÇÃO/TERINVENÇÃO - A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. **Revista Polêmica Imagem/UERJ** nº15. Disponível em: <<http://www.intervencaourbana.org/>>. Acesso: ago./2014.

BEY, Hakim. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

BISHOP, Claire. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. Londres: Verso, 2012.

_____. **Installation art**. London: Tate, 2005.

_____. (Org.). **Participation**. London: Whitechapel Gallery, 2006.

_____. Antagonism and relational aesthetics. **October Magazine**, Massachusetts, n.110, p. 51-79, 2004.

BOITO, Sofia Rodrigues. **O ato fotográfico como ação performática**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Théorie de la dérive. La Revue des Ressources, Paris, 2017. Disponível em: <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive038.html?lang=pt>
Acesso: jan./2018.

_____. Towards a Situationist International. In: BISHOP, Claire (Org.). **Participation**. London: Whitechapel Gallery, 2006.

DOS ANJOS, Moacir. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. **ARS**, São Paulo, n. 10, n. 20, p. 22-41, nov. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418/67081> Acesso: nov./2017.

ENTLER, Ronaldo. Entre a memória e o esquecimento: o realismo da obra de Sophie Calle. **Studium**, Campinas, n. 22, 2005. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/22/05.html> Acesso: out./2017.

FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Rumos Itaú Cultural, 2015.

_____. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX Revista do LUME**, Campinas, n. 4, 2013. Disponível em <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso: jul./2017.

FELTRAN, Gabriel de Santis. Conflito urbano e gramáticas de mediação. **Margem Esquerda**, n. 24, p. 51-54, São Paulo, 2015.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FÉRRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 8., p.197-210, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. Originalmente publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960. Disponível em:

<<https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2014/03/teoria-do-nc3a3o.pdf>> Acesso: nov./2017

HARVEY, David. O direito à cidade. **Lutas Sociais**, São Paulo, n.29, p.73-89, jul./dez. 2012.

_____. O direito à cidade nas manifestações urbanas: entrevista inédita com David Harvey. **Blog da Boitempo**, São Paulo, 29 de agosto de 2013. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2013/08/29/o-direito-a-cidade-nas-manifestacoes-urbanas-entrevista-inedita-com-david-harvey/>> Acesso: jan./2018.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**, São Paulo, n. 035.05, abr. 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>>. Acesso: jan./2017.

_____. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade. JEUDY, Henri P.; JACQUES, Paola B. In: **Corpos e Cenários Urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2006.

_____. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, n. 110.02, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>. Acesso: jan./2017.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Editora Documentos, 1968.

LEITE, Aline Paula de Oliveira. **Nova arte pública de gênero: práticas e feminismos na América Latina**. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

LEPECKI, André. Ao lado, um pouco atrás alongside, a bit behind. In: FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Rumos Itaú Cultural, 2015. p. 332-344.

_____. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>.

Acesso: ago./2017.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Arte, Performance e Rua. **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 12, p.73-84, julho de 2012.

MENDES, Eloísa Brantes. Cidades instáveis: intervenção artística como experiência heterotópica do espaço urbano. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2012. Disponível em: http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2916/pdf_735. Acesso: ago./2014.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra e Trajeto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MONNET, Nadja. Flanâncias femininas e etnografia. **Revista Redobra**, Salvador, n. 11, ano 4, p. 218-234, 2013. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11_23.pdf. Acesso: set/2017.

MUSSI, Joana Zatz. **O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade**. São Paulo: Annablume Editora: FAPESP, 2014.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana**; São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume Editora: FAPESP, 2000.

PROENÇA, Maria Cristina Oliveira. **A Cidade e o Habitar no Pensamento de Henri Lefebvre**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RIVERA, Tania. Por uma ética do estranho. In: FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Rumos Itaú Cultural, 2015. p. 294 a 306.

ROLNIK, Suely. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. **Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos**, São Paulo: Fundação Bienal

de São Paulo, 1998; pp. 456-467. Disponível em:
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/estadodearte.pdf>>
Acesso: nov/2017.

SAFFIOTI, Heleieth. Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade. **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 2, p. 59-79, jun. 2004. Disponível em:
<<https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18789>>. Acesso em: 20 set. 2017.

_____. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, n. 16, Campinas, 2001.

SOUSA, Renata Floriano de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 9-29, abr. 2017. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2017000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso: set./2017

SNEED, Gillian. Dos *Happenings* ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas. **Revista Poiésis**, n. 18, p. 169-187, 2011.

TEIXEIRA, Ana Maria Pimentel. **A arte na rua e a rua na arte**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

VELOSO, Verônica Golçalves. **Percorrer a cidade a pé – ações teatrais e performativas no contexto urbano**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Sites consultados:

Acerca de dados da Agência Pagu sobre violência na cidade de São Paulo:
<<http://agenciapatriciagalvao.org.br/category/violencia/dados-e-pesquisas-violencia/>>
Acesso em: ago./2017

Acerca da artista Ana Teixeira: <<http://www.anateixeira.com>>. Acesso: nov./2017

Acerca do grupo Contrafilé: <<https://www.facebook.com/grupocontrafile/>>. Acesso: jan./2018.

Acerca do projeto *Evacuation Frankfurt*: <<http://www.evacuation.jp/frankfurt/>> Acesso: out./2015.

Acerca da Frente 3 de Fevereiro: <<http://www.frente3defevereiro.com.br>> Acesso: jan./2018.

Acerca do Grupo de Arte Calejero – GAC:
<<https://grupodeartecallejero.wordpress.com>> Acesso: jan./2018.

Acerca de dados gerais do IBGE sobre a cidade de São Paulo:
<<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>> Acesso em: abr./2017

Acerca do artista Maurício Ianês:
<[http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/77/maur%C3%ADcio-ianês](http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/77/maur%C3%ADcio-ian%C3%AAs)> Acesso: nov./2017

Acerca do agrupamento Mujeres Creando: <<http://www.mujerescreando.org>> Acesso: out./2017.

Acerca do coletivo Mujeres Públicas: <[https://www.facebook.com/pg/Mujeres-Públicas-601225636596573/about/?ref=page_internal](https://www.facebook.com/pg/Mujeres-P%C3%BAblicas-601225636596573/about/?ref=page_internal)> e
<<http://www.mujerespublicas.com.ar>> Acesso: out./2017.

Acerca do coletivo OPAVIVARÁ: <<http://opavivara.com.br/>> Acesso: set./2016.

Acerca do grupo OPOVOMPÉ: <<http://www.opovoempe.org/site/flash/>> Acesso: set./2016.

Acerca do trabalho *Where we came from* foram consultados os sites:
<<https://www.guggenheim.org/map-artist/emily-jacir>> e
<<https://www.ufrgs.br/arteversa/?p=28>>. Acesso: jan./2018.

:: :: ANEXO A: Respostas das *cartas ao mar* (lambe-lambes) :: ::

***Grifos feitos pela pesquisadora**

_Flávio Barollo

Margens do Rio Tietê

|| || ||

_Ana Paula Pimenta

Vale do Anhangabaú. Lá o chão tem vários níveis e é possível ocupar a parte de cima e de baixo da ponte.

NA CIDADE

:: Você geralmente sabe para aonde está indo? **Sempre tenho tudo programado em minha cabeça**, os lugares que vou passar, os meios de transporte que vou usar e ainda conto no meu cronograma, o tempo gasto com trânsito que pode surgir em meu caminho. Somente em alguns fins de semanas, me dou a liberdade de andar pelo centro (meu lugar preferido de São Paulo) sem ter um destino certo.

:: Você costuma ser o primeiro ou o último a chegar? Quando meu cronograma funciona, a primeira.

:: O que te distrai ao longo do caminho? Ver a atitude dos pedestres em relação aos seus iguais.

:: O que te atrasa? Não me planejar e ter que voltar para buscar alguma coisa.

:: Quando você muda o seu trajeto? Quando estou com tempo e tento descobrir um novo caminho.

:: Do que você tem medo? De São Paulo. Assalto, estupro, algum doido dirigindo...
Geralmente ando sozinha, tenho que ficar atenta.

:: Como você se desloca? Transporte público e a pé.

:: Por que você se desloca? Compromissos ou fuga do tédio.

:: O que você vê por onde você passa? Pessoas agitadas e com o olhar fixo no seu caminho, quase sempre para o chão. Arquiteturas que mudam drasticamente apenas por virar a rua. Folhas secas, cachorros dormindo, pessoas dormindo, tudo no chão. Nuvens no céu que não possuem mais as formas de quando eu era criança.

:: O que você mudaria? A pressa. Com calma e o olhar aberto para ver a cidade e as coisas que a compõem podem mudar tudo.

:: Você, além de ver, cheira, come, escuta ou tateia a cidade? Conte-me. Cheiro de mijo misturado com o cheiro das árvores no meio do Vale do Anhangabaú. Conversa dos mendigos contando os trocados que conseguiram juntar para comprar o almoço do dia. Cheiro de café e pão de queijo vendidos na barraquinha do Terminal Bandeira, mas sempre vem acompanhado com um ronco do estômago, lembrando a última vez que decidiu comer lá.

O cheiro de pessoas acumuladas dentro do trem que vai para Itapevi e assim que todos descem na estação Jandira, sobra apenas o cheiro do ar condicionado. O gosto do chocolate vendido pela menina no trem, estávamos parados a 30 minutos e o sorriso dela valia a pena. As conversas das crianças sentadas ao meu lado que imaginam que aquele trem vai levar elas para um lugar mágico, talvez como naquele filme que o padrinho mostrou ontem, e não apenas para a casa de sempre. O olhar da senhora que observa o lugar preferencial ocupado por um adolescente que finge dormir, a indecisão toma conta dela e meu punho se fecha, não só de raiva, mas de inconformismo.

:: Você perde tempo? Quando há tempo sim. Ou se vale a pena, um grafite interessante no Vale, um músico esforçado na Paulista, alguém que pede ajuda, a lua no céu...

:: Você se perde? Não mais, uso o Google Maps.

:: O que você nunca fez, mas gostaria de fazer em um espaço público? Uma peça, uma intervenção, uma mudança drástica.

NO TRANSPORTE

:: Você frequentemente se desloca sozinho ou acompanhado? Sozinha.

:: Quando sozinho, você interage com outras pessoas? Quando esqueço o fone e tem alguém que parece a espera de uma conversa.

:: Quanto tempo por dia você costuma estar em deslocamento? Quando morava no centro de 20 a 30 minutos. Hoje morando em Itapevi de 40 minutos a 1 hora e pouco.

:: Em deslocamento, o que você prefere fazer: dormir, ler, mexer no celular, pensar na vida...? Ouvir música, ler algum livro de leitura simples e leve, escrever, fazer meu bordado... Depende do trajeto.

LOCAL SUGERIDO

:: Qual é a sua relação com o local sugerido? Passava todos os dias ali para ir e voltar da faculdade.

:: Conte uma memória sua do local. O Vale tem seu próprio cronograma. Todos os dias, nos mesmos horários acontecem as mesmas coisas.

7h20 - No começo do Vale alguns mendigos começam a levantar, a polícia já chegou no postinho policial que fica ali. Perto do Teatro Municipal várias pessoas arrumadas, as vezes até engravatadas, fumam seu primeiro cigarro do dia, a jornada de trabalho vai começar.

12h/13h - Em baixo da ponte os mendigos estão preparando o almoço com o que conseguiram comprar e os cachorros montam guarda ao lado da panela. Encostados nas árvores, alguns lixeiros e estudantes, **tiram um cochilo**. Os engravatados saem

para comer nas **barraquinhas** que surgiram do nada. Policiais saem para dar uma volta para mostrar banca, mas só se o sol não estiver muito forte.

17h - Logo ao lado da ponte onde os mendigos tem seu **acampamento**, várias pessoas fazem um corredor, de uma forma que você tenha que passar sobre eles, para entregar os panfletos da salvação. Se algum mendigo chegar perto o homem do grupo vai e expulsa ele dali. Talvez eles não tragam a salvação para todos...

Mas sempre tem suas exceções. Policial batendo e tirando o cobertor dos mendigos, um celular foi roubado ali e eles vão achar, nem que tenham que por o celular no meio da bolsa de algum deles. Um grupo de algum centro de umbanda, não consigo enxergar o nome escrito em suas blusas, andam pelo Vale cantando e batendo o tambor. Passo de saia curta e os crentes gritam que vou para o inferno ou que meu marido vai me trair (?). Chove no Vale do Anhangabaú e tudo fica triste, ninguém vai fumar o cigarro, não dá para acender a fogueira para o almoço e o cheiro de mijo se espalha, como se a cada passo meu, fizesse com que o cheiro grudasse no meu corpo.

|| || ||

Ivi Brasil

1- Praça das artes, espaço novo e pouco "habitado" onde ficam os corpos do teatro municipal;

2- praça 14 Bis, na Bela Vista, é uma estrutura de concreto que tentam mas não conseguem revitalizar;

3- praça do metrô, na esquina da av. Paulista com rua da Consolação;

4- Minhocão;

5- praça em frente hospital Pérola Bighton;

6- praça Silvio Romero, Tatuapé;

7- ruas abaixo da praça do Cambuci, onde tem muitos grafites e onde viveram osgêmeos;

8- no Brás também tem uma praça bem grande, mais ou menos próxima da av. do Estado...

NA CIDADE

:: **Você geralmente sabe para aonde está indo?** Sim, me informo do itinerários e transporte na internet antes de ir.

:: **Você costuma ser o primeiro ou o último a chegar?** depende, mas chego sempre um pouco atrasado.

:: **O que te distrai ao longo do caminho?** os grafites, algumas pessoas que passam, uma leitura, game no celular...

:: **O que te atrasa?** minha demora ao sair de casa, sempre esqueço ou acho que esqueço algo que tem de ser feito antes de sair.

:: **Quando você muda o seu trajeto?** quando canso de fazer um trajeto muitas vezes, quando tenho tempo de sobra, quando quero comprar ou ir a algum lugar que quase não frequento.

:: **Do que você tem medo?** de não ter crédito suficiente no cartão de transporte para voltar pra casa (já que perdemos o hábito de andar com dinheiro vivo no bolso)

:: **Como você se desloca?** a pé, metrô e ônibus, algumas poucas vezes de táxi ou carona.

:: **Por que você se desloca?** porque quem fica parado é poste e o mundo não está na internet (apenas).

:: **O que você vê por onde você passa?** miséria, os buracos das calçadas, cartazes e grafites, arquiteturas, multidões, prédios antigos e novíssimos, bares, restaurantes, lojas e outros lugares que são possíveis e passíveis de ir.

:: **O que você mudaria?** mudaria muitos itinerários da minha vida, andaria de bicicleta se não tivesse tantas ladeiras.

:: Você, além de ver, cheira, come, escuta ou tateia a cidade? Conte-me. Sinto o cheiro dos lugares – lojas, bares, restaurantes, os cantos das ruas, as plantas. **Como o cheiro de comida feita na rua. Escuto a cidade roncar como carros, ronronar como gatos, buzinar, murmurar como as muitas pessoas, gritar como pastores evangélicos nas igrejas-praças... meu corpo-olhar tateia tudo nessa cidade.**

:: Você perde tempo? Sim. Comigo mesmo e com amigos que encontro pela rua. Com jogos eletrônicos e com pausas longas e sem sentido no meu dia a dia. Mas **a gente merece perder um pouco de tempo** e meditar.

:: Você se perde? Me perco mais em mim do que na cidade. Sempre tento chegar ao destino rapidamente, mas às vezes prefiro fazer um caminho diferente e me perder um pouquinho. Noutras vezes, vejo muito rapidamente o mapa e as indicações de como ir a um destino e quando estou a caminho não me recordo com exatidão.

:: O que você nunca fez, mas gostaria de fazer em um espaço público? depois de ficar de cueca no centro da cidade na aula de performance urbana e desfilar vestido de pirata noutra performance, não sei se tem algo que eu nunca fiz na rua... hahahaahaha

NO TRANSPORTE

:: Você frequentemente se desloca sozinho ou acompanhado? Sozinho

:: Quando sozinho, você interage com outras pessoas? Raramente

:: Quanto tempo por dia você costuma estar em deslocamento? 2 horas, depende... às vezes mais, às vezes muito menos ou nada (quando fico em casa com resaca, doente ou com fobia de sair).

:: Em deslocamento, o que você prefere fazer: dormir, ler, mexer no celular, pensar na vida...? celular, ler, ver a cidade e a vida passarem.

LOCAL SUGERIDO

:: Qual é a sua relação com um (ou mais) locais sugeridos? dos locais que sugeri na outra mensagem tenho pouca ou quase nenhuma intimidade/vivência.

:: Conte uma memória sua de um ou mais locais sugeridos. Já entrevistei e andei com os gêmeos pelo bairro do Cambuci na gravação de um documentário. É um lugar central (na cidade) que parece periférico, que parece não estar no centro nervoso e movimentado de São Paulo, ainda guarda a simplicidade das ruas de uma cidade interiorana. Os dois irmãos gêmeos, Gustavo e Otávio, mostraram lugares onde grafitavam e dançavam hip hop quando eram adolescentes; conversamos na escada da casa da mãe deles e onde foram criados, é uma casa de vila operária, geminada com outras, com porta e janelas diretamente pra rua. Os dois lembraram da infância e os segui pelo bairro até um boteco de esquina onde fica o restaurante simples da família de um amigo deles. Foram me mostrando as peculiaridades de cada rua, contando histórias que se passaram em cada uma delas. Nunca mais andei por aquelas ruas, por aquele bairro, mas lembro de muitos recantos de lá.

|| || ||

_ Samya Enes

Plataforma de trem da estação da Luz.

NA CIDADE

:: Você geralmente sabe para aonde está indo? Sim

:: Você costuma ser o primeiro ou o último a chegar? Primeiro

:: O que te distrai ao longo do caminho? Plantas e pessoas diferentes

:: O que te atrasa? o pensamento

:: Quando você muda o seu trajeto? Quando tenho medo

:: Do que você tem medo? **De ser assaltada, estuprada.**

:: Como você se desloca? A pé

- :: **Por que você se desloca?** Necessidade de trabalhos, estudos e passeios.
- :: **O que você vê por onde você passa?** Depende do dia.
- :: **O que você mudaria?** **A situação em que se encontram os moradores de rua.**
- :: **Você, além de ver, cheira, come, escuta ou tateia a cidade? Conte-me.** É impossível ignorar os sons e cheiros durante os trajetos que realizo. A visão se divide entre eles.
- :: **Você perde tempo?** O que é perder tempo?
- :: **Você se perde?** Em locais que eu não fui ou quando estou distraída.
- :: **O que você nunca fez, mas gostaria de fazer em um espaço público?** **Brincar.**

NO TRANSPORTE

- :: **Você frequentemente se desloca sozinho ou acompanhado?** Sozinha
- :: **Quando sozinho, você interage com outras pessoas?** Com crianças
- :: **Quanto tempo por dia você costuma estar em deslocamento?** Em torno de 4 horas por dia
- :: **Em deslocamento, o que você prefere fazer: dormir, ler, mexer no celular, pensar na vida...?** Ler, pensar na vida, cantar...

LOCAL SUGERIDO

- :: **Qual é a sua relação com o local sugerido?** Nenhuma.
- :: **Conte uma memória sua do local.** Não tenho.

|| || ||

_ **Anna Zepa**

Cilcovia da Sumaré

NA CIDADE

- :: **Você geralmente sabe para aonde está indo?** Sim.
- :: **Você costuma ser o primeiro ou o último a chegar?** Primeiro.
- :: **O que te distrai ao longo do caminho?** Celular.
- :: **O que te atrasa?** A saída de casa.
- :: **Quando você muda o seu trajeto?** Quando o trânsito vai me atrasar.
- :: **Do que você tem medo?** Não sei.
- :: **Como você se desloca?** A pé e transporte público.
- :: **Por que você se desloca?** Trabalho e lazer.
- :: **O que você vê por onde você passa?** Prédios, pessoas, ruas, cemitérios, arte.
- :: **O que você mudaria?** Colocaria mais ônibus em rota. Algumas linhas. E aumentaria ciclovias.
- :: **Você, além de ver, cheira, come, escuta ou tateia a cidade? Conte-me.** Sim. Cheiro e escuto bastante. Fuligem, ônibus, carros, buzinas, pessoas.
- :: **Você perde tempo?** Às vezes.
- :: **Você se perde?** Dificilmente.
- :: **O que você nunca fez, mas gostaria de fazer em um espaço público?** Dormir.

NO TRANSPORTE

- :: **Você frequentemente se desloca sozinho ou acompanhado?** Sozinha.
- :: **Quando sozinho, você interage com outras pessoas?** Depende do dia.
- :: **Quanto tempo por dia você costuma estar em deslocamento?** 2 horas

:: Em deslocamento, o que você prefere fazer: dormir, ler, mexer no celular, pensar na vida...? Pensar na vida, mexer no celular, ler ou observar a vida alheia.

:: Conte uma memória sua do local. Um dos primeiros deslocamentos que fiz de bicicleta a noite. Ainda não morava no bairro. Saí da Bela Vista e fui até o Sesc Pompeia com uma amiga. Nesse trajeto também iniciamos um projeto de vídeo.

|| || ||

_Ila Girotto

Palacete Carmelita

NA CIDADE

:: Você geralmente sabe para aonde está indo? Sim, mas posso esquecer pelo caminho

:: Você costuma ser o primeiro ou o último a chegar? Depende, tem dia que prefiro chegar por último

:: O que te distrai ao longo do caminho? Conversas

:: O que te atrasa? Eu

:: Quando você muda o seu trajeto? Quando me perco

:: Do que você tem medo? Do medo

:: Como você se desloca? Com o corpo, olhos e ouvidos

:: Por que você se desloca? **Porque quem fica parado é poste**

:: O que você vê por onde você passa? Cores e solidão

:: O que você mudaria? **As placas**

:: Você, além de ver, cheira, come, escuta ou tateia a cidade? Conte-me. Sim

:: Você perde tempo? Todos os dias

:: Você se perde? De hora em hora

:: O que você nunca fez, mas gostaria de fazer em um espaço público? Gritar

NO TRANSPORTE

:: Você frequentemente se desloca sozinho ou acompanhado? Acompanhado

:: quando sozinho, você interage com outras pessoas? Não

:: quanto tempo por dia você costuma estar em deslocamento? 1 hora

:: em deslocamento, o que você prefere fazer: dormir, ler, mexer no celular, pensar na vida...? Se possível em silêncio

LOCAL SUGERIDO

:: Qual é a sua relação com o local sugerido? Sócia-proprietária

:: Conte uma memória sua do local. Memória: em construção

|| || ||

_ Edméia Rodrigues

Região dos Campos Elíseos

NA CIDADE

:: Você geralmente sabe para aonde está indo? Sim.

:: Você costuma ser o primeiro ou o último a chegar? Sim.

:: O que te distrai ao longo do caminho? Ver uma árvore florida.

:: O que te atrasa? Ônibus e metrô.

:: Quando você muda o seu trajeto? Normalmente, quando tenho que ir ao médico.

:: Do que você tem medo? **Violência.**

:: Como você se desloca? A pé, ônibus, metrô e raramente de carro.

:: Por que você se desloca? O principal motivo é pq tenho que trabalhar.

:: O que você vê por onde você passa? Muitos carros, empresas, pessoas e sujeira.

:: O que você mudaria?

:: Por onde eu passo? Na verdade, eu gostaria de passar mais tempo em casa e ter mais tempo para cozinhar.

:: Você, além de ver, cheira, come, escuta ou tateia a cidade? Conte-me. Hoje, escuto a cidade muito mais. A cidade está muito ruidosa e isso me chama mais atenção.

:: Você perde tempo? Sim, às vezes, espero por algum tempo o ônibus.

:: Você se perde? Sim, mesmo a pé.

:: O que você nunca fez, mas gostaria de fazer em um espaço público? **Na verdade eu gostaria de sair de casa a qualquer horário, sem medo.**

NO TRANSPORTE

:: Você frequentemente se desloca sozinho ou acompanhado? Sozinha.

:: Quando sozinho, você interage com outras pessoas? Sim.

:: Quanto tempo por dia você costuma estar em deslocamento? Total de 2 horas.

:: Em deslocamento, o que você prefere fazer: dormir, ler, mexer no celular, pensar na vida...? LER ou escutar notícias!

LOCAL SUGERIDO

:: Qual é a sua relação com o local sugerido? Eu moro no bairro há 11 meses.

:: Conte uma memória sua do local. Toda dia que eu passo na rua, ainda perto da minha casa, o limpador de rua faz questão de me cumprimentar e com um sorriso enorme continua o trabalho dele!

|| || ||

_ Claudia Sc

Que tal dar uma repaginada no Escadão? Aquele que liga a R Rifaina c a Mundo Novo? Aceitam o desafio?

|| || ||

_Isabel Oliveira

Praça Des. Mario Pires, esquina da rua Martins Fontes com a rua da consolação, no centro da cidade.

NA CIDADE

:: Você geralmente sabe para aonde está indo? Sim

:: Você costuma ser o primeiro ou o último a chegar? Primeiro

:: O que te distrai ao longo do caminho? Árvores, flores, folhas, objetos no chão, grafites, cachorros, crianças...

:: O que te atrasa? Arrumar a casa antes de sair.

:: Quando você muda o seu trajeto? Quando quero outra paisagem.

:: Do que você tem medo? De não conseguir.

:: Como você se desloca? A pé, transporte público - ou uber.

:: Por que você se desloca? Porque existe uma diversidade de lugares a se visitar.

:: O que você vê por onde você passa? Um mar de prédios, verdes sobreviventes e vidas correndo.

:: O que você mudaria? O sistema capitalista.

:: Você, além de ver, cheira, come, escuta ou tateia a cidade? Conte-me.

Sim! Cheiro de chuva, do perfume de quem passou, da degradação da rua, do ônibus, do suor da multidão, da noite fresca na praça! Como quando eu noto pintas roxas no chão e levanto o rosto pro céu com um sorriso enorme procurando as amoras! Escuto nos pouquíssimos pássaros, nos transportes frenéticos, no silêncio das pedras.. Tateio as carregadas calçadas desenhadas de São Paulo, nos postes aos quais me balanço quando nada a se fazer enquanto espera atravessar a rua. No galho de árvore ou na pessoa que passou por mim.

:: Você perde tempo? Sim. Não.

:: Você se perde? Sim.

:: O que você nunca fez, mas gostaria de fazer em um espaço público? Dançar até a exaustão.

NO TRANSPORTE

:: Você frequentemente se desloca sozinho ou acompanhado? Sozinho.

:: Quando sozinho, você interage com outras pessoas? Sim.

:: Quanto tempo por dia você costuma estar em deslocamento? 3 horas.

:: Em deslocamento, o que você prefere fazer: dormir, ler, mexer no celular, pensar na vida...? pensar na vida, ler...

LOCAL SUGERIDO

:: Qual é a sua relação com o local sugerido? Eu morava ali do lado, então passava por ali todos os dias.

:: Conte uma memória sua do local.

A visão ao longe de muitas árvores, **postes carismáticos** – estética antiga do centro de São Paulo –, um espaço de convivência, onde várias pessoas passam um tempo sentadas... **Me dava prazer de voltar pra casa.** Agradava muito meu caminho, e diversas vezes ali parei, a observar e adorar muitas coisas. Imagino **o círculo de postes que a praça forma.** um ótimo espaço pra uma peça de rua em formato de arena.

|| || ||

_Anita Cunha

Degraus da catedral da Praça da Sé, ou a própria Praça da Sé.

|| || ||

:: :: ANEXO B: Respostas das *cartas ao mar* (envelopes) :: ::

_Bruno Magueta

Boa tarde, Joana.

Caminhando pelas ruas de perdizes, pensando sobre a vida e meus atuais problemas, me deparei com uma placa presa a um poste. Nela, conceitos a respeito de mais respeito pelas nossas calçadas e pelas pessoas que por elas desfilam.

Havia uma informação sobre bancos-hortas e logo achei que era mais um desses projetos existentes apenas no papel. Finalizada a leitura, prossegui meu caminho e, de repente, olha ali o tal do banco-horta. Fiquei surpreso ao ver que ele realmente existia, mas o que mais me chamou a atenção foi um envelope. Todo branco, com letras garrafais vermelhas "LEVE-ME".

Levei. E essa é minha contribuição para seu projeto. Esse foi o fato que me alegrou em um espaço público de São Paulo. Parabéns e obrigado.

Um beijo e obrigado,

Bruno

|| || ||

_Lourival Tavares

Joana, estive hoje no sesc pompéia, para passar o meu mais recente cd para a produção do Boldrin (SR. Brasil)

sentei-me em um banco, aonde tinha um envelope dizendo: leia-me

Li, achei interessante! pela originalidade! Tenho História de vida pessoal e artística.

Veja www.lourivaltavares.com.br

lá tem uma bio

Veja no google / Lourival Tavares, /veja no google soldado 567 Tavares! rs

Meu face é; Lourival Tavares

meu whatsapp 9 9269 8917

Fiquei curioso pela a forma do achado! rs

tenha uma boa noite

bjazul (fraterno)

|| || ||

:: :: APÊNDICE A: Contos criados para a ação

A cidade dos meus sonhos :: ::

sangue frio, **Anna Zêpa**

O vento gelado dança com as árvores da grande praça. Estou a pé. É noite. Os caminhos se tornam maiores quando tudo é deserto. Tem um banco. E um homem. Sentado. Tem eu. Tem eu andando. Eu correndo. Eu nadando. Tudo vira uma grande água. Sem fim. O homem vira um bicho. Nado mais rápido. De nada adianta nadar. Não! Não! Me solta! A água é vermelha. Minha cabeça se afoga no chão. Sangue raso. É frio.

|| || ||

Sem título, **Carol Froes**

Era uma vez uma menina muito sonhadora. Menina, ainda, com a pele de pétalas como todas as meninas. Queria ter futuro, trabalho, amigos, uma casa, seus pais por perto, uma família, dois filhos e uma companheira. Acordada sonhava maneiras de alcançar o sonho. Ajudava seus pais em casa, trabalhava de dia e estudava à noite. Todos os dias percorria longos trajetos de casa pro trabalho, do trabalho pra escola, da escola pra casa e conhecia cada perigo que cada lugar envolvia.

Ontem foi vista pela última vez. Antes de sair de casa, bateu como de costume à porta dos pais para se despedir e mostrar como estava vestida. Sabia que, caso algo acontecesse a ela, seria melhor que soubessem bem como procurá-la. A mãe censurou as pernas à mostra, o pai concordou, ao que a menina não pôde aceitar calada – sabia que as roupas não significavam nada, – mas para tranquilidade dos pais, cedeu. Saiu de casa com as pernas cobertas e o corpo bem agasalhado, apesar do sol ainda forte lá fora. Seguiu sua rotina como sempre, um pouco da paciência se esvaindo já no primeiro comprimento, um pouco da dignidade arrancada de novo por mãos estranhas alisando suas pernas cobertas, um pouco da inocência roubada por

palavras que ela preferia não ter ouvido. Todos os dias nojo, medo, um pouco da identidade ainda desconhecida de novo massacrada.

O dia já quase no fim, quando a aula acabava e todas as meninas juntas iam para o ponto. Os ônibus chegavam aos poucos e o dela, que já deveria ter vindo, nada ainda. Em pouco tempo se viu sozinha, esperando. Deveria ter ido pra casa deveria ter ido embora de trem deveria ter saído mais cedo deveria estudar de dia e trabalhar a noite deveria ter pedido carona a alguém deveria ter vestido mais três agasalhos deveria achar um lugar para se esconder deveria andar com uma faca. Faltava pouco para a cidade dormir mas as luzes já não eram acolhedoras há horas.

Um carro se aproximou e, dentro dele, um homem sorridente oferecia carona. A menina agradeceu a gentileza e se afastou. Nunca. Nunca aceitaria caronas de estranhos nunca permitiria que um desconhecido se aproximasse nunca pagaria a gentileza com o corpo nunca se mostraria vulnerável nunca daria o braço a torcer nem mesmo se quisessem ajudar nunca se atiraria numa armadilha dessas nunca seria confundida com uma mulher dessas que se vendem nunca seria aquela dos jornais. A menina andará até a estação mais próxima agora e demorará mais duas horas para chegar em casa. Vai abraçar seus pais e se desculpar pelo que nem sabe. Vai chorar a noite em silêncio sem saber explicar o que sente e é culpa por ter nascido o que é, com o que tem entre as pernas, e por ser dali que nasce o medo.

Mas agora, antes de tudo, vai pra casa. Caminhando em direção à estação de trem, quase não vê de onde vem a mão que a puxa, quase não sente o cheiro que a derruba, quase não sente o frio da roupa que arrancam, quase não grita o grito abafado da dor insuportável de dois, três, quatro invasores. Menina, ainda, com a pele de pétalas como todas as meninas. Hoje foi vista pela primeira vez. Seu rosto coberto de saliva. Seus peitos machucados. Sua genital irreconhecível. A alma vazia. E seu corpo resumido a um buraco. Um buraco. Um buraco. Um buraco para sempre.

|| || ||

a cidade secreta das mulheres, Joana Dória

Era uma vez... há tanto tempo que poderia ser hoje, em uma cidade tão distante que poderia ser esta. Era uma vez uma cidade onde só moravam mulheres. Havia migrado para lá em segredo, fugidas de diversos lugares do mundo. De todos os cantos onde se maltratavam mulheres no mundo. As pioneiras quebraram a cabeça para escolher um local seguro. Rodaram os cinco continentes para ali chegar. Ali, onde a terra era fértil e a água era farta. Lá, para onde só levavam caminhos labirínticos e difíceis de superar. Neste lugar, fundaram sua cidade secreta.

A perspectiva era boa. As mulheres que lá chegavam vinham cheias de sonhos de futuro e com muita força para construir a vida que daria forma a sua liberdade. Dividiam todo o tipo de tarefa e colocavam um tijolo sobre o outro com afeto e eficiência. Plantavam flores, colhiam da horta, se revezavam nos cuidados com as crianças e à noite, para não esquecer da onde vieram, cantavam umas para as outras na praça da cidade, cada uma em sua língua natal.

O tempo passava e chegavam mais e mais mulheres. O tempo passava e os hematomas desapareciam, os cortes cicatrizavam, as lágrimas secavam, os corações, na medida do possível, superavam. Às mulheres recém chegadas era oferecido o rito de contar uma única vez na sua primeira noite na cidade o seu ocorrido. O passado era enterrado em praça pública junto a roupa da viagem e, enterrado, seria esquecido.

Na cidade secreta entendia-se que a vida seguia. Que curadas as dores, toda a vida era de novo possível. Havia somente uma coisa que vazava entre um sorriso e outro pelo canto da boca das mulheres que ali moravam. Um sentimento cruel que escapava por um suspiro ou em um reflexo do corpo distraído frente a um vulto no escuro. Era o medo. O aterrorizante medo de que algo como o passado pudesse ocorrer novamente. Aqueles de quem fugiram seguiam suas vidas mundo a fora. Esse mundo dos homens que cresce como praga e vê prazer em desbravar terras distantes. Algum dia, não eram ingênuas, eles haveriam de chegar naquela terra tão cuidadosamente escolhida.

As mulheres mais velhas acharam por bem cercar a cidade com arames farpados e colocar ao redor de cada pescoço um sino com um timbre específico e intransferível. Ninguém entrava ou saía e nenhum paradeiro se passava despercebido. Sabia-se

pelo ouvido quem se aproximava, quem dobrava a esquina e quem sacolejava pra cima e pra baixo de bicicleta. A cidade secreta era assim muito particular. Apenas mulheres e uma melodia de sinos permanente a habitavam.

Para as mulheres mais jovens tais medidas de segurança eram exageradas. Adoravam a vida na cidade secreta, mas nutriam fantasias de espiar ora ou outra o mundo para além das cercas. Com certa frequência via-se uma mulher mais velha trazendo de volta pelas orelhas uma dupla de mocinhas pega na tentativa de vencer os limites do arame farpado na calada da noite.

Sabe-se de muitos tempos e muitos lugares, que um território delimitado não costuma satisfazer os anseios e mesmo os hormónios daqueles que sofrem de juventude severa. Ao completar 16 anos, Sefora já não aguentava carregar dentro de si a curiosidade de conhecer além e a revolta mediante medidas tão autoritárias justificadas por histórias que ela mesma não tinha vivido. Era certo que ela precisava conhecer esse bicho homem de quem não se podia falar, perguntar ou nem mesmo ver uma fotografia. Sefora era dessas garotas espertas que não dão as próprias intenções à vista: na escola era a melhor aluna, em casa a filha mais comportada. Inteligente, desenvolvia sem levantar suspeitas o seu plano de conhecer o mundo fora da cidade secreta.

Não demorou muito para que se desse a falta de Sefora. A cidade acordou com um grito de mãe assustada. Na cama a filha não estava, a escola ainda nem abria. Onde estaria sua filha? Em poucos minutos a notícia do sumiço da garota já havia corrido a cidade. Todas as mulheres se engajaram na busca. A jovem tinha ido dormir às dez horas da noite e dela, desde então, não se sabia. Em pouco tempo foi possível ter certeza: na cidade secreta a garota não estava.

As mulheres mais velhas se reuniram a sós. Todas as outras esperando ansiosas a decisão. Eis que veio: pela primeira vez um grupo de busca transporia os limites da cidade. Iriam apenas as mais velhas, aquelas que em um dia distante tinham conhecido o tal mundão que optaram por enterrar e esquecer. Às moças foi negado o direito de ver além. Era mais prudente que seguissem suas vidas seguras sem a tentação de adentrar na mata profunda dos novos mundos, sem correr o risco de nunca voltarem.

Alguns dias se passaram e a equipe de busca não retornava. O clima da cidade era tenso e sua musicalidade estranha. Eram muitos os timbres faltantes na melodia cotidiana da cidade. As jovens mulheres se esforçavam para tocar o dia a dia sem falar aquilo que os olhares trocados escancaravam: medo. Muito medo. Tinham sido todas encontradas por homens violentos durante a busca? Estariam mortas ou sendo torturadas naquele mesmo instante? E os tais homens, estariam a caminho? Deveriam esperar? Deveriam fugir? Deveriam sair em busca das companheiras? Os dias passavam e mais perguntas brotavam. Mais o medo crescia. Mais graves se tornavam os olhares.

Diz-se por aí, e não se sabe quem foi testemunha de tamanho ocorrido para que até aqui chegasse essa história, que das mulheres mais velhas e de Sefora nunca mais se soube. As garotas mais jovens, uma certa noite em que o medo já era tão grande que as pálpebras nunca fechavam, que o espírito nunca acalmava, que os reflexos se assustavam incontáveis vezes por minuto... Elas que nunca tinham visto o bicho-homem e que portanto só podiam imaginar o perigo iminente... Quando já andavam o dia todo pé ante pé pela cidade secreta, para que o barulho dos próprios sinos fosse tão baixinho que as colegas umas das outras pudessem saber, mas que nenhum outro ser pudesse por ele ser atraído. Nessa noite do insuportável, encontraram-se todas na praça da cidade, desenterraram todas as histórias e as roupas de viagem de todas as mulheres que por lá haviam estado. O passado era enorme. Que trabalho que deu desenterrar aquilo tudo. Lembraram da onde vieram, lembraram do que haviam enfrentado para ali chegar. Sentiram-se fortes de novo desse encontro com a terra, e dançaram. Mais uma vez cantaram músicas umas para as outras. E quando o sol estava nascendo, todas juntas com os cordões de seus próprios sinos, na praça da cidade, se enforcaram. Fez-se silêncio pela primeira vez na cidade secreta. Dos corpos jovens nunca tocados brotaram escorpiões de todas as cores.

|| || ||

Ana Clara e Ana Maria, Júlia Novaes

Era uma vez duas irmãs. Ambas se chamavam Ana. A mais nova, Ana Clara, era muito bonita, como se esperaria de uma princesa de contos de fada ou de uma revista de fofoca: era loira, tinha uma pele clara, os olhos verdes amendoados, era alta e magra. A primogênita, Ana Maria, era o oposto. Era bem mais baixa que a irmã. Mais gorda, com cabelo e pele bem escura. Na aldeia em que viviam, isso significava que ela era a irmã feia. E a mãe começou a reparar que as pessoas daquela aldeia tratavam suas filhas de maneira diferente. Enquanto todos admiravam a beleza de Ana Clara, enquanto os rapazes a chamavam pra sair, as meninas copiavam suas roupas e os adultos discutiam sobre uma futura carreira de modelo, também todos caçoavam de Ana Maria.

Um dia, depois que voltaram da escola, passava na frente de sua casa um senhor de idade, que passeava com três poodles. Ao ver os cachorrinhos, Ana Clara os chamou e o senhor parou para que a moça pudesse acaricia-los. Ela coçava as barrigas e costas dos cachorrinhos quando viu que Ana Maria a espiava pela janela. O senhor, dono dos cachorros, vendo a moça na janela exclamou com espanto: “Sua empregada deve estar te chamando. Não deve ficar aqui fora com estranhos. Volte pra casa menina”. E Ana Clara não soube como responder ao senhor e entrou em casa.

A mãe das meninas, ao ver aquilo ficou muito aborrecida. E logo começou a pensar que, para que Ana Maria tivesse alguma chance, Ana Clara deveria morrer. Então, a mãe das Anas pensou durante três dias o que deveria fazer para matar Ana Clara. Ela então teve uma ideia: envenenaria as almôndegas que serviria no almoço. Mas para que sua filha predileta, Ana Maria, não as comece, disse a ela: “filha, durante o almoço, não coma as almôndegas. Elas estão envenenadas e são somente para Ana Clara. Diga que está com dor de cabeça e peça para comer vendo televisão”.

Naquela manhã, enquanto a mãe preparava o almoço, Ana Maria, que amava sua irmã, foi contar a ela e pediu: “Quando eu disser que quero ver televisão durante o almoço, venha comigo. Pegue poucas almôndegas e ponha elas no meu prato. Não coma nenhuma delas pois estão envenenadas”.

E assim foi. Durante o almoço, Ana Maria pediu para ver televisão e Ana Clara pediu para segui-la. Ana Maria piscou para sua mãe que deixou as duas irem para a sala.

Sem que ela pudesse ver, Ana Clara colocou as almôndegas no prato de Ana Maria. Então a mãe gritou da cozinha: “Está bem filhinha?” foi Ana Clara que respondeu: “Sim mamãezinha”.

Na manhã seguinte, Ana Maria ouviu na rua o assobio do amolador. Ela desceu com tesouras e facas e, enquanto amolava, o amolador lhe contava histórias engraçadas. Ana Maria morria de rir enquanto aguardava o fim do serviço. Foi quando viu que Ana Clara a espiava pela janela. O amolador, já devolvendo tudo afiado, vendo a moça na janela exclamou com espanto: “Sua patroa deve estar te chamando. Não deve ficar aqui fora com estranhos. Volte para casa menina”. E Ana Maria não soube como responder ao amolador e entrou em casa.

A mãe das meninas, ao ver aquilo ficou muito aborrecida. E logo começou a pensar que, para que Ana Maria ter alguma chance, devia matar Ana Clara. E pensou por mais três dias até que teve uma ideia: ela desencapou os fios da caixa de força de sua casa e os ligou. Mas para que sua filha Ana Maria não se eletrocutasse, ela disse: “Filha, hoje pedirei a Ana Clara para arrumar as luzes que não estarão funcionando. Não toque nos cabos de força, pois estarão todos ligados. Diga que pintou as unhas e não pode ajudar e fique longe de tudo o que for elétrico”. Ela concordou. Mas como amava sua irmã, foi contar a ela e pediu “Quando eu disser que não posso ajudar porque pinte as unhas, diga que está lavando a louça e que já vai. Ponha essas luvas de borracha e cuidado com os fios, pois estão todos desencapados”.

E assim foi. Durante o apagão, Ana Maria disse que havia pintado as unhas e não queria mexer na caixa. Então Ana Clara disse que estava lavando a louça mas que cuidaria de tudo num minuto. Colocou as luvas de borracha e arrumou o disjuntor. E a luz voltou. Sua mãe então gritou: “Está bem filhinha?” e Ana Clara respondeu “Sim mamãezinha”.

No dia seguinte, Ana Clara voltou para casa cheia de doces. A mãe lhe perguntou como conseguiu tantos e ela lhe disse que eram de amigos e admiradores na escola. Ana Maria voltou sem nenhum e muito chateada. Ela logo contou que as outras crianças puxaram seu cabelo, amarraram ele em cima da cabeça e riram dela. Ana Clara ofereceu seus doces à irmã, mas a mãe, muito brava, não deixou. “Ela nunca vai ter nenhuma chance enquanto viver com Ana Clara”, ela pensou, “Preciso resolver isso de um jeito ou de outro”. E, naquela noite, fez para Ana Clara mais doces do que

ela já havia ganhado. Fez com que ela comece todos eles e, depois que estava estufada e enjoada, bateu na menina, no rosto e na barriga.

Naquela noite, Ana Maria cuidou da irmã que estava roxa e inchada. E disse a ela “Isso não pode continuar. Ela vai matá-la com suas próprias mãos. É melhor que você fuja essa noite. Vou distraí-la enquanto você se recupera e você irá para o mais longe que puder”.

Assim, Ana Maria foi conversar com sua mãe, que planejava deformar e matar Ana Clara. Enquanto isso, Ana Clara pegava a mochila feita por Ana Maria e fugia pela porta. Ana Clara tinha muitos amigos e muitos admiradores, mas ninguém a ajudou naquele dia pois ninguém reconheceu aquele rosto deformado. Foi então que ela pensou que precisava se recuperar. Ela atravessou o rio e foi para uma aldeia em que ninguém a conhecia. Lá, encontrou uma mulher que tinha muitos filhos e pediu para que pudesse ficar na casa dela em troca de cuidar das crianças. A mulher, que já tinha feito esse tipo de serviço durante sua vida toda, se compadeceu da menina e aceitou. Dias se passaram e Ana Clara foi se recuperando. E todos os dias, quando se levantava, a mulher perguntava à Ana Clara: “Há algo que você queira de verdade?” E quando ela tinha fome, a mulher repartia sua comida com ela. E quando tinha sede, a mulher repartia sua água com ela. E quando sentia frio, a mulher dividia seu cobertor com ela.

E lá, ela tinha tudo o que queria.

Até que, depois de recuperada, um jovem rico da vizinhança a avistou e se apaixonou por seu semblante. Para ele, era como se ele tivesse junto de alguém saído de uma história, de uma revista ou da televisão. Ele era um rapaz comum e, mesmo antes de se conhecerem direito, perguntou à Ana Clara se ela não queria se casar com ele. Ana Clara não sabia bem o que fazer, ela nunca tinha namorado um homem antes e sabia que ele era muito rico, e ela não tinha nenhuma riqueza. Então perguntou a dona da casa em que morava como deveria proceder, já que sabia que a única coisa que ela tinha que ele poderia querer era sua aparência. Esta, olhou bem nos olhos dela e disse: “Durante o tempo que você ficou aqui não lhe paguei nada. Você cuidou dos meus filhos e teve tudo o que eles também tiveram. Mas vou lhe perguntar uma última vez: há algo que você queira de verdade?” E Ana Clara pensou em sua irmã. E logo quando ela pensou, lá estava Ana Maria ao seu lado. E as duas, muito felizes, se

abraçaram e olharam para a mulher que sabia que aquilo não era tudo. Então as irmãs deram as mãos e foram transformadas em duas borboletas, uma azul e outra laranja, e ambas voaram juntas pela janela.

|| || ||

Sem título, **Livia Piccolo**

Em tempos muito remotos, quando em cada esquina da cidade se via um limoeiro e um banco sob a sombra, havia uma menina de cachos ruivos e um olho de vidro. A menina morava no sétimo andar de um prédio muito alto e seu melhor amigo era um gato cor de caramelo.

Em tempos muito remotos, a menina tornou-se uma das crianças mais conhecidas da cidade. Não por causa do olho de vidro. Mas por seus poderes de adivinhação. Gente de todos os bairros, homens de gravata, velhos, mulheres de guarda-chuva e apresentadores de televisão procuravam a menina e se sentavam ao lado dela sob o limoeiro. Ao olhar pausadamente para os visitantes, a menina podia enxergar o que cada um deles desejava, sem que necessariamente conseguissem falar ou admitir. Uma mãe desejou fortemente que seu filho voltasse de viagem. Um senhor que costurou chapéus por quarenta e oito anos pedia que suas mãos parassem de doer. Uma adolescente de bicicleta sonhava com um vestido novo. Um professor aposentado queria não ser esquecido por seus antigos alunos e um limpador de piscinas estava ansioso para jogar tênis de mesa na praça do bairro. Desde que se teve notícia dos poderes da menina, a cada dia mais e mais pessoas a procuravam. Alguns se mostravam realmente confusos, sem saber o que queriam. Outros achavam que sabiam, mas se enganavam. Ao escutarem as palavras da menina todos saíam mais contentes e realizados, seguros de que em breve conseguiriam aquilo que tão ardentemente desejavam.

Em tempos muito remotos, as pessoas saíam de casa em busca de alguma coisa.

Os anos passaram, o céu escureceu e escondeu as estrelas e as pessoas ficaram sem direção. O Sol e a Lua fugiram e sem a luz os limoeiros adoeceram. Sufocadas pelas ruas escuras, as pessoas passaram a não sair mais de casa. Deixaram de se

preocupar com o que desejavam, pois só conseguiam pensar no medo que sentiam. O senhor de chapéus tinha medo de ser atropelado pela adolescente de bicicleta. Por sua vez ela tinha medo que sua bicicleta fosse roubada pelo limpador de piscina, que tinha medo de perder o emprego para um dos alunos do professor aposentado.

Cheios de medo, ninguém mais saiu de casa.

A menina de cachos ruivos e olho de vidro esperou longamente por novas visitas, mas ninguém apareceu. As ruas da cidade ficaram desertas e só se escutou o ranger dos galhos secos do limoeiro. Acompanhada do seu gato cor de caramelo, a menina chorou até desaparecer completamente.

|| || ||

O cometa, **Paloma Amorim**

O jornalista Luiz vinha do sul e ficou amigo de minha madrinha. Foi ele quem nos contou que na Lituânia a palavra *espuma* significava *puta* – nesse tempo nós éramos crianças, eu e minha irmã, e ficávamos curiosas com as novidades de fora, as invencionices idiomáticas, os sons dos sotaques alheios e suas ressonâncias no português bem dito daqueles homens das cidades que pensávamos serem mais próximas do sol.

Luiz nos demonstrou tal verbete na molecagem, como se compartilhasse conosco um segredo infantil. Eu e minha irmã passamos, dali então, a repetir que *espuma* era *puta* e que *puta* era *espuma* em nossas brincadeiras de inocência duvidosa. Ríamos de nós mesmas cada vez que a tradução se tecia em nossas vozes, perpassava as amígdalas e se escorava no palato mole.

Estávamos ainda na ilha do Marajó, em minha adorada praia do Araruna onde eu tinha por hábito perder-me pelas tardes quentes, assombrada pelo medo das arraias miúdas e do negrume da noite soberana ali naquelas bandas onde a luz elétrica era escassa e os candeeiros preguiçosos.

Na casa da madrinha dormíamos muito cedo por ordem da natureza. Não havia muito a ser feito às primeiras horas da noite, exceto cerrar os olhos e observar búfalos se

comunicando em silêncio, nos jogos de azar secretos em que se faziam, ao mesmo tempo e sem desfaçatez, jogadores e peões.

Sobre um tabuleiro de tamanho descomunal eu os sonhava, os búfalos todos, porque havia sido de menina tomada por uma inevitável paixão por sua couraça grossa, a mansa penugem, a envergadura de real nobreza.

Quando o coração é um rio os búfalos bebem água. Assim disseram-me uma vez. Até hoje acredito.

Era o ano de 1986 quando Luiz e seus amigos apareceram em nossa ilha. Ali ficaram durante exatos três meses.

Descobri ouvindo um de seus encontros à beira da maré que estavam em Araruna para observar prazerosamente a passagem do cometa Halley sobre a terra, queriam ver sua travessia em um céu limpo sem os melindres da grande urbe e de seus imensos prédios.

Pouco tempo depois, eu e minha irmã descobriríamos que aquelas motivações científicas e amenas eram na verdade um véu para o pavor da morte que assolava o grupo sulista. Certa noite, testemunhamos outro rapaz, dessa vez um arqueólogo, dizer muito bêbado àquela altura que se o mundo fosse acabar e todos estivessem condenados à morte que se despedissem dançando em nossa Araruna, um espaço natural absolutamente silencioso e semi-deserto. Era isso que a idéia do cometa Halley verdadeiramente causava nas pessoas. Por dentro eu também estava aterrorizada.

Em fevereiro, três dias depois de meu aniversário, a maldição se desfez. O céu entrou em estado de torpor iluminado por cores nunca antes vistas, relâmpagos do avesso, espasmos elétricos milimetricamente arquitetados, e rapidamente voltou à normalidade. A tudo aquilo eu pude assistir com lucidez e atenção, depois despedi-me das expectativas e também de nossos singelos visitantes do sul que pouco a pouco realizaram partida abandonando para sempre nosso povoado.

Eu também o fiz, alguns anos depois, assim que minha madrinha morreu e eu decidi seguir rio abaixo em busca de uma sorte outra, diferente do que estava escrito nas areias canoras de Araruna.

Antes de entrar na imensa embarcação que me levaria às cidades mais próximas do sol, cheias de luz, calor e oportunidades de emprego, eu senti calafrios que depois Ana me ajudou a secar, com sua fiel amizade durante o tempo em que dividimos os camarotes nas viagens em que servimos à tripulação como prostitutas orientadas por dona Ercília, a velha que trabalhava como cozinheira para a marinha mercante em diversas embarcações e que possuía larga experiência na cafetinagem do rio e de suas margens.

A coisa toda, na verdade, se dava por vias muito simples. Dona Ercília pagava nossas passagens no camarote e nos prometia a liberdade se conseguíssemos sanar nossas dívidas abertas antes mesmo de nos sabermos responsáveis por elas. As despesas sempre estavam lá, mesmo que déssemos todo o dinheiro.

De madrugada, muito raramente e quase por milagre, às vezes pairava um silêncio como aqueles que nos enredavam em Araruna durante tantos anos. Ouviam-se somente os suspiros das águas do rio recortadas pela quilha de nossos naufrágios. Também havia os trinados dos bichos escondidos pelas margens ladeadas por muito verde. O céu era um manto perfurado de estrelas e às vezes a lua surgia vermelha na linha do horizonte, profetizando as pequenas tragédias que quase não notávamos em nosso cotidiano. O medo, a dor, a desesperança tornaram-se normais e já nem podíamos mais sentir na carne os seus efeitos.

O vento frio das marés me roubou a voz, mas eu nem percebi porque não tinha o hábito de falar muito. Uma vez Ana me perguntou alguma coisa e pronto, quando fui abrir a boca não saía nenhum som, no máximo alguns grunhidos como as crianças ribeirinhas do Estreito de Breves que entoam em uníssono uma espécie de alarme para que os passageiros das embarcações as vejam e as ajudem, lançando às águas doações envoltas em sacos plásticos e caixotes. Ninguém percebe que sua língua é outra, ninguém se importa.

Ana me deu mastroz com leite, andiroba e limão, mas não teve jeito, fiquei sem a palavra. Tanto melhor, agora tinha uma boa desculpa para não ter de responder às perguntas dos marujos que tentavam puxar conversa fiada ao invés de fazerem logo o que tinham de fazer.

Algumas noites eu sonhava com nosso império em Araruna. Os espetáculos da terra, os cometas que não podiam nos assaltar mas que nos deixavam cheias de idéias e visões. Eu imaginava que o céu viraria do avesso quando o Halley chegasse e que todos se explodiriam, Luiz, minha madrinha, eu e minha irmã, meus búfalos, os igapós. Tudo. Uma explosão muito rápida que nos faria ascender aos picos do mundo onde tantas luas vibram ao mesmo tempo no firmamento que a escuridão deixa de ser necessária. Ali onde as crateras nos devorariam pouco a pouco, saboreando cada pedaço de nossa ilha, e por sob a navalha afiada de seus dentes, triturados, ainda assim estaríamos felizes, como usualmente costumávamos levar os dias.

Havia sonhos também de um gênero mais triste: eu ouvia um zumbido na beira de meus ouvidos que aos poucos ia se conformando em palavras já conhecidas

Espuma, puta, espuma, puta,

Como um cântico tribal

Espuma, puta, espuma, puta

Imperativamente

Espuma, puta!

Um refrão sem graça nenhuma.

Ana se encaralhou e me propôs a fuga. Quando o barco aportasse de volta em Belém, sairíamos de qualquer maneira. Nesse mesmo dia um grupo de viajantes embarcou em Oriximiná e eu pude reconhecer Luiz, o homem que nos ensinara das coisas da Lituânia, com alguns anos a mais nas costas. Imediatamente fiz questão de observá-lo a fim de achar um bom momento para pedir ajuda, aparentemente nossa vontade de escapar e a iniciativa de Ana atraíram nossos salvadores para que pudéssemos dar desfecho àquele tempo mau.

Seu grupo era como aquele que havíamos conhecido em Araruna, uns homens estudados fazendo complicações do mundo e das coisas. Muitas vezes ficavam embriagados pela bebida que se vendia no catamarã e pela paisagem idílica a se formar espontaneamente diante de nossos olhos inúteis.

Uma noite Luiz estava na proa sozinho usufruindo da paisagem com uma discreta alegria, como se bebericasse lentamente alguns goles de liberdade. Aproximei-me e toquei em seu ombro, ele tomou um susto, depois me olhou fixamente e perguntou o que eu queria; achei que me reconheceria mas eu havia mudado ao longo dos anos sem perceber, minha imagem estava completamente talhada por traços agora um tanto desconhecidos até para mim mesma. Tentei explicar-lhe por gestos de nossa amizade, dos tempos de antes em que nos vira meninas, a mim e a minha irmã, das tardes em conversas com minha madrinha. Ele tirou do bolso da camisa um caderno de anotações e uma caneta, pediu para que eu escrevesse algo mas eu não soube como.

Por fim, Luiz deu um sorriso e pôs as mãos abertas na altura do peito e as moveu sutilmente como se empurrasse um corpo invisível que se interpunha entre nós, disse que desistia da conversa e que não tinha interesse em compactuar com o mercado de prostituição. Pediu licença e voltou ao redário onde estavam seus companheiros.

Algumas horas depois encontrei com Ana e ela havia acabado de apanhar de um cliente, dona Ercília a consolava com aquele velho ministério de saberes duvidosos, revelando intenções íntimas cheias de avareza e interesse – a mulher queria que Ana se recuperasse logo para que desse continuidade aos pérfidos afazeres aos quais tínhamos sido por ela obrigadas.

Peguei Ana pelo braço e a puxei rapidamente para fora do camarote, dona Ercília começou a gritar achando que eu faria alguma besteira. Andamos as duas rapidamente pelo longo corredor que dava para o redário, a área parecia mais um labirinto colorido feito pelas redes coloridas em cujas entranhas podíamos ver os corpos dos passageiros descansando. Chegamos à popa e num disparate decidimos juntas saltar rio adentro e nadar, nadar, nadar com toda força, com os braços em brasa, com pernas furiosas, nadar para a vida ou para morte. Tanto fazia.

Eu não via mais nada, apenas sentia aquelas águas barrentas lambendo minha pele e redesenhando meu corpo, eu encontrei Ana e segurei firme em sua mão para que seguíssemos a mesma rota. Buscávamos a margem mas a correnteza desafiava nossas forças. Era possível de longe ainda ouvir os gritos de dona Ercília que tentava nos capturar com uma lanterna de cima da embarcação.

O rio, de vida toda própria, tentava nos devorar com sua garganta cavernosa, seu cheiro agridoce, as texturas pavorosas que relavam em nosso corpo a cada pernada. Arraias, jacarés, cobras d'água, tudo era possível naquele momento. Nós mesmas já não éramos mulheres, parecíamos fazer parte das ondas como duas mães d'águas desesperadamente ávidas pelo regresso à morada primeira, duas sereias quase mortas, mutiladas mas ainda respirando como todo o restante de nosso reino.

Não se passaram muitos minutos Ana começou a ficar exausta e eu tive de nadar por nós duas, a distância não parecia encurtar mesmo que estivéssemos dando o máximo de nossos esforços na empreitada. Depois soltou minha mão e eu tive de segurá-la também por nós duas. Logo em seguida, Ana sucumbiu à correnteza e eu não pude mais, tive de deixá-la ir. Depois nada teve importância. Nem se voltei ao catamarã ou se me afoguei no Amazonas. Se Araruna deixou de existir no século posterior também pouco interessa. Tanto faz como tanto fez. Espumas, putas, proas, paus, estrelas, encantarias, morte. Lituânia. Eu queria conhecer a Lituânia, deve ser um lugar bonito. Manaus é quente como a barriga do diabo. A beleza das coisas não cessa com o fim, a gente morre e as coisas continuam bonitas. Morrer não dói, é uma cratera que nos engole delicadamente para que nos tornemos outras coisas. Gente, bicho, pedra. Sereia das águas barrentas. Criança ribeirinha grunhindo. Velhos bêbados que comem meninas. Monstruosidades.

Eu, por exemplo, quando deixar de ser espuma, quero que joguem minhas cinzas no mar.

|| || ||

Janelas fechadas, **Sofia Boito**

Ela aprendera desde cedo com a mãe. Que havia aprendido com a avó. Que tinha ouvido da bisavó. Era preciso fechar as janelas. Em casa as janelas de vidro viviam fechadas, além de serem gradeadas. O calor ali dentro era insuportável. Moravam no primeiro andar, mas como diria uma tia avó distante “se você consegue pular, eles também conseguem”. Na rua andava apenas de carro. Vidros fechados, é claro. Os perigos veem sempre de fora. Não surgem aqui dentro. Eles invadem, roubam, sequestram, violentam, agridem, sempre pelas janelas, ou pelas portas – mas essas nem precisamos dizer que permaneciam sempre trancadas. Caminhar pela rua era tarefa ingrata e quase sempre evitada, mas quando não lhe restava opção caminhava rapidamente, passos firmes e objetivos. Os trajetos mais curtos e movimentados, sempre. A estrada longa e o caminho deserto eram os mais temidos, desde os tempos idos da chapeuzinho e do Lobo Mau. As janelas ela as mantinha ainda fechadas, muitas vezes percebia as pálpebras cerradas antes de atravessar uma rua. Fechava os olhos e respirava fundo, lançando-se no cruzamento, mesmo no sinal vermelho, para poder chegar mais rápido. Para que tudo acabasse logo. Não olhava para o lado, temia fazer contato visual com estranhos. O queixo encostado no peito, as mãos suando frio dentro dos bolsos. Homens só olham para mulheres por algum motivo torpe. Moradores de rua podem se aproveitar de sua bondade. O vendedor do semáforo esconde uma arma atrás do buquê de flor... Não se engane, as rosas vermelhas, o farol fechado, o papel de bala, o malabares, a barra de chocolate... São distrações. A verdade não está lá fora, está aqui dentro. E voltava para a casa suspirando aliviada. Foi assim que aprendera e vivera toda uma vida. Era a Mulher das Janelas Fechadas. No menor sinal de perigo, fechava todas os vidros. Nunca sentira o prazer da brisa leve tocando o rosto, a maresias da praia invadindo a casa, a refrescante rajada de vento em uma noite de verão. Nunca se quer pudera experimentar a sensação de liberdade do bagunçar do cabelo na janela abaixada do carro em movimento. Pois foi assim que aprendera a viver com a mãe, que aprendera com a avó, que aprendera com a bisavó, que nunca soube a quem culpar. E seria assim que viria a criar a filha, desde o dia em que nascera a menina, janelas fechadas na maternidade... O berço protegido por grades, a porta trancada do quarto, a bolsa fechada, a boca cerrada, as pernas fechadas, a gola abotoada. Nada exposto. Nada. O perigo sempre vem de fora e pode estar escondido em um pequeno sorriso, uma piscadela de um olho, uma mão escorregadia, um canivete no bolso, uma arma na

cintura, um pequeno deslize e pronto. A Mulher das Janelas Fechadas criou a Menina das Entradas Trancadas. Nenhuma troca com o mundo exterior era considerada segura. Recebiam convidados em casa, jantavam na sala, dirigiam de janela fechada para o trabalho ou para a escola, tomavam banho com os vidros embaçados, cheios de vapor. Em seus maiores pesadelos as persianas, cortinas e janelas se abriam para uma vasta paisagem. O vento invadia a casa. Um homem estranho espreitava do lado de fora, pronto para entrar. Mudaram para um andar mais alto. Escureceram os vidros do carro. Agora nada era razão para colocarem os pés para fora, na calçada. Utilizavam os telefones e pediam entregas delivery. A noite, antes de dormir, chapeuzinho vermelho era a história preferida e repetida todos os dias, na cabeceira da cama, o abajur aceso, o sono chegando, os pesadelos espreitando na calada da noite... o Lobo Mau do lado de fora do vidro, no escuro. A Mulher das Janelas Fechadas sente um arrepio na espinha. A Menina das Entradas Trancadas já dorme, sonhando casas tranquilas, espera-se. A mulher, gola abotoada, pernas fechadas, coração apertado, mãos suadas, aproxima-se da janela da sala. Pressente um movimento estranho. A verdade não está lá fora, está aqui dentro. Passos firmes e objetivos, mas, dessa vez, lentos, em direção ao perigo. No escuro as íris adaptadas vislumbram algumas sombras desconhecidas, aqui dentro. Lá fora apenas a noite, a lua, o morador de rua que dorme tranquilo, o zanzar dos carros, um porteiro a assobiar. Não sabe bem a razão, nem se lembra do caminho até aquele ponto, mas agora a Mulher das Janelas Fechadas segura o vidro aberto em sua mão. O cheiro de dama da noite invade suas narinas. É um cheiro novo e inebriante, que a faz lembrar de todos os cheiros dos quais se privou uma vida inteira. O perigo não está lá fora, está aqui dentro, pensa, está bêbada de perfume de flor. Está louca. Está perigosamente feliz. A noite está profundamente linda e como tudo que é bonito, dói. O assobio do porteiro lá embaixo invade seus ouvidos. Nunca soube que ser invadida poderia ser tão bom. Sorri, desabotoa a blusa e sente a brisa leve que nunca experimentara, no meio do peito, aberto. Fecha os olhos, como costumava fazer quando menina, e se lança em um pulo, em um salto, na noite. Sente o vento bagunçar nos cabelos, sente a maresia da praia, sente a brisa da noite de verão, a melodia do samba feito na esquina, a espuma do chopp, o riso das crianças brincando no parque. Sente tudo que nunca sentiu em toda uma vida de Janelas Fechadas. Atravessa o cruzamento. Fura o farol vermelho e aterrissa na frente do vendedor de rosas na esquina. A janela ficou aberta lá em cima, o vendedor do semáforo lhe entrega seu

buquê de flor. Não havia nada por trás das flores, afinal, são apenas flores sobre o asfalto, esparramadas em vermelho. O farol, as rosas, o sangue. O perigo nunca esteve lá fora. A cortina do décimo quarto andar dança com o vento.

**FAZEM-SE
INTERVENÇÕES
ARTÍSTICAS
NA CIDADE DE
SÃO PAULO**

**PARTICIPE! SUGIRA UM LOCAL URGENTE PELO EMAIL:
OUTROMODODEHABITARACIDADE@GMAIL.COM**

(ISSO É UM PROJETO ARTÍSTICO, NÃO TEM FINS LUCRATIVOS)

imprima a página 245 em um papel colorido de sua preferência.

e cole em um local de sua escolha na cidade de São Paulo.

instruções para lambe-lambe:

1. prepare a mistura

no caso do uso de cola branca,

(existem várias receitas de cola caseira que podem ser pesquisadas na internet),

para cada 02 partes de água, coloque uma parte de cola.

2. escolha o local

3. grude o lambe-lambe

aplique a mistura com um rolinho sobre a superfície escolhida, no verso do papel e, após grudar o papel na superfície, passe o rolinho com a mistura também por cima do papel

[para voltar [clique aqui](#)]

CUIDADO

FRÁGIL

imprima a página 247 em um papel colorido de sua preferência.

e cole em um local de sua escolha na cidade de São Paulo.

instruções para lambe-lambe:

1. prepare a mistura

no caso do uso de cola branca,

(existem várias receitas de cola caseira que podem ser pesquisadas
na internet),

para cada 02 partes de água, coloque uma parte de cola.

2. escolha o local

3. grude o lambe-lambe

aplique a mistura com um rolinho sobre a superfície escolhida, no
verso do papel e, após grudar o papel na superfície, passe o rolinho
com a mistura também por cima do papel

[para voltar [clique aqui](#)]

Luana

Da janela do meu quarto através das grades e das cinzas de incenso vejo uma rua, a mais alta de todas, muito movimentada e agitada, logo de manhã várias mulheres testemunhas de Jeová abordam as pessoas espalhando a palavra de Deus, na rua em qualquer horário, vários ônibus, motos, e carros sem e com o som bem alto ligado, na grande maioria das vezes um sertanejo da moda ou funk, mas há umas black music também que as vezes tira um sorriso ou uma careta de quem ouve, como se não estivessem nem aí, cachorros dormem, tomam sol e passeiam tranquilamente, o dia é deles, a noite dos gatos. Bem em frente uma igreja evangélica quase sempre barulhenta, nela, assim como na grande maioria das casas, grades nas portas, janelas e portões quase todos também tem plantas ou árvores que já presenciaram muita história. Acima pipas, rabiolas enfeitam o emaranhado de fios elétricos, balançados pelo vento e iluminados pelo sol. Mais longe vejo muitas casinhas, coloridas ou sem pintar ou rebocar, uma em cima da outra, como se fossem aqueles brinquedinhos de montar. Na rua não vejo nenhuma criança brincando, mas sei que elas estão presentes pois há várias pipas no céu.

Luísa

Da janela do meu quarto eu vejo outra vida. Vejo todas as que eu alcanço em uma piscadela. várias casinhas, várias plantinhas e tantos varais. Já vi quem tem cachorro e quem não cuida do quintal. Quem usa cadeira de rodas (o dono do cachorro) e quem que gosta de jogar bola. Mas o melhor é que eu vejo o sol caindo. Num lugar que só dá pra saber que é longe porque os prédios distantes ficam pequeninhos. Senão a gente nunca saberia que não é aqui pertinho... o céu vai mudando de cor, as luzes vão se acendendo. e tudo vai se acalmando. Mas as ruas, não. Estas se enchem de tal forma que eu flerto com a ideia de trocar as buzinas por bombas; buzinou, voou. Mas daí o céu vai ficando tão bonito que só esperar passar parece bom. E nessa espera as outras vidas vão dormir, só pra me deixar esperando. À noite dá tristeza de não poder ver estrelas, então eu procuro a lua e fecho de levinho as cortinas, esperando muito não ofender. E, então, com as cortinas fechadas, eu consigo ver o espaço. Mas o espaço é muito grande e, infelizmente, a noite não. Se você deixa, o medo vem, e de lá ele não sai. Daqui a pouco a lua vai e vem o céu que a gente vê. E eu espio pela janela pra ver se o passarinho já acordou. Pra ver se eu não vejo algum gato na rua, alguma garça na nuvem, algum sagui por aí? Uma hora alguma coisa quer ser achada e, quem sabe, eu não estou aqui meio empoleirada? Quem procura, acha. Então eu vou procurando. E procurando, e procurando.

Marco

A vista da minha janela tem coisas terríveis! Observo a miséria que anda se espalhando como um trovão, num instante vejo a notícia de uma nova chacina, no outro já me deparo com a vista do quadrado, dezenas de viciados, doentes se aglomerando e se espalhando embaixo do elevado. Vivendo o esquecimento, a solidão e encontrando muitas vezes num cão amigo o único ser que lhe dê atenção e ouvidos. Essa situação leva à loucura. Para não falar da energia densa da marginalização, do sexo e do uso abusivo e frenético de drogas. “Meu coração está no escuro”. A vista da minha janela tem coisas admiráveis. Observo a natureza nova nascendo nas paredes dos edifícios, as vezes formando imagens, trazendo fantasia às mentes passantes. Num instante ainda me impressiono e sinto o frenesi de um trânsito caótico e depois, uma peça teatral começa a se armar na janela de um prédio vizinho, com o colorido de bexigas sendo soltas ao céu. Da minha janela vejo a dedicação de pessoas se exercitando, alimentando a saúde. Vejo arte para todos os lados e observo também a paixão dos enamorados passeando e vivenciando esses prazeres de cima do elevado. “Meu coração está aos pulos”. Até quando minha sensibilidade será posta à prova?!

Mario

Vejo pela janela do meu quarto um pedacinho de serra que sempre desejo que seja maior. Levanto-me pra ver se mais de perto ou mais de canto consigo ver mais por entre os prédios, o que normalmente não adianta. Penso sempre que é reconfortante ver onde a cidade acaba, mesmo sabendo que atrás da serra ainda há muita cidade. Também gosto muito de ver a sombra vespertina de uma escada metálica cuja utilidade não é pra mim muito clara. A geometria projetada sobre a empena bege vai se tornando mais aguda à medida que o dia acaba. Mas devo confessar que gosto mesmo é de ver tudo isso pela janela da sala, que é muito mais ampla.

[para voltar [clique aqui](#)]

uma vez, voltando da faculdade, já era meia noite e vinte, mais ou menos, eu estava esperando o ônibus no ponto final dele e a rua estava muito vazia / então a gente se encontrava toda terça e quinta, umas sete da noite para ir correr as três juntas. esse programa durou pouco, infelizmente, e não terminou muito bem / quando eu tinha, mais ou menos, dezesseis anos, eu fui encontrar com alguns amigos meus no centro de São Paulo e, como eu moro um pouco longe do centro, eu preciso pegar ônibus, trem, metrô... enfim / só tinha eu e o motorista de um outro ônibus que já estava indo embora e aí ele me ofereceu carona e ficou insistindo muito para eu entrar no carro com ele / eu gostava muito daquela saia, enfim, eu me sentia bem com ela, achava que eu ficava bonita. é, estava um pouco no horário de pico / eu já tive uma arma apontada para a minha cabeça / enfim, eu tinha sentado, eu estava sentada, e, na hora de descer da estação, é, veio uma muvuca, né? enfim, e eu senti uma mão dentro da minha saia / na terceira semana, no máximo, em que a gente estava fazendo isso, a gente estava correndo quando, em determinado momento, a gente parou para atravessar a rua e um motoqueiro, assim, encostou e, do nada, ele tirou o pau para fora / era uma rota que eu fazia todos os dias / eu virei para trás e tinham vários homens atrás de mim, e eu não tinha como saber quem foi, enfim, e eu fiquei com muito medo e não tinha como eu correr porque tinha muita gente / eu estava voltando de uma peça que eu fazia e a gente ia para um barzinho, eu e os atores. eu estava de carro, eu baixeí meu vidro para avisar para uma amiga que ela podia parar em uma vaga, que ela estava de carro também / na hora em que eu estava saindo pela catraca já, um cara se aproximou de mim e falou, quase que no meu ouvido: “a sua bunda é muito gostosa” / e aí, quando eu encostei na vaga da frente, que era um pouco mais pra frente assim, entrou um cara pela janela assim, ele entrou com o corpo pela janela assim, com um revólver e pediu para eu abrir o carro / indo em direção ao itaim, parei num farol e um cara quebrou o vidro do meu carro, com um... não sei como ele quebrou, né... eu escutei o barulho do vidro quebrando e parecia que... parecia que não era comigo, sabe, parecia que era uma bomba explodindo em algum lugar. ainda deu alguns para eu pensar: “putz, o que será que aconteceu lá fora” até eu perceber que, na verdade o cara já estava com a cara enfiada dentro do carro / eu lembro que eu parei / é, depois que isso aconteceu / eu fiquei sem reação e ele foi embora e eu fiquei com medo, porque eu sabia que eu ia ter que pegar um ônibus e ia tá no horário de pico e provavelmente eu não iria conseguir pegar sentada. durante muito tempo eu não usei saia e nem vestido / era um pesadelo todos os dias eu ter que fazer a minha caminhada do metrô até o escritório / são paulo é uma cidade imensa. cheia de diversidade, de convivência dos que têm condições de vida confortável em contato com tantos que se deixaram viver na rua / uma percepção, assim, de que a cidade era enorme, cheia de possibilidades, mas não tinha como entrar / que ao mesmo tempo que é generosa, é agressiva / foi ter que fazer um aborto clandestino porque o governo criminaliza / eles tinham uma relação completamente agressiva. E, meu pai bateu na minha mãe enquanto ela estava grávida / essas mulheres que tão em situações tão vulneráveis e colocam elas numa situação ainda pior / na verdade, eu acho que eu vivo um pesadelo quando eu percebo que uma cidade tão grande, tão acolhedora, ainda tem questões tão pequenas / e, me contam cenas que ele puxava ela pelo cabelo e tirava do carro / não poder contar com o serviço público / com ela grávida de mim / com uma assistência médica de confiança / preconceitos de raça, gênero e classe, e, é muito difícil / por ser uma mulher transexual em são paulo já tive que lidar com chacotas, ser tratada como piada, ser deslegitimada como ser humano, ter a minha existência banalizada / a cada dia me faz olhar e viver um pesadelo por ver e conviver com tanta injustiça, preconceito e desigualdade social / no dia 23 de dezembro de 2012, eu tava andando em direção à estação Sumaré, naquela passarela da oscar freire, quando tinha um grupo de homens encostados na... na parede da passarela e todos eles passaram me desejando um “feliz natal, bonita”, “feliz natal, gostosa”, “feliz natal, moça”, uma sequência de homens

me falando isso / e o assédio aconteceu em 1980, eu estava num show no parque do ibirapuera, do gilberto gil, caetano veloso e morás moreira. a minha veste era uma calça jeans e uma blusa com os botões atrás / no dia 18 de fevereiro de 2017, eu fui prum bloco de carnaval com umas amigas minhas. eu fui trabalhar. depois de umas quatro horas lá, a gente tava indo embora, no meio de muita gente, assim, indo em direção ao metrô faria lima, um homem veio por trás de mim e puxou o meu top / eu estava com uma amiga e a hora que eu fui passar por um grupo de rapazes, eles me jogaram no meio de uma roda de um lado pro outro e arrancaram a minha blusa. eu fiquei sem blusa no meio da multidão / e eu fiquei com os seios de fora, daí eu virei muito assustada, né / até que no último eu virei pra trás e eu respondi de uma forma muito machista, mas foi o que me ocorreu na hora. pro último eu falei “pra sua mãe também” e virei as costas e continuei andando. no que eu fiz isso, ele me deu um soco nas costas / e ele riu e aí eu reagi. na hora que eu reagi, ele veio pra cima de mim. é... ainda dando risada, e, no meio de muita gente, de uma multidão assim que não dava nem pra andar, quando eu vi tinha um espaço aberto, abriram uma roda pra ver o que ia acontecer, se ia ter uma briga. é, ninguém fez nada, ninguém me ajudou / e eu ficava chorando, assim, gritando alto, sozinha no carro, né, continuei dirigindo e... sabe uma sensação de... impotência, de ser meio um rato assim, ao mesmo tempo, por que, né, tanta violência? / e eles ficavam meio que passando as balas do revólver de um lado pro outro, durou umas quatro horas, a gente ficou rodando a cidade / e aí ele veio pra cima de mim e eu gritava muito, pedia para chamarem a polícia, falava que ele tinha tirado a minha roupa, pra segurarem ele porque ele era muito grande, muito grande, e muito forte. tinha tipo o dobro do meu tamanho. e... / quando a gente sente isso na pele é realmente um pesadelo / foi uma experiência muito esquisita assim, que demorou bastante pra... ah, sei lá, pra superar assim / é, eu não devia ter ido pro show, eu não devia ter colocado aquela blusa / e aí, quando ele me jogou no chão e eu levantei, cinco pessoas me seguraram e ninguém segurou ele, apesar de todo mundo ter visto o que ele fez / eu fiquei toda machucada, toda roxa, toda arranhada, foi assim em questão de dois ou três minutos que eu era jogada de um lado pro outro / e... eu me peguei dando razão pra ele muitas vezes / e aí, quando as cinco pessoas me seguraram, eu gritava “me larga, me larga, eu não fiz nada! segura ele!” e eu vi esse homem indo embora no meio da multidão. ele foi fugindo e dando risada. olhando pra trás e rindo / a violação da minha personalidade, o que eu sou, por ser uma mulher transexual em são paulo, eu já tive que me inibir muitas vezes do que eu sinto, de como sou, de como eu me transpareço / eu fui fazer a denúncia disso. pra eu conseguir fazer essa denúncia, eu tive que passar por quatro delegacias diferentes / é, antes do feminismo ser discutido, antes do direito da mulher ser discutido. antes da agressão, do assédio, antes da maria da penha, não tinha / e por ser uma mulher transexual, em são paulo, no brasil, no país que mais mata pessoas como eu, eu existo, eu resisto / tinha que fazer retrato falado, exame de corpo de delito, além de abrir o boletim de ocorrência e fazer todo esse processo de denúncia / era absurdo. uma mulher nunca tem culpa, não existe uma culpa / por ser uma travesti, eu resisto / e é só mais uma coisa, só mais um caso que acontece todos os dias, em qualquer lugar com qualquer mulher. e eu tô muito cansada / eu me sinto muito desprotegida ao entrar num metrô, num ônibus / e nesse dia eu tava na avenida 9 de julho, que era onde eu pegava todos os dias e eu tava de shorts, era um dia que tava calor, e aí parou, o semáforo fechou e eu fiquei próxima a um carro e aí o cara / essa insegurança de onde andar, como andar , com quem andar e a hora de andar / são paulo, eu amo são paulo. eu acho que são paulo, é, tem tanto a oferecer, principalmente diversidade cultural. eu morro de saudade de são paulo, num tô, é, num moro mais na cidade faz 5 anos, mas fui nascida e criada na zona sul, acho que com 18 anos eu comecei a desbravar outros cantos, outros bairros, é, e fui me apaixonando assim / o cara que tava dentro do carro pegou e falou assim

que, é, eu tava nua, que as minhas pernas estavam de fora, que eu queria dar, que eu era muito gostosa e essas coisas bem baixas que a gente já sabe / eu tava na banca de flores da dr. arnaldo e eu vi umas flores que a minha mãe gostava muito. então eu comprei e entrei no cemitério do arará para deixar as flores no túmulo dela. o túmulo da minha mãe é bem embaixo do arará, num lugar bem deserto. quando eu estava quase chegando ali, eu senti medo. eu pensei “nossa, eu aqui sozinha” / eu acho que o meu maior pesadelo é não viver a cidade hoje, não estar na cidade hoje. e uma coisa muito curiosa que eu queria dizer é que eu sempre me senti muito livre, dentro das minhas próprias limitações do que é ser livre, mas muito livre navegando por são paulo. acho que o entusiasmo e a necessidade sempre foram maiores do que o medo / de repente eu olhei para o lado e tinham três homens me olhando, me olhando e rindo / e aí eu na hora reagi, mandei ele tomar no cu, mostrei o dedo do meio, falei “cuzão” e tal, e aí ele, e andei, passei no farol vermelho, ele ficou no farol. andei e aí passou alguns minutos e eu percebi que tinha alguma coisa, uma lanterna forte na minha bicicleta refletindo. na hora que eu olhei pra trás, era o cara. e, normalmente quando você anda de bicicleta, entre os carros, eles desviam quando você está na frente deles, andando mais devagar e tudo, e o cara não desviava, não desviava, não desviava, ficava jogando o farol alto na minha bicicleta, e eu pedalando cada vez mais rápido e ele ia atrás de mim. é, foi horrível, foi uma sensação horrível. é, eu não sabia o que fazer, não sabia se eu parava a bicicleta. tinha medo de parar a bicicleta e ele fazer alguma coisa comigo. é, tentava pedalar mais rápido, mas era impossível. ele sempre me alcançava, não tinha como ficar mais rápida do que ele. aí eu comecei a me desesperar, me desesperar, só que aí eu vi que tinha uma rua para eu virar que para ele seria contramão. pra mim também, mas enfim, eu entrei na rua contramão e andei bem rápido na contramão, ele não entrou atrás de mim. aí eu entrei num estabelecimento, fiquei um tempo esperando com muito medo dele ter dado a volta e, enfim, ter me alcançado, mas não aconteceu isso, eu fiquei um tempo esperando no estabelecimento / e começaram a falar de mim, das roupas que eu usava, das minhas pernas, da maneira como eu andava e o mais estranho foi quando eu cheguei perto da capela, bem lá em cima, existia um segurança e ele não deu a mínima importância praquilo, nada. então eu voltei para a mesma banca de flores, me escondi um pouco, entrei, e esses três caras passaram / eu digo isso porque dezembro de 2016 eu voltei pra são paulo depois de dois anos sem ir, é, e um pouco antes de voltar, eu fiquei em pânico. eu não conseguia dormir a noite, todas as projeções que eu fazia do meu tempo lá tinha a ver com segurança, então eu ficava pensando que eu ia ser assaltada no caminho do aeroporto ou então que alguma coisa ia acontecer comigo se eu andasse sozinha na rua à noite. comecei até a mandar mensagens para os meus pais perguntando se eles estavam bem. “mãe, chegou em casa bem?”, assim, comecei a achar muito esquisito tudo o que eu estava sentindo e a pensar “poxa, qual era a sua relação com são paulo quando você morava lá e qual é a sua relação com são paulo agora? E a minha relação com são paulo agora não é real, né, ela é muito através de depoimentos de amigos, ou de mídia social, muito dentro desse fenômeno do filtro, né? então é oito ou oitenta, ou está tudo maravilhoso, os bloquinhos de carnaval, ou então é terrível, é, não sei quem foi assaltado, aquele acidente aconteceu, sempre muito extremista. e eu acho que o meu pânico veio daí, da referencia que eu tenho hoje de são paulo. e de tá longe, de tá distante de mim. então eu acho que o meu pesadelo na cidade de são paulo hoje é não viver a cidade, não tá na cidade / foi perceber que talvez eu não tivesse voz. eu não estava rouca, eu não tenho problemas de dicção. minhas cordas vocais são saudáveis, mas mesmo assim eu não tinha voz quando voltava do centro da cidade para a minha casa, aos dezesseis ou dezessete anos, no ônibus que percorria a santo amaro em direção ao terminal capelinha, na zona sul da cidade. era um ônibus sanfonado, pesado, barulhento. o terminal capelinha é um dos terminais mais importantes, por onde escorrem famílias numerosas que moram nas

zonas mais afastadas da cidade, em bairros que nos noticiários são quase sempre sinônimo de violência: capão redondo, jardim Ângela, parrelheiros / há algum tempo atrás eu tava indo para um ensaio na liberdade, andando na rua de manhã assim, no meio da calçada, quando eu percebi que tinha um homem muito próximo de mim, andando colado. e aí ele começou a falar várias besteiras sobre mim, do meu corpo, falou várias coisas e aí eu já virei assustada assim e respondi ele, falei pra ele sair fora, xinguei ele e aí ele inflou o peito assim e meio que fez que vinha pra cima. e eu falei “ah, cê vai fazer o que? cê vai me bater no meio da rua?”. aí ele me olhou, eu lembro que, deve ter sido muito rápido, mas na minha cabeça durou muito tempo essa fração de segundo que eu vi o olhar dele mudar e ele pensar no que ele ia fazer e aí ele cuspiu na minha cara / o meu pesadelo na cidade de são paulo aconteceu quando eu tinha dezesseis anos. foi quando eu vivi o meu primeiro assalto. eu tava voltando de uma festa e era começo da madrugada, três horas da manhã, e eu tava caminhando sozinha no bairro onde eu estudava, de onde eu tinha saído da casa da minha amiga e tava indo procurar um taxi, alguma coisa pra voltar pra casa, e eu andava na rua e tava tudo fechado / eu tinha doze anos de idade. Naquele tempo a gente brincava na rua e, a gente saía, então tinha os amigos na rua, então a gente saía tocando a campainha na casa dos amigos pra ver qual que tava disponível pra sair pra rua pra brincar / e eu tava sozinha e antes de qualquer coisa eu já tava com muito medo. eu já tinha muito medo, como eu tenho até hoje, de andar na rua sozinha e eu lembro de cruzar com um homem que passou assim do meu lado, e ele usava camiseta vermelha, e ele passou por mim e eu fiquei, eu tive um arrepio quando ele passou por mim / foi um dia difícil, triste, que eu recebi uma notícia, mas eu ainda não tinha certeza do que tinha acontecido, é, eu ai saber quando eu chegasse lá. E eu tava indo para um lugar, tive que mudar o meu caminho, eu tava indo para o teatro, mudei o meu caminho, e eu tinha que chegar numa outra região, mas que era assim, era uma reta só, era passar pela avenida francisco matarazzo inteira, e eram oito horas da noite, oito e meia, não era cedo. eu peguei um trânsito de quase duas horas só para ir numa reta, só pra entender que o meu irmão tinha falecido / e naquele dia eu toquei na casa da minha amiga e ela tava saindo do banho, aí a mãe dela falou que eu podia ficar esperando ali no portãozinho de entrada da casa deles e eu fiquei lá esperando minha amiga terminar de tomar banho. Eu tinha doze anos e eu ainda nem tinha menstruado, nada, eu era muito muito magrela. não tinha corpo de mulher nem nada / ele fez isso parecia que eu era um lixo assim, um nada / quando eu era muito pequena, um dia eu tava passeando com a minha mãe e a minha avó e a gente tava de carro. aí elas pararam num semáforo e o vidro tava aberto. quando eu vi tinha uma moça com uma faca no pescoço da minha mãe e a minha vó começou a mandar eu me abaixar, a entrar embaixo do banco detrás. aí eu tive que me esconder, ficar quietinha enquanto elas faziam o que a moça pedia. a moça tava pedindo algum dinheiro, elas deram dinheiro, tal, ela foi embora, mas essa situação ficou, é, ficou pra sempre assim / e eu fiquei lá esperando e quando eu percebi tinha um moço num carro perto e ele tava se masturbando /só que aí ele passou e foi um alívio e eu até apressei o passo só que quando eu olhei pra trás ele tava voltando, ele tava vindo na minha direção. e aí eu comecei a quase correr e aí eu olhei pra trás e ele tava correndo atrás de mim. aí eu comecei a correr de fato e eu olhava pra frente e via uma avenida que eu achava que podia me salvar, era uma avenida mais iluminada e eu achava que quando eu chegasse ali iam ter pessoas e ele ia desistir de correr atrás de mim ou, enfim, ia sair para outro lugar, mas eu continuei correndo e quando eu cheguei na esquina dessa avenida, no lugar mais claro possível, ele me agarrou por trás, me pegou pelo braço e disse para eu entregar minha bolsa pra ele e aí eu olhei pra baixo e ele tava com uma faquinha assim, tipo um canivete enfiado assim na minha barriga e eu imediatamente falei não, gritei não chorando assim um pouco e aí ele arrancou com força a bolsa de mim e saiu correndo. aí eu fiquei lá por alguns segundos, atônita, depois eu saí andando

super rápido em direção a um lugar onde eu sabia que tinha um orelhão, porque não tinha ninguém na rua e aí eu fui meio correndo até esse orelhão, chorando, sozinha, desamparada. esse foi o momento do pesadelo. e aí eu cheguei no orelhão e liguei pro meu pai e pedi pra ele me buscar. e quando eu cheguei no carro com ele / o meu maior pesadelo até hoje na cidade de são paulo são os dias de sol, porque dias de sol significam calor e eu como mulher não me sinto segura para andar de shorts ou vestido por aí / foi quando eu estava indo pra faculdade mais cedo encontrar com os meus amigos de sala pra gente terminar um trabalho. e pra chegar até o ponto de ônibus eu tinha que passar por uma rua íngreme e deserta pra ter aceso à avenida que me levaria até a faculdade / eu tava voltando da casa de uma amiga, só que eu desci um ponto antes e fui andando até a minha casa. eu passei na frente de um bar e tinha uma mesa na calçada/ o ônibus estava lotado, hora do rush, pessoas amalgamadas à força num corpo amorfo. lata de sardinha, claustrofobia, falta de ar. em direção ao terminal capelinha, eu estava de pé, mochila na frente do corpo, quando eu senti uma mão estranha nas minhas pernas. mãos intrusas, mãos de homens, mãos que não conhecem limites. tive vontade de falar alto alguma coisa: “o que você tá fazendo? tira a mão daí! você tá louco?!” , mas o grito emperrou na garganta / bom eu vou falar de um pesadelo que eu tive em são Paulo faz um tempo, pode parecer que seja só um sonho ruim, talvez, não tanto um pesadelo, mas pra mim foi muito forte. eu tava dirigindo, tava num carro, numa grande avenida super movimentada de dia, não era escura, não tava ermo. e eu tava dentro de um carro dirigindo sozinha. que a gente às vezes sente que isso é uma proteção, né, que isso vai nos impedir de passar por situações assustadoras e enfim, mas na verdade, né, nada nos protege dessa cidade em que vivemos / eu desviei da mesa e passei, mas enquanto eu tava passando, um dos homens passou a mão no meu braço / quando eu tava próximo de chegar na avenida, essa moto ela voltou e me fechou / aí eu virei pra trás muito brava e ele me disse “nossa, bravinha você fica mais sexy”. eu mandei ele toma no cu e continuei andando até que eu ouço: “você devia ficar feliz. Aposto que você não recebe elogio todo dia” / eu estava dirigindo num farol, o farol tava fechado, o farol fechou, eu parei o carro e olhei pro lado porque eu senti que tinha uma pessoa me olhando, quase que instintivamente eu senti que tinha um olhar preso em mim e na hora que eu olhei pro lado, no carro do lado tava o motorista, um homem, sozinho também / é muita coisa que você sente na hora assim, muita coisa junto. é raiva, é nojo, é medo, é ódio, é, só um monte de coisa ruim / como eu tava com o fone de ouvido, eu tirei, é, o fone, pra tentar entender a pessoa e pedi pra que ele repetisse o que ele tava falando. ele percebeu que eu não tinha percebido que era um assalto / foi embora também como se nada tivesse acontecido e eu segui meu caminho engolindo o choro / eu só respirei e continuei andando / demorou alguns segundos até eu perceber, mas ele tinha tirado o pênis dele pra fora e tava se masturbando olhando pra mim / o meu pesadelo foi alguém, é, maior que eu, mais forte que eu, me intimidar e querer me obrigar a voltar para uma rua deserta onde talvez eu não pudesse me defender / eu continuei andando porque eu tive medo / foi uma sensação muito estranha porque eu não tinha pra onde ir, tinha carro atrás, carro na frente, carro do lado. ele tava do meu lado esquerdo, eu me lembro até hoje, eu olhei para o meu lado esquerdo. e eu não sabia o que fazer, eu tinha que esperar o farol abrir, eu não tinha outra opção. eu tentei não olhar, eu tentei olhar pra frente, mas era meio absurdo também, ignorar. que que eu ia fazer? buzinar? xingar? gritar? eu fiquei sem reação. agora pensando, hoje em dia eu penso, eu poderia ter gritado, mandado ele se ferrar, xingado, baixado o vidro, talvez ter mostrado pras outras pessoas o que ele estava fazendo, enfim, mas eu não tive essa reação na hora. nessas horas a gente fica chocada, fica paralisada e eu tava completamente constrangida, ao mesmo tempo me sentindo sufocada naquele carro, não tinha como. com nojo, nojo dele, nojo de mim, nojo de toda a situação. e de tá exposta aquilo sem ninguém ter me pedido licença, sem ter nenhuma opção sobre

aquilo, foi muito escroto, foi uma sensação de impotência muito profunda e de asco e, enfim, o farol abriu e eu consegui, enfim, logo que abriu eu já tava com pé no acelerador, eu acelerei e sai daquele lugar e acelerei o máximo possível tentando fugir desse carro. também tava com a impressão que ele podia vir, né, aquelas ideias que começam a vir, talvez ee me siga, talvez ele venha atrás de mim, ele queira me seguir até minha casa, você começa a ter todas essas ideias, esses pensamentos, e aí eu dirigi até minha casa, eu não tava muito longe da minha casa. eu lembro de subir correndo e tive um acesso de choro assim. dirigi o tempo todo olhando pelo retrovisor pra vê se ele não tava me perseguindo, me seguindo, nesse ponto eu já tava paranônica, já nem sei mais se ele estava realmente atrás de mim ou se ele tava indo pro mesmo caminho que eu, mas eu sentia que sim. quando eu cheguei em casa, super rápido, eu sai do carro correndo, como se eu precisasse deixar, abandonar aquilo, sabe, que me deixava suja nojenta, sei lá, subi em casa e tive um acesso de choro / acho que existe um pesadelo que eu diria que ele é constante, que são as micro cenas cotidianas que a gente muitas vezes é obrigada a tá inserida. o caminho que a gente faz de manhã até o ponto de ônibus e é abordada com uma pseudo educação, um bom dia que não é um bom dia, porque por trás desse bom dia existe uma série de intenções até pela forma de falar e quando você, né, questiona isso, é, você é tida como a tarada, louca, tipo, “mas eu só tô sendo educado!”. então, o pesadelo assim ele tá nessa impotência de ser ouvida. existe essa lacuna aí porque os homens que fazem isso, enfim, não dá pra dizer que é todo mundo e tal, mas os homens que fazem isso eles têm essa rota de fuga que é a pseudo educação, “mas eu só queria ajudar”, né, é dá a vez pra você subir antes na escada do ônibus pra ele ver sua bunda, isso é muito claro assim. E acho que esse é o pesadelo constante porque são ações que de certa forma elas são naturalizadas, né, e é isso, nós ficamos como as loucas que estão questionando coisa que não tem / esse foi o pior dia que eu vivi em são paulo, mas com certeza foi um dia inesquecível, marcado por uma tragédia. um suicídio. um dia normal no metrô. na plataforma, algumas pessoas, não era um horário de rush. uma pessoa, do meu lado, andando bastante pela plataforma. quando chega o metrô, ela pulou. eu fiquei em choque, outras pessoas na plataforma começaram a chorar, a gritar, e eu fui saindo de costas / eu chorei muito e pedi desculpas e aí ele falou “por que você tá pedindo desculpas?” e aí eu falei “porque foi culpa minha”. e eu lembro muito dessa sensação de ter sentido de que era culpa minha o que tinha acontecido. que a culpa era minha de tá andando sozinha na rua, por ser criança e ser mulher, sei lá, esse foi meu pesadelo / acho que essa é uma cena que me lembra um pouco um pesadelo que eu vivi em são paulo. um pesadelo bem bem bem esquisito, estranho, daqueles que a gente realmente tem impressão de ter sonhado, assim, de não ter sido muito real. hoje em dia contando essa história eu tenho a sensação de que não é muito palpável, sabe, quase como se eu pudesse ter inventado isso. mas eu não inventei, com certeza, eu não inventei.

[para voltar [clique aqui](#)]