

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Clóvis Domingos dos Santos

**RUA DOS ENCONTROS:
LIMINARIDADE, MEMÓRIA, FESTA E INSURGÊNCIA NAS AÇÕES
DO AGRUPAMENTO *OBSCENA* (BELO HORIZONTE)**

BELO HORIZONTE
2018

Clóvis Domingos dos Santos

**RUA DOS ENCONTROS:
LIMINARIDADE, MEMÓRIA, FESTA E INSURGÊNCIA NAS AÇÕES
DO AGRUPAMENTO *OBSCENA* (BELO HORIZONTE)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha.

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFPA)

Ficha catalográfica a ser elaborada por Bibliotecário de EBA
de acordo com o Código de Catalogação Anglo-Americano.

Para solicitação, acesse:

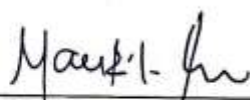
<http://biblioteca.ufpa.br>

Link: Serviço

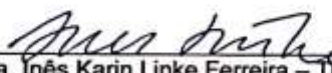
Link: Elaboração de ficha catalográfica

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno **CLOVIS DOMINGOS DOS SANTOS** Número de Registro **2014665200**.

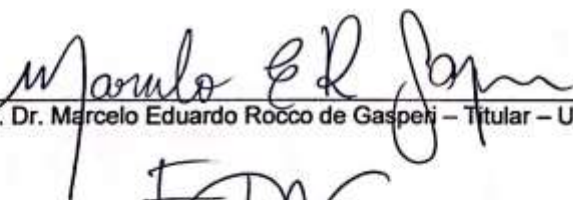
Título: "Rua dos encontros: Liminaridade, Memória, Festa e Insurgência nas ações do Agrupamento Obscena (BH)."



Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Inês Karin Linke Ferreira – Titular – UFBA



Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi – Titular – UFSJ



Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus – Titular – FAFICH/UFMG



Profa. Dra. Denise Araújo Pedron- Titular - TU/UFMG

Belo Horizonte, 23 de fevereiro de 2018.

Dedico este trabalho a todos os artistas e coletivos que praticam arte nas ruas e efetuam Poéticas do Encontro.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Bela Artes da UFMG, seus colaboradores, professores, alunos e funcionários.

À CAPES, pela concessão da bolsa, que me permitiu maior dedicação à pesquisa.

Ao Departamento de Artes Cênicas da UFOP, durante os anos em que fui professor substituto no curso. Agradeço especialmente aos integrantes do Projeto de Extensão “*Mambembe - Música e Teatro Itinerante*”. Foi muito bom trabalhar as poéticas do teatro de rua em diálogo com a *performance* urbana.

Ao Maurílio Andrade Rocha, por ter me guiado pelos caminhos da academia com seriedade e firmeza. Por sua confiança em minha pesquisa. Gratidão imensa.

Aos professores da banca de qualificação: Mônica Ribeiro e Eduardo de Jesus, pela leitura atenciosa, crítica e generosa que muito contribuiu para os rumos da pesquisa. Gratidão por me incentivarem a seguir meus desejos!

À Elisa Belém, Denise Pedron, Nina Caetano, Leandro Acácio, Rogério Lopes e Luiz Fernando da Silva pelas leituras, conversas, críticas e suporte técnico.

Às professoras e pesquisadoras: Ileana Diéguez Caballero, Ana Longoni, Cássia Macieira e Eleonora Fabião, pela sensibilidade e generosidade ao me disponibilizar inúmeros textos e materiais importantes para a pesquisa.

Aos pesquisadores do Agrupamento *Obscena*: Nina Caetano, Lissandra Guimarães, Frederico Caiafa, Matheus Silva, Saulo Salomão, Leandro Acácio, Érica Queiroz, Sabrina Batista Andrade, Idelino Júnior, Davi Pantuzza, Joyce Malta, Admar Fernandes, Flávia Fantini, Clarissa Alcantara e Nildo Monteiro, por tantos anos de pesquisa e afeto compartilhados!

À Sandra Oliveira pelo apoio afetivo e espiritual nos momentos mais difíceis.

À psicanalista Marisa de Lima Rodrigues, por sempre acreditar em mim e pela escuta afetiva! Por me ajudar “a não ceder no meu desejo”!

À querida amiga Raquel Castro, pela ajuda e o carinho de sempre.

Ao grande amigo Ricardo Carvalho de Figueiredo, por fortificar minha esperança no mundo diariamente, e me auxiliar na construção do projeto desta pesquisa. Você é um irmão para mim!

Aos amigos pesquisadores Isaque Ribeiro, Marcelo Rocco e Thalita Motta pelo compartilhamento de nossos estudos através do nosso Terreiro de Pesquisa.

Aos meus familiares pela torcida, orações e incentivos. Amo vocês!

Ao querido amigo Whesney Siqueira pelo apoio e carinho de sempre!

Aos amigos, artistas-pesquisadores, por nossa intensa rede de trocas e pelas conversas inspiradoras: Luiz Carlos Garrocho (Coletivo Contraponto), Pedro Bennaton (Grupo ERRO), Bruno Vilela (Muros: Territórios Compartilhados), Brígida Campbell (Grupo Poro), Wagner Rossi (Perpendicular Festival), Elisa Campos (Grupo LEVE), Santiago Cao, Rubén Ortiz, João Alberto Azevedo, Ernesto Valença e Altemar Di Monteiro.

Aos artistas-fotógrafos presentes nas criações *obscênicas*: Thiago Franco, Daniel Botelho, Daniel Protzner e Marúzia Moraes pelos registros sempre preciosos.

Aos companheiros de toda minha vida, pelo incentivo constante: Jamile e Renato, Sílvia e Daniel, Fábio e Jérôme, Heloísa Magda, Maria Esther, Cláudia Mansur, Francisco Motta, Edilívia Barroso, Tia Marília, João Bosco, Jonas Samudio, Francisco José e Laura, Natália e Guilherme, Adriana Leister, Cida Ambrósio, Rodrigo Duarte, Letícia Issene, Elen de Medeiros, Neide Bortolini e Maurílio Romão.

Ao amigo e professor José Augusto Pessoa, por me apresentar um pouco mais da obra de Henri Lefebvre.

E finalmente, a minha gratidão eterna à minha madrinha artística, Maria Aparecida Baptista Castanheira, por ser sempre Luz na minha vida!

"Não é bom, em meio a um contexto tão sinistro, deixar-se afundar no catastrofismo melancólico e derrotista. Porque todo poder visa também a isto: nos separar de nossa força, nos inculcar a tristeza, a angústia, o medo, a culpa e sobretudo a sensação de impotência.

Mas o poder não é um domínio absoluto, é uma relação de forças, sempre móvel, e assim comporta sua dose de jogo e margem de indeterminação — e, portanto, de reversibilidade.

Se Foucault nos serve para pensar a resistência nessa chave da reversibilidade eventual das forças em jogo, talvez seja preciso também recorrer a Espinosa, que diferenciava poder e potência, e até os opunha.

Por isso, talvez se trate menos de apenas tomar o poder do que de expandir a potência. Menos tentar ocupar o lugar daqueles que tomaram de assalto o Estado do que ocupar ruas, praças, escolas, instituições, espaços públicos privatizados, experimentar novas formas de organização, de auto-organização, de sociabilidade, de produção, de despossessão, de subjetividade, de dissidência, de composição da vida."

Peter Pál Pelbart

RESUMO

Esta tese trata das relações entre arte e espaço urbano, além de abordar conceitos como cena expandida, rede colaborativa, *liminaridade* e poéticas do encontro. Enfocam-se as estratégias artísticas do agrupamento *Obscena*, que desde 2007, realiza ações estético-políticas nas ruas de Belo Horizonte. Também são abordados os projetos artísticos de coletivos latino-americanos, na busca de evidenciar a forte pulsão ativista presente nessas práticas. A partir das ações do *Obscena: Irmãos Lambe-lambe, Espaço do Silêncio e Sonoridades Obscênicas*, pode-se dimensionar a função crítica e social da arte contemporânea nos espaços da cidade, através da produção de questões emergentes como privatização do espaço público, memória, insurgência e festa.

Palavras-chave: Arte e espaço urbano; Poéticas do Encontro; Agrupamento *Obscena*.

RESUMEN

Esta tesis trata de las relaciones entre arte y espacio urbano, además de abordar conceptos como escena expandida, red colaborativa, *liminalidad* y poéticas del encuentro. Enfocan las estrategias artísticas del agrupamiento *Obscena*, que desde 2007, realiza acciones estético-políticas en las calles de Belo Horizonte. También se abordan los proyectos artísticos de colectivos latinoamericanos, en la búsqueda de evidenciar la fuerte pulsión activista presente en esas prácticas. A partir de las acciones del *Obscena: Irmãos Lambe-lambe, Espaço do Silêncio y Sonoridades Obscênicas*, se puede dimensionar la función crítica y social del arte contemporáneo en los espacios de la ciudad, a través de la producción de cuestiones emergentes como privatización del espacio público, memoria, insurgencia y fiesta.

Palabras-clave: Arte y espacio urbano; Poéticas del Encuentro; Agrupación *Obscena*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1- Oficina “ <i>Tatuagens Obscênicas: inscrições no corpo da cidade</i> ”..... | 30 |
| Figura 2- Flávio de Carvalho em <i>Experiência n.03</i> | 37 |
| Figura 3- <i>Situação T/T- Trouxas Ensanguentadas</i> de Artur Barrio (abril de 1970 – Belo Horizonte/MG). | 40 |
| Figura 4- <i>Parangolés</i> de Hélio Oiticica..... | 45 |
| Figura 5- <i>Caminhando</i> . Obra de Lygia Clark..... | 48 |
| Figura 6- <i>Rua não tem curadoria</i> . <i>Lambe-lambe na cidade</i> | 55 |
| Figura 7- Ação: <i>Perca Tempo. Grupo Poro</i> | 56 |
| Figura 8- Ação: <i>Encerando a Chuva</i> . Fonte: <i>Grupo Corpos Informáticos</i> | 59 |
| Figura 9- Fim de uma rebelião na Febem de São Paulo..... | 63 |
| Figura 10- Rebelião na Fundação Casa Pirituba (norte da cidade de São Paulo) | 64 |
| Figura 11- Ação: <i>A Rebelião das Crianças</i> . Fonte: <i>Grupo Contrafilé</i> | 64 |
| Figura 12- Ação: <i>Fatos da cidade: Procura-se uma Rosa</i> . <i>Agrupamento Obscena</i> | 72 |
| Figura 13- Ação: <i>Kasa Kianda</i> . <i>Agrupamento Obscena</i> | 79 |
| Figura 14- Ação: <i>Baby-Dolls: uma exposição de bonecas</i> . <i>Agrupamento Obscena</i> | 82 |
| Figura 15- Ação: <i>Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires</i> . <i>Grupo El Periférico de Objetos</i> | 88 |
| Figura 16- Ação artística de Luciana Cesário na <i>Marcha Mundial das Mulheres</i> em Belo Horizonte/MG..... | 90 |
| Figura 17- Ação: <i>A Mulher Porta</i> . <i>Performer: Lissandra Guimarães</i> . <i>Obscena</i> | 95 |
| Figura 18- Complexo Viário da Lagoinha em Belo Horizonte/MG..... | 104 |
| Figura 19- Antiga Praça Vaz de Melo no bairro Lagoinha. Belo Horizonte/MG..... | 106 |
| Figura 20- Atual espaço da Praça Vaz de Melo no bairro Lagoinha. Belo Horizonte/MG..... | 108 |
| Figura 21- Ação: <i>Irmãos Lambe-lambe</i> . Bairro Lagoinha, Belo Horizonte/MG..... | 109 |
| Figura 22- Ação: <i>Irmãos Lambe-lambe</i> . Evento: <i>A Ocupação</i> . Viaduto de Santa Teresa, Belo Horizonte/MG. | 113 |
| Figura 23- Ocupação artística do <i>Mapa Teatro</i> no bairro <i>El Cartucho</i> em Bogotá..... | 116 |
| Figura 24- Ação: <i>Irmãos Lambe-lambe</i> . Bairro Lagoinha, Belo Horizonte/MG..... | 117 |
| Figura 25- Praça Rui Barbosa. Belo Horizonte/ MG..... | 122 |
| Figura 26- Praça Rui Barbosa. Belo Horizonte/ MG. | 124 |
| Figura 27- Ação: <i>Concerto para o Erro</i> do artista belo-horizontino Renato Negrão. Evento: <i>Muros: Territórios Compartilhados</i> . Belo Horizonte/MG..... | 127 |

| | |
|---|-----|
| Figura 28- Ação: <i>Irmãos Lambe-lambe</i> . Praça Rui Barbosa. Belo Horizonte/MG..... | 131 |
| Figura 29- Ação: <i>Irmãos Lambe-lambe</i> . Praça Rui Barbosa. Belo Horizonte/MG..... | 133 |
| Figura 30- Ação: <i>Irmãos Lambe-lambe</i> . Evento: <i>Humanize uma Pedra</i> . Bairro Primeiro de Maio. Belo Horizonte/MG..... | 135 |
| Figura 31- Cartaz de divulgação online do evento <i>Humanize uma Pedra</i> | 139 |
| Figura 32- Intervenção realizada em parede do local do evento <i>Humanize uma Pedra</i> . Belo Horizonte/MG..... | 140 |
| Figura 33- Ação: <i>Irmãos Lambe-lambe</i> . Belo Horizonte/MG..... | 143 |
| Figura 34- Ação: <i>Espaço do Silêncio</i> . Performer: Nina Caetano..... | 147 |
| Figura 35- Movimento das Mães da Praça de Maio. Buenos Aires, Argentina..... | 152 |
| Figura 36- Ação: <i>Espaço do Silêncio</i> . Performer: Nina Caetano..... | 154 |
| Figura 37- Ação de protesto do Movimento <i>Mujeres Creando</i> . Bolívia..... | 157 |
| Figura 38- Ação: <i>Espaço do Silêncio</i> . Performer: Nina Caetano. Praça Sete de Setembro, Belo Horizonte/MG..... | 158 |
| Figura 39- Campanha para sexo seguro no carnaval. Praça Sete de Setembro. Belo Horizonte/MG..... | 159 |
| Figura 40- Ação: <i>Espaço do Silêncio</i> . Performer: Nina Caetano..... | 161 |
| Figura 41- Ação: <i>Projeto 15.000/70.000</i> da artista visual peruana Rosario Bertran. Peru..... | 165 |
| Figura 42- Lençol coberto de cruzeiros e nomes de mulheres assassinadas. Ação: <i>Espaço do Silêncio</i> . Performer: Nina Caetano. Belo Horizonte/MG. | 165 |
| Figura 43- Nina Caetano em ação na <i>Marcha Mundial das Mulheres</i> . 08 de março de 2012. Belo Horizonte/MG. | 171 |
| Figura 44- Bastidores do <i>show Sonoridades Obscênicas</i> . Casa de Passagem, Belo Horizonte/MG. | 177 |
| Figuras 45 e 46- <i>Campeonato Interdrag de Gaymada</i> . Grupo <i>Toda Deseo</i> . BH/MG..... | 179 |
| Figura 47- Apresentação do <i>Grupo Dzi Croquettes</i> | 185 |
| Figura 48- Apresentação do <i>Grupo Los Reconditos de Ricota</i> | 186 |
| Figura 49- Manifestação do <i>Grupo H.I.J.O.S</i> na Argentina..... | 187 |
| Figura 50- Ação: <i>Festa no metrô</i> . Belo Horizonte. Agrupamento <i>Obscena</i> | 189 |
| Figura 51- Ação: <i>Festa no metrô</i> . Belo Horizonte. Agrupamento <i>Obscena</i> | 191 |
| Figura 52- <i>Show Sonoridades Obscênicas</i> . Centro Cultural São Geraldo. B.H/MG..... | 193 |
| Figura 53- <i>Show Sonoridades Obscênicas</i> . Casa de Passagem. Belo Horizonte/MG..... | 195 |
| Figura 54- <i>Show Sonoridades Obscênicas</i> . Casa de Passagem. Belo Horizonte/MG..... | 204 |

| | |
|--|-----|
| Figura 55- <i>Show Sonoridades Obscênicas</i> . Casa de Passagem. Belo Horizonte/MG..... | 206 |
| Figura 56- <i>Show Sonoridades Obscênicas</i> . Casa de Passagem. Belo Horizonte/MG..... | 208 |
| Figura 57- <i>Show Sonoridades Obscênicas</i> . Centro Cultural da UFMG. BH/MG..... | 210 |
| Figura 58- Final do <i>Show Sonoridades Obscênicas</i> . Casa de Passagem. BH/MG..... | 211 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO: “NO OLHO DA RUA”: APARIÇÃO/DESAPARIÇÃO DE PRÁTICAS VAGA-LUME | 15 |
| PARTE I – O QUE PODE A ARTE NA RUA? | 23 |
| 1.1- Atravessamentos e deslocamentos | 23 |
| 1.2- A rua como criação de situações | 33 |
| 1.2.1 Poéticas andarilhas | 36 |
| 1.3 - Arte na rua como ato de profanação | 49 |
| 1.4 - Insurgência e ativismo..... | 60 |
| PARTE II – RUA DOS ENCONTROS: POÉTICAS DO AGRUPAMENTO OBSCENA | 68 |
| 2.1- Zonas de invenção e contaminação | 68 |
| 2.2 - Redes de Colaboração | 72 |
| 2.3- Dos fazeres e dos saberes | 76 |
| 2.4- Modalidades cênicas liminares..... | 86 |
| 2.5- Poéticas do Encontro | 93 |
| PARTE III – “SE ESSA RUA FOSSE MINHA”: MEMÓRIA, ESTRANHAMENTO E INSURGÊNCIA NA AÇÃO IRMÃOS LAMBE-LAMBE | 103 |
| 3.1- História do bairro Lagoinha | 104 |
| 3.2- Encontrando os lugares e suas memórias coletivas..... | 107 |
| 3.2.1- “Procuro-me” | 111 |
| 3.3- “Não converse com estranhos” - A experiência da ação na Praça Rui Barbosa | 121 |
| 3.4- “Humanize uma pedra”: <i>Irmãos Lambe-lambe</i> e Manifesto político | 135 |
| PARTE IV – RUA DO LUTO E DA LUTA: GRITO E QUIETUDE NA AÇÃO FEMINISTA ESPAÇO DO SILÊNCIO | 146 |
| 4.1- Poéticas do luto | 146 |
| 4.2- A importância dos lugares de memória | 150 |
| 4.3- <i>Communitas</i> fantasmática | 162 |

| | |
|--|-----|
| 4.4- Como escutar o silêncio para confrontar o esquecimento? “Arte comovida”/Arte como vida..... | 170 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| PARTE V – “EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA”: CORPOS FESTIVOS NO <i>SHOW SONORIDADES OBSCÊNICAS</i> | 177 |
| 5.1- Preparando a festa - “a resistência é o segredo da alegria” | 177 |
| 5.2- Festa e <i>liminaridade: communitas</i> festivas | 182 |
| 5.3- Então vamos festejar? A gênese da criação | 193 |
| 5.4- Escritas <i>inFESTAdas</i> | 199 |
| 5.5- “Do baixo centro ao baixo ventre”: diferenças espaciais em <i>Sonoridades Obscênicas</i> | 204 |

| | |
|---|-----|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS: “TINHA UMA <i>PERFORMANCE</i> NO MEIO DA RUA... NO MEIO DA RUA TINHA UMA <i>PERFORMANCE</i>” | 213 |
|---|-----|

| | |
|--------------------------|-----|
| REFERÊNCIAS | 217 |
|--------------------------|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| ANEXOS | 225 |
|---------------------|-----|

INTRODUÇÃO - “NO OLHO DA RUA”: APARIÇÃO/DESAPARIÇÃO DE PRÁTICAS VAGA-LUME

Este trabalho se dedicou a investigar as estratégias cênico-*performáticas* utilizadas pelo agrupamento *Obscena* e suas possíveis relações com os espaços da cidade de Belo Horizonte, para a partir dessa análise, discutir os conceitos de *liminaridade*, memória, festa e insurgência. Realizando manifestações artísticas em variados espaços urbanos e em consonância com questões relativas aos direitos humanos (direitos das mulheres, dos pobres, dos indígenas, dos LGBTQ+ etc) e ao uso da cidade (ao problematizar a privatização e gentrificação¹ dos espaços), o referido agrupamento opera em outros circuitos para além dos tradicionais propondo práticas coletivas e colaborativas engajadas no diálogo com contextos sociais.

A ação artística do *Obscena* foi considerada aqui, portanto, uma prática dissidente de uma determinada cultura urbana já solidificada e às vezes imposta, que restringe a possibilidade de criação de vínculos afetivos e sociais. A presença de ações artísticas nas ruas, pode subverter determinados códigos e espaços ao propor experiências efêmeras que abrangem questões como diferença, encontro, conflito, memória e festa.

Hoje se percebe a insurgência, em todo mundo², de artistas e agrupamentos artísticos independentes, interessados em problematizar as temporalidades e espacialidades humanas funcionando como corpos complicadores do senso comum e das práticas ordinárias das cidades. Como ação transformadora, a *performance* de rua ou intervenção artística urbana se infiltra nas brechas de uma cidade organizada e de alguma forma resiste e contesta alguns discursos nela vigentes, tais como: culturas do medo, ideologias do consumo, individualismo exacerbado, patrimonialismo do espaço público, segregação social etc.

Poderíamos pensar essas intervenções como interversões, isto é, “entre-versões” ou outras versões coexistindo nos espaços. Ou até uma contra-versão, no sentido de uma resposta frente a uma versão dada como oficial e totalitária, o que se aproximaria de uma ideia de

¹ Chama-se gentrificação (do inglês *gentrification*) o fenômeno que afeta uma região ou bairro pela alteração das dinâmicas da composição do local, tal como novos pontos comerciais ou construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda local.

² Após um longo período em que movimentos sociais pareciam estar em retração, desde o fim do ano de 2010, as sociedades civis em diversos países, com focos e dinâmicas diferentes, foram para as ruas e ocuparam as praças das cidades. Pode-se destacar alguns movimentos advindos desse período de protestos, tais como: o *Occupy Wall Street* ocorrido nos Estados Unidos, o movimento dos Indignados (ou Movimento 15M) na Espanha, as lutas sociais no Egito, Tunísia e Bahrein no que se denominou como *Primavera Árabe*, e as *Jornadas de Junho* no Brasil.

contravenção, algo que acontece numa certa ilegalidade e marginalidade, expressões que muito me interessam nesse tipo de prática artística³. Segundo Carminda André:

Penso que o grande desafio de artistas de rua é inventar novos modos de vida apesar do mapa, apesar da propriedade privada, apesar das armas. Apesar da espetacularização da vida cotidiana, apesar do consumo e dos narcisistas. Por contraste, grande parte da produção poética urbana acaba por mostrar que a vida coletiva está desaparecendo e, com ela, a amizade, a confiança, a alegria que as crianças nos dão. O que pretendo apresentar aqui são ações poéticas, arte na rua, que buscam reinventar relações afetivas. Artistas que inventam buracos, frestas ou espaços abandonados no grande mapa-múndi das cidades. Tudo para possibilitar o acontecimento da experiência coletiva, da vida como potência criativa para gerar deslocamentos e afetos capazes de indicar uma retomada da vida pública de modo mais sustentável. Sustentabilidade aqui como reencontro com o sentimento de pertencimento, de coletividade, de união (ANDRÉ, 2014, p.61)

Essas práticas também conhecidas por *arte-acción* no contexto latino-americano⁴, tentam promover a inscrição da diferença e do desassossego em espaços que são constantemente ameaçados de permanecer homogêneos. Para Caballero, tem-se hoje “a emergência de estados efêmeros de encontro que dão espaço a gestos de dissidência e de diferença, e que por isso mesmo invertem as relações com o que nos rodeia” (2011, p.47).

Cada vez mais isolados, ainda que juntos, temos experimentado a cidade como lugar de passagem e não mais como território de encontros. A nós, praticantes da cidade, resta-nos uma vivência empobrecida dos espaços públicos com a instauração de projetos de arquiteturas assépticas e espetaculares (a “cidade *outdoor*”, na expressão de JACQUES, 2003) e não como um lugar de trocas humanas e afetividades, além de relações de naturezas diversas. E isolados perdemos a capacidade política e a faculdade de agir (ARENDDT, 2007).

E mais: não fazemos política sozinhos, precisamos uns dos outros. Daí o aspecto político e social da ação artística urbana, como um convite a vivermos a arte como dimensão convivial e “não necessariamente no nível de coletividades massivas, mas também de micro-comunidades e micro-encontros” (CABALLERO, 2011, p. 47). Isso com a criação de obras e situações que podem inclusive ultrapassar e abandonar seus objetivos artísticos, tocando em pontos como cidadania, ações de protesto e micropolíticas, numa condição de *liminaridade* (CABALLERO, 2011).

³ Tais conceitos serão desenvolvidos na tese.

⁴ Pesquisadoras como Diana Taylor problematizam e criticam o uso recorrente da expressão europeia “*performance*”, e sugerem termos como: *acción*, *teatralidad*, *performancia* etc., para se designar as inúmeras manifestações artísticas e sociais praticadas nas Américas. Para Taylor, a arte da *performance* como “prática incorporada” nas Américas, abrange um vasto repertório de atos artísticos como danças, músicas e rituais, que produzem conhecimentos e se constituem como formadoras de identidades culturais, além de transmissão de memórias traumáticas advindas pela colonização no continente. Tais discussões são amplamente discutidas na obra *O Arquivo e o Repertório: Performance e memória cultural nas Américas* (Editora UFMG, 2013).

Associo essas ações artísticas efêmeras e minoritárias, a *práticas vaga-lumes*, numa referência direta à obra de Georges Didi-Huberman (2011) “*A Sobrevivência dos Vaga-lumes*”. Nesse texto, o referido autor, afirma que ao longo do tempo, os projetores ofuscaram a “luz intermitente, intensa e frágil” dos vaga-lumes e que dessa forma, se considera, que esses seres desapareceram ou tiveram seus lampejos apagados. Didi-Huberman questiona tal afirmação ao indagar:

Primeiro, desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda - mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.45).

Para mim, a arte praticada no “olho da rua⁵”, é como um *gesto vaga-lume*, no sentido de resistência, frente aos desafios impostos pelos “macro-poderes”. São ações de curta duração (como a luz dos vaga-lumes), mas ainda assim, capazes de trazer visibilidade para fatos sociais e usos espaciais que negam o direito à uma vida urbana comum. *Práticas vaga-lume* como “um agito, uma aparição, um susto, uma inconveniência, um incômodo, algo inapreensível, pode não ser veloz, pode não deixar rastro, mas emerge” (AGRA, 2017). Alternam aparição e desaparecimento, e muitas vezes são criadas a partir dos enfrentamentos e diálogos com os contextos e meios socioculturais.

Segundo Caballero (2011), foram os acontecimentos reais e sociais que também transformaram a prática artística contemporânea nas últimas décadas e não necessariamente os artistas que modificaram a realidade. Podemos, por exemplo, lembrar o recente caso da administração da cidade de Belo Horizonte e seus cerceamentos públicos e decretos autoritários (podemos citar a proibição de se ocupar as praças, a falta de transparência e discussão sobre as obras para a Copa do Mundo, etc.) o que gerou nos últimos anos uma série de eventos, manifestações e criações de coletivos artísticos. O hibridismo entre arte e política trouxe à cena pública desde *performances* sociais a eventos estético-políticos, organizados pela sociedade civil e a comunidade artística.

O agrupamento *Obscena*, criado em 2007 na cidade de Belo Horizonte, funciona como uma rede de pesquisadores cênicos cuja forma de organização coletiva ultrapassa limites territoriais e conceituais, tensionando a noção de obra de arte. A criação de micro-ações e

⁵ Esta expressão é o nome de uma intervenção artística urbana do coletivo *Contraponto* de Belo Horizonte, como também do livro da jornalista brasileira Eliane Brum “*O Olho da Rua – Uma Repórter em Busca da Literatura da Vida Real* (Globo Editora, 2011). Parafrazeando Brum, ser artista para mim é “atravessar a rua de si mesmo para olhar a realidade do outro lado de sua visão de mundo (BRUM, 2011, p.10).

situações busca no transeunte da cidade um colaborador e co-autor das proposições apresentadas. Além da realização de eventos artísticos nos quais a troca com outros coletivos tem se tornado uma forma de atuação. Ao agrupamento *Obscena* interessa a gestação de obras em processo, compondo com o corpo da cidade e dialogando com as questões da realidade.

Em minha dissertação de mestrado “*A Cena Invertida e a Cena Expandida: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do Ator*” (SANTOS, 2010) investiguei como acontece a contaminação de funções artísticas na rede de criação dos integrantes do agrupamento *Obscena*, que na minha avaliação, culminaria numa formação polivalente para o trabalho do ator, aproximando-o do *performer*⁶. Já nesta tese, interessou-me a instauração de espaços políticos em espaços de gestualidade cotidiana, uma vez que o espaço, assim como a arquitetura, só existe a partir de interações, encontros e negociação de conflitos. O espaço sempre se faz, se refaz e se é refeito, nunca está fixado.

Para Massey (2008, p.97) o espaço é a dimensão social não no sentido da sociabilidade exclusivamente humana, mas no sentido de envolvimento dentro de uma multiplicidade. Então podemos pensar na formação e construção de um espaço urbano relacional. Múltiplas cidades numa só cidade. Espaço para se relacionar com diferentes expressividades, gestualidades e formas de ocupar.

A relação entre *performance* e teatro, nas últimas décadas, pela força dos cruzamentos, diálogos e contaminações, tem transformado os discursos cênicos, agora tecidos entre práticas *performativas* e práticas teatrais. Autores e pesquisadores como Ileana Diéguez Caballero (2011), Hans-Thies Lehmann (2007) e Josette Féral (2008), entre outros, têm sinalizado possibilidades de outras construções de presença e experiência artísticas que transbordam conceitos e compõem com os espaços da cidade. Tratei disso, a partir de exemplos de ações de coletivos artísticos brasileiros e latino-americanos.

Podemos pensar as ações do *Obscena* como “interstícios cênicos”, isto é, espaços, intervalos e fendas que irrompem em lugares cotidianos e perturbam percepções e geografias automatizadas. Interstício também significa “entreato”, então entre um ato e outro, um deslocamento e uma pausa, algo pode aparecer, compor, decompor, estranhar e confrontar representações legitimadas ou naturalizadas socialmente.

A relevância deste estudo se dá pela possibilidade de se olhar analiticamente para os projetos cênico-urbanos do agrupamento *Obscena*, da importância de se registrar historicamente um momento de expressivo surgimento de muitos coletivos *performáticos* em

⁶ Ao experimentar um processo de criação colaborativa, o ator também se aproxima das funções de dramaturgia e direção, podendo então experimentar a prática de um ator-dramaturgo e ator-encenador.

Belo Horizonte que pertencem a uma vasta rede criativa⁷, de se pensar também as atuais características de nossas cidades.

Outro fato relevante, é o de que o trabalho do agrupamento tem sido investigado em dissertações de Mestrado e teses de Doutorado. Podemos destacar os seguintes estudos: “*A aproximação entre a cena e o espectador transeunte na sociedade espetacularizada: Às Margens do Feminino – Agrupamento Obscena*” e “*Entre a Metrópole e a Cidade Sagrada: Uma Análise Comparativa entre o Obscena – Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o Grupo Transeuntes (São João Del Rei)*” (UFMG, 2016) de Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi (GASPERI, 2010 e 2016); e “*Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira*” de Maria Elvina Caetano Pereira (PEREIRA, 2011). Nas pesquisas de Mestrado e Doutorado de Gasperi, a ênfase foi colocada na relação entre artista e transeunte a partir dos pressupostos de uma sociedade marcada pelo advento do “espetacular”. Já na tese de Pereira, o foco foi a produção de texturas cênico-polifônicas a partir de processos de criação colaborativa, e no caso do agrupamento *Obscena*, sua rede horizontalizada e suas escritas *performadas*.

Minha motivação para a escolha do referido tema se deve ao fato de ter me tornado pesquisador do *Obscena* desde 2008, e dessa forma ter participado e acompanhado uma série de ações desse coletivo nas ruas da cidade. Num mapeamento panorâmico dos projetos e processos do *Obscena* identifiquei a presença de ações que permeiam pontos como conflito, memória, insurgência e festa. Tenho vivenciado, como cidadão e artista, as diferentes modulações espaciais urbanas. Nessa trajetória, tanto pessoal quanto coletiva, também pude perceber diferentes níveis de colaboração na pesquisa do *Obscena* e encontrei nesse agrupamento um significativo espaço para discussões e práticas que entrelaçam aspectos estéticos, éticos, políticos e sociais.

Neste estudo busquei fomentar um diálogo com a Universidade podendo operar com um olhar “dentro-fora” ao me debruçar mais criticamente inclusive sobre algumas proposições e pesquisas individuais. Tudo isso em consonância com dispositivos cênicos coexistentes especialmente em trabalhos da América Latina, importante celeiro de manifestações político-artísticas devido à violência ostensiva de governos ditatoriais.

Nesta tese, se entrelaçou um duplo percurso e desafio: os encontros e diálogos entre artista interventor e pesquisador acadêmico. Uma forma de se tentar uma inter-relação entre pensamento e ação, ética e estética, prática artística e reflexão acadêmica. Como

⁷ Abordarei tais coletivos no capítulo 02 desta tese.

experimentador das práticas artísticas na cidade, trouxe em minhas vivências os encontros com as ruas e espaços, além das inquietações e ações geradas junto ao *Obscena*. Como pesquisador acadêmico, recorri às leituras, ao necessário recuo crítico, ao exercício constante do pensamento elaborado e à troca provocativa com outros estudiosos.

Dessa forma, minha escrita se alternou entre acadêmica e ensaística, até porque estava co-implicado (KATZ, 2010). E descobri que ao escrever atendi a um impulso criativo que não separou artista e pesquisador. Houve também o desejo da pesquisa articular uma rede de práticas e conceitos principalmente a partir dos fenômenos analisados, isto é, relacionar as ações escolhidas do *Obscena* com outras experiências e referências. E mais: tentei o desafio de uma aproximação dialógica como espaço de escuta e atravessamento das observações e experiências dos pesquisadores, transeuntes da cidade e autores que investigam as relações entre arte, corpo e política no espaço urbano. Uma *multivocalidade* aberta e crítica, tentei instaurar neste texto, como também deveria existir nos espaços da cidade. Nessa constelação teórica, busquei as ideias de inúmeros autores que pudessem me auxiliar na desafiante abordagem das relações entre arte e rua em seus aspectos mais específicos, no caso: memória, insurgência, conflito e festa.

A pesquisa foi realizada a partir da leitura dos textos produzidos pelos artistas do agrupamento *Obscena*, o acompanhamento de seus processos de criação, conversas e entrevistas com os integrantes sobre a prática cênico-urbana e análise de como se deram os encontros das propostas do agrupamento com a realidade das ruas e espaços.

Nesta tese, arrisco a hipótese de que a ação artística nas ruas, atua como um operador político ao efetuar contradiscursos culturais, sociais e econômicos. Tal conjectura me conduziu às seguintes questões: Quais táticas e dispositivos cênicos seriam utilizados pelos artistas do agrupamento *Obscena* para instaurarem espaços de memória, contestação, festa e produção de laços coletivos? Como a arte e a *performance* carregam politicamente os espaços urbanos a fim de tornar manifesto o indizível, o ausente, o comum, o escondido e o invisível? Ao se confrontar com essas manifestações cênicas, os transeuntes das ruas experimentariam uma relação de alteridade? Ou quais outras reações seriam despertadas? Tais práticas artísticas, ao focar aspectos como conflito, memória e festa, transformariam espaços públicos diários em espaços políticos?

Esta tese apresenta a seguinte estruturação de capítulos:

No primeiro capítulo, apresento algumas conceituações sobre a ação artística urbana a partir das influências históricas advindas das experiências efetuadas pelo Movimento

Situacionista na segunda metade do séc. XX. Também discuto o fazer artístico nas ruas como gesto profanador e prática ativista.

No segundo capítulo, trato da questão da coletivização no campo das artes e para isso recorro aos conceitos de rede colaborativa, cena expandida e poéticas do encontro. Apresento o agrupamento *Obscena* e suas ações artísticas liminares nas ruas da cidade, a partir dos estudos da pesquisadora Ileana Diéguez Caballero.

No terceiro capítulo, descrevo e analiso a primeira ação do *Obscena* por mim escolhida: *Irmãos Lambe-lambe*. Através dela, faço um recorte para verificar sua experimentação a partir de três lugares diferentes, e as questões que daí surgem, como: memória e esquecimento, medo e confiança na cidade, gentrificação e segregação sócio-espacial.

No quarto capítulo, a relação entre espaço doméstico e espaço público é abordada para se pensar a problemática do feminicídio, a partir da ação feminista da artista integrante do *Obscena*, Nina Caetano, que em *Espaço do Silêncio*, instaura “poéticas do luto”, ao trazer para as ruas da cidade, as subjetividades esquecidas, silenciadas e invisibilizadas das vítimas. Nesse capítulo, fica evidente a vinculação entre arte, memória e denúncia.

No quinto capítulo, discuto sobre a dimensão festiva nas ocupações e modos de viver na cidade, e a ação analisada é o *pocket show Sonoridades Obscênicas*. A festa como celebração, território de encontros, diferenças, produção de conflitos e afetividades, e principalmente, local no qual a participação coletiva é fundamental. Ações festivas como protestos políticos e desvios *performativos* de uma vida e de uma cidade essencialmente produtivas e consumistas, podendo momentaneamente se tornarem espaços de desordem, excesso, prazer e criação de vínculos coletivos.

Nas considerações finais, reúno as discussões propostas na tese, suas limitações teóricas e de análise, e as novas perguntas que surgem a partir deste estudo.

Em anexo, acrescentei um texto reflexivo sobre arte contemporânea na rua escrito por mim em 2017 a partir das práticas do *Obscena*, além de uma conversa minha com o ex-integrante Davi Pantuzza em 2011 sobre as ações do coletivo para uma publicação e reunião de artigos. Também considerei importante anexar o último registro do show *Sonoridades Obscênicas* e o histórico de dez anos do agrupamento, para que o leitor possa ter uma ideia do percurso e do conjunto de ações realizadas pelos integrantes-pesquisadores.

O que é arte de rua?

A arte de rua não é uma domesticação de artistas...

... é a liberação de artistas!

A arte de rua não é uma manipulação de pessoas...

... é uma aproximação com as pessoas!

A arte de rua não é a decoração das cidades...

... é uma reflexão sobre as cidades!

A arte de rua não é uma publicidade dos governos...

... é uma revisão dos governos!

A arte de rua não é especulação do mercado...

... é gratuito, é para todos!

A arte de rua não é arte nos museus, não é arte nas galerias, não é “*Street Art*”...

... é apenas arte de rua!

Não é verdade que o “*Street Art*” transformou cidades em museus,

O “*Street Art*” transformou as cidades em parques de atrações.

(*Black Socks Mouvement, 2011*).

PARTE I - O QUE PODE A ARTE NA RUA?

1.1 – Atravessamentos e deslocamentos

Abordar a produção artística nas ruas, configura-se como um campo complexo por tensionar diferentes teorias e não conseguir abranger a multiplicidade de formas e experimentações. A arte de rua e na rua, conforme entendo, amplia e intensifica as relações entre corpo e cidade, ao mesmo tempo em que critica e problematiza tanto o sistema institucional da arte, quanto os discursos e práticas segregacionistas dos espaços.

Penso a arte de rua como atravessadora do cotidiano das cidades, logo, explicitadora de como os espaços comuns são produzidos, vivenciados e partilhados. *De Certeau* (1994) vai nos trazer a cidade como *espaço praticado*, que através do uso comum e de disputas e negociações intermináveis, é escrita e reinventada pela ação dos transeuntes. Se de um lado temos as normas que tentam controlar e homogeneizar os espaços (o que *De Certeau* chama de estratégias), por outro, o caminhante e praticante ordinário da cidade cria seus desvios e novas formas de apropriação (que seriam as táticas). Se as estratégias são expressões e estruturas de poder nas quais as instituições prescrevem modos de se comportar e de se agir, ao negociar com essas estratégias, as pessoas criam táticas que atendem a seu próprio desejo e interesse. Um exemplo disso acontece no campo religioso, quando alguns fiéis desobedecem às normas e às obrigatoriedades de terem que praticar apenas uma única forma de culto e se autorizam a frequentar diferentes espaços que lhe aprazem, inventando a seu modo o ato religioso.

Em sua obra “*A Invenção do Cotidiano*”, *De Certeau* (1994), ao abordar essas duas modalidades de ação, afirma que a tática atua quando o poder estratégico falha e assim surpresas acontecem. Enquanto a estratégia (numa dimensão política macroscópica) opera pela imposição da força, a tática (numa dimensão micropolítica) como “arte fraca”, pode se modular mais livremente, o que para o autor se configura como astúcia⁸.

No caso da cidade, o ato de caminhar (criando seus desvios e atalhos) e praticar os espaços, pode ser considerado não somente como uma tática utilizada pelo cidadão ordinário, mas também um ato de resistência e indisciplina frente aos processos de espetacularização presentes na vida urbana.

⁸ A sagacidade de inventar e re-inventar comportamentos prescritos, numa espécie de traquinagem, encontra em *De Certeau* uma crítica a ideia de “*Habitus*”, isto é, como se as pessoas comuns não tivessem consciência de como atuam na vida cotidiana e vivessem de forma apenas automática. No caso da cidade, os homens ordinários, inventivamente, utilizariam de diferentes tipos de fios que compõem a complexa malha urbana a fim de tecerem seus modos de deslocamento, modos de ocupação, modos de lazer etc, rompendo certa primazia de uma organização *panóptica*.

Os poderes estratégicos por meio dos “projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios; a passividade, a monotonia e o cerceamento tátil” (Sennet, 2003, p.13) a que todos estamos submetidos no ambiente urbano, tentam cada vez mais aumentar a privação sensorial ao reduzir nossa experiência corporal na cidade.

Na obra “*Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*”, Sennet discorre sobre a experiência da velocidade como experiência narcótica a nos anestésiar e desconectar tanto de nossos corpos quanto das geografias urbanas. O autor nos indaga:

o que devolverá o corpo aos sentidos? O que poderá tornar as pessoas mais conscientes uma das outras, mais capacitadas a expressar fisicamente seus afetos? Obviamente, as relações entre os corpos humanos no espaço é que determinam suas reações mútuas, como se veem e se ouvem, como se tocam e se distanciam (SENNET, 2003, p.17).

O corpo em relação aos outros corpos e aos espaços compartilhados podendo experimentar a cidade com seus diferentes fluxos, textos e escritas. Se existem as táticas ordinárias dos transeuntes, podemos ver na arte praticada nas ruas a produção de táticas poéticas e extraordinárias que visam criticar e driblar as estratégias estatais. Mas é preciso enfatizar que o espaço urbano não é somente problematizado pelos artistas que nele intervêm, mas por todos os cidadãos. As intervenções artísticas urbanas são inscrições no corpo da cidade e tentam reinventar formas e usos que afirmam uma política da diferença e a presença do corpo. O corpo como superfície de inscrição dos acontecimentos afeta e é afetado pelos encontros que estabelece.

Nesse sentido, o cotidiano se inventa pelas ações dos moradores da cidade e também pelas proposições dos artistas. *De Certeau* (1994) cria uma inversão na visão *foucaultiana* das estruturas de poder⁹:

se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também minúsculos e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los (CERTEAU, 1994, p.41).

Baseado em *De Certeau* acho pertinente o termo “procedimentos minúsculos” para se pensar as ações dos artistas nas ruas. Procedimentos precários, sutis, menores mesmo. Procedimentos táticos que não se conformam com as regras impostas. Sendo assim, defendo aqui a ideia de um corpo como experimentador na cidade, não um contemplador dos espaços espetacularizados. O corpo do artista como um revitalizador e provocador nas ruas

⁹ No sentido de que o controle e a vigilância criam uma sociedade disciplinar na qual todos estaríamos reféns e essa mesma sociedade teria um olhar totalizador e poder centralizado sobre os corpos. Ver: “*Vigiar e Punir: nascimento da prisão*”. Tradução de Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

uma vez que a esterilização faz parte do processo mais vasto de espetacularização das cidades e está diretamente relacionada com a pacificação dos espaços urbanos, em particular, dos espaços públicos. A pacificação do espaço público, através da fabricação de falsos consensos, busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esteriliza qualquer experiência e, em particular, a experiência da alteridade nas cidades. (JACQUES, 2014, p. 22).

Dessa forma contra os processos esterilizadores, isto é, estratégias e manobras que impossibilitam uma cidade que “fecunda” e “germina” a multiplicidade de práticas e usos, tem-se a produção de práticas insurgentes. Mas o que move esse desejo de se misturar e se confundir no caos e na ordem das cidades? Produzir arte? Provocar estranhamentos? Problematicar os espaços e suas privatizações? Colocar o corpo em risco e em estado de composição com as forças e fluxos urbanos? Buscar encontros? Reivindicar a dimensão pública da cidade? O que o corpo do artista sofre ao se confrontar com a exterioridade? Como a arte se embaralha na vida cotidiana? O que ganha e o que perde? O que transforma e se transforma? O que pode a arte na rua?

Através da arte, a cidade passa a ser o lugar de reflexão sobre o “estar no mundo” e, muitas vezes, o trabalho artístico desloca o senso comum em relação à própria arte. Isso porque os trabalhos de arte na cidade podem se tornar imperceptíveis frente às dimensões e proporções urbanas, não sendo por vezes identificados como arte por estarem imersos em um ambiente comunicacional diferente. Efêmeros e duradouros, dependem das estruturas do entorno e podem dissolver, se perder, restando apenas registros, experiências ou relatos (CAMPBELL, 2015, p. 18).

Fora das galerias, museus, teatros ou locais de cultura, a arte na rua passa a ser confundida com protesto, manifestação política, propaganda, urbanismo, vandalismo, loucura. Habita o limiar entre arte e não-arte. Isso pela possibilidade de subverter as regras do espaço e pela sua pulsão e vocação de deslocar-se, retirar-se dos espaços instituídos. Sua atuação provoca o imaginário urbano. A rua é um lugar de risco intenso e perigo iminente. É impossível prever o que pode acontecer. E em muitos casos, o inesperado (como um elemento presente na proposição artística urbana) pode desencadear diferentes tipos de adesões ou reações dos transeuntes. O próprio corpo social nas ruas obedece a determinados tipos de conduta, então no contato com determinadas proposições o imprevisível é um campo aberto. Não se trata mais de construir espaços ilusórios, mas dialógicos e relacionais como uma experiência de outra natureza com a recriação de paisagens corporais e sociais. A relação com os espaços e as pessoas é algo fundamental. Para Bourriaud:

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. Em termos sociológicos gerais, essa evolução deriva, sobretudo, do nascimento de uma cultura urbana mundial e da aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenômenos culturais (BOURRIAUD, 2009, p.20).

Diante dessa afirmação, percebo que diferentemente do espaço expositivo das galerias, na rua a arte assume não somente um espaço propositivo, mas relacional. E mais: sempre em estado de processualidade e variação, sendo experimentada e colocada à prova no corpo a corpo com os espaços e as pessoas. Como obras incompletas, essas proposições artísticas sempre dependem do encontro com os transeuntes, que sempre ajudam a revelar e até a modificar suas ideias preliminares e reforçam a ideia da presença inevitável do outro, a partir das relações estabelecidas¹⁰.

Penso assim que, a rua não é um terreno conquistado e sim a conquistar, como salienta Buren:

Trabalhar na rua significa questionar mais de cem anos de produção artística dirigida ao museu. Para os artistas significa também descer de seu pedestal, ousar o risco e aceitar a humildade. Significa uma nova maneira de pensar e trabalhar (BUREN, 2001, p.186).

Sem poder contar com os suportes já existentes no museu, na rua o artista precisa criar pontes para efetuar seu trabalho e mais, engendrar poéticas de encontro com os transeuntes. A rua não está preparada para a irrupção de uma proposição artística inesperada (a menos que já esteja comunicada anteriormente) e o artista quase sempre luta contra a intensa poluição visual presente nas cidades. Diante disso, cabe ao artista e a sua obra criarem meios de se fazerem percebidos e provocativos nos espaços, na tentativa de mobilizar as pessoas. Inclusive tais desafios são vivenciados por alguns artistas como altamente atrativos e constitutivos no desenvolvimento de suas proposições. O risco de uma proposição não ser aceita ou até fracassar é muito grande devido à dispersão presente na vida urbana. Criar uma zona ou espaço de encontro, capaz de temporariamente perturbar a percepção do passante, se constitui como um ganho para o artista na rua. De alguma forma, sua obra e presença disputam atenção e alguma forma de adesão. No museu a obra está abrigada num espaço concentrado, então “o que o museu permite à arte, a rua lhe recusa. A concorrência visual é acirrada” (BUREN, 2001, p.191).

¹⁰ Ao longo desse capítulo fornecerei exemplos de trabalhos práticos que desenvolvem mais claramente tais afirmações.

Por outro lado, há permissões na rua que podem ser recusadas ou banidas nos museus. Como terreno aberto e de ampla circulação, as pessoas tendem a se sentir mais à vontade para interrogar do que se trata aquela obra/proposição, o que permite uma abertura ao contato. Se o artista souber aproveitar essa interrupção no cotidiano do passante, pode encontrar nele um colaborador para o seu trabalho. Aí entra não somente a capacidade de convidar o outro à participação, mas humildemente se colocar como mais um fenômeno atuante e presente na vasta ambiência urbana. Não o mais importante, apenas mais um corpo a ocupar (com suas intenções) a cidade. Cidade repleta de publicidade, propagandas e interesses variados.

Ao longo da história das cidades identificamos duas presenças: o mercado e a política. Se o mercado propõe o consumo e cria desigualdades, a política pela via do exercício democrático, tenta garantir que o espaço público seja vivenciado como comum. Nas grandes cidades, a individualidade e o anonimato se reafirmam como proteção ao contato com os outros. Contra as políticas do medo e do isolamento social, artistas e coletivos que atuam nas ruas tentam criar novas territorialidades e temporalidades no intuito de se efetuar um ruído na lógica imposta. Uma forma de arejar os espaços numa proposta que visa garantir a vitalidade dos encontros.

A arte urbana, como prática crítica, ao antepor-se a narrativas pré-montadas, percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente constituída, representada e experienciada. É desse ponto que deriva um dos aspectos de notado interesse na reflexão sobre seu vínculo com o espaço público, qual seja, sua possibilidade de ser, ao mesmo tempo, inflexão e espelhamento (PALLAMIN, 2015, p.147).

Parece constituir assim, uma prática de resistência e forma desestabilizadora de padrões, visando escapar das políticas de controle dos corpos e usos espaciais, permitindo a construção de uma cidade que desejamos viver. Percebo na arte de rua uma provocação a se produzir modos de existir instáveis e abertos aos acasos dos encontros e acontecimentos, carregando signos do imprevisível e do incalculável tanto para os artistas propositores, quanto para os transeuntes. Posso falar sobre uma arquitetura vulnerável do humano causando rachaduras nas edificações sedimentadas de pedra, ou seja, uma busca por reparar uma dimensão mais afetiva, desacelerada, carnal e convivial na cidade.

Jeudy (2006) identifica nesse ponto o que chama de “*papel reparador*” na arte pública:

Em um plano teórico, esse processo de “reparação” exacerba, nos parece, nos espíritos dos artistas e dos arquitetos, a relação (que se tornou política) entre a ética e a estética. Os efeitos dessa exacerbação aparecem nos modos de legitimação intelectual dos artistas e dos arquitetos, em seus discursos como em seus escritos.

Esses modos de legitimação (como chamá-los de outra maneira hoje?) são reveladores de certos posicionamentos adotados pelos artistas e arquitetos sobre o sentido dado por eles ao futuro da arte e da arquitetura. Para a arte, a modificação “ideológica” parece ser mais determinante: como pode o artista ser ao mesmo tempo provocador e reparador? E onde, para tentar ser as duas coisas, buscará ele os argumentos de sua ação criadora? (JEUDY, 2006, p.22).

Se há algo a ser reparado ou restaurado pelas práticas artísticas na rua, isso parece ser a presença do insólito, do inusitado, do susto, do conflito, do poético. Isso se deve ao fato de que as ações acontecem sem aviso prévio. Contra a falsa ideia de harmonia e ordem, que geralmente se tem, a cidade é um território de disputa, espaço polifônico, heterogêneo, multidiscursivo, enfim, um espaço que joga com diferentes interesses e desejos de uso.

Torna-se muito difícil avaliar quais seriam os impactos das ações artísticas nas ruas, até porque muitas vezes essas sofrem a indiferença dos passantes ou até mesmo nem são percebidas. Como ocorrem numa dimensão micro, sutil, temporária, à contrapelo das estratégias espetaculares, o possível efeito sobre a percepção dos espaços é quase sempre fragmentado e acidentado. Mas buscam produzir um urbanismo afetivo introduzindo “modelos de sociabilidade e de reciprocidade comunitária, de efeitos de troca e de uso da reflexão e do diálogo criativo” (MESQUITA, 2008, p.135).

Sendo assim, penso que uma cidade mais afetiva seria hoje uma contraversão de uma cidade para o consumo¹¹. Uma cidade do encontro (o que exige uma coreografia mais lenta, quase uma parada na vertiginosa movimentação urbana) é uma oposição clara aos projetos de uma cidade apenas considerada como meio de passagem, reincidindo na ideia de que dentro dos espaços privatizados (casa, *shopping-centers* etc.) estaríamos mais seguros. Na coreografia coletiva urbana estamos o tempo todo em dispersão, sendo considerado perigoso o ato de parar e permanecer. Tudo arquitetado para um modo de ocupação e funcionamento (alto fluxo de corpos) que tende a impossibilitar os encontros, e apesar disso, com isso e através disso, o artista na rua tenta “suspender a alucinação e também proteção sensorial impostas pelo movimento excessivo” (SENNET, 2003, p.19) pois suspeita dessa coreografia empobrecida. Torna-se um cidadão suspeito devido à sua estranha forma de estar e ocupar as ruas. É preciso acionar às vezes a polícia.

Nesse sentido, recorro à Lepecki (2013) com seus estudos sobre coreopolítica e coreopolícia. O referido autor se baseia em *Jacques Rancière* e sua relação entre arte e política, a partir da ideia de que não é apenas a arte (como regime estético) que distribui o

¹¹ “A massa de corpos que antes aglomerava-se nos centros urbanos hoje está dispersa, reunindo-se em polos comerciais, mais preocupada em consumir do que com qualquer outro propósito mais complexo, político ou comunitário” (SENNET, 2003, p.19).

sensível, mas política também é uma intervenção no visível e no dizível. Entendendo, pois, que tanto arte como política, atuam nos corpos e definem o que pode ser visto, falado, partilhado e assim redistribuem e mobilizam aspectos como passividade, ativação de forças, repetição cega de gestos ou atos de ruptura.

A posição, distribuição e relação de um corpo com os outros corpos e espaços pode ser entendida como uma coreografia. Mas o coreográfico numa leitura ampliada:

Ou seja, são múltiplas as formações do coreográfico. **E elas se expandem bem além do campo restrito da dança.** Para mim, 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 aquilo que Paul Carter chamou, no seu livro *The Lie of the Land*, de “política do chão”. Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. Com esses pensamentos, podemos finalmente entrar na coreopolítica do concreto urbano (LEPECKI, 2013, p.47). (Grifo meu).

Então no caso da arte feita na rua, o chão da cidade transforma o corpo do artista e do transeunte pela força do encontro. Isto é, um encontro como acidente. Modos de fazer arte e modos de ocupar o espaço público serão coformatados (reinventados) pela colisão e ressonância. Um novo plano de composição emerge, colocando em crise: arte, corpo, rua, sociabilidade, visibilidades e discursos. Um movimento *disruptivo*. O dissenso como política. Aí a cidade se confirma como campo heterogêneo numa reformulação radical das relações quase ontológicas no imaginário político ocidental entre movimento e urbanidade. E mais: refazer o espaço de circulação numa coreopolítica “que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa” (LEPECKI, 2013, p. 49).

A dissonância ao estabelecido não apenas como oposição ou enfrentamento aos códigos sociais e corporais legitimados na coreografia urbana, mas como oferta e possibilidade de outras formas de se movimentar, se relacionar e instaurar paisagens que revertam o uso dos espaços. Então o impossível acontece. Mesmo com toda organização e cerceamento (o trabalho da coreopolícia) brechas são criadas. Volta aqui a tática *certeaudiana*.

A título de exemplo, trago a imagem de uma experimentação ocorrida numa oficina de arte na rua, realizada pelo *Obscena*¹² em Belo Horizonte, na qual uma das propostas era um jogo de se observar e perceber a cidade por diferentes ângulos e posições corporais. Um dos participantes experimentou se deitar no chão da rua, o que gerou uma série de reações dos passantes: desde a preocupação se o jovem estava se sentindo mal e precisando de ajuda médica, até a hipótese de que se tratava de um surto psicótico. Ao ser indagado do que ali ele fazia, sua resposta foi: “Está tudo bem! Estou apenas sentindo o chão da rua e olhando para o céu que cobre a cidade”. Sendo assim, era explícito que sua presença contrastava com o ritmo e movimentação urbanos, não para criticá-los, mas apenas como um exercício de percepção individual dos espaços.



**Figura 1: Experimentação na oficina “Tatuagens urbanas: inscrições no corpo da cidade”. Belo Horizonte, 2015.
Foto: Arquivo Agrupamento *Obscena***

Entendo a arte na rua como respiros numa vida constantemente asfixiada e controlada na cidade. Furos, deslizes, desníveis e frestas numa espacialidade que se pretende uniforme e equilibrada, obediente aos desenhos coreográficos da macropolítica. Na acepção de Lepecki (2013) é possível se coreografar uma outra “dança” que rache esse chão liso da vida urbana arregimentada e sujeitada pela coreopolícia:

Porque a rachadura, finalmente, não é mais do que o chão emergindo como força coreopolítica: desequilibrando e desestabilizando subjetividades predeterminadas e corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar. A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de uma outra vida, de uma outra pólis, de uma outra política – de uma coisa outra, pois a arte e a política, na sua fusão

¹² Coletivo artístico que será focado no capítulo 02.

coconstitutiva, nos lembram que há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado (LEPECKI, 2013, p.57)

Rachar com o pré-determinado e estabelecido. Fissurar conceitos e preconceitos. Desestabilização dos hábitos e das formas: tanto para o campo instituído da arte como para a vida na cidade. Desaprender. Tais ideias conduzem à dimensão do inesperado sempre presente (tanto para o artista quanto para o sujeito cidadão), que entre as rachaduras do urbano, movem-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos. Nisso emerge “o sujeito político pleno (...) cuja questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento” (LEPECKI, 2013, p.57).

Posso assim falar, sobre as práticas artísticas na rua como “programas *performativos*” (FABIÃO, 2013), abertos ao acaso dos territórios e da ação das pessoas que com eles se deparam. Se apresentam como iniciativas que “criam corpo e relações entre corpos; deflagram negociações de pertencimento; ativam circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução” (FABIÃO, 2013, p.04).

Programas, como motores de experimentação psicofísica e política, para serem executados e também desprogramados. Nunca estão prontos, mas sempre por se fazerem, se experimentarem. “O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador” (MORAIS, 2001, p.171).

Pela experiência como artista, posso afirmar que o inacabamento e a vulnerabilidade fazem parte da natureza dessas ações na rua. E mais: são sempre bem aceitos. Até porque acredito que diferente do *mainstream* dos poderes instituídos, a arte nas ruas não se pretende ser impositiva, mas compositiva, abertamente relacional. Estabelecem-se dramaturgias do convite, isto é, a articulação e interação entre elementos, signos e texturas materiais que impelem à participação e tessitura de ações a serem vivenciadas tanto pelo artista quanto pelo cidadão.

Assim, penso que “a condição de ser exposto a um exterior, que supõe simultaneamente uma instabilidade interior de vulnerabilidade” (DEUSTSCHE, 2008) seja uma constante na prática artística daquele que escolhe a rua como local de experimentação. Um programa *performativo* quando vivenciado pode se declarar frágil ou receptivo a um certo fracasso nas suas proposições. Ou sofrer desvios “sabendo que o espaço se transforma com a ação, de modo que a ação não será sempre coincidente com os objetivos prévios” (GAC, 2004).

A meu ver, a vulnerabilidade se configura como postura corajosa, um ato de força moral frente aos imperativos ideológicos atuais. No caso da arte da *performance*, cujo o corpo é dispositivo fundamental, sua força está em “mostrar não o *homo sapiens*- que é como nos intitulamos do alto do nosso orgulho- e sim o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte” (BERGER apud GLUSBERG, 1998, p. 46).

No caso da urbe, a experiência artística parece potencializar a corporeidade e criar zonas de contaminação entre o corpo físico e o corpo da cidade. São as *corpografias* urbanas, de acordo com Jacques (2009) que discorre sobre as formas de incorporação dos espaços pela vivência e memórias ativadas neles:

As *corpografias* urbanas apontam para a possibilidade de um urbanismo menos desencarnado, mais incorporado, ou seja, um pensamento e uma prática do urbanismo que utilizaria as errâncias e *corpografias* enquanto formas possíveis de microrresistência ao pensamento urbano hoje hegemônico: espetacularizado e espetacularizante (JACQUES, 2009, p. 136).

Nessas *corpografias*, o corpo e a cidade escrevem e são escritos pela experiência de dentro e embaixo, não do alto. Experiências sensório-motoras que rasgam a visualidade rasa da “cidade *outdoor*”. Na mesma linha de pensamento de *De Certeau*, Jacques defende que tal prática *corpográfica* como ato de resistência não é domínio de artistas, mas de pessoas comuns. Para a autora a experiência urbana cotidiana se daria pela errância nos espaços e apresentaria três características: as propriedades de se perder, da lentidão e da corporeidade (JACQUES, 2009, p.133).

De alguma forma, artistas e *performers* praticantes da arte na rua são errantes que se deslocam das instituições artísticas. Diferente dos sujeitos pobres e desassistidos socialmente (os corpos abjetos segundo BUTLER¹³), artistas errantes o fazem por vontade própria e no intuito não só de se experimentarem, mas tensionarem o corpo coletivo. Nesse ponto, pode-se aproximar *performance* urbana e precariedade¹⁴. Corpo como matéria precária. Ao experimentar muitas vezes uma corporeidade mais lenta, produtora de gestos considerados estranhos ou suspeitos e numa radical abertura às ruas com suas misérias e encantos, o artista pode ser confundido com os considerados - “vagabundos” - habitantes da cidade. Numa

¹³A partir dos estudos da *performatividade* de gêneros, Butler vai denominar como corpos abjetos: corpos e vidas não entendidos como vida, logo, excluídos de qualquer forma de proteção e direito, negados em sua existência política e social. In: PRINS, Baukje, MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. In: Revista Estudos Feministas. Volume 10, número 1. Florianópolis, janeiro de 2002, pp. 155-167.

¹⁴ Esse ponto ainda será melhor desenvolvido no decorrer desse capítulo.

ideologia capitalista recorrente de produção e acúmulo, da qual a cidade faz parte, o desvio ao fator socioeconômico instabiliza o corpo cidadão e questiona qual é o lugar destinado aos corpos na cultura atual. A abertura aos encontros fortuitos buscados pelo artista na alteridade urbana, além de enfatizarem a precariedade (e ao mesmo tempo a força) a que todos estamos expostos, de alguma forma “associa-se ao medo do contato, evidente no desenho urbano moderno” (SENNET, 2003, p.18).

Posso pensar sobre a arte na rua, como aquela praticada por vagabundos e “vagabundos”, isto é, os sujeitos errantes. A errância não só corporal e espacial, mas a errância como coreopolítica que afirma a construção do comum através de movimentos sempre afirmativos e “energizada pela ousadia do iniciar o improvável, no chão sempre movente da história e que pode prescindir mesmo do espetáculo do cinético da circulação e do agito pois o que importa é implementar um movimento que, ao se dar, de fato promova o movimento que importa” (LEPECKI, 2013, p.55).

1.2 – A rua como criação de situações

Pensar as práticas artísticas nas ruas da cidade me remete aos desejos e pensamentos das vanguardas artísticas (no início do século XX) e seus propósitos de romper os paradigmas estéticos vigentes, além da desmusealização das obras, numa aproximação entre arte e vida cotidiana. A experiência estética migra do espaço fixo físico e instituído do museu e deambula pelos espaços da cidade. O próprio ato de caminhar pela cidade ganha então estatuto de arte.

Tal questão é abordada por *Francesco Careri* na obra “*Walkscapes: o caminhar como forma de arte*” (2013), na qual o autor percorre as práticas dos dadaístas e surrealistas, passando ao Movimento Situacionista até desembocar no Minimalismo e a *Land Art*. O que se verifica é uma cartografia sensível da percepção espacial de se romper com os mapas forjados pelos urbanistas. Corpos em movimento e produção de novos contornos espaciais. Se os dadaístas e surrealistas buscavam uma experiência anárquica através da criação de mapas mentais, os situacionistas elegem a deriva e a psicogeografia como experiências corpóreas numa proposição lúdica e coletiva que pretendia investigar a errância, o perder-se na cidade e os afetos percebidos psiquicamente a partir do contato com as geografias urbanas.

Esses experimentadores da cidade buscaram a criação de situações construídas, que eram “um momento da vida, concreta e deliberadamente construído mediante a organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos” (CARERI, 2013, p.90). O Movimento Situacionista- formado por um grupo de artistas, pensadores e ativistas – lutava

contra a espetacularização da cidade, a não-participação na vida social por parte dos habitantes, o que os condenava a um estado de passividade. Jacques (2003) nos lembra que:

O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna. A crítica urbana situacionista permanece assim, em sua essência, pertinente (JACQUES, 2003, p.13).

Tal pertinência é atual uma vez que vivemos numa época na qual o Estado se torna um regulador da vida coletiva urbana “por meio de formas de centralidade, hierarquização e imposição de sua presença, a partir do controle e da vigilância (...) transformando os espaços urbanos em lugares de especulação imobiliária, limpeza urbana e gentrificação” (HISSA, 2015, p.26). Dessa forma a experiência urbana se enfraquece e se empobrece. As táticas de ocupação e produção de projetos artísticos tentam combater essa terrível realidade (geradora de uma vida monótona e também violenta) a partir da criação de situações, numa reação muito próxima ao Movimento Situacionista na metade do século passado.

Crítico do funcionalismo moderno das cidades na Europa, o Movimento Situacionista publicou vários textos e manifestos com o intuito não só de divulgar as ações do grupo, como também de estimular a criação de jogos e práticas indutoras para a construção de uma arquitetura mais apaixonante e lúdica. Também propunha uma arte diretamente ligada à vida e integralizada ao espaço urbano. O uso situacionista do espaço se daria quando os habitantes abandonassem o lugar de contempladores e se tornassem vivenciadores e construtores da cidade. Jacques (2003) recupera alguns textos do Movimento dos quais destaco esse ponto:

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores, o papel de “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ser diminuído, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores.

Nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram (JACQUES, 2003, p.21).

Há dois aspectos a serem explorados a partir da citação acima: a situação como deflagradora da experiência e participação; e a ambiência momentânea artística como criação de uma TAZ ou zona autônoma temporária. Vamos por partes. Para o teórico e pesquisador *Hans-Thies Lehmann* (2007), a cena contemporânea é atravessada e contaminada pela arte da ação que “não tem mais seu centro de forças na exigência de mudar o mundo que se expressa na provocação social, mas na produção de acontecimentos, exceções, instantes de desvio” (p.170). Ainda que o autor mencione aqui a cena no sentido do fazer teatral, é possível relacionar a arte praticada nas ruas à essa ideia de produção de experiências. Não se trata mais de algo a ser assistido, mas uma “situação social” (LEHMANN, 2007, p.172) geradora de experiências na qual o transeunte se vê instigado a travar uma contenda com a situação com a qual se depara. Uma arte “que não mais possui substância própria, funcionando antes como elemento que desencadeia, catalisa e contextualiza um processo no observador” (LEHMANN, 2007, 173). Não se trata apenas do que o transeunte espera da situação artística a ele apresentada, mas do que a proposição espera dele como participante. Adentra-se dessa forma no campo da produção de experiências, tanto para o artista quanto para o passante.

Nesse ponto, retorno à Eleonora Fabião:

Através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas, faz coisas acontecerem. Através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários. *Performances* são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O *performer* age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização está evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? A quem pertence o meu corpo? E o seu? É um desestabilizador profissional (FABIÃO, 2013, p.5-6).

O *corpo-em-experiência* cria suspensões e suspeitas. Coloca em crise modos de organização social. Se o transeunte adere ao chamado *performativo* do artista, se torna um participante e co-criador. Ambos reinventam formas de habitar o mundo. Desorganizam momentaneamente a civilidade urbana marcada pelo anonimato e silêncio. Criam aderências mais afetivas numa cidade marcada pela indiferença nas ruas, pela pressa, pelo hábito. Uma temporalidade outra emerge da experiência do encontro.

Como arte da efemeridade, nas ruas podemos também pensar que artistas criam zonas autônomas temporárias, no sentido atribuído por *Hakim Bey*¹⁵. O programa *performativo* é um momento irrepitível do presente, evento único a ser vivenciado, fora do âmbito da repetição. A criação de TAZ nas ruas se dá como uma invasão repentina em lugares vigiados ou os quais não estão habituados para a irrupção da proposição artística. Então não é apenas uma tática de confronto com o Estado, mas até mesmo com uma certa vigilância presente nas pessoas que habitam a cidade. Para Bey (2004, p.19), “um ataque feito às estruturas de controle, essencialmente às ideias”. Lembremos que o coreopolicamento não é uma característica apenas do Estado, mas também uma força ativa na vida social.

Essas *zonas autônomas temporárias* não devem durar, mas desaparecer para brotar em outros lugares. Assim se impede a captura desses microcosmos rebeldes que uma vez nomeados, para Bey (2004), precisam insurgir como corpos clandestinos. Em meio ao aparente cotidiano, quase sempre considerado tranquilo e organizado, algumas situações que surgem nas ruas podem criar “experiências de pico” (ANDRÉ, 2015, p.39).

Situações construídas, *corpo-em-experiência*, arte participativa e *zonas autônomas temporárias* me remetem por exemplo ao trabalho de alguns artistas: Flávio de Carvalho e Artur Barrio com suas incursões nas ruas da cidade. Hélio Oiticica e Lygia Clark, com suas propostas de ativação do corpo do espectador. Gostaria de me ater um pouco às poéticas desses artistas relacionais.

1.2.1 – Poéticas andarilhas

Na década de 1930, o multi-artista Flavio de Carvalho provocou inúmeras polêmicas com suas ações públicas que desafiavam os costumes da tradicional sociedade paulistana. São famosas suas ações como aquela na qual experimentou atravessar em posição contrária aos fiéis, ao longo de uma procissão de *Corpus Christi* e ainda usando um chapéu na cabeça, numa total provocação e “desrespeito” ao evento religioso, sendo quase linchado por uma multidão enfurecida.

Em outra ação, (que o artista denominava de experiência) na década de 1950, criou uma indumentária masculina (uma blusa de nylon, um saiote com pregas com meia-arrastão e sandálias de couro e um chapéu transparente) e circulou pelas ruas da cidade atraindo a

¹⁵ É o pseudônimo de *Peter Lamborn Wilson*, historiador, escritor e poeta, além de pesquisador do Sufismo e teórico libertário, cujos escritos causaram grande impacto no movimento anarquista das últimas décadas do século XX e início do século XXI. Seu livro “TAZ”, escrito em 1985 foi traduzido para vários idiomas sendo lido no mundo todo. Nele, a partir de estudos históricos sobre as utopias piratas, descreve a criação e propagação de espaços autônomos temporários como tática de resistência e esvaziamento do Poder.

curiosidade e espanto de muitos. Como na época o artista assinava num famoso jornal uma coluna intitulada “A Moda e o Novo Homem”, seus textos irônicos criticavam o modelo europeu de indumentária ainda presente em países tropicais como o Brasil. Não apenas desenhou o croqui da indumentária, mas a incorporou e foi testá-la na cidade. Aqui posso notar a dimensão do corpo em movimento produzindo rupturas (não só estéticas) aos cânones modernistas, mas também sociais e espaciais.



Flávio de Carvalho durante a “Experiência N.º 3”, intervenção realizada pelo artista em 1956, na região central de São Paulo: em defesa do “New Look”, traje masculino de verão concebido pelo artista

Figura 2- Flávio de Carvalho em *Experiência N.03*.

Fonte: Online¹⁶

Considerado um pioneiro das artes da *performance* em solo brasileiro, Flávio de Carvalho, ao penetrar nas ruas da cidade com seu *new look*, traje irreverente e comportamento rebelde, de alguma forma reencenava a eterna batalha entre sujeito e grupo, além de problematizar o direito de se transitar pelo espaço público da maneira que bem lhe conviesse. O artista escrevia sobre seu entendimento de moda:

¹⁶ Disponível em: http://outraspalavras.net/posts/flavio-carvalho-arquiteto-antropofago-e-provocador/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=flavio-carvalho-arquiteto-antropofago-e-provocador. Acesso em 13 de abril de 2017.

Entende-se por moda, os costumes, os hábitos, os trajes, a forma do mobiliário e da casa e, contudo, é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem¹⁷.

A roupa pode ser notada como um abrigo para o corpo errante de Flávio de Carvalho. Seu deambular provocativo numa trajetória sempre contrária (seja no movimento oposto à procissão religiosa ou na escolha de se usar uma indumentária singular) ao instituído, revela a luta do corpo no enfrentamento das forças autoritárias. As coreopolícias de plantão. Tanto na figura religiosa quanto nas representações do Estado, Flávio de Carvalho vê na constituição da multidão seu movimento de identificação e aglomeração; como um grande perigo pela adesão cega aos poderes que roubam a intensidade e potência da vida. Daí propor e se arriscar a experimentar um caminhar livre como discurso corporal e contra todas as formas de convenção que dominam nossos comportamentos. Uma coreopolítica (LEPECKI, 2013) num deambular poético através da construção de situações que criem “rachaduras” no cotidiano das ruas.

A história das errâncias urbanas e a crítica à modernização das cidades vem dos escritos do poeta francês *Charles Baudelaire* (ainda no século XIX) e sua criação da figura do *flâneur*, sujeito que perambulava numa Paris que se transformava com a crescente explosão demográfica e uma expressiva expansão da vida industrial. Dessa forma, o *flâneur* se torna o homem apaixonado que desenvolve uma nova forma de observar e perceber o panorama urbano. *Walter Benjamin* em seus textos da década de 1930, investiga a literatura produzida pelos artistas e poetas que testemunharam essas passagens e mudanças no cenário urbano. Para *Benjamin* (1994), o *flâneur* como sujeito errático e observador apaixonado, se aprazia em se afastar e ao mesmo tempo se misturar ao movimento ondulatório da multidão numa cidade altamente sedutora, quase labiríntica.

Vale lembrar que o *flâneur* não buscava em sua errância pelas ruas alguma forma de conhecimento, ele desejava apreender a cidade pela experiência corporal. Nessa opção estética de vida, esse sujeito seria o protótipo do burguês que “desperdiça” seu tempo ou em outras palavras, dedica seu tempo a objetivos não capitalistas, escandalizando assim a sociedade de sua época. Seu “vagabundear” encontrava no espetáculo da vida urbana a reunião de diferentes classes sociais e em seu próprio caminhar “distraído” o espaço passava a ser lido, vivenciado, desenhado por seus olhos e suas pernas. Ele não se encontrava neutro na

¹⁷ CARVALHO, Flávio de. A moda e o novo homem. Diário de São Paulo, 1956. Apud JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, 05.053, Vitruvius, out 2004 Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536> Acesso em: 15 de abril de 2017.

cidade, mas perdido nela e com ela. Pois para esse “botânico do asfalto” (BENJAMIN, 1994, p.34):

A cidade é o templo e o espaço sagrado de suas perambulações. Nela ele se depara com sua contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes. Ao errar entre as galerias e bulevares, ao passear pelos mercados, o *flâneur* é o ser que vê o mundo de uma maneira particular, sem a pretensão de explicar, mas com a intenção de mostrar, levando a vida para cada lugar que vê. Sua paixão é a exterioridade, na rua encontra o seu refúgio, desvincula-se da esfera privada, buscando sua identificação com a sociedade na qual convive. Ocorre, porém, que essa identificação resulta em grande parte complicada pela natureza complexa da sociedade moderna. Nas ruas das metrópoles, o *flâneur* constata que o homem moderno é vitimado pelas agressões das mercadorias e anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado em estado de abandono. É essa angústia que o *flâneur* representou no século XIX (MASSAGLI, 2008, p.56).

Num breve histórico das errâncias urbanas, temos três momentos distintos: o período das flanâncias de meados e final do século XIX; até o início do século XX; depois as deambulações dos surrealistas e dadaístas na fase de 1910-1930 (auge das vanguardas históricas); chegando então às derivas dos situacionistas nos anos de 1950-1960. Nesses três momentos a fusão de crítica urbanística com a criação estética de obras, escritos e experiências nos quais corpo e cidade se afirmam como investigações artísticas.

Voltando ao Brasil, outra referência significativa é Artur Barrio, artista plástico português, que nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, criou obras não pictóricas denominadas ações ou situações. Em clara oposição ao momento político brasileiro, no caso, a ditadura militar, Barrio se posicionou à margem do bom gosto e dos cânones acadêmicos, passando a chamar a atenção dos críticos pela radicalidade de seus trabalhos que envolviam a utilização de materiais precíveis (numa poética da impermanência¹⁸), além de ações corporais nas ruas da cidade.

No final dos anos 1960, causou grande impacto com sua obra “*Trouxas Ensanguentadas*”. Tal obra foi criada na mostra *Do Corpo à Terra*, organizada por Frederico Morais, entre 17 e 21 de abril de 1970, no Palácio das Artes e Parque Municipal de Belo Horizonte. Tratavam-se de obras compostas por uma série de materiais descartáveis, precíveis (carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cordas, cinzel e facas) envolvidos em espécies de sacos que davam a aparência de corpos humanos. Abandonados num rio esgoto, o Ribeirão Arrudas no Parque Municipal, atraíram uma grande quantidade de pessoas que entre o medo e a curiosidade espionavam o que parecia ser uma espécie de corpos mortos

¹⁸ Grande parte das obras do artista não existe mais, sendo apenas acessada por materiais fotográficos ou fílmicos, além de escritos do próprio artista.

abandonados. A tensão generalizada terminou por provocar a intervenção do Corpo de Bombeiros e da Polícia, que retiraram a “obra suspeita” para investigar as provas.



Figura 3- Situação T/T - Trouxas Ensanguentadas (abril de 1970 em Belo Horizonte).

Fonte: Online¹⁹.

Nos estudos de Caynes (2014), a autora declara que:

Em um momento como esse, após o AI-5, quando dezenas de pessoas estavam desaparecendo, expor essas *carcaças* no esgoto de um parque público era trazer à luz aquilo que estava acontecendo de forma oculta, soterrada. Era dar conta de todos esses corpos, pessoas, cujo destino resultava um mistério. A obra de Barrio surpreendia os passantes, chamava-os, gerava aglomeração (algo proibido em primeira instância pelo regime) e concentrava o horror do ato de ver e de pensar que aquilo ali poderia ser um companheiro, um filho, uma irmã. *Trouxas Ensanguentadas* falava diretamente com todos esses pais que estavam à procura dos filhos, jovens que saíram de casa e simplesmente sumiram. Surpreendia também, porém, o policial, que pensava “como foi que isso escapou do quartel? Em que momento deixamos sair as provas positivas do que estamos fazendo?! Temos que limpar o esgoto”!

Ainda que em meus estudos nessa tese, não discutirei as ações de “guerrilha artística” efetivadas por muitos criadores durante o regime militar brasileiro, interessa-me apontar que tais ações eram táticas políticas de se confrontar o espaço público com evidências (sinais, imagens, fragmentos) da violência do Estado. A evidência é uma arma contra o silêncio, pois exige que o contemplador tome uma posição sobre o mundo. Daí pensar que as ações artísticas nas ruas tentam evidenciar e denunciar as ditaduras vigentes que regulamentam hoje o uso dos espaços. Logo, incidem não somente sobre como o espaço é produzido, mas nos corpos, relações, maneiras de estar e ocupar.

¹⁹ Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br>. Acesso em 13 de abril de 2017.

Sobre a ação *Trouxas Ensanguentadas* de Barrio, chama a atenção sua capacidade de desorganizar a vida urbana, uma vez que tal proposição foi executada num espaço público, o que mobilizou diferentes tipos de reação²⁰. Uma obra que em algum sentido extrapolou sua dimensão estética ao criar um curto-circuito tanto no campo da arte, quanto na ordem estabelecida da cidade. Arte de fato pública ao ser destinada à vida comum das ruas:

Ah! Logo, "arte pública" será aquela erigida sob o faro do artista atraído pelo "não-normatizado" -únicos espaços ainda habitáveis pela alteridade informe e imprevista, que inevitavelmente os transformam e transgridem. Parece que não se percebe (clássico caso de cegueira voluntária) que cada qual reivindica um perfil de "público" que mais lhe interessa: situação oposta à anterior: querem do outro o que já está previsto nas cartilhas e manuais de instrução. Esquecem que assim não há jogo ou combate possível -somente manobras, displays repetitivos e ensaios sem tonificação. Arte pública, prá valer, seria: (1) intervenção desviante em circuitos; (2) acolhimento das energias e espaços - sempre os há, pois frestas ocorrem- em que respira o imprevisto e informe; (3) aceitação de efeitos completamente transformados pela ocupação e habitabilidade não-determináveis (resultados sendo radicalmente diversos das expectativas). Nada disso necessariamente conspira contra a excelência das experiências da arte contemporânea e suas linguagens em expansão; mas nos faz lembrar que o lugar em que ocorrem não pode ser mais aquele que outrora se denominava "público". Sem saudosismos, o que se quer é que se pense sobre que lugar é esse e que se potencializem ações e efeitos rumo à radicalidade necessária -ou seja, gestões tentativas visando instantes de afrouxamento do controle. (Ricardo BASBAUM. In: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/956,2.shl>.

Interessante destacar que no mês seguinte ao evento *Do Corpo à Terra*, foi publicado no Jornal do Brasil o texto "A Geração Tranca-Ruas", num diálogo com as práticas subversivas de alguns artistas. O termo *Tranca-Rua* pode ter sido uma menção às entidades espirituais das religiões africanas, responsáveis pela abertura e fechamento dos caminhos. Uma aproximação à marginalidade presente tanto nesses seres espirituais como nos trabalhos dos artistas que resistiam à ditadura militar. E mais: ao depositar determinados objetos nas ruas (como no caso de *Trouxas Ensanguentadas*) mais um ponto de aproximação com essas entidades espirituais se estabelecia: os rituais de despacho ou oferendas colocadas nas encruzilhadas como evocação das forças.

De acordo com Calirman (2013) as "*Trouxas Ensanguentadas*" são como "oferendas deixadas às margens de rios e de esgotos em Belo Horizonte para, simbolicamente, fechar os caminhos da ditadura e deter a repressão e a censura" (CARLIMAN *apud* FARIA, 2016, p. 53). O abandono das trouxas às margens do rio como um despacho público entregue à vida urbana. O que tranca as ruas são os poderes coercitivos e normativos, as leis autoritárias e abusivas que impedem os fluxos humanos, daí acreditar que a arte nas ruas pode ser um ato de

²⁰ Estima-se que mais de cinco mil pessoas tiveram algum tipo de contato com essa situação.

abertura à novas formas de se praticar a cidade. Voltando ao evento *Do Corpo à Terra*, Moraes, em depoimento a Ribeiro (1997) chegou a afirmar:

Do Corpo à Terra foram propostas conceituais realizadas durante três dias no parque e nas ruas da cidade. Os artistas não apresentaram obras, mas realizaram várias ações: Cildo Meirelles queimou galinhas vivas, em homenagem ao sacrifício de Tiradentes; Dilton Araújo cercou o Parque Municipal com uma corda; Lotus Lobo plantou sementes; Luis Alphonsus queimou uma faixa de pano de 30 metros; Eduardo Ângelo rasgou vários jornais velhos; Luciano Gusmão fez um mapeamento do Parque, dividindo as áreas livres das áreas de repressão; Barrio jogou trouxas de carne e osso no Ribeirão Arrudas; *Lee Jaffe* executou a proposta de Oiticica, desenhando uma trilha de açúcar na Serra do Curral [FIG. 11] e eu fiz apropriações fotográficas de vários locais da cidade. *Do Corpo à Terra* foi a última e mais radical manifestação coletiva da vanguarda brasileira (RIBEIRO, 1997, p.147).

No que concerne à questão da criação de situações no campo das artes, Barrio também produziu uma experiência corporal e errante pela cidade do Rio de Janeiro intitulada “*Trabalho/Processo 4 dias 4 noites*”. Realizada em 1970, essa *performance* sem espectadores, levou o artista a deambular pelas ruas até chegar à exaustão psicofísica. Um corpo experimentando e esgarçando seus limites num encontro com as materialidades da cidade. O nomadismo como forma de existência e criação estética. Por quatro dias ininterruptos, totalmente acordado e sem ter o que comer e não levando consigo nenhum dinheiro, Barrio vivenciou diferentes contatos com as ruas: se perdeu, se precipitou contra um conjunto diverso de coisas, colocou sua integridade humana em ameaça. Nesse contato com o imprevisível, o autor relatou alguns anos depois:

Esse trabalho processo começou a partir do Solar da Fossa onde eu morava, então saí a pé às cinco horas da manhã passando pela Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon, Ipanema e o MAM, isso sobre todo um desgaste físico que me abriu uma percepção pois com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente. O corpo aí já estava mais condicionado à mente, trabalhando mesmo, o corpo era quase uma máquina. (...) O esgoto estava lá e tendo consciência da estrutura por nós denominada de vida, atravessei-o e saí do outro lado. Agora, não reparei se estava fedendo ou não eu estava pouco ligando, aliás desde o momento que os intestinos têm merda..... e continuei minha caminhada. Quando cheguei a Praça Mauá, de noite, reparei num canteiro de concreto, no interior do mesmo vi milhares de baratas que trepavam formando, uma cruz. Era uma cruz quadrada, quatro ao mesmo tempo, uma procriação fantástica terrível. Depois andei ali perto do Moinho Inglês, havia uns trilhos e no meio dos mesmos ao longe, vi uma fogueira. Quando cheguei lá, baratas, mil baratas fazendo um som muito estranho como o de pena de pássaros arrastando pelo concreto e ao lado desse cenário uma colônia de mendigos, uns 50, parei e todos me olharam, ninguém me disse nada. Havia um velho que parecia o chefe e havia também uma mulher grávida muito linda²¹.

²¹ BARRIO, Artur. “4 dias 4 noites”. Em: Artur Barrio/ *A metáfora dos Fluxos* 2000/1968, p 79-80.

Essa situação construída só sobreviveu a partir do relato do artista e os fragmentos de sua memória. Uma *performance* urbana que imbricou arte e vida, morte e loucura, corpo e cidade, numa experiência altamente perigosa e violenta. Ao adentrar nos domínios do inconsciente e seus fluxos ininterruptos, o artista também reagia contra seu corpo que buscava evitar o contato com a exterioridade da vida urbana. No exercício deambulatório: “a essência da desorientação e do abandono ao inconsciente” (CARERI, 2013, p.82). Por isso “criar uma proposta mental que tinha o corpo como suporte. Era também uma tentativa de enfrentar o medo. Eu tinha receio de andar à noite pelas ruas, ao mesmo tempo queria intervir na paisagem física da cidade, partir para criações ambientais”²².

Nessa aventura radical e temporal pela cidade, o artista num mergulho profundo, se lançou no mar heterogêneo das ruas, sofreu suas ondulações, quase naufragou em meio à força dos acontecimentos e com os sentidos altamente aguçados experimentou a vida no momento presente. Se arriscou a entrar numa experiência que poderia não encontrar seu fim, na verdade um processo contínuo de descobertas e deslocamentos.

Em sua dissertação de Mestrado sobre as ações de Barrio, a pesquisadora Luciana Campos de Faria se refere à essa situação da seguinte forma:

4 dias, 4 noites se apresenta com uma proposta escapadiza e estratégica diante da tentativa de controle dos corpos e de suas trajetórias em plenos anos 1970. Esse trabalho demonstra a busca pelo novo como forma de rompimento com toda natureza hegemônica e a rigidez das categorias de arte. 4 dias, 4 noites se constitui não como obra acabada, mas como um processo, no qual a permanência do objeto de arte não tem importância, e sim sua transitoriedade. A experiência vivida, a sucessão de estados e mudanças são muito valiosas, por trazerem a possibilidade de transformação do que já está posto e determinado e lançar uma nova perspectiva de “olhar” (...) Nesse “trabalho-processo”, a arte não se distingue da vida. A produção estética caminha junto à produção mental. O corpo é suporte e a obra de arte se desmaterializa, uma vez que o interessante é transitar nas fronteiras entre matéria, espaço, mente, arte, vida, explorando os limites de resistência na contramão da opressão. Todo o processo vivido na concepção e realização do trabalho de arte, e o impacto decorrente disso, importa mais que a consequência em forma de um suposto objeto subsistente (FARIA, 2016, p. 57).

Outro artista, Hélio Oiticica, também criou situações e formas de arte participativa ao defender que *o museu é o mundo*. Um dos nomes importantes do Movimento Neoconcretista, Oiticica abandonou os aspectos mecanicistas do projeto modernista e propôs obras que possibilitavam novas percepções, isto é, objetos liberados de contornos estéticos definidos e que ativavam a participação do espectador. Os famosos *Parangolés*, foram resultado das caminhadas e experiências do artista com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira

²² BASBAUM, Ricardo. “Dentro d’água”. Em: CANONGIA, Lígia (org.). Petrobrás, p.226.

da Mangueira, no Rio de Janeiro, na década de 1960. Tecidos, tendas e capas coloridas para serem incorporadas num convite ao movimento e à dança.

Antiarte por excelência²³, a obra desloca-se do campo intelectual para a esfera da criação e da participação. A experiência é o que mais importa, já que “ a proposição mais importante do objeto seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética (OITICICA, 1997, p.127).

Vale destacar que, em 1965, quando Oiticica levou um grupo de assistas da Mangueira para sua exposição no *Museu de Arte Moderna*, o cortejo festivo foi proibido de entrar no interior do local, ficando o grupo a celebrar e dançar na parte externa do museu. O confronto não só de classes sociais, mas de estéticas estava deflagrado. A parceria com uma comunidade afastada do circuito oficial das artes confirmou a ruptura aos mapas instituídos da cidade, num duplo ato de deslocamento dos espaços.

²³ Termo complexo e de difícil definição, o que se pode apontar é que a *antiarte* seria uma forma de arte experimental, fora dos domínios convencionais do fazer artístico: a superação dos suportes clássicos do quadro e da escultura, uma aposta na utilização de materiais precários, a criação de trabalhos que rompem os espaços das galerias e museus e invadem lugares cotidianos, além da busca de uma relação mais corporal do espectador com as obras, abandonando a dimensão contemplativa, em privilégio à dimensão vivencial.



Figura 4- Parangolés de Hélio Oiticica.

Fonte: Online²⁴

Desde adolescente, Oiticica tinha fascínio por caminhar por diferentes localidades do Rio de Janeiro, buscando frequentar lugares considerados impróprios ou perigosos para um jovem de classe rica como por exemplo a região boêmia da Lapa ou as zonas de prostituição do Mangue. No caso de suas incursões pelos morros e favelas, a paixão desenvolvida pelo carnaval e a experiência corporal de adentrar becos e “quebradas” acabou por influenciar e renovar seu trabalho artístico: a substituição da contemplação pela participação e também não lhe interessava mais o espaço da exposição, mas a noção de “ambiente”. O artista como um “motivador”- nesses “ambientes” – propunha que o participante criasse ludicamente sua forma de habitar esses espaços.

Das caminhadas pelas vielas dos morros e suas casas improvisadas, Oiticica criava obras como “*Penetráveis*” e recuperava ambientes precários em estruturas nas quais elementos da natureza (como pedra e folhas) permitiam aos participantes descalços algum tipo de experiência sensorial. Mas, a partir de 1978 (após seu retorno de muitos anos de Nova York, nos quais se aproximou do pensamento Situacionista), as proposições do artista centralizam as ruas. No evento paulistano “*Mitos vazios*” Oiticica apresentou “*Delirium ambulatorium*”, uma de suas últimas derivas urbanas. O texto dessa experiência é o seguinte:

²⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/141581982016538988/>. Acesso em 14 de abril de 2017.

“Poetizar o urbano. As ruas e as bobagens do nosso *daydream* diário se enriquecem. Vê-se que elas não são bobagens nem *trouvailles* sem consequência. São o pé calçado pronto para o *delirium ambulatorium* renovado a cada dia” (OITICICA, Hélio. “Eu em Mitos Vazios”, 1978).

“*Poetizar o urbano*” experimentando a riqueza e a beleza das bobagens existentes nas ruas. Um deambular como meditação feita pelos pés, ao transitarem pela cidade, e com sua produção de delírios e epifanias que renovam a percepção da existência. O corpo em contato direto e concreto com o mundo:

É nesse contexto que Hélio Oiticica afirma que o *delirium ambulatorium* é um “delírio concreto” que se faz no confronto atento com as coisas prosaicas que compõem a cidade e que engendram situações criativas. Procedimento que promove, em “andanças de vadiagem”, a identificação e a coleta de fragmentos-*tokens* que permitem resumir e entender novamente um território que se pensava sabido e, ao mesmo tempo, entender-se a si próprio outra vez. Em algumas ocasiões, como no já referido texto de apresentação de Mitos vazios, Hélio Oiticica fornece exemplos de fragmentos-*tokens* que teria achado e recolhido das ruas do Rio de Janeiro: pedaços de asfalto e de calçada da Avenida Presidente Vargas (via por onde então desfilavam as Escolas de Samba nos carnavais), terra do Morro da Mangueira, água da praia de Ipanema, ou mesmo objetos à venda nos bazares da antiga Rua Larga, artéria que liga o Morro da Conceição ao centro da cidade (ANJOS, 2012).

Nessa experiência apenas vivida pelo artista, não haveria mais um convite à participação dos outros. Oiticica pode ser visto assim como um nômade e criador de um corpo no qual mundo e museu de fato se fundem numa poética cotidiana e de *corpografia* urbana.

Para finalizar esse percurso de acompanhamento dessas práticas andarilhas e poéticas participativas presentes nas proposições de alguns criadores, Lygia Clark surge nas ruas e esquinas dessa tese. Foi pela janela de seu apartamento em Copacabana no Rio de Janeiro, ainda na fase em que pintava, que a artista começou a prestar atenção nas pedras viventes no chão das calçadas, o que se revelou como possível espaço para um corpo como obra. O encontro com o corpo da cidade.

Sendo também uma artista neoconcretista²⁵, Lygia foi buscar a participação do público e assumiu a dimensão do precário em suas proposições. Num texto intitulado “*Nós recusamos*” de 1966, a artista se questiona:

²⁵ “O Movimento Neoconcreto Brasileiro estava interessado no *pathos* social. Tal corrente formou-se, na virada da década de 1950, para fazer oposição ao racionalismo cientificista do Concretismo, deslocando a discussão para os termos fenomenológicos da relação homem/mundo. Foi decisivo para a articulação das neovanguardas dos anos 60 no Brasil, como mostrou Marília Andrés RIBEIRO (1997). O Neoconcretismo teve o aval de Mário Pedrosa e contou com a participação de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro e Franz Weissman, entre outros. Ao desenvolver pessoalmente o Neoconcretismo, cada artista apresentou sua conclusão formal. Lygia Clark, na tentativa de eliminar a moldura e a distância contida na percepção do quadro, escolheu o tato como o sentido privilegiado na sua obra. Em contrapartida, Oiticica elegeu a visão como motor principal,

O que se passa a meu redor? Todo um grupo de homens vê claramente que a arte moderna não comunica e se torna cada vez mais um problema de elite. Então que se volte para a arte popular – esperando encher o fosso que os separa da maioria. Consequência: eles rompem os laços que os atavam ao desenvolvimento da arte universal e se rebaixam a uma expressão de caráter local. Eu vejo um outro grupo que sente lucidamente a grande crise da expressão moderna. Os que fazem parte disso procuram negar a arte, mas não acham nada mais para expressá-la do que exatamente obras de arte. Eu pertenço a um terceiro grupo que procura provocar a participação do público. Esta participação transforma totalmente o sentido da arte, como a entendemos até aqui. Isso porque:

Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva;

Recusamos todo mito exterior ao homem;

Recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar proposição;

Recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o tempo mesmo do ato como campo da experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu trabalho incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive.

Recusamos toda transferência no objeto – mesmo no objeto que pretendesse salientar o absurdo da expressão;

Recusamos o artista que pretenda transmitir através do seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador;

Recusamos a ideia freudiana do homem condicionado por seu passado inconsciente e enfatizamos a noção de liberdade;

Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração (CLARK, 1966). (Grifos meus).

Interessa-me sobremaneira essa ideia de precariedade, já que, de alguma forma, as vínculos às práticas artísticas nas ruas. A meu ver, essas seriam sempre proposições precárias e incompletas, tecidas pela invenção, indignação e desejo de encontro por parte dos artistas, sempre se movendo entre estética e política, vida cotidiana e percepção poética acentuada, aparição e desaparecimento, autoria e recriação, programação e acaso, cálculo e risco, processo e experiência.

No caso de minha prática urbana junto ao *Obscena*, o que sempre me instigou como *performer* foi o desejo constante de provocar e ser provocado por desconhecidos na cidade, num jogo que se revela sempre denso, tenso, agressivo ou acolhedor. Sinto-me sempre desprotegido, à flor da pele, oscilando entre medo e prazer. Ou talvez a sensação de me perceber nas experimentações, *cidadão e artista precários*, ao mesmo tempo que tal condição me fragiliza e me fortalece. Nessas práticas e aventuras perigosas, as *performances* urbanas seriam

elogios ao precário porque desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas e hábitos de valoração; porque desfixam sentido e desmontam convenções; porque inventam, através da execução de programas psicofísicos, novos corpos, possibilidades de encontros, agrupamentos e devires. *Performances* são elogios ao precário porque suspendem o estabelecido. O trabalho do performer é revelar e valorizar a precariedade emancipadora do vivo. Precariedade que, no corpo *performativo*, deixa de ser uma condição lamentável do que está irremediavelmente

trabalhando a força cromática nos objetos, mas não deixou de estimular também os outros sentidos” (MARQUEZ, 2000, p.38).

condenado ao tempo, para se revelar como potência. Pois o *performer* investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade e indefinição em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte. Graças à sagacidade conceitual e à dimensão política de seus atos, o pacto do *performer* com o precário não o leva à deterioração, mas à recriação (FABIÃO, 2011, p.66).

A precariedade se apresenta nos materiais escolhidos não somente por Artur Barrio, mas por Lygia Clark (com seus objetos relacionais como sacos plásticos, fios, conchas, areia, água etc.), numa contraposição aos cânones das belas artes e mais aos objetos destinados à contemplação. Objetos para serem incorporados. O corpo precário do artista nas ruas e no encontro com a precariedade vigente nas cidades. Como acredita Fabião (2011), essa precariedade não deteriora, mas pelo contrário, recria, vivifica, renova a paisagem urbana.

O precário vivenciado num transitar, num movimentar-se para a alteridade. Situações nas quais o caminhar torna o espaço experiência plástica. Não existe tempo passado e nem tempo futuro, mas “o vivenciando e produzindo arte nas ruas”. Sempre no gerúndio. O movimento é condenação e salvação. Só se descobre experimentando. Sem antes nem depois. Só no agora. Nas ruas da cidade caminhando, experimentando e seguindo a pulsação. Processo e devir. Artista e transeunte como sujeitos da ação, como na proposição da obra “*Caminhando*” (1964) de Lygia Clark. Arte que se realiza no ato. Pegar uma tira de papel e juntar as pontas para formar um círculo. Antes, porém, girar uma delas e a cola do lado contrário, de modo que esse círculo se transforme numa fita de *Moebius*, da qual não se pode dizer onde é o dentro e onde é o fora.



Figura 5: Caminhando. Obra de Lygia Clark. Fonte: Online²⁶

²⁶ Disponível em: <http://arteeculturagrega.blogspot.com.br/2014/03/lygia-clark-caminhando.html>. Acesso em 14 de abril de 2017.

Numa alusão à vida urbana e arte nela praticada, seria possível fazer uma distinção quando os encontros emergem? Fronteiras da alteridade. Escritas acontecem pela ação dos corpos nas ruas. Não há mais dicotomias. Caminhar para se perder na cidade. “Perder a referência familiar, tradicional, privada, encontrar-se com o outro, com os afetos e políticas que circulam na pluralidade das cidades” (NOGUEIRA, 2013). O tempo de “*Caminhando*” é inalienável. Ele não produz lucro. “*Caminhando*” insiste em ser pura imanência, pura experiência.

Defendo assim, que arte de rua pode ser vista como construção de situações que podem instaurar crises na produção dos espaços, contra a mercantilização da vida, o simulacro do espetáculo e a perda do contágio humano. Atos de profanação e resistência - questão que abordarei no tópico que se segue.

1.3 – Arte na rua como ato de profanação

As esferas da vida na cidade foram dominadas e penetradas nas últimas décadas pela força do capital. O neoliberalismo conseguiu praticamente varrer as empresas públicas e reduzir drasticamente o alcance e a qualidade dos serviços públicos, reforçando o domínio econômico e político das grandes empresas nacionais e estrangeiras sobre as cidades. A terceirização através de empresas privadas na manutenção de bens e serviços (saneamento, iluminação pública, coleta de lixo, água, administração de rodovias etc.) tornou nossa vida refém dos ditames do mercado, diminuindo nossa condição de cidadãos. Estudos como de Matos (1997), D’Agosto (2008), Harvey (2000), Arantes (2000), AcseLRAD (2013), entre outros, mostram como o espaço urbano tem sido organizado a favorecer as operações de circulação, compra e venda de mercadorias, ao mesmo tempo que incorporam localizações e paisagens à dinâmica mercantil. O consumo privado de bens e lugares é diferente do uso coletivo, tem confirmado a ideia de que “a cidade contemporânea se tornou lugar de consumo e de consumo de lugar” (ACSERALD, 2013, p.236).

Quando gestores públicos, “os agentes políticos da cidade-empresa” (ACSELRAD, 2013, p.240) passam a produzir eventos espetaculares à serviço de interesses corporativos privados, a cidade se colapsa em sua dimensão pública, o que gera aumento das taxas e serviços (inviabilizando o acesso aos bens e direitos comuns), maior violência policial com medidas autoritárias de vigilância e controle social, maior concorrência à uma vida de lucro e consumo, crescente desigualdade econômica e o pior: a ideologia perversa e excludente de

que só pode viver e desfrutar dos espaços da cidade quem tem dinheiro para pagar por ela²⁷. Em suma, perde-se o “*direito à cidade*”, conceito originalmente formulado pelo filósofo marxista francês Henri Lefebvre (1901-1991), que publicou um pequeno livro intitulado *Le droit à la ville* em 1968.

Nessa coletânea de ensaios escritos durante a década de 1960, Lefebvre (que já se interessava pelas problemáticas urbanas advindas da modernização na França) vai defender que a cidade tem valor de uso, e esse acontece nas ruas, espaços públicos, pelas possibilidades de festas e encontros. Mas com o desenvolvimento do capitalismo industrial, a cidade perde essa função (de sentido de pertencimento, de beleza e de fruição) e se torna mercadoria. O habitat (alienado e funcional) se sobrepõe ao habitar (como direito pleno). Com os lazeres e espaços comercializados, o direito à cidade então

Se afirma como um apelo, como uma exigência. Através de surpreendentes desvios – a nostalgia, o turismo, o retorno para o coração da cidade tradicional, o apelo das centralidades existentes ou recentemente elaboradas – esse direito caminha lentamente. (...) Não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada (LEFEBVRE, 2001, p.117-118).

Nessa citação pode parecer que o filósofo romanticamente e nostalgicamente busca uma cidade que não tenha sofrido com os abalos da industrialização capitalista (o que seria de fato impossível), quase um retorno à uma cidade idealizada e perfeita. Na verdade, o que o autor almeja é o surgimento de um homem urbano que possa vivenciar e renovar a cidade como obra de arte²⁸, concebida “como capacidade de transformar a realidade, de apropriar ao nível mais elevado os dados da vivência, do tempo, do espaço, do corpo e do desejo” (LEFEBVRE, 2001, p.124).

Sendo assim, parece que Lefebvre se remete à uma cidade para o uso coletivo, e não subordinada às trocas comerciais e lucrativas. O direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade)²⁹. Lefebvre salienta que a cidade capitalista criou o centro de consumo, mas

²⁷ Em seu texto “*Cidade- Espaço Público*”? Henri Acserald vai defender que a mercantilização dos espaços também provoca a mercantilização de modos de vida, gerando uma espécie de indivíduo: o “individualista possessivo”, isto é, o sujeito proprietário de seus bens, de seu corpo e de suas ideias, insensibilizado frente às questões coletivas. Nas palavras do autor: “Hoje, radicalizado sob a forma de empresário de si próprio, este sujeito é identificado – em sua forma acabada – à figura do dependente de drogas, aquele que injeta substâncias químicas em seus centros nervosos de prazer, sem qualquer mediação – o prazer direto operando como substituto às múltiplas possibilidades de sua inserção no mundo da sociabilidade e da cultura -, configurando uma espécie de *homo neoliberalis*, de quem se espera preferir o shopping à cidade não mercantil” (ACSELRAD, 2013, p.240).

²⁸ “Pôr a obra de arte ao serviço do urbano não significa de modo algum enfeitar o espaço urbano com objetos de arte” (LEFEBVRE, 2001, p.133).

²⁹ LEFEBVRE, 2001, p.134.

que o consumidor não deseja só adquirir objetos, mas também utilizar o espaço. Mas infelizmente os centros de consumo reduzem as atividades às informações e aos conhecimentos, eliminando a possibilidade de reunião de seres humanos. Daí ser necessário subverter essa pedagogia imposta aos espaços comerciais, visto que:

Nesses lugares privilegiados, o consumidor também vem consumir o espaço; o aglomerado dos objetos nas lojas, vitrines, mostras, torna-se razão e pretexto para a reunião de pessoas; elas veem, olham, falam, falam-se. E é o lugar de encontro, a partir do aglomerado das coisas. Aquilo que se diz e se escreve é antes de mais nada o mundo da mercadoria, a linguagem das mercadorias, a glória e a extensão do valor de troca. Este tende a reabsorver o valor de uso na troca e no valor de troca. No entanto, o uso e o valor de uso resistem obstinadamente (LEFEBVRE, 2001, p.130).

A ideologia capitalista urbanista segrega os pobres e trabalhadores. Reduzidos à vida nas periferias, são alijados da construção criativa e coletiva do espaço público. O espaço segregado, a atividade de trabalho irregular com a criação de subempregos e o tempo concentrado na luta para a sobrevivência leva o cidadão ao esgotamento de suas forças. A cidade se torna adversa e hostil ao corpo do trabalhador “que corre de sua moradia para a estação próxima ou distante, para o metrô superlotado, para o escritório ou 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, 2001, p.118).

Se a população não acessa mais os lugares públicos gratuitos e de direito, fica imobilizada em guetos e não pratica a cidade. Vivencia assim, uma semi-cidade, cidade partida, cidade em decomposição. A privatização das ruas engendra uma seleção e distinção de quem ali pode circular e ocupar. Dessa forma, espaços públicos se tornam lugares restritos e apenas reservados aos sujeitos em condição econômica privilegiada. Espaços cultuados e intensamente valorizados pela especulação imobiliária e interesses do Estado, tais espaços são investidos de um caráter religioso, isto é, separados da vida comum.

O filósofo italiano *Giorgio Agamben* afirma que o sagrado é tudo aquilo que advém de uma estrutura de separação em relação ao uso comum. Assim escreve o autor em seu texto “*O Elogio da Profanação*” publicado no livro *Profanações*:

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere a uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso (AGAMBEN, 2007, p.65).

O sagrado traz sérias repercussões políticas e sociais, neutraliza a dimensão comum da vida social. Um espaço considerado consagrado passa a ser um lugar de elite, para poucos: os

eleitos. Frente a isso, se torna necessário resistir e agir. É o que será denominado por profanação:

Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. (...) E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens (AGAMBEN, 2007, p. 65).

A consagração como força política ainda hoje se manifesta em vários aspectos da vida ao regular corpos, desejos, movimentos, espaços e subjetividades. Cria leis proibitivas e privativas. Concede privilégios. Desrespeita pluralidades. Viola direitos básicos. Forja grupos identitários. Solidifica interesses e valores. Justifica violências. Um espaço consagrado opera políticas de inclusão e exclusão. Profanar seria então uma operação emancipatória. Perante as dinâmicas de opressão espaço-sociais profanar pode ser uma resposta antiservil ou antipassiva.

No caso da arte nas ruas, a profanação se daria num gesto duplo: a restituição não somente da cidade como espaço comum, mas também da arte como fazer cotidiano e mundano, não separado da vida social, não apenas instituída e cultuada nos museus e galerias, mas podendo experimentar outras formas de relação e encontro³⁰. Se uma certa sacralização da obra de arte sempre percorreu a longa tradição ocidental, não podemos deixar de reconhecer aí sua dimensão religiosa, uma vez que separada, destacada no espaço do museu, passa a ser contemplada e admirada, quase numa intenção de eternização do objeto/obra escolhido. Nesse ponto, voltemos às ideias de Agamben:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens - a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política - retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). **De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência** (AGAMBEN, 2007, p. 73). (Grifos meus).

³⁰ Nesse ponto é preciso esclarecer que aqui não me refiro às manifestações culturais populares, como o Carnaval, o Congado, as festas do Bumba-meu-boi etc., que estão presentes na vida social. Refiro-me às produções de arte contemporânea.

Tudo pode se tornar um Museu? Até mesmo a arte praticada nas ruas da cidade? Pela interpretação do texto de Agamben: sim. Se a experiência não se tornar comum e permanecer somente restrita ao artista, então o Museu terá sido erigido, ainda que no espaço aberto e disperso da paisagem urbana. Se ao passante for impossibilitado de usar a obra e habitar seu espaço propositivo e relacional, ela terá se mantido “protegida” e sacralizada, logo indisponível à abertura aos estranhos.

Afastar-se do sagrado implica numa trajetória profanadora que erradica qualquer forma de domínio e captura que possam assegurar uma “separação”. Tanto que Agamben (2007) propõe duas formas de profanação: o contágio e o jogo. Através do contágio o sagrado é assaltado

no mesmo sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina. Uma parte dela (as entranhas, exta: o fígado, o coração, a vesícula biliar, os pulmões) está reservada aos deuses, enquanto o restante pode ser consumido pelos homens. Basta que os participantes do rito toquem estas carnes para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado (AGAMBEN, 2007, p. 66).

Seguindo a leitura da citação acima, ocorre-me que, para aquele autor, aquilo que supostamente estava acima dos homens ordinários e era exclusivo aos deuses superiores é violado pelo gesto profanador, num contágio infeccioso, um contato com o mundo e o imundo, capazes de romper com a materialidade antes purificada e consagrada. É importante relacionarmos essa imagem e condição (a passagem do intocável para o palpável) para pensarmos na arte praticada nas ruas, além do uso dos espaços privatizados.

Quando uma parte considerada nobre da cidade se vê ocupada por corpos dissonantes ou classificados “impróprios” para ali transitar (por exemplo: mendigos ou pessoas de classe baixa), o que se tem é um certo “*desencanto*” (quando não, um sentimento de revolta) por parte dos que acreditam serem os “proprietários” desses espaços. Essas presenças incômodas profanam tais lugares que se pretendem assépticos e restritos à uma casta clientela. Logo, medidas policiais, aumento de seguranças particulares e projetos urbanísticos privados são adotados por esses “donos do pedaço”. Até mesmo as linhas de transporte público que ali atravessam são avaliadas, tudo na intenção de manter tais espaços longe da “imundície” alheia. Se dentro da profanação há o contato, esse, em sua potência crítica atua como elemento perturbador uma vez que “ordem significa justamente falta de contato” (SENNET, 2003, p. 19).

No caso da arte na rua, ela também se torna “suja” e impura por ser infectada pelas doenças e problemas urbanos. Reposicionada e realocada, ela não tem como se defender das imundícies do mundo, não se protege desse contágio, até se abastece dele. Mas também coloca as pessoas em contato com o fazer artístico, permitindo a elas interagir mais espontaneamente com as proposições encontradas. A arte passa a ser confundida com muitas outras coisas, e perde, em algum sentido, qualquer dimensão sacralizada. Muitas vezes uma proposição artística na rua se torna um disparador e deflagrador para o surgimento de questões econômicas, sociais e políticas, até então não planejadas ou intencionadas anteriormente pelos seus criadores. A proposição precisa estar aberta a ser profanada. Isto posto:

Imaginar-criar-criar são partes comuns de uma mesma ação, que apontam para a necessidade de se transformar subjetivamente os espaços, pois, uma vez que somos nós quem fazemos as cidades, temos o direito a transformá-las. A arte muitas vezes não causa mudanças concretas na realidade, mas desenvolve um projeto político e ético na medida em que pode inspirar essas mudanças. Nesse caso, inspira processos de discussão crítica sobre o real significado da esfera pública e da segregação social (CAMPBELL, 2015, p.31).

A cobrança de uma certa efetividade para que a arte promova mudanças reais nas cidades, dessa forma podendo justificar sua existência e atuação no espaço público, pode ser uma questão de fundo falso colocada para os criadores-propositores. Existem obras que de fato alcançam significativa repercussão e até alteram determinadas dinâmicas espaciais e há também ações outras que não se cobram atingir tal intento ou ter que provar sua funcionalidade, pois estão mais interessadas em processos lentos e até mesmo lúdicos e mais delicados, numa contraposição ao mercado e ao espetáculo. Há trabalhos na rua que criticam o próprio universo por vezes “fechado” da arte.

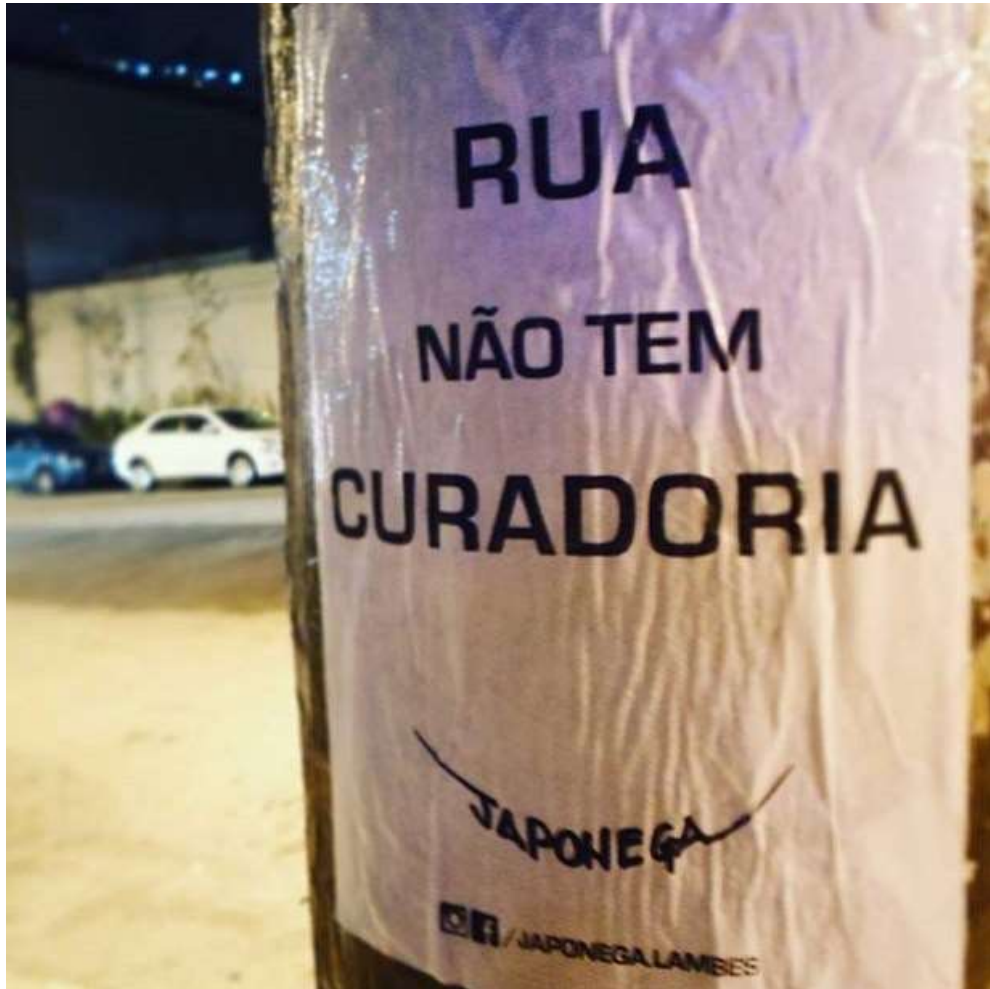


Figura 6: Lambe-lambe na cidade.

Fonte: Online³¹

Fato é que a arte na rua não escapa de “conversar” com todo tipo de gente. Pode ser endereçada a artistas numa postura de autocrítica. Como também pode gerar estímulos para desacelerar nossas velocidades cotidianas ou indicar provocações que respondam às questões prementes de nossas vidas. Nesse sentido algumas proposições seriam espécies de jogos (não competitivos) que convidam os habitantes da cidade à vivência de uma outra forma de relação, espacialidade e temporalidade.

Agamben vê no jogo uma outra forma de profanação capaz de trazer o uso livre para a vida dos homens, ao afirmar que este:

Libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. (...) Da mesma forma que a *religio* não mais observada, mas jogada abre a porta para o uso, assim também as potências da economia, do direito e da política, desativadas em jogo, tornam-se a porta de uma nova felicidade (AGAMBEN, 2007, p. 66-67).

³¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/nenisvieira/lambe/>. Acesso em 17 de abril de 2017.

No jogo haveria a possibilidade de destruição de uma vida funcional e voltada para o consumo. Como o jogo habita o campo do prazer, ele ameaça os ditames de uma existência voltada apenas à conservação e acumulação de bens. O jogo como algo inútil e irreverente, é hoje considerado uma “perda de tempo”, que em nenhum aspecto contribuiria para a construção de uma vida de sucesso. Aqui reencontramos a ideia de uma cidade lúdica desejada pelos situacionistas. O corpo domesticado para a produção em massa, corpo fatigado, impedido de gozar tempo livre. Corpo, espaço e tempo como máquinas de produção, quando até o ato de trabalhar está sacralizado e considerado como um sacrifício. Contra a máxima “tempo é dinheiro” ou “tem que estar sempre correndo atrás para se adquirir algo”, a arte em sua dimensão subversiva pode propor o brincar e o perder (diferente do ganhar) como forma de resistência.

Isso me lembra a ação *Perca Tempo* realizada pelo *Grupo Poro*³², de Belo Horizonte, em 2009. A mensagem *Perca Tempo* é estampada num tecido que se abre na faixa de pedestres, quando o semáforo está fechado para os carros. Como uma peça publicitária que critica a lógica capitalista, tal ação traz ao debate público o questionamento de como estamos vivenciando o tempo na cidade. Num retorno à Sennet (2003, p.16), “a condição física do corpo em deslocamento reforça essa sensação de desconexão com o espaço”. Em alta velocidade, é difícil prestar atenção na paisagem.



Figura 7: Ação: *Perca Tempo*. Grupo Poro.

Fonte: Online³³

³² Para maiores informações sobre o referido grupo, sugiro acessar: <http://poro.redezero.org/>

³³ Disponível em: <http://poro.redezero.org/ver/intervencao/perca-tempo/>. Acesso em 17 de abril de 2017.

A ação do *Grupo Poro* não só se vale do discurso imperativo recorrente em campanhas publicitárias, mas o subverte a partir da adoção de outra lógica, causando assim um estranhamento. Ou até criando a seguinte pergunta: qual é o valor do tempo? Tempo hoje é mercadoria? Na visão de Hissa (2015):

O tempo-prensa- tempo-mercadoria- ocasiona certa incapacidade nossa de experimentação do mundo que, por sua vez, interfere incisivamente em nossa capacidade de pensar o mundo e a nós mesmos no contexto do espaço-mundo. Essa nossa relativa incapacidade de pensar – esse certo desleixo com a rotineira e importantíssima reflexão feita de vagar, de pausas ou de intervalos regulares – nos torna reféns de nossa própria incapacidade de escolher o que pode ser melhor *para todos nós juntos*. Além de tudo, referenciada pelo paradigma do mercado – que referencia ou que regula a lógica do tempo-mercadoria – não se pode negligenciar a inexistência desse, *todos nós juntos* na construção de nossa própria existência melancólica em que a vida se faz destituída de sentido (HISSA *apud* CAMPBELL, 2015, p.113).

Dáí pensar que a arte nas ruas pode ao criar pequenas interrupções na pressa cotidiana de todos nós, se infiltrar como corpo clandestino e estranho em meio às lógicas produtivistas da sociedade do desempenho, que empobrecem nossa capacidade de se construir como corpo coletivo na cidade. Profanar os espaços. Profanar a arte. Profanar o tempo sacralizado ao trabalho alienado que nos *des-libidiniza* e nos adoece do ponto de vista societário. Contato e jogo como profanadores das forças e das formas que nos afastam da vida comum. Profanar os dispositivos da tecnocracia estatal para renovar nosso *direito à cidade* como direito efetivo e constitutivo de uma realidade urbana que se renova e se transforma pela “arte de se viver na cidade como obra de arte” (LEFEBVRE, 2001, p.134).

Ainda nessa discussão entre arte na rua, profanação e *direito à cidade*, as ações do *Grupo Corpos Informáticos* (DF)³⁴, também colabora para o tensionamento e trânsito entre os espaços museológicos e os espaços da cidade. O referido grupo trabalha em espaços institucionais (*in situ*), mas em suas publicações afirma ter especial preferência por locais públicos (espaços *ex situ*), por neles poderem levar fragmentos de arte contemporânea (objeto de pesquisa do grupo) a pessoas que não têm hábito de ver e vivenciar o fazer artístico, seja por falta de oportunidade ou por se sentirem intimidadas ou não se verem convidadas a frequentar galerias. Por isso, para o *Grupo Corpos Informáticos*:

Performances na rua muito nos interessam, pois acreditamos que elas levam longe uma das propostas desta linguagem artística: não são produtos, são efêmeras, muitas vezes solicitantes da participação do público, elas se querem perto da vida, do

³⁴ Maiores informações podem ser encontradas em: <http://www.corpos.org/>.

grande público, logo, a rua é o lugar delas. Em espaços *in situ*, normalmente, o público é vacinado, certamente está preparado para a arte, ainda que muitas vezes não saiba o que é arte. Na rua, a *performance* possui potência de surpresa. Ela desloca o espaço e pode modificar o tempo do errante. Ela encontra aquele que não ousa entrar em instituições por não se sentir convidado.

Alguns afirmarão, que, mesmo na rua, uma ação, quando identificada como arte, sofre um processo de separação da vida. É como se uma redoma imaginária fosse criada em torno da ação. Como quebrar a redoma para o verdadeiro contato, *contato*? Com a participação do errante como co-criador. Na rua, em rodoviárias e estações de trem ou metrô, com grande circulação de pessoas, a *performance* pode atingir mil, três mil, vinte mil pessoas.

(...) A *performance* não precisa ameaçar: sendo lenta, pouca, gerando imprevisível, ela possui forte manancial para deslocar membros e membranas. (...) não interessamos ao mercado. Não pintamos quadro ou fazemos monumentos. Criamos momentos de preferência deliciosos e plenos de sabores (MEDEIROS, 2011, p.46-47).

Percebe-se, dessa forma, o intuito de uma arte que atinja o maior número de pessoas e mais, que vá ao encontro delas nos espaços de circulação pública. Uma das características marcantes na trajetória do referido grupo é a irreverência e o desejo manifesto de profanar a arte instituída, abandonando a solidez de obra como monumento para criações nas quais a efemeridade do momento se faça potência.

Daí esse grupo realizar ações como pular corda em espaços públicos, criando convites para que os transeuntes experimentem a dimensão lúdica da cidade, ao mesmo tempo que os mecanismos de controle e segurança se veem acionados para intervir e impedir tal prática, uma vez que ela desorganiza a funcionalidade desses espaços.

Outra ação: “*Encerando a chuva*”, também provoca o imaginário e fluxo urbanos, pela reunião de um corpo coletivo utilizando enceradeiras vermelhas e brincando de limpar os lugares. Enceradeiras obsoletas são retiradas de seu uso comum e podem se transformar em brinquedos infantis a trazerem novamente o brilho do chão público como espaço lúdico, destinado ao prazer, fora do utilitarismo convencional. E para os transeuntes sempre fica a questão: se está encerando e limpando o que? As ruas? A corrupção dos políticos em Brasília? Que loucura seria essa?



Figura 8: Ação: *Encerando a Chuva*.

Fonte: *Grupo Corpos Informáticos*.

Nesse jogo de se reinventar o objeto, se reinventam as perguntas, e se produzem outras qualidades de tempo e de espaço. No contato com as pessoas, a própria ação (pelas análises e reações provocadas advindas pelos “não-iniciados”) se reinventa. O jogo profanador *agambeniano* nesse ponto, se atualiza mais uma vez: “o jogo inverte a institucionalização da arte, questiona o mercado de arte, dilui a posição enrijecida de esteticistas, críticos, historiadores” (MEDEIROS, 2011, p.111).

Mas torna-se necessário, à essa altura do texto, lançar um olhar provocativo no que tange às questões da arte produzida dentro das instituições, como museus e galerias. Ainda que alguns coletivos de arte na rua sejam refratários às instituições, estariam essas, de fato, apartadas da vida social? Como avaliar os movimentos de aproximação e afastamento de coletivos de arte urbana com os circuitos oficiais? Não seriam os espaços institucionais também espaços de disputa? Quando o “estar dentro” ou o “estar fora” podem ser considerados como potências críticas tanto para a produção artística quanto para a produção do espaço? Fato é, que diversas instituições artísticas têm repensado sua relação com a vida

na cidade, e em parceria com artistas e coletivos urbanos, tem produzido importantes tensões para ambos os campos³⁵.

O *Grupo Corpos Informáticos* também joga e brinca ao tentar profanar conceitos sobre arte e intervenção urbana. Prefere a ideia de Composição Urbana (CU) pois defende que os encontros se dão a partir da composição ou decomposição vivenciadas entre corpos, subjetividades e espaços. Também afirmam que não fazem “*performance*”, mas “*fuleragem*”. *Fuleragem*, “conceito bêbado” (MEDEIROS, 2001, p. 148) no sentido provocativo de algo sem valor, sem seriedade, que não se pode confiar, o que age irresponsavelmente: “a *fuleragem* não é obra de arte nem acontecimento, é ocasião (oca grande), acaso, e improviso. Ela é mixuruca e renuncia à obra, ao espaço *in situ* e mente” (MEDEIROS, 2011, p.202). Tem-se aqui, a meu ver, a utilização de expressões altamente populares e de cunho duvidoso para criticar e problematizar termos mais sofisticados, “incensados” e palatáveis no campo instituído da arte contemporânea. Conceitos móveis e trôpegos, como o sujeito que perambula em ziguezague pelas ruas da cidade depois de ter ingerido cachaça num bar do centro. Experiência de errância e vadiagem.

Para finalizar esse capítulo, abordarei no próximo tópico a arte na rua como gesto de insurgência e prática ativista. Considero importante e necessário dar relevo a essas dimensões, mesmo sabendo que elas (ativismo e insurgência), de alguma forma, estão imbricadas tanto na criação de situações, quanto nos atos profanadores presentes nas práticas artísticas.

1.4 – Insurgência e ativismo

Há um ativismo e movimento insurgente crescentes nos últimos anos, que oxigenam e revigoram o espaço urbano. Um ativismo tático que luta pelos direitos de interesse público e gera ações formadoras de uma nova e importante consciência cidadã. Ainda que pontuais e insuficientes diante da escala e complexidade das grandes capitais brasileiras, almejam construir coletivamente e horizontalmente a cidade, numa luta cuja inspiração se aproxima de uma dimensão que posso chamar de *lefebvriana*.

As práticas artísticas na rua atuam diretamente sobre emergências políticas e sociais e no espaço público realizam uma experiência sensível e questionadora de consensos e, sobretudo “ (...) potência explicitadora de tensões do e no espaço público, em particular diante

³⁵ No livro “*O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade*” de Joana Zatz Mussi (Editora Annablume e Invisíveis Produções, 2012), há importantes reflexões sobre essa temática sempre polêmica, mas tão necessária. Ainda que as relações entre instituição e coletivos de arte urbana não sejam o foco dessa tese, a leitura da referida obra me permitiu um olhar mais ampliado sobre tais questões.

da atual pacificação, despolitização e estetização consensual dos espaços públicos globalizados” (JACQUES, 2003, p.13).

Arte e política atuam em campos diversos e a partir de diferentes operações, mas uma vez que decidem colaborar entre si num campo múltiplo de atuações, criam novas significações, leituras e práticas. Nesse movimento interseccional, podemos pensar no encontro entre arte política a partir de Chaia na compreensão de que:

A relação entre arte e política deve não apenas visar as circunstâncias históricas, mas também levar em conta as múltiplas concepções sobre o significado da política na arte. As diversidades de conceituação da política podem ser compreendidas numa larga faixa que vai da sua imediata identificação com o social, o coletivo, o público – conforme a tradição clássica – até as abordagens em torno da prática do sujeito, ao se considerarem as recentes formulações da micropolítica. Ao se supor a ideia primordial de política inventada no interior da *pólis* grega (*politikós*), bem como as especificidades da obra de arte, estão dadas inúmeras pistas para se pensar as relações entre arte e política (CHAIA, 2007, p. 19).

As ações de Arte Crítica (fomentadora de dissensos e problematizadora de discursos hegemônicos), ao juntarem arte e ativismo político, atuam como confrontos diretos e poéticos trazendo à superfície o que por algum motivo não estava sendo visto ou dito. Contra a apropriação automática dos fatos no cotidiano, tentam produzir experiências que rearticulam espaços de fala, escuta, ação e reflexão. São formas criativas de se opor ao estabelecido ou dado como naturalizado, daí sua capacidade de criar estranhamentos.

O ativismo artístico (ou artivismo) surgiu no final dos anos de 1960, através das rebeldes mobilizações estudantis, dos protestos contra a Guerra do Vietnã, da luta por direitos civis e das minorias sociais, pela influência direta do movimento contracultural e também do Situacionismo Europeu. Insurgência para denunciar o que estava instituído, ordenado, o que desrespeitava os Direitos Humanos. Para *Lemoine et Quardis* (2010):

O artivismo, em efeito, não se contenta em “estar contra”. Para muitos artistas, é menos o denunciar e contestar aquilo que é considerável inaceitável na sociedade, do que formular propostas positivas, que podem ir até a exploração concreta de utopias (*LEMOINE et QUARDIS*, 2010, p.25)³⁶.

Parece ser assim, uma denúncia daquilo que oprime e anúncio daquilo que liberta e emancipa. No caso da arte na rua reconheço nesses atos insurgentes e indisciplinados, táticas que visam gerar modulações mais criativas abrindo espaços na cidade. Uma postura de

³⁶ Minha tradução do texto original: “*L’artivism, em effet, non se contente pas “d ’être contre”. Pour beaucoup d’artistes, ils s’agit de dénoncer et contester ce qui dans la société semble inacceptable que de formuler des propositions positives pouvant aller jusqu’à l’exploration concrète d’utopies*”.

indignação manifestada pelo artista propositor. Daí aspectos como colaboração, dialogicidade, participação, educação e criticidade nesse cruzamento intenso entre arte, espaços públicos e movimentos sociais.

A atuação do coletivo artístico *Contrafilé* (SP) presentifica a força da arte ativista nas ruas ao desestabilizar representações sociais interferindo e criando ruídos, ainda que mínimos, nas narrativas oficiais ou de grande inserção midiática (como jornais ou canais de televisão), na veiculação de notícias e fatos. A construção de contra-imagens e contra-narrativas capazes de borrar os discursos hegemônicos que atuam espetacularmente e sem qualquer capacidade de análise crítica, constitui um ato de insurgência necessário.

Destaco a criação da situação/trabalho “*A Rebelião das Crianças*” (2006), que surgiu como um incômodo vivenciado pelos integrantes do coletivo *Contrafilé* perante as imagens, reportagens e enunciações (de caráter duvidoso e tendencioso) amplamente divulgadas na mídia sobre as “rebeliões” acontecidas na FEBEM de São Paulo, em 2005. Se o que era amplamente defendido e estimulado era uma culpabilização e criminalização dos jovens internos e também de suas mães como incitadoras de rebeliões, ao grupo artístico interessava trazer para o debate público as camadas não reveladas (o não dito, o não visto, o não problematizado) desses acontecimentos. Dessa forma, o grupo propôs conversas com comunidades e grupos, e mais, buscou ocupar espaços da cidade nos quais crianças abandonadas viviam.

Era preciso aprofundar a discussão sobre o cárcere infantil na cidade, ampliando o foco para a atuação dos governantes, a desigualdade social, a luta diária pelos espaços citadinos. Substituir e subverter o olhar maniqueísta e perverso dos meios de comunicação, que sempre sequestraram e dirigiram as leituras e apreensões dos fenômenos ocorridos. A questão mais importante foi: de que rebelião se trata? No depoimento dos integrantes, publicado em livro, há a seguinte afirmação:

Neste processo de encarnação dos conflitos, nos deparamos com a criminalização e o extermínio social de uma parcela enorme de crianças e jovens. O dado de realidade que nos convocou a olhar com atenção para isso foi uma grande rebelião que aconteceu no início de 2005 na Fundação para o Bem-Estar do Menor (FEBEM) – cárcere juvenil onde viviam cerca de seis mil crianças e adolescentes julgados como criminosos. Passamos a acompanhar diariamente as notícias sobre a rebelião, fazendo leituras críticas e coletivas de jornais. Até que começamos a substituir palavras para ver o que acontecia. Ao invés de ‘juventude encarcerada’, ‘internos’, ‘menores’, líamos: crianças. Assim, pudemos entender também que o que nos move, nossa urgência, é fazer constantemente esta operação de desnudamento dos fatos, o que nos levou a nomear este trabalho *A Rebelião das Crianças* (CONTRAFILÉ, 2007).

Não somente desnudar os fatos, mas arrancar as palavras *vestidas e revestidas* de preconceito e humilhação. E gerar novas questões: quem de fato são os bandidos e criminosos? As crianças, os gestores públicos, a sociedade civil? Não haveria nesse confinamento imposto às crianças e jovens, também um confinamento dos direitos sociais? Não seríamos todos nós vítimas de um “Estado de Confinamento”³⁷? Podemos pensar numa prisão existente em cada cidadão em sua recusa e medo de se relacionar com os outros? Por que nosso medo de sair de casa? Por que nossa sensação de segurança apenas em lugares cerceados como *shopping-centers*? Em verdade não seríamos todos nós corpos rendidos? Como criar embates entre essas representações midiáticas e novas formas de percepção?



Figura 9 – Fim de uma rebelião na Febem de São Paulo.

Fonte: Online³⁸

Contra o corpo confinado aos discursos de controle e medo (situação semelhante tanto para os jovens presos como para pessoas que circulam pela cidade), seria preciso criar táticas de ação capazes de dialogar com a cidade em escala mais ampla. Uma multiplicidade de práticas, como intervenções diretas na cidade foram criadas, apostando no convívio, na criação de lugares lúdicos, nas assembleias horizontais como força ativa “para tentar dar conta

³⁷ “A Rebelião das Crianças” (CONTRAFILÉ, 2007).

³⁸ Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_20060405-febem-02.shtml. Acesso em 20 de abril de 2017.

de reverter a forma passiva e estabilizadora das interpretações geralmente construídas a respeito daquele contexto” (MUSSI, 2012, p.99).

Nas imagens a seguir, o embate entre o discurso jornalístico e a produção de uma experiência de encontro.



Figura 10: Jovens durante rebelião na Fundação Casa Pirituba (norte da cidade de São Paulo).

Fonte: Online³⁹



Figura 11: Ação: *A Rebelião das Crianças*. Fonte: Grupo Contrafilé.

³⁹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/10/1694196-fundacao-casa-vive-a-maior-onda-de-fuga-desde-os-tempos-de-febem.shtml>. Acesso em 21 de abril de 2017.

O confronto entre essas duas imagens: a rebelião criminalizada pelos órgãos de segurança pública e de informação⁴⁰, e a “rebelião” do corpo que brinca, que encontra a cidade, que se sente parte dela. A possibilidade de se ir além das imagens e representações para se adentrar no território das experiências. Não se acomodar com o lugar de um espectador passivo e assustado com as notícias propagadas, até porque, concordo com Sennet, quando afirma que as “falsas experiências de violência insensibilizam o público ante a verdadeira dor” (SENNET, 2003, p.14).

O coletivo *Contrafilé*, através da criação coletiva desse trabalho artista, tentou responder a mudanças e a situações diversas na cidade “estabelecendo contatos com pessoas que podem ou não considerar tais ações como ARTE. Isso não importa. A questão está em saber como estas iniciativas convidam o público a recriar suas relações cotidianas” (MESQUITA, 2008, p.244).

Constituiu-se assim, uma insurgência contra a forma apenas individualizada de se praticar a cidade, e estimulou-se o aparecimento de solidariedades sociais. O mal-estar na cidade não é uma questão de cada um, é problema coletivo. Se há confinamento, também existe liberdade para ação, reação, reconstrução da vida pública. Penso que as ações de ativismo político e ações de arte na rua acreditam nessa máxima. Como vimos nesse tópico, só a denúncia não basta, é urgente o anúncio de que outros espaços podem ser produzidos. As mudanças são possíveis e como salienta Harvey (2009):

O direito à cidade está além de um direito ao acesso àquilo que já existe: é um direito de mudar a cidade mais de acordo com o nosso desejo íntimo. A liberdade para nos fazermos e nos refazermos, assim como nossas cidades, é um dos mais preciosos, ainda que dos mais negligenciados, dos nossos direitos humanos⁴¹.

A fim de concluir, espero ter conseguido nesse primeiro capítulo, abordar a ação artística nas ruas como ato de refazimento de uma cidade que não para de produzir desafios, questões, problemas e também encantamentos, como também de uma forma de expressão artística que, ao se ver deslocada dos espaços instituídos, muito tem a aprender com os saberes circulatórios das ruas.

No próximo capítulo, meu foco é o estudo dos coletivos de arte urbana e seus princípios e procedimentos de organização, funcionamento e produção estética na cidade. Também adentrarei no contexto da cidade de Belo Horizonte, com sua profusão de grupos artistas interessados em discutir e ocupar o espaço urbano. A partir daí, apresentarei o

⁴⁰ Os “poderes estratégicos” (DE CERTEAU, 1994) e também a “coreopólicia” (LEPECKI, 2013).

⁴¹ Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74124>. Acessado em: 25 de abril de 2017.

agrupamento independente de pesquisa cênica- *Obscena* (BH) - suas linhas de atuação e seu desejo de se efetivar uma *Rua dos Encontros*.

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia — o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua (João do Rio. “A alma encantadora das ruas”).

A cidade real, por onde circulava uma rica tradição popular, não cabia na versão da “ordem”, não poderia fazer parte da cena moderna. Era vista como obscena, isto é, deveria estar fora da cena, para não manchar o cenário de cidade civilizada. (GOMES, Renato Cordeiro).

PARTE II – RUA DOS ENCONTROS: POÉTICAS DO AGRUPAMENTO *OBSCENA*

2.1 - Zonas de invenção e contaminação

A cidade acontece⁴² todo dia, a todo momento, a cada instante. Acontece de muitos modos, com diferentes tempos, se tece em variados espaços. A cidade acontece em suas multiplicidades, apropriações, conflitos e subjetividades. Acontece pela arquitetura dos prédios, pela presença anônima dos transeuntes, pelas ruas habitadas de automóveis, pelos cruzamentos entre “carne e pedra” (SENNET, 2003). Cidade tecida por fios heterogêneos: territorialidades, temporalidades, discursos, durações, significações, imaginários etc. Fios entrelaçados gerando centros, periferias, encontros, segregações, pausas, invisibilidades e mobilidades.

Daí pensar a cidade como cidades:

[...] a cidade não se faz na sua inteireza, a um tempo só, mas ela se faz anacronicamente, nos lugares da inteireza idealizada, presente nas cartografias ideais que preenchem os imaginários e os desejos de ter o mundo nas mãos ou nos mapas. Assim, como não há cidade inteira, também não há a cidade que se faz completa e a um só tempo. A cidade é sempre incompleta, e vai se resolvendo no ritmo dos fazeres distintos (HISSA, 2009, p. 89-90).

Para uns a cidade acontece como espaço comum e desejo de mistura e política das diferenças. Para outros, a cidade entontece, causa vertigens, desperta medos, ameaça a vida. Espaço agressivo a ser evitado. Com isso se gera um encolhimento (ao invés de um acolhimento) da vida comum e a produção de desprezo pelos vínculos humanos e sociais. Nesse movimento de despolarização e desmobilização coletivas, o tempo se transforma em mercadoria e a pressa passa a governar nossas relações.

A instauração de uma cidade objetiva e funcional produz perda de libido do tecido urbano: entontece e enlouquece. Produz violência pela incapacidade de se simbolizar o espaço:

A cidade se reduz: em vez de política, polícia; no lugar da negociação pelo discurso, a imposição pela força bruta; a relação dá lugar à justaposição; o pôr em relação cede à contenção das relações; a tensão da fricção dos encontros é neutralizada pela paz dos cemitérios; o indivíduo em vez do coletivo, a massa em vez da coletividade⁴³.

⁴² Utilizo a expressão “acontecer”, no sentido de: dar-se, ocorrer, advir, fazer-se, concretizar-se.

⁴³ KUSTER, Eliana. *O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014 p. 23.

Se a experiência urbana se enfraquece, a vida nas ruas torna-se monótona e restrita. Experimentamos a cidade pelo deslocamento corporal nela: poder andar a pé, poder encontrar fortuitamente outras pessoas, poder se sentir parte dos espaços. Se esses pequenos atos subjetivos desaparecem, as ruas vão se tornando espaços exclusivos para as lojas e os automóveis. Os habitantes apenas percebem as ruas quando estão em seus carros ou no ônibus. Os processos de caminhar é que nos permitem incorporar as ruas, pois: “os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade” (DE CERTEAU, 1994, p.176).

Durante a escrita dessa tese, caminhando por uma rua da cidade, leio num muro: “*Tédio urbano, sufoco cotidiano*”. Nesse grafite (importante expressão de arte urbana), percebo a realidade denunciada de uma vida coletiva estressada. Se não somos mais praticantes ordinários da cidade, nos tornamos viajantes, já que as ruas agora estão transformadas “em um simples corredor, no qual o espaço urbano perde qualquer atrativo” (SENNET, 2003, p.18). Dessa forma haveria uma cidade que amortece as potências do corpo, que sempre em deslocamento “pelos sinais padronizados (...) pistas, bueiros, além de ruas vazias de pedestres” (SENNET, 2003, p.18) percebe o espaço como lugar de passagem. Como diminuir o poder dessas estruturas tão rígidas? Como criar outras formas de aderências e instaurar resistências? Como “amaciar” o concreto? Numa “cidade endurecida”, como assinala Nogueira (2013):

Queremos um pouco de cada coisa, queremos apenas um pouco do outro — a porção dele que se encaixa explicitamente às minhas necessidades — de satisfação, reconhecimento e a afirmação de quem sou, afirmação esta que se pode dar por contraste, por desqualificação. Queremos do outro, e da cidade, aquilo que se ajusta a mim sem grandes desgastes, sem maiores conflitos. Eu preciso que o outro exista, mas na medida certa. Eu desejo a cidade, mas não tudo que ela contém. A cidade contemporânea é acumulação. Experimentá-la plenamente fere a pele e oprime o corpo (NOGUEIRA, 2013, p.72).

Entre essas três camadas da vida urbana (o acontecer, o entontecer e o amortecer), busco por uma cidade que possa me acolher, me estranhar, me possibilitar deslocamentos não somente corporais, mas perceptivos. E mais: afetivos. Desejo de acontecer junto à cidade: seus desvios, seus acasos, seus perigos, seus esconderijos, seus cantos e encantos, enfim, seus possíveis. Espaço para não ser decodificado e fixado, mas imaginado e reinventado. Nisso parece residir o desejo da arte nas ruas, numa busca de se instaurar “estruturas de encantamento” (LEFEBVRE, 2001).

Como se dariam essas possibilidades de se encantar ou reencantar? Uma possibilidade, seria na busca por uma poética do acontecer urbano, num desejo de encontro, numa exterioridade que promova espaços mais arejados, trajetos mais subjetivos e menos mapeados, olhares mais poéticos, relações mais humanizadas, caminhadas mais lentas, lugares compartilhados etc. Tudo isso parece ser a motivação principal do surgimento expressivo de inúmeros coletivos artísticos atuantes nas ruas. Desejo de se descobrir a “cidade obscena” (GOMES, 1996), existente em meio a cidade planejada, fora da cena, voltada apenas ao consumo, à ordem, à coreopolícia (LEPECKI, 2013).

Num ato coreopolítico (LEPECKI, 2013), agrupamentos estético-políticos de ocupação e reinvenção dos espaços, buscam se movimentar no intuito de se tecer uma cidade sensível, e dessa forma *amor (tecer)* a cidade endurecida, violenta e violentada, destinada apenas aos interesses econômicos. Contra um padrão estabelecido de cidade, a arte na rua almeja produzir vivências outras, que rompam com o perigo e eminência de uma versão instituída e hegemônica. Dessa forma são criados diversos projetos que misturam arte, mobilidade, natureza, políticas solidárias. Acredito que não se tratam apenas de intervenções, mas “*interversões*”, ou até “*contraversões*”⁴⁴, que a arte pode engendrar nas ruas.

Herdeiros diretos da arte engajada dos anos de 1960/1970, os coletivos artísticos brasileiros emergiram mais fortemente a partir de meados dos anos 2000, trazendo propostas não só de reavaliação e transformação dos meios de produção artística (numa contraposição à ameaça de individualismo sempre a rondar no trabalho do artista), mas também desejosos de se construir espaços de convívio e sociabilidade para além dos lugares institucionais, sejam no campo das artes como no campo das políticas urbanas que regulam os usos espaciais.

Para Nasser (2009) os coletivos brasileiros

se propõem a realizar agenciamentos político-estéticos, assim como uma reflexão sobre si mesmos (auto-observação) e sobre as relações e situações envolvidas nos seus processos produtivos-criativos e comunicativos. Articulam heterogêneas filosofias sobre política e arte, tendo em comum um questionamento das possibilidades da sua própria constituição e funcionamento, assim como das relações entre arte e política. Com diferenças e singularidades, cada coletivo leva adiante esse questionamento de um jeito particular, embora existam redes de espaços de troca que definem um espaço ou campo coletivo no qual este tipo de aglomerado artístico se inscreve (NASSER, 2009, p.10).

⁴⁴ “*Contraversão*”, parece-me uma expressão instigante para se pensar a arte na rua, por também se aproximar à ideia de “*contravenção*”, isto é, algo praticado como ilegalidade e transgressão. No caso da arte na rua, seria, de alguma maneira, aquilo que viola determinadas leis de ocupação e funcionamento dos espaços regulados. Uma *contraversão* também seria uma versão infiel e contrária a uma versão instituída.

Mais do que uma tentativa de escape institucional, os coletivos artísticos parecem desejar que suas obras se desloquem por espaços cotidianos, recuperando assim as premissas dos neoconcretistas que visavam uma maior interação, pela via corporal, entre arte e público, através da criação de trabalhos relacionais e ocupação de espaços não apenas expositivos. Ao viabilizar redes produtoras de arte, tais aglomerados potencializam tanto o circuito específico quanto a cidade. Por se encontrarem

situados em uma zona de invenção (e muitas vezes de sobreposição) de lugares, práticas e funções para os artistas, os coletivos delimitam um espaço, muitas vezes de autogestão ou independência em relação ao mercado, onde a criação estética alia-se a uma prática política, seja ela configurada como via comercial alternativa ao mercado, manifestação ideológica ou prática experimental que dificilmente encontraria lugar no circuito das artes brasileiras (SCOVINO, 2010, p. 17).

Como prática experimental e manifestação política, desde 2007, a cidade se transformou em um espaço artístico e investigativo para os pesquisadores do agrupamento *Obscena*⁴⁵, que tomam a cidade como lugar de acontecimentos. E esse acontecer foi permeado por diferentes projetos de ocupação, intervenção e composição urbanas. Nesse encontro, *corpo-a-corpo*⁴⁶ com as ruas da cidade, esse fazer artístico tentou gerar movimentos capazes de reconfigurar “o urbano, lugar de encontro, prioridade do valor de uso, inscrição de um tempo promovido à posição de supremo bem entre os bens (...) em sua realização prático-sensível” (LEFEBVRE, 2001, p. 118).

Nessas tentativas de reconfigurar o urbano, o artístico e também o humano, como possíveis lugares de fricção e encontro, detenho-me nesse ponto da tese, nos saberes e fazeres produzidos pelo agrupamento *Obscena*.

⁴⁵ Atualmente o agrupamento é composto por Nina Caetano, Frederico Caiafa, Lissandra Guimarães, Matheus Silva e Clóvis Domingos. Também participam dessa rede obscênica os artistas Admar Fernandes, Clarissa Alcantara, Erica Queiroz, Idelino Júnior, Flávia Fantini, Joyce Malta, Leandro Acácio, Nildo Monteiro, Sabrina Batista Andrade, Saulo Salomão e Wagner Alves de Souza. Em seus dez anos de existência, o *Obscena* já contou com mais de trinta pesquisadores, com diferentes formas de vinculação, participação e adesão aos projetos. Como uma rede artística, há pesquisadores mais presentes nos encontros e outros que vêm se juntar em determinados projetos ou para ações específicas. O funcionamento do coletivo é mais flexível, diferente de um grupo mais formalizado.

⁴⁶ Veremos que nas ações artísticas do *Obscena* o corpo é suporte privilegiado para o desenvolvimento das experimentações.

2.2- Redes de Colaboração



Figura 12: Ação: *Fatos da Cidade: Procura-se uma Rosa* na programação do Projeto 100 Vinicius do Sesc JK, na Praça da Liberdade em Belo Horizonte. 2013.

Foto: Whesney Siqueira. Arquivo: Agrupamento *Obscena*.

Criado em Belo Horizonte, como um grupo de estudos, o *Obscena* se formou a partir da influência das pesquisas de artistas pertencentes à *Maldita Cia de Investigação Teatral*, coletivo que ocupava um espaço no bairro Horto, conhecido como *Gruta da Maldita* (localizado ao lado do Galpão Cine Horto), e que posteriormente passou a ser conhecido como *Casa de Passagem*. A dramaturga Nina Caetano e a atriz Lissandra Guimarães, ao se desvincularem da *Maldita*, articularam encontros semanais com a presença de artistas egressos de diferentes cursos de artes cênicas da cidade e também de Ouro Preto, onde Nina Caetano é professora efetiva da UFOP.

Vale lembrar que a *Maldita Cia de Investigação Teatral* foi o coletivo que juntamente ao *Galpão Cine Horto*, realizou uma série de projetos e ações formativas sobre o Processo

Colaborativo⁴⁷, desenvolvendo, por exemplo, o importante projeto *Cena 3x4* (desenvolvido de 2003 a 2005, e com a orientação de artistas do teatro paulistano como Antônio Araújo, diretor do *Teatro da Vertigem*, entre outros praticantes de processos compartilhados), que foi um dos pioneiros na disseminação da prática teatral colaborativa para vários grupos locais, entre os quais podemos citar: *Grupo Teatro Invertido*, *Luna Lunera*, *Grupo Trama*, entre outros.⁴⁸

Ao se definir como um “agrupamento independente de pesquisa cênica” o *Obscena*:

Investiga experimentos cênicos e *performáticos* que têm como referência as relações entre corpo, poder e espaço urbano e que buscam revisitar e *reterritorializar* questões referentes às noções de público e privado e às relações entre o acontecimento cênico e o espectador, por meio da pesquisa teórica e prática sobre a ocupação do espaço urbano, o corpo-instalação e a ação não representacional. Além disso, é eixo norteador do trabalho desenvolvido pelo agrupamento, o *work in process* e a criação artística em rede de colaboração, ou seja, no *Obscena*, as experimentações se retroalimentam por meio do diálogo constante entre os artistas pesquisadores envolvidos e destes com o público e outros artistas e coletivos teatrais, além de grupos e movimentos sociais aos quais nos vinculamos tematicamente, como é o caso da *Marcha Mundial das Mulheres* (CAETANO, 2011, p.157).

Dessa forma, se o Processo Colaborativo pode ser desenvolvido no âmbito das criações compartilhadas pelos grupos teatrais que optam em experimentá-lo, diferentemente, numa rede de pesquisadores autônomos, a colaboração é exercida com variações metodológicas, não exigindo que os integrantes construam uma única autoria temática ou visando a finalização de um espetáculo, mas permitindo e até estimulando diferentes apropriações e encaminhamentos criativos. Então, o *Obscena* não pratica processos colaborativos de criação teatral, mas investiga pela construção de uma rede colaborativa, possibilidades de contaminações recíprocas.

As experimentações podem se dar tanto individualmente como coletivamente, cabendo aos pesquisadores escolherem suas propostas. A colaboração, a meu ver, estaria presente a partir das seguintes instâncias:

Como artista-pesquisador-experimentador de sua própria linha investigativa, colocando sua pesquisa em rede; como artista-pesquisador-experimentador da pesquisa de outros (ampliando as funções criativas e provocando interferências e contaminações) e como artista-pesquisador-espectador das pesquisas do coletivo,

⁴⁷ Processo de criação, que no começo dos anos de 1990, mais especificamente em São Paulo, começou a ser praticado por alguns grupos e que pode ser considerado como uma metodologia na qual “todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, tem igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo assim uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (SILVA, 2003, p.101).

⁴⁸ Para mais informações sugiro a leitura da tese de Doutorado “Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea” (PEREIRA, 2011).

seja acompanhando o desenvolvimento das ações, seja discutindo ou produzindo textos a serem publicados no *blog* do agrupamento⁴⁹ (SANTOS, 2010, p.126).

Ainda que formado em sua maioria por artistas que trabalham com a linguagem das artes cênicas, o interesse pela hibridação de linguagens e experimentações levou o referido coletivo ao que podemos chamar de uma cena expandida, outro ponto por mim destacado em minha dissertação de Mestrado⁵⁰. Mas o que seria essa cena expandida?

A crítica norte-americana *Rosalind Krauss* em seu texto “*A escultura no campo ampliado*” (publicado em 1979), apontava para o surgimento de novas formas de produção da escultura, que iam além dos cânones e suportes estabelecidos, gerando assim uma ampliação desse campo. O alargamento das fronteiras e uma certa impossibilidade de definições mais específicas, geradas pela multiplicidade de combinações, exigia então um olhar não reducionista. Uma maior contaminação entre as linguagens artísticas acarretou a criação de obras híbridas e transdisciplinares.

No caso do teatro, houve a influência direta da *performance art*, que nesse atravessamento gerou novas concepções ainda em disputa no debate contemporâneo: Teatro Pós-dramático (*Lehmann*), Teatro Performativo (*Féral*), Teatro Energético (*Lyotard*), Teatro Rapsódico (*Sarrazac*), Teatros do Real (*Saison*), Teatralidades Dissidentes (*Sanchez*) etc. Para Bident (2016), esse “teatro atravessado”:

É a visão puramente abstrata de um espaço de representação em que intervêm corpos e linguagens. Por conseguinte, esse teatro pode ter lugar, concretamente, em teatros, mas também em museus, casas, galerias, porões, armazéns, fábricas desativadas ou não, hospitais, tendas, centros comerciais, praças públicas, ruas, em no *man's lands*, pedreiras, praias, rios, margens dos rios, barcos, ônibus, em estacionamentos, piscinas, banheiros, telas... A lista, evidentemente, não está encerrada. Ela confirma, se necessário for, o caráter ilimitado do campo da representação. Ela traduz a imensa fortuna que conheceu há várias décadas e que conhece ainda hoje o que nós podemos nomear inadequadamente como a exteriorização do teatro, uma vez que o teatro é sempre-já exteriorizado, de onde se deduz ser preciso reconhecer que a extensão à qual ela remete foi, nesses tempos pós-modernos, intensamente utilizada (BIDENT, 2016, p.51-52).

No *Obscena*, os desejos dos integrantes também atravessam, cortam e expandem o espaço de investigação. Daí a configuração de uma rede: pontos que se cruzam, distanciam, aproximam, interagem, tensionam, conectam, expandem. Ainda que a partir de um denominador comum (modo horizontal de funcionamento e interesses temáticos comuns), tal rede aceita e estimula dissensos, fugas, heterogeneidades. Goto (2005) denomina de *circuitos*

⁴⁹ Link: <http://obscenica.blogspot.com.br/>

⁵⁰ “A Cena Invertida e a Cena Expandida: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do ator” (SANTOS, 2010).

artísticos heterogêneos, esses aglomerados nos quais motivação, experimentação, colaboração, multiplicidade, negociação e conflito, são aspectos presentes nos fazeres e saberes produzidos.

No caso das artes cênicas em campo expandido, inúmeras práticas heterogêneas revelam o desejo e interesse de se “criar uma rede, uma espécie de *network* em que, talvez, em certo momento se faça um *workshop*. Em outro momento pode ser um seminário, e se conseguiria juntar dinheiro para montar uma peça” (LEHMANN, 2003, p.14).

Em Belo Horizonte, o *Obscena*, como muitos outros coletivos⁵¹, traz em seu bojo problematizações para o circuito oficial das artes, repensando novas maneiras de se produzir e disseminar o fazer artístico. A interseção com o “político” se daria menos numa postura apenas considerada social ou ideológica, mas “na desconstrução e visibilidade das relações de dominação e a imaginação de alternativas possíveis, a partir das singularidades da comunicação artística” (NASER, 2009, p. 17). Daí que uma grande parcela de coletivos apresente como características, os seguintes elementos: auto-organização, autonomia, colaboração, co-autoria e quebra de hierarquia nas funções. Tais aspectos são corroborados nos estudos da pesquisadora Claudia Paim (2007), para quem os coletivos artísticos contemporâneos, podem ser reconhecidos como:

Grupos de artistas que atuam de forma conjunta. Não hierárquicos, com criação coletiva de proposições artísticas ou não. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões. São flexíveis e ágeis, com capacidade de improvisação frente a desafios. Desburocratizados, respondem com presteza às pressões que encontram. Desenvolvem ação e colaboração criativa. Apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade. Buscam atuar fora dos espaços de arte pré-existentes no circuito (tais como museus, centros culturais e galerias comerciais), os quais questionam. Promovem situações de confluência entre reflexão e produção artística e questionamentos sobre o papel do artista⁵²

Na citação acima, a rarefação de uma autoria absoluta merece ser destacada. Já no trabalho colaborativo, tal autoria se enfraquece, uma vez que sofre interferências dos outros pesquisadores. No caso do *Obscena*, a busca do transeunte como colaborador e co-autor das proposições altera significativamente suas camadas compositivas, ora aumentando suas potências, ora enfraquecendo suas expectativas ou enunciados primários e processuais. Essa “outra cena” (não-representacional no sentido da ficção, mas abertamente relacional), em suas

⁵¹ Gostaria de citar coletivos importantes na cidade, alguns ainda em ação e outros já extintos devido à sua configuração maleável ou ligação temporária com algum projeto: *Conjunto Vazio, Zona de Interferência, Vago Coletivo, Kasa Vazia, Poro, Contraponto, Os Conectores, Paisagens Poéticas, Lio Coletivo* etc.

⁵² “Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea”. Disponível em: <http://www.lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>. Acessado em: 04/06/2017.

manifestações híbridas e aberturas aos territórios de forte alteridade social, acaba por expandir tanto suas intenções quanto tais lugares. Isso porque tais procedimentos no espaço urbano:

Não visam a produzir, junto aos espectadores, representações, porém, mais propriamente perspectivas: deslizamentos perceptivos, desligamentos conceituais, desfiliações, desnarcisações, desmultiplicações. Procedendo desse modo, eles reforçam a parte propriamente teatral do teatro, fundada sobre a troca. Eles multiplicam essas trocas de pontos de vista, entre cidades, entre vidas, entre margens, entre livros, entre corpos (...) Eles liberam o que Viveiros de Castro nomeia como “uma circulação infinita de perspectivas” – “troca de troca, metamorfose de metamorfose, ponto de vista sobre ponto de vista, quer dizer: devir”. Eles não visam a dar nenhuma aula e colocam em ação, cada um de modo diferenciado, a política do “mestre ignorante” à qual se refere Jacques Rancière e que ele encontra em grau tão minoritário na criação espetacular. Eles promovem novos processos de subjetivação. E, se eles instauram um teatro em “campo expandido”, é precisamente para o atravessar, sem descanso, por uma infinidade de saberes e de sujeitos de saber. (BIDENT, 2016, p.63).

Considerar os transeuntes como sujeitos de saber e potenciais colaboradores no desenvolvimento das experimentações: tal questão está presente em toda trajetória do *Obscena* em seus dez anos de pesquisa continuada. Tanto que, junto ao *Sesc Palladium*, em Belo Horizonte, dentro da programação “*Isso de repente é arte*”, em 2017, propôs um café-conversa público, realizado na rua. E a partir de quatro encontros abertos, muito se discutiu sobre arte contemporânea e seus desdobramentos políticos, sociais, institucionais⁵³. Percebeu-se aí a rua como espaço e agente também produtor de conhecimentos e eventos artísticos.

Mas torna-se necessário então investigar a opção do *Obscena* por produzir arte nas ruas da cidade. Quais teriam sido as motivações? O que isso implicaria? Passemos para o próximo tópico no qual serão expostos e discutidos os depoimentos dos pesquisadores-integrantes do coletivo, acompanhados por análises de estudiosos tanto do referido agrupamento, quanto de arte urbana.

2.3 – Dos fazeres e dos saberes

Ainda em 2007 (ano de sua criação), no *Obscena*, havia um forte interesse pela pesquisa por uma atuação não-representacional⁵⁴. Os integrantes estabeleciam um primeiro contato com o livro “Teatro Pós-Dramático” do pesquisador alemão *Hans-Thies-Lehmann*, que ainda não havia sido traduzido no Brasil. Nina Caetano traduziu livremente o epílogo da

⁵³ Um texto foi produzido a partir dessa experiência e se encontra anexo a essa tese.

⁵⁴ Tanto que as pesquisas buscaram ao longo do tempo o estudo de artistas plásticos e visuais, como Artur Barrio, Hélio Oiticica e Lygia Clark.

obra, e começaram a surgir inquietações sobre o que seria uma atuação pós-dramática⁵⁵. Após um tempo de debates, foi então proposto aos integrantes que abandonassem a sala de ensaio e leitura e se dirigissem para as ruas da cidade, afim de experimentarem alguns conceitos discutidos. Nas palavras de Nina Caetano:

Bom, a atuação na rua foi fruto de uma necessidade, penso... a necessidade de sair do círculo restrito de artistas e intelectuais que frequentam o teatro para dialogar com a pessoa comum, com o cidadão... por que dialogar com ele? Porque estávamos nos propondo a fazer uma arte política, no entanto, essa arte restrita a espaços que somente algumas pessoas podem frequentar, no meu entendimento, só estava servindo para, como diria *Lehmann*, "convencer os já convencidos". Desse modo, surgiu a necessidade de nos lançarmos à rua para colocar em xeque nossas potências de afetação (CAETANO, Nina. 14 abril. 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

Chama a minha atenção o desejo expresso de atuar nas ruas como forma de se buscar potências de afetação. Afetar, aqui, diferentemente do senso comum que compreende essa palavra como um sentimento afetivo ou amoroso, mas que pode ser significada como afecção, isto é, aquilo que acontece ao corpo: experiência de pura imanência. Numa visão espinosiana⁵⁶, somos pura afetação e tal fato se manifesta em nossos corpos através de sua potência de ação. É pela experimentação e pela natureza das relações com as quais nossos corpos criam composições, que podemos nos potencializar. Espinosa diz que os “bons encontros” aumentam nossa potência de ação e os “maus encontros” nos despoticizam.

Penso também que o lançar-se às ruas como ato estético e político, favorece um transbordar daquilo que é debatido em sala de trabalho. Entre artistas-pesquisadores em trabalho conjunto, é muito comum haver a concordância sobre a linguagem e suas possibilidades de proposição. Com o entusiasmo da descoberta de um autor e sua obra, haveria até muita ficcionalização das potências de um gesto artístico, vivenciando-se mais suposições do que concretizações de fato. Aqui entraria o perigo de se tornar refém das teorizações, e não as vincular ao exercício prático. Mas o que se dá, quando de fato, uma ação se expõe no espaço urbano, em meio ao seu dinamismo próprio e para pessoas cujos saberes e fazeres passam por outras leituras e práticas? Num choque de realidade, é aí que se verifica a cada vez que se experimentam tais práticas, que essa matéria processual dialoga com a vida pública e com todos os problemas que emergem na constituição das cidades.

⁵⁵ A partir da década de 1970, se intensificaram as relações e aproximações entre teatro e *performance art*, o que para *Lehmann* (2007, p.223) se tornou “possível entender o Teatro Pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata: teatro conceitual. A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da arte da *performance*”.

⁵⁶ Aqui refiro-me ao filósofo Baruch de Spinoza, importante pensador do século XVII.

Dessa forma, pela minha experiência e pela escuta de muitos outros investigadores, nossa sensação é termos uma proposta roubada, quando colocamos nossas proposições nas ruas. Os transeuntes seriam como que “ladrões” de nossas “galerias internas” com suas teorias consolidadas. É a ação desses sujeitos anônimos que permite que nossas proposições se tornem reais, vivas, desveladas tanto para as ruas, quanto para nós, ao mesmo tempo enfraquecidas e fortalecidas pelo embate corpo-a-corpo. Porque se a arte na rua “aí insinua a multidão de suas referências e citações, aí ela mesma é o efeito de encontros de ocasiões sucessivas que não cessam de alterá-la e de usá-la como outra” (DE CERTEAU, 1994, p.180-181).

As proposições cênico-urbanas na rua são como canais de passagem: escorrem e vazam para fora, os materiais, leituras, conversas e desejos até então produzidos nos espaços de dentro. Vazar conteúdos quando a contenção desses não dá mais conta de sustentar seus volumes. Como os vazadores que existem nas barragens ou perto dos açudes, um espaço vazio e aberto pode existir, pois:

O que importa é manter esse espaço vivo para receber informações de fora, deixar vazar o conteúdo interno, manter diálogo com o lado de fora, com o externo, não fechar o acesso a esse encontro, mas ao contrário, promove-lo. (...) Os vazadores são os buracos da contenção, afrouxam o cinturão divisório, permitem que a participação alheia se efetive, como a força inovadora. (...) apresentam uma forma interessante de lidar com os excessos produzidos, uma maneira de fazer vazar, achar uma saída, ao invés de insistir na cópia de si mesmo (BORGES, 2011, p.12).

Ainda que uma ação artística destinada às ruas possa apresentar algum tipo de estrutura preliminar, a cada experimentação vivenciada, algo se transforma, se perde, se ganha. Não pode se fixar, está condenada ao êxodo. E “caminhar é ter falta de lugar” (DE CERTEAU, 1994, p.183). Em minha prática junto ao *Obscena*, penso que cada proposição que criamos e com ela convivemos como pesquisa, é como uma tenda precária e nômade (uma *kasa kianda*⁵⁷) com a qual percorremos por diferentes lugares e contextos, sendo sempre necessário montar, desmontar, recriar, e aceitar sua impermanência e variação. Como os ciganos ou os trabalhadores ambulantes, montamos nossas frágeis barracas temporárias e experimentamos no corpo a sorte de todo tipo de encontro. Práticas estéticas deambulantes, numa alusão aos grupos e artistas que tratei no primeiro capítulo dessa tese. Também como os *hippies* urbanos, estamos sempre em movimento e descoberta. Desprotegidos e descobertos

⁵⁷ Ação dos pesquisadores Saulo Salomão e Leandro Acácio no *Obscena*. Essa ação se constituiu a partir de derivas desses pesquisadores e recolhimento de materiais abandonados na cidade. A partir daí começaram a experimentar saídas pelas ruas da cidade, nas quais “montavam” espaços de convívio e estabeleciam relações de proximidade com as pessoas interessadas. Serviam café, jogavam, emprestavam livros etc.

das certezas, apenas cobertos pelo tempo e espaço dilatados, pela aventura de se experimentar. Espaços que se abrem por “uma arte de moldar percursos” (DE CERTEAU, 1994, p.179).



Figura 13: Ação: *kasa kianda*. Belo Horizonte, 2011. Foto: Nereu Jr.

Arquivo: Agrupamento *Obscena*.

A ideia daquilo que vaza, proposta por Borges (2011) e que nesse movimento impossibilita ao artista na rua qualquer forma de controle e autoria muito rígidos, e que ao mesmo tempo renova a obra, encontra eco no depoimento de outra integrante do *Obscena*:

Penso que a rua pede às pessoas que nela se metem por vontade própria, uma capacidade adaptativa e uma vontade instigante de saber do que está sob as várias camadas do nosso tecido humano social. Sinto que a rua oferece uma capacidade de desnudar tudo. De nos ver de fora. E ao mesmo tempo, totalmente inseridos e transpassados, ver de dentro. Ela é múltipla, tem alto poder de resistência e transformação! Será que devíamos nos inspirar nela? Na rua são vários e infinitos sentidos que encontramos, que descobrimos, e somos, de certa forma, levados a responder a isso de alguma maneira: afetando, instigando, produzindo, o que for. (GUIMARÃES, Lissandra. 18 abril. 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

Outra pesquisadora que também participou do agrupamento, reconhece que as ruas, sempre mutáveis e com funcionamentos imprevistos, parecem “desnudar” e retirar determinadas camadas protetivas para o artista:

A rua é o lugar do fora, um fora do si compartimentado pelas paredes de casa. A casa seria aquele lugar onde me encontro protegida do outro, do inusitado, do risco iminente, do excesso de estímulos, e é exatamente isso que a rua oferece de novo. Porque é sempre novo. Mesmo que você passe pelos mesmos lugares, fazendo as mesmas ações, sempre será diferente. Seja pelo clima, um evento esportivo, certa data do mês, perto ou distante da data de pagamento. Os humores da cidade mudam. E os nossos em situação também. Não somos corpos de ferro. "Somos bolas de carne viva carregados de afetos". Assim como afetamos nos deixamos afetar por toda sinergia das ruas. Sendo assim o efeito deste trabalho, o que busco para meu corpo com ele, é a experimentação de uma variação de potência, onde, o escudo do meu eu, precisa estar cada vez mais diluído para que algo funcione nesta relação entre meu corpo e os corpos do mundo. Esta desestabilização não é necessariamente confortável, mas gosto de experimentá-la pela força que provoca. É como se ela inaugurasse um novo ponto de vista para minha visão das coisas, para o meu flerte com o mundo. (ANDRADE, Sabrina. 25 maio 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

A rua enquanto “um lugar que favorece um desorbitar”, na acepção de Matheus Silva, também integrante do *Obscena*, pode propiciar encontros inesperados e “alianças e composições sutis. Ilimitadas conexões, uma partilha e maneira de viver diferente. As zonas limites de contágio são tênues, imperceptíveis, mas sim, podem ser inventadas” (SILVA, abril. 2017. Em entrevista a Clóvis Domingos).

Nesse ponto, é impossível não se pensar numa arte em diálogo direto com determinados contextos. Para Paul Ardenne (2006)

Uma arte chamada “contextual” agrupa todas as criações que se ancoram nas circunstâncias e se mostram desejosas de “tecer com” a realidade. Uma realidade que o artista quer fazer, mais que representar, o que o leva a abandonar as formas clássicas de representação (pintura, escultura, fotografia ou vídeo, quando estão utilizadas como únicas formas de exposição) e preferir a relação direta e sem intermediários da obra e do real (...) O universo da galeria, do museu, do mercado, da coleção se converteu para muitos criadores em demasiado estreito, demasiado circunscrito, pelo que é um impedimento à criatividade. Daí a eleição de uma arte circunstancial, subtendida pelo desejo de se abolir as barreiras espaço-temporais entre criação e percepção das obras (ARDENNE, 2006, p.15)⁵⁸.

⁵⁸ Tradução nossa: “Un arte llamado “contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación (pintura, escultura, fotografía o vídeo, cuando están utilizadas como únicas formas de exposición) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real. (...) el universo da galería, del museo, del mercado, de la colección se há convertido para muchos creadores en demasiado estrecho, demasiado circunscrito, por lo que es un impedimento a la creatividad. De ahí la elección de un arte circunstancial, subtendido por el deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación e percepción de las obras (ARDENNE, Paul. 2006, p.15).

No caso das artes cênicas, no século XX, tivemos em sua primeira metade, a renovação do espaço, ainda no palco italiano e a partir dos anos de 1960, o surgimento de propostas mais radicais de experimentação por parte de encenadores como *Jerzy Grotowski* e grupos como *Living Theatre* e *Théâtre du Soleil*, o que Jean-Jacques Roubine (1998) considerou como “uma verdadeira explosão da estrutura à italiana”. Isso porque, o espaço cênico possibilitou aos seus criadores infinitas formas de utilização, transformando radicalmente o lugar do espectador, que numa variedade de opções, passou a vivenciar uma gama de possibilidades que

Vai da participação mais ou menos ativa na representação até a integração no universo da ficção; da liberdade de movimento e de escolha no uso que faz do espetáculo até uma submissão consentida a um poder ao mesmo tempo presente e invisível, o da própria estrutura que o manipula; da euforia que nasce do jogo e da sensação de estar pertencendo a uma coletividade até o mal-estar provocado pela desorientação, a vaga impressão de estar transgredindo uma misteriosa proibição... De qualquer maneira, para esse espectador a prática do teatro pode tornar-se, ou voltar a ser, uma experiência, uma aventura, enfim, algo de novo e intenso que, assim como queria *Artaud*, não o deixará inteiramente intacto. (ROUBINE, 1998, p.117).

O teatro experimental do grupo norte-americano *Living Theatre* (herdeiros das ideias de *Antonin Artaud*), utilizava diferentes espacialidades (sótãos, apartamentos, salas, ruas) para manifestar suas posições políticas, artísticas e sociais, cuja prática também pode ser considerada como arte contextual. Próximos da *performance* e do *happening*, essa comunidade artística rompia com os padrões morais e estéticos da época e seus trabalhos também se estendiam para as ruas da cidade de Nova York afim de abordar questões como guerra, pacifismo, opressões governamentais, sexualidade, meio ambiente etc. Não por acaso eram constantemente perseguidos e presos pela polícia e tinham seus trabalhos censurados.

No contexto da cidade de Belo Horizonte, quando o *Obscena* surgiu, se vivia uma total despolitização no que se refere ao uso do espaço público. Tanto que em 2008, ao realizar suas manifestações cênico-urbanas no centro da cidade, os artistas sempre se deparavam com fiscais da prefeitura, a coibir qualquer tipo de utilização das ruas. Aqui é importante lembrar: se os artistas desejavam experimentar a arte em outros espaços, num ato migratório de criação, se deparavam com interdições e ameaças. O espaço urbano com suas problemáticas anexava novas camadas à investigação artística. Não se tratavam apenas de tentativas profanadoras (AGAMBEN, 2007) dos fazeres artísticos, a luta pelo *direito à cidade* (LEFEBVRE, 2001), também acentuava mais um gesto profanador a ser criado. Recorrendo

mais uma vez a Lepecki: “no meio do caminho dessa *coreopolítica* do chão e das potências liberadas, tem... a polícia” (LEPECKI, 2013, p. 50).



Figura 14: Ação: *Baby-Dolls: uma exposição de bonecas*. Belo Horizonte, 2008. Foto: João Alberto de Azevedo.

Arquivo: *Agrupamento Obscena*.

Na capital mineira, ações higienizadoras e policialescas da gestão pública, confirmaram a efetivação de políticas neoliberais que tinha a empresa como modelo de subjetivação, passando a afetar a vida coletiva, principalmente através da privatização dos espaços públicos⁵⁹. A discussão e repercussão desse tipo de intervenção estatal, totalmente autoritária, serão retomadas no próximo capítulo dessa tese, através da descrição e análise de uma ação do *Obscena* desenvolvida justamente nessa praça que se viu ameaçada de controle e privatização.

⁵⁹ Em Belo Horizonte, tivemos dois mandatos consecutivos (2009 a 2016) do prefeito Márcio Lacerda que em 2010 baixou um decreto que impedia a utilização de uma praça pública pela sociedade civil, destinando tal espaço a eventos espetaculares e comerciais.

Se no primeiro projeto do agrupamento *Obscena* “*Às Margens do feminino: texturas teatrais da beira*”⁶⁰, a temática recaía sobre a construção social da mulher e discutia a tradicional vigência de uma sociedade patriarcal e machista, logo depois, os novos projetos se debruçariam sobre as disputas espaciais na cidade.⁶¹ Mas a cada experimentação nas ruas, percebia-se o achatamento das possibilidades de utilização dos espaços, tanto que artistas precisavam ter um documento oficial em mãos para poderem atuar. Isso afetava diretamente a dinâmicas das ações artísticas. No caso do *Obscena*, uma ação “*Baby-Dolls: uma exposição de bonecas*”, que havia sido criada no projeto de 2008, por várias vezes era vigiada e acompanhada por guardas:

Não. Ontem não foi uma intervenção. Não fizemos uma interrupção. Não provocamos nenhuma ruptura. Nem em nós, mesmas. Claro, podemos culpar o espaço. Não havia fluxo de passantes, a Praça da Estação é uma praça que leva à contemplação. ... que leva à autorização. Evento tem que ser organizado. Ordenado. Como dialogar com o espaço no qual nos propomos a interferir? Estávamos apresentáveis ontem. Autorizadas. Ordenadas. Domesticadas. Sintomático todo o aparato da lei e da ordem presentes no local. Todas as formas de dominação do poder. Homens fardados. Motos. Máquinas. Guindastes. Tudo à serviço da ordem. E nós, sob o monumento em homenagem à ordem, ao deus pau. Pai. Domesticadas. Pequenas. Fêmeas (CAETANO, Nina. *Bonecas domesticadas*. Postagem no blog em 18.set.2009. Acessada em 13/07/2017).

Na fala de Nina fica claro o incômodo com a interferência sofrida pelo aparato policial, e daí a provocação feita às outras pesquisadoras do trabalho, a reverterem tal situação. A ação “*Baby-Dolls: uma exposição de bonecas*”, denunciava a opressão masculina vivenciada pela grande maioria das mulheres, e a presença de homens fardados ratificava a imposição da força sobre a expressão artística feminina. Nesse caso, temática e espacialidade conflitavam abertamente. Tratavam-se, então, de duas lutas: pelo espaço feminino e pelo espaço da cidade. O domínio sobre o corpo da mulher, numa exigência a se apresentar sempre como “uma boneca” para os caprichos dos homens também encontrava eco no domínio sobre o uso do espaço. A postagem “bonecas domesticadas” também pode ser desdobrado em “espaços domesticados”.

Em sua tese de Doutorado “*Entre a Metrópole e a Cidade Sagrada: uma análise comparativa entre o Obscena- Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o grupo Transeuntes (São João Del-Rei)*” o pesquisador Marcelo Rocco

⁶⁰ O referido projeto foi aprovado na Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte e ocupou a área interna e mediações do Teatro Marília. Esse projeto foi pesquisado em duas dissertações de Mestrado e uma tese de Doutorado, cujos autores eram integrantes do *Obscena*. Tais trabalhos acadêmicos encontram-se presentes nas referências bibliográficas dessa tese.

⁶¹ Tais projetos serão descritos e analisados nos próximos capítulos da tese.

Eduardo de Gasperi (ex-integrante do *Obscena*) expõe sua visão do coletivo e sua atuação nas ruas:

No âmbito investigativo, o *Obscena* busca instituir a interação entre o ambiente urbano e as suas proposições criativas, na criação de tensões entre os discursos de poder da cidade e as diferentes formas de ocupação da mesma. Os mecanismos higienistas da metrópole, que geram falsas ideias de harmonia e de simetria da urbe, são contrastados com as criações *obscênicas*, na busca de territórios assimétricos e substancialmente disformes dos padrões de uso, compondo enunciados cênicos de pertencimento aos espaços da metrópole.

Os lugares tomados por intervenções artísticas mudam, momentaneamente e em pequenas instâncias, a paisagem dos grandes centros urbanos. Nesta direção, a ideia do Agrupamento é operar a partir de uma arte engajada, interferindo em lugares públicos. Ou seja, o *Obscena* se apresenta, muitas vezes, sem aviso prévio por parte do núcleo, promovendo uma política de percepção, gerada a partir do olhar do transeunte, criando, assim, ações sensibilizadoras para possíveis debates sobre as (legítimas) apropriações de lugares, realizadas pelos habitantes da cidade (GASPERI, 2016, p. 103).

A visão de Gasperi (2016) encontra ressonância na fala de muitos pesquisadores do *Obscena*, por mim entrevistados, que afirmam buscar na atuação artística urbana, a produção de formas efêmeras de se ressensibilizar e desautomatizar percepções na cidade. Daí alguns afirmarem a rua como um lugar privilegiado para instaurar o incômodo, a provocação e também “a interrupção na rotina dos transeuntes. O dia a dia embrutecido pela urgência do ir e vir para se ganhar dinheiro, resolver a vida, enfim, trâmites da civilidade, é de repente perpassado por ações/situações artísticas” (QUEIROZ, Érica. 25 maio. 2017. Em entrevista a Clóvis Domingos).

Belo Horizonte, como uma metrópole de contrastes sociais, é composta minimamente por duas camadas: a “cidade cartão-postal”, incentivada a se tornar polo turístico pela propaganda e valorizações das regiões consideradas nobres; e a “cidade das margens e periferias”, isto é, a parte excluída dos investimentos sócio-econômicos e local onde as condições de vida e cidadania são sempre mínimas⁶². É possível ver a cidade de cima à distância ou viver sua intensidade por dentro. Os artistas do *Obscena* parecem desejar a segunda opção:

A rua é um "tritador", uma boca gigante, apta a engolir e fazer pedacinhos de quem não souber dominá-la. E o *Obscena*, creio eu, é uma referência para mim nessa arte. Na arte de encantar com o corpo transeunte, que se coloca diante das coisas da cidade onde se perde e se encontra, se encanta e encanta, apaixonava e se apaixonava, “para desencardir do hábito⁶³”. O *Obscena* atua, a meu ver, como um corpo multifacetado, múltiplo, diverso, conflituoso, tensionado... E a rua, entendo,

⁶² Um estudo mais detalhado sobre a história da fundação e desenvolvimento da cidade de Belo Horizonte pode ser encontrado na tese de Doutorado de GASPERI (2016).

⁶³ Expressão muito utilizada pela performer Clarissa Alcantara durante sua convivência com o coletivo *Obscena*.

amacia, organiza, reorganiza, renova, confronta, mas, suaviza. (JÚNIOR, Idelino. 14 maio 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

O trabalho na rua tem um sentido de fazer criar um distanciamento nos olhares viciados no mesmo do cotidiano. Pois os movimentos da rua, espaço de encontro por excelência, incrivelmente tendem a ser automatizados pela rotina, justamente porque esta fez da cidade um espaço de passagem e não de encontro. O trabalho na rua é interessante quando tenta instaurar alguma diferença na percepção dos corpos amortecidos pelos maus encontros da vida (PANTUZZA, Davi. 20 maio de 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

Se a experiência artística nas ruas confronta os usos cristalizados da cidade, nesse tensionamento corpo-a-corpo, haveria o desejo de se restituir ao indivíduo a capacidade de vivenciar o ambiente urbano “de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, dar-lhe a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente” (ARGAN, 1998, p.219).

Ainda sobre o trabalho do *Obscena*, gostaria de trazer para esse texto, as considerações da professora Denise Pedron⁶⁴ em seu artigo inédito para o agrupamento, intitulado “*A cena obtusa ou o fim da cena: uma prática em busca de seu próprio sentido*”, no qual a autora, ao acompanhar algumas ações desenvolvidas nas ruas, verifica que essas apresentam uma natureza mais *performativa* do que teatral (leia-se dramática), não comunicando nenhuma mensagem clara, mas emitindo sensações fragmentadas, pois:

A significação é quase negativa, no mínimo incompleta, aproximando-se do que Roland Barthes chama de terceiro nível de sentido, aquele que ultrapassa o informativo (primeiro nível) e também o simbólico (segundo nível). A busca aqui é pelo sentido obtuso, velado na imagem que se cria, e revelado, ainda que parcialmente, na sensação que se nos apresenta (PEDRON, 2012).

Em estreito diálogo com a arte da *performance* e a arte contemporânea, nas manifestações cênico-urbanas do *Obscena*, acredito que mais do que a produção de sentido, o que se coloca em campo é a produção de acontecimentos, questionamentos, imagens e ações incompletas, que de alguma forma, provoquem algum tipo de reação das pessoas, mas que pede delas, em troca, algum nível de participação. Diante de uma provocação artística desenvolvida nas ruas, é muito comum ouvirmos a pergunta: “o que é isso?”, e então a resposta dada, surge com a criação de uma outra pergunta: “o que você acha que pode ser?” Se o artista propositor explica o experimento para o transeunte, esse perde a oportunidade não só de arriscar e afirmar seus saberes, como também de colaborar para a amplitude de leitura

⁶⁴ É professora do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, onde ministra as disciplinas de História do Teatro, Literatura Dramática e História do Teatro Brasileiro.

do trabalho, podendo completá-lo a partir de novos olhares. A vivência permitida pela *performance*:

Proporciona o experienciar de um espaço de construção de relações outras, um espaço de ação, e a afirmação de uma responsabilidade pelas ações, escolhas e procedimentos, evidenciam a possibilidade de atuação do sujeito no mundo, na construção do tempo em que vive e da realidade que o cerca (PEDRON, 2006, p.45-46).

O surgimento de uma inquietação diante de “algo que não tem legenda” (QUEIROZ, 2017) pode desencadear um bom encontro entre artista e transeunte. Saberes e fazeres entram em diálogo, não necessariamente em concordância, o que exige uma capacidade de escuta e reciprocidade de ambos os lados. Para Ardenne (2006) o artista contextual fala de forma igual e ao mesmo tempo diferenciada, ao utilizar meios de ordem estética capazes de suscitar uma atenção mais aguda das pessoas. Ele se faz ouvir, mas ao mesmo tempo se posiciona de forma dissonante “pondo em debate a opinião dominante” (ARDENNE, 2006, p.25). Fato é que nos trabalhos desenvolvidos pelo agrupamento *Obscena*, espaço, tempo, corpo, política, estética e ética se entrelaçam a partir de manifestações cênico-urbanas, cujos materiais se apresentam com forte dimensão liminar, aspecto que também merece ser abordado.

2.4 – Modalidades cênicas liminares

A pesquisadora cênica cubana radicada no México, Ileana Diéguez Caballero, adota uma perspectiva liminar para se pensar as teatralidades contemporâneas latino-americanas, a partir da antropologia social de Victor Turner⁶⁵. Nessa transposição de um conceito de uma área de conhecimento para o campo das manifestações cênicas, a autora desafia a que se analisem as teatralidades que hoje emergem em vários países latino-americanos como práticas liminares, isto é, fazeres marginais e com forte hibridez entre arte, política e ação cidadã. Atuando como “oxigenantes fendas na teatralidade atual” (CABALLERO, 2011, p.17) essa condição liminar se encontraria presente em diferentes modalidades cênicas fora da sistematização tradicional, como as *performances*, intervenções, ações cidadãs e rituais (CABALLERO, 2001, p.14). Em suas pesquisas por diferentes países, a autora deixa claro que essas práticas surgiram no final dos anos de 1990 e que não apenas dialogam com as

⁶⁵ Victor Turner (1920-1983), antropólogo britânico que dedicou boa parte de seus esforços intelectuais ao entendimento das simbologias subjacentes aos rituais, deu contribuição significativa à compreensão das práticas rituais ao refinar a noção de *liminaridade* e elaborar, a partir dela, o conceito de *communitas*. O autor concebe a ideia de *liminaridade* como correspondendo a um momento de margem dos ritos de passagem: fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de “morte” social, para, em seguida, “renascerem” e reintegrarem-se à estrutura social.

renovações estéticas trazidas pelo advento da arte da *performance*, mas se articulam com fatos significativos da vida política e social latino-americana, como por exemplo, os governos ditatoriais e as questões interculturais. Então nesse ponto, podemos aproximar as modalidades cênicas apontadas por Caballero, com as noções de cena expandida e arte contextual, já abordadas nesse capítulo.

Pois, se o artista contextual se converte em um produtor de acontecimentos (ARDENNE, 2006) numa “cena atravessada” por desfiliações (BIDENT, 2016), o liminar nas artes cênicas estaria numa região que se apresenta *transdisciplinar* e na qual

Se entrecruzam o teatro, a *performance art*, as artes visuais e o ativismo, e aproximando-a do conceito de exílio, da não territorialidade, do mutável e transitório, do processual e do inacabado, do fato de apresentar mais do que representar, sem tampouco expor a negatividade do termo representação. A partir de que Turner introduziu o liminar no campo dos estudos teóricos, este termo se direciona à relação entre fenômeno – ritual e artístico – e o seu entorno social, aspecto que tem começado a ser particularmente atendido pela estética relacional. A minha percepção do liminar sugere o termo como um espaço no qual se configuram inúmeras arquitetônicas, como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas representacionais (CABALLERO, 2011, p.20).

Como um lugar fronteiro, o liminar nas artes cênicas coloca as estruturas hierárquicas em crise, e dentro da taxionomia teatral mais tradicional, cria interstícios, transitando por diferentes áreas e dificultando classificações. Dessa forma, as práticas cênicas liminares apresentam a antiestrutura e a marginalidade como características marcantes. Caballero, vai citar, por exemplo, o trabalho do grupo teatral argentino *El Periférico de Objetos*, que em 2001, em Buenos Aires, lançou vários corpos imóveis (na verdade, vinte e três bonecos hiper-realistas) em distintos pontos da cidade, provocando reações diversas. A intervenção urbana *Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires* teve forte repercussão na cidade, envolvendo moradores, polícia e instituições de saúde, ao borrar as fronteiras entre estética e vida. Questões como invisibilidade social, violência e miséria foram acionadas nesse trabalho que se aproximava de uma instalação plástica, e na qual, a condição liminar entrecruzava “não só outras formas artísticas, mas também diferentes arquiteturas cênicas, concepções teatrais, olhares filosóficos, posicionamentos éticos e políticos, circunstâncias sociais” (CABALLERO, 2011, p.19). A relação metafórica da cidade sul-americana com a antiga *Lehmnos*, ocorria através da dor e fetidez de Filoctetes, herói afastado da expedição grega, que após trair Hércules, transforma-se num sujeito miserável e marginalizado, o que para Caballero, numa analogia política e social, remetia “aos piqueteiros e cartazeiros – os novos pobres e desempregados que emergiram na Argentina a partir de dezembro de 2001 – como os

novos Filoctetes, os novos *phármakos* que precisam dos espaços comunitários para que outros se salvem” (CABALLERO, 2011, p. 115).



Figura 15: Ação: *Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires. El Periférico de Objetos. Buenos Aires, 2001.*

Foto: Lúcia Defaveri. **Fonte:** Arquivo do grupo.

O grupo *El Periférico de Objetos*, além da atuação em espaços teatrais e nas ruas, cria seus trabalhos através da hibridação de materiais e suportes artísticos, e numa estética fronteiriça, transgride modalidades de representação convencionais, ao integrar as artes visuais, a fotografia, o teatro de objetos, o teatro de bonecos, “teatro de atores”, etc. Numa estratégia de *collage*, como assinala, Caballero, suas criações aglutinam ações *performáticas* e instalações visuais que “reelaboram procedimentos plásticos num universo teatral. Em diálogo com a visão *kantoriana*, a cena não é construída como espaço de representações tradicionais, mas como um lugar de presenças materiais e *objetuais*, em permanente transformação, excluindo a hierarquia do corpus teatral (CABALLERO, 2011, p.111).

Em seus estudos, a referida autora considera que há algumas décadas, a teatralidade latino-americana vem transitando cada vez mais por escrituras visuais, influenciadas pelas artes plásticas e o Movimento Situacionista, daí a *liminaridade* não se apresentar como “nenhuma novidade imposta pelo pensamento teórico, mas já uma situação vivenciada pela prática experimental” (CABALLERO, 2011, p.22) de muitos coletivos artísticos.

Associar uma condição de *liminaridade* às experimentações do *Obscena*, se dá pelo fato do agrupamento apresentar forte interesse e experimentação de práticas, cujas materialidades cênicas, transbordam formas tradicionais de representação. Tudo isso aliado ao engajamento no diálogo com movimentos estético-sociais da cidade de Belo Horizonte, se configurando como um coletivo não institucionalizado, mas sempre fluído e conectado a outros ajuntamentos também *desterritorializados*, tanto no fazer artístico como na forma de organização:

Creio que uma das características que compõem o agrupamento, é não ter uma única forma de expressão e atuação. Tanto nas ruas, como fora dela. Creio que nos orientamos conforme nosso desejo, configuração e direção: escolhas autogestivas e mesmo sujeitos a todo e qualquer desvio, afinal estamos vivos e pulsantes. Nos envolvemos e nos afetamos em experimentos uns com os outros, com outras pessoas e coletivos, outros fazeres, pensamentos e sensações. Produzimos *(im)possíveis* encontros, nos arriscamos, a fim de perguntar, pois queremos saber: e se? O que pode acontecer? Penso que essa característica é afetada por nossa constituição humana diversa e mutante, sempre a praticar arranjos e configurações. Vivemos assim os últimos anos no *Obscena*, uma década, e seguimos em busca de como existir neste tempo presente, de como dialogar entre nós e fora da gente (GUIMARÃES, Lissandra. 18 abril. 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

Em 2012⁶⁶, o agrupamento participou das manifestações ocorridas no dia 08 de março, Dia Internacional da Mulher, e os integrantes se misturaram aos inúmeros manifestantes do evento. Não se tratava de um evento artístico, mas de uma manifestação política, ocupando a cidade e tentando sensibilizar as pessoas sobre os direitos ainda não respeitados das mulheres. Nessa participação do *Obscena*, a *liminaridade* e transversalidade podem ser apontadas, num desejo de tornar visíveis os espaços de diferença e luta social “onde existem esses outros que não se organizam sob os sistemas hierárquicos e a estabilidade oficial, e que ao contrário, fundam projetos intersticiais, independentes e *excentris*” (CABALLERO, 2011, p.34).

Como “rituais comunitários” (CABALLERO, 2011), o que se coloca em jogo é a participação coletiva e a ação cidadã, borrando conceituações muito rígidas entre arte e manifestação política. Uma *performance* da presença com a invasão de corpos a criar uma visibilidade necessária contra as opressões cotidianas, seja contra as mulheres, pobres, negros, homossexuais etc. O espaço, como lócus no qual se efetivam diferentes tipos de relação, pela força das ocupações estético-políticas pode encarnar e denunciar mecanismos de exclusão social e exigir sua necessária extinção.

⁶⁶ Durante esse ano, o agrupamento realizou o Projeto *Multiplicidades Obscênicas: relações coletivas no corpo das univer-cidades*, novamente aprovado no Edital Cena Aberta do Centro Cultural da UFMG. Nesse projeto, aconteceram trocas de ações e discussões sobre arte, rua e espaço urbano com coletivos de pesquisa criados e ainda pertencentes a diferentes universidades brasileiras, tais como *Coletivo Líquida Ação* (UFRJ), *Coletivo Laranjas Podres Performáticas* (UEL/PR) e *Coletivo QuandoCoisa* (UFOP/MG).

A emergência da *liminaridade* no âmbito dos espaços urbanos, em manifestações de protesto social, através de teatralidades do real, converte tais gestos simbólicos em importantes ações cidadãs.



Figura 16: Ação artística de Luciana Cezário na *Marcha Mundial das Mulheres*. Belo Horizonte, 2012. Foto: Thiago Franco.

Arquivo: Agrupamento *Obscena*.

A ação artística nas ruas, pelo contato com a realidade social, nos confronta também com os “entes liminares”, isto é, os sujeitos que estão nas margens e nas bordas da urbanidade. As complexas questões da cidade somam-se aos problemas de apagamento dos espaços, às discussões de gênero, de violência, de miséria etc. Não há como ficar indiferente a tais encontros. Nesse sentido, a *liminaridade* das ações artísticas ganha novamente protagonismo, uma vez que colocam em crise até onde vai o papel do artista e até vai onde o lugar de cidadão. Estética e ética se imbricam num exercício de alteridade radical e prática conflituosa, solicitando do artista experimentador na cidade, uma atitude de escuta e diálogo. Um integrante do *Obscena* partilhou comigo uma experiência que trata dessa discussão:

Um momento muito interessante ocorreu quando instalamos o *Kasa Kianda* na porta de um bar. Foi quando ela foi totalmente apropriada por pessoas em situação de rua que estavam por ali e que por sua vez levaram seus cobertores (objeto que também usávamos na feitura da casa), suas bebidas, suas companheiras e companheiros. O espaço também foi ocupado por pessoas que estavam numa casa noturna próxima e que resolveram entrar na nossa casa também. Formando assim uma grande casa: eu, Leandro Silva Acácio (meu parceiro na criação desta ação), outros membros do

Obscena, pessoas em situação de rua e frequentadores da casa noturna. A ação que começou no final da tarde foi terminar pela manhã do outro dia. Juntos cantamos, fizemos café, tomamos vinho, conversamos, lemos, tocamos violão etc. Ao final, restos dos objetos que usávamos na feitura da casa, como colchões e cobertores, ficaram por lá. Alguns já dormiam sobre eles. A ação deixou "pegadas" pelo caminho. Então se no *Kasa Kianda*, tudo veio da rua, a ela também voltou. Objetos foram perdidos pela cidade e apropriados pelas pessoas em situação de rua e transeuntes que fizeram com a gente esse projeto de casa (SALOMÃO, Saulo. 10 maio de 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

Para Caballero (2011) os estados liminares estão associados a situações de convívio, e a autora recorre aos estudos do pesquisador cênico argentino *Jorge Dubatti*, que afirma que no fenômeno teatral há a reunião de três acontecimentos: o convivial (o encontro de presenças), o poético (como linguagem) e a construção do espaço do espectador. Mas Caballero reconhece que as situações liminares implicam de uma outra forma em experiências de socialização e convivência, pois diferente do convívio teatral, pelo qual há a constituição de signos que produzem sentido e assim possibilitam o discurso ficcional, nos interstícios liminares, o espectador “não reconhece o que sucede como acontecimento poético ou de linguagem, não consegue separá-lo da ordem da vida (...) encontrando-se no mesmo nível de realidade daquilo que observa” (CABALLERO, 2011, p.42).

A ação *Kasa Kianda* apresenta fortes apelos conviviais, mas fato é, que os objetos da casa ficavam guardados num espaço fechado e só depois eram deslocados para as ruas, até seu retorno em algum dado momento do dia. Mas quando apropriados por pessoas moradoras das ruas, a casa de fato se torna uma casa concreta para aquelas pessoas, diferente da proposta inicial pensada pelos pesquisadores do *Obscena*, que viam aí a criação de um espaço intermediário entre o estético e o social. Foi o caminhar por diferentes contextos que revelou como cada encontro trazia suas particularidades, necessidades e apropriações. Aqui, ética e estética não se desconectaram, e a realidade social falou mais alto.

Nesses encontros também liminares com a rua, o aprendizado constante de se

Ampliar o espaço de diálogo com o exterior em qualquer evento é uma boa forma de exercer a generosidade, manter a vitalidade do evento e, ainda por cima, receber informações novas que modifiquem os conteúdos internos, os enriqueçam. A criação de acessibilidade não é somente uma postura ética, é também uma necessidade, uma forma de manter o debate incessante, sem cristalizar um lugar de poder, alvo fácil das pedras certeiras. Fazer vazar é roubar algo da galeria (BORGES, 2011, p.14).

No caso relatado acima, mais do que um roubo, se tratou de uma devolução das materialidades abandonadas nas ruas (vestígios claros de uma sociedade do consumo) e que a elas retornaram.

Há também uma possibilidade liminar de inversão e trânsito entre diferentes espaços, como a rua e o edifício teatral. No desenvolvimento do projeto “*Às Margens do Feminino: texturas teatrais da beira*”, o *Obscena* ocupava os espaços internos do Teatro Marília para realizar reuniões e experimentos (não utilizava o palco). Como homem, me vi confrontado com o tema e então passei a criar “espaços de escuta”⁶⁷, nos quais eu me colocava como ouvinte das experiências femininas (se eu não tinha um lugar de fala, então precisava me colocar num lugar de escuta). Utilizando ações de panfletagem e propaganda (típicos da dinâmica urbana), nas imediações do Teatro, eu entregava papéis cujos anúncios convidavam mulheres interessadas a adentrar o edifício teatral e partilharem comigo suas vivências. Então havia um percurso que partia da rua (ambiente público) para o espaço interno do teatro (ambiente privado).

As mulheres anônimas e desconhecidas, entravam no edifício, atravessavam o palco e desciam até o porão onde num banheiro feminino acontecia a escuta individual de cada uma. Não havia plateia, era um encontro íntimo entre dois desconhecidos. Havia uma cadeira para a mulher e eu me sentava no chão de frente para ela. Diferente de uma consulta psicanalítica, eu apenas ouvia as confissões de suas histórias e ao fim de cada encontro agradecia pela participação e confiança estabelecida. Houve uma noite em que escutei sete mulheres. Elas me interrogavam se seus relatos seriam materiais a serem transformados em textos teatrais e eu afirmava que não, era apenas um ato de escuta. Nova pergunta: “mais isso é arte”? Eu respondia que mais do que ser arte, o importante era a possibilidade de contato e que escutar podia ser sim uma ação artística, de que eu de alguma forma era um espectador-ouvinte de suas histórias e memórias. Uma “outra cena” era criada numa modalidade até então inédita tanto para mim quanto para as participantes, daí lembrar que “o liminar também interessa como condição ou situação da qual se vive e se produz arte” (CABALLERO, 2011, p.34).

A *liminaridade* desse experimento é clara: estávamos dentro de um teatro, mas não havia a produção ou exibição de um espetáculo, mas a tentativa de efetivação de uma experiência de encontro entre dois estranhos. Diferente da produção de um objeto de arte palpável, como uma peça teatral, o que se buscava gerar eram “circulações afetivas” (FABIÃO, 2015), num campo de práticas estéticas de interrupção (LEHMANN, 2007), numa política da percepção. Por não se tratar de ficção, mas relatos de vida real, essa experimentação produzia turbulências, pois se misturava a camadas como exposição íntima e até mesmo terapia, e deslocava áreas muito específicas, causando estranhamentos. Numa

⁶⁷ Essa experimentação foi por mim nomeada de “Escuto histórias de dor e de amor”.

“utopia de proximidade” (CABALLERO, 2011) com forte “pulsão participativa” (ARDENNE, 2006) havia também a subversão de uma lógica vigente nos imaginários nos quais a cidade seria um espaço inóspito e com objetivos mercantis muito definidos, numa oposição à possibilidade de ser convidado a subjetivamente poder falar de si para um outro alguém interessado.

Um curto-circuito nessas lógicas dominantes, sejam espaciais, artísticas ou relacionais, configurou a perspectiva liminar dessa ação, através do surgimento de reciprocidades, indiferenças, dissensos. Ação artística pertencente a regiões fronteiriças, limítrofes, que efetivam ou impedem mediações, trocas, transações, diálogos, confrontos, contaminações. Nesse sentido, “o *Obscena* discute territórios que ultrapassam o universo tradicional teatral, caminhando para áreas da antropologia, filosofia, entre outras” (GASPERI, 2016, p. 104). São as forças dos encontros que permitem para a arte praticada na cidade, sua revitalização e novas modulações experimentais.

2.5 – Poéticas do Encontro

A busca pela intensificação dos encontros está presente em vários depoimentos dos integrantes do *Obscena*. Encontros produzidos no espaço urbano atuam como dispositivos políticos ao romperem com a ideia de uma cidade homogeneizadora, que não suportaria o desafio da diferença. Encontrar poderia ser compreendido como: deparar-se com, descobrir, chocar-se com, achar-se, opor-se, passar por, contradizer-se mutuamente, dar casualmente com etc.

A arte na rua, no caso da *performance*, colocaria o corpo como território aberto aos encontros e seus acasos. O imprevisto atuaria na geração dos “impossíveis” até então pensados para determinados espaços, possibilitando assim “criar corpos e relações entre corpos, provocar fissuras no fluxo do cotidiano e no olhar do observador-transeunte. Formam-se, desse modo, zonas temporárias de experimentação, no intuito de reinventar o contato com a cidade e com seu material ao traçar territorialidades nômades” (ACÁCIO, Leandro. 07 de junho. 2017. Em entrevista a Clóvis Domingos).

O filósofo português José Gil (2013, p.126) afirma que “o encontro supõe, então, ao mesmo tempo qualquer coisa como uma osmose entre os que se encontram e a conservação da sua plena singularidade. Uma *síntese-disjuntiva*, na terminologia *deleuziana*”. Haveria dessa forma uma parte que se junta, e outra que se mantém separada, quase como num jogo de oposições ou relações. Entre este aproximar-afastar contínuo, um espaço vazio se cria, e seria nele que o encontro ganharia sua efetivação, numa composição de duas ou mais forças.

No caso de uma *performance* artística na rua, tanto o artista quanto o transeunte experimentam esse movimento de aceitação-recusa, mantendo ao mesmo tempo proximidade e distância no fenômeno estético que acontece no momento. Seja pela identificação dos signos expressos pela presença e materiais utilizados pelo performer, quanto pelo estranhamento de como a proposição é desenvolvida, algo habita esse espaço intersticial que é necessário para a efetivação do encontro. Artista e transeunte experimentam planos sensoriais e movimentos perceptivos numa mistura que ainda assim respeita as devidas distinções. Mas um movimento de reciprocidade mínima se estabelece:

Particularmente amo a rua pelo risco que ela traz... em todos os níveis, ela é imprevisível e me faz estar em "alerta" o tempo todo: alerta aos encontros e possibilidades, ao risco e ao fracasso... me obriga a estar aberta ao que virá, ao que não sei, ao que não domino. A rua me deixa sem expectativas... acredito também que a ação na rua é potente porque essa abertura me pede permeabilidade para lidar com o outro... e essa permeabilidade talvez o coloque em xeque também... Talvez também balance suas certezas e permita abrir fendas em seu comportamento automatizado do dia a dia. Talvez permita que ele experimente comigo o risco do encontro. Estamos juntos. A potência da atuação do *Obscena* na rua acho que reside nisso: nas possibilidades do encontro, nas fendas do afeto, no risco de não ser nada e na possibilidade de, pelo convívio, dissenso, beleza, insólito, comum, acionar no outro um movimento que pode ser um sopro ou um renascimento (CAETANO, Nina. 14 abril. 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

Nina Caetano fala que o trabalho na rua a deixa sem expectativas, de alguma forma habitando um não-saber temporário e precisando lidar com a precariedade da ação e com o caos e instabilidade da cidade, até que algum fato ou encontro possa gerar um traçado singular a partir de um campo vazio de forças. Se as expectativas tendem a esperar ou até forçar algum tipo de acontecimento, a ausência delas é que permite que um espaço vazio possa ser preenchido pelo *acaso dos encontros*, numa descoberta que se dá no instante da experiência (e não antes ou depois):

O acaso rasga o espaço à volta e dentro do corpo. Quanto mais fortuito for o encontro, mais necessariamente será um bom encontro. Para tanto, convém desejar o acaso. Eliminar a razão suficiente e o princípio de causalidade. Dispor-se a acolher o acaso no caos e microcaos que temos sempre em reserva. Quanto mais espaços vazios nascerem, mais encontros se tornam possíveis, porque maior é a margem do acaso que os acompanha. Um encontro extremamente fortuito multiplica-se em múltiplos encontros fortuitos – e assim indefinidamente. Um bom encontro – que aumenta a alegria e a potência de agir – é um multiplicador de encontros. Um bom encontro é um multiplicador de singularidades. Dois homens que se encontram formam uma multidão (GIL, 2013, p.132-133).



Figura 17: Ação: *A Mulher Porta*. A performer Lissandra Guimarães carrega uma porta nas costas pela cidade. Na imagem, a artista se encontra atrás da porta e de frente para o homem de braços abertos. Belo Horizonte, 2011.

Arquivo: Agrupamento *Obscena*.

Até porque “não se pode saber o que um encontro pode produzir ou de que um encontro nos torna capaz até que o encontro se dê. Pode ser alimento que fortalece. Pode ser veneno que decompõe. Talvez no mais das vezes seja alimento e veneno (FABIÃO, 2011, s/p).

Estar aberto aos encontros nessa oscilação entre “alimento e veneno”, talvez aí resida um aprendizado constante para o artista que se aventura a atuar nas ruas. Mas quando o encontro acontece, em meio a tantas impossibilidades e ainda que tenha uma duração pequena, adentramos aí no que Michel Serres (2007) chama da “ordem do miraculoso”. Um *entre-lugar* se abriu para que dois modos de individuação se encontrassem, pois, “às vezes, há concordância”. Concordar, aqui, no sentido de se permitir aberturas e contatos. Espaços de passagem, ruas de encontro:

O trabalho na rua é passagem, é caminho entre o que busco e onde quero chegar. A rua é espaço onde eu me enveredo pela maravilha do desencontro afetivo, estético, pessoal, social, espiritual e mundano. E me organizo enquanto gente e me inquieto enquanto pretendo artista”. (IDELINO, Junior, 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

Nessa travessia rumo aos outros, fulgura a possibilidade de “encontro de matéria com matéria, ressoando numa co-composição mútua o que ainda não existia, nem se imaginava *existível*” (LEPECKI, 2013, p.117).

Num exercício relacional com os transeuntes e com os espaços da cidade, algo flagrante emerge nas relações políticas que as ações artísticas travam nas ranhuras da arquitetura. Como assinala outro pesquisador do *Obscena*:

Vamos rasgando as ruas com ações críticas e poéticas que matizam, misturam, sonorizam e potencializam nossas vozes na cidade. O *Obscena* não apenas atua, ele entoia suas vozes em consonância a outras e faz do corpo de seus pesquisadores os vórtices de profusão destes sons, em encontros até então insuspeitados (CAIAFA, Frederico. 05 de junho. 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

Retomo nesse ponto Lefebvre, em sua obra *A Revolução Urbana*, na qual aborda a crise do urbano e os obstáculos que o tornam impossível enquanto condição social na vida da cidade. Num exercício de confrontação para suas ideias, o autor vai argumentar tanto a favor como contra a rua, como lugares de encontro:

Não se trata de um lugar de passagem e circulação. A invasão dos automóveis e a pressão dessa indústria, isto é, do *lobby* do automóvel, fazem dele um objeto piloto, do estacionamento uma obsessão, da circulação um objetivo prioritário, destruidores de toda vida social e urbana. (...) A rua? É o lugar (*topia*) do encontro, sem o qual não existem outros encontros possíveis nos lugares determinados (cafés, teatros, salas diversas). Esses lugares privilegiados animam a rua e são favorecidos por sua animação, ou então, não existem. Na rua, teatro espontâneo, torno-me espetáculo e espectador, às vezes ator. Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas separação, segregação estipulada e imobilizada (LEFEBVRE, 2002, p.29).

Lugar de encontro? Talvez, mais quais encontros? Superficiais. Na rua, caminha-se lado a lado, não se encontra. É o “se” que prevalece. A rua não permite a constituição de um grupo, de um “sujeito”, mas se povoa de um amontoado de seres em busca. De quê? O mundo da mercadoria desenvolve-se na rua. A mercadoria que não pôde confinar-se nos lugares especializados, os mercados, praças, invadiu a cidade inteira (LEFEBVRE, 2002, p.30).

Lefebvre, nas duas citações acima, expõe dois pontos de vista que paradoxalmente, se contrastam ao mesmo tempo que se aproximam: os possíveis e os impossíveis de um encontro poder se realizar nas ruas. Minha leitura é de que não existem garantias, daí acreditar na potência da experimentação, o jogo de se colocar o corpo em risco. Um encontro na rua pode e não pode se efetivar. São muitas as variáveis que condicionam tal fenômeno num momento determinado e único, em que a mistura humana pode acontecer, como também a segregação prevalece.

Mais do que julgar, se um encontro entre artista e transeunte na rua se desenvolve de maneira superficial ou profunda, efêmera ou duradoura, acredito que a partir da condição liminar defendida nessas situações cênicas e políticas inseridas na vida social, conforme assinala Caballero, o que se pode propiciar é o surgimento de *communitas*, isto é, encontros abertos nos quais se estabelecem relações igualitárias e espontâneas, que suspendem qualquer tipo de hierarquia. Isso porque:

A *communitas* representa uma modalidade de interação social oposta à de estrutura, na sua temporalidade e transitoriedade, onde as relações entre iguais dão-se espontaneamente, sem legislação e sem subordinação a relações de parentesco, numa espécie de “humilde irmandade geral” (...) Esta concepção utópica e exemplificada por *Turner* recorrendo a diversos momentos singulares, como foram a existência das comunidades *hippies*, os *beats*, a comunidade fundada por Francisco de Assis. Em todos esses casos, a *liminaridade* é uma situação de margem, de existência no limite, portadora de mudança, proponente de umbrais transformadores (CABALLERO, 2011, p.38).

Nesse ponto, evoco aqui novamente, a noção de colaboração e horizontalidade, presente nas práticas dos coletivos artísticos que buscam, não somente entre si, mas no contato com diferentes contextos (grupos, espaços, movimentos etc.), novas formas de criação e produção estética, contaminados pela força dos encontros. Dessa forma, posso entrelaçar as *communitas*, com outros conceitos já apresentados nessa tese, tais como: zonas autônomas temporárias (BEY, 2004), táticas cotidianas (DE CERTEAU, 1994), gestos coreopolíticos (LEPECKI, 2013) e ações profanadoras (AGAMBEN, 2007), ambas, inaugurando linhas de fuga alternativas aos poderes instituídos e centralizados.

No caso das ações artísticas na rua, como *communitas* com seus acontecimentos espaço-temporais-relacionais múltiplos e irrepetíveis, os encontros assumem formas muito diferenciadas. Ação pressupõe também recepção, pois uma ferramenta de trabalho fundamental é a receptividade. Nas palavras da teórica e *performer* brasileira Eleonora Fabião “receptividade transforma corpo em campo (...) Trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional (FABIÃO, 2015, p.17). Há também encontros, nos quais a intolerância e a agressividade surgem, e as ações são interrompidas, seja pelo susto ou pelo medo. Quando se percebe que determinados contextos não desejam dialogar com as proposições lançadas, é fundamental respeitar tais limites. Ou então, quando os mecanismos de controle estatal conseguem impedir as dinâmicas nas ruas através de medidas repressivas e violentas. Fato é que os encontros (sejam de toda natureza) interferem, produzem marcas. Nas palavras de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro:

O encontro é uma ferida. Uma ferida, que, de maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com sua emergência *disruptiva*. O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um *meio*, um *ambiente mínimo* cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum. O encontro, então, só se *efectua* – só *termina* de emergir e começa a acontecer – se for reparado e consecutivamente *contra-efectuado* – isto é, assistido, manuseado, cuidado, (re)feito a cada vez *in-terminável*. (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012, p.1)

Ações artísticas serão sempre refeitas a cada experimentação num exercício interminável de reinvenções e descobertas. Nas ruas, as proposições serão “feridas” e interferidas pelos transeuntes, desencadeando momentos de reciprocidade pelo acaso dos encontros. E nos últimos dez anos, o *Obscena*, nesse encontro corpo-a-corpo com o espaço público, descobriu e ao mesmo tempo produziu inscrições, textos corporais, paisagens espaciais, marcas e tatuagens⁶⁸ na pele urbana.

Para mim essas tatuagens urbanas são expressões do vivo, do humano, da cultura, de como a cidade se (de)compõe a partir de nossos desejos. De como a produzimos, a agredimos, a amamos.

Penso essas tatuagens urbanas como inscrições no espaço da cidade. Daí a decisão de uso do termo “inscrição” encontrar suporte – e origem – na palavra latina “*inscribo*” que pode significar “escrever em”, “inscrever”, “gravar em”, “marcar”, “assinalar”, “sulcar”, “abrir” (SARAIVA, 2006, p.614-615). Também podemos associar às práticas urbanas o verbo “intervir” ou “interferir”, no sentido mesmo de “ferir, cortar, penetrar em, invadir, desdobrar”. A pesquisadora Adriana Sansão Fontes (2012) fala de “intervenções temporárias e marcas permanentes”, mas diferente de uma hostilidade, a autora acredita na instauração de uma “amabilidade urbana”.

Encontro como singularidade-coletividade, milagre e ferida. Encontros possíveis e impossíveis. Encontros afetivos, conflitivos, mnemônicos ou festivos. Encontros corpo-a-corpo. Encontros com uma cidade que também é um corpo a ser afetado e que nos afeta sempre. Termino esse capítulo com um texto escrito após um intenso encontro entre meu corpo de pesquisador e o corpo urbano:

⁶⁸ “*Tatuagens urbanas: inscrições no corpo da cidade*” é o título de uma oficina que o Obscena vem realizando nos últimos anos em Belo Horizonte, na qual partilha suas pesquisas em arte urbana.

Considerar a cidade um corpo: extenso, poroso, espaço para ser percorrido, tocado, acariciado e perfurado⁶⁹. Delicadas cicatrizes.

Cidade: corpo repleto de tatuagens. Superfície-pele habitada por marcas, relevos, linhas, formas, grafias, cores, parte alta, parte baixa, parte erógena.

Considerar as coreografias dos passantes, seus gestos e ações, suas corporalidades, suas movimentações - rabiscos provisórios a criar diferentes camadas, velocidades e lentidões, pausas, danças automatizadas, pequenos desvios.

Considerar ações, intervenções, composições, ocupações artísticas como desenhos que tatuam presenças, conflitos, afetos, memórias, estranhamentos nesse corpo. Tatuagens móveis e poéticas a riscar o corpo urbano e inscrever o pequeno, o sutil, o incerto, o desconhecido e o obscuro.

Considerar a cidade com suas cidades: a pública, a privatizada, a comum, a revelada, a disfarçada, a maquiada, a mapeada, a rejeitada. Tem sempre algo tatuado nessa carne. Tatuagens obscenas por ainda se fazerem atos humanos, instauração de encontros, criação de furos e fendas na parte dura desse corpo. Mas não sangra. O que escorre é sempre vida, potência, alegria, pequenas gotas e leves respiros.

Considerar essas tatuagens como tentativas de desorganizar esse organismo que se chama cidade. Numa intenCIDADE, poetiCIDADE, multipliCIDADE de pequenas ações alimentadas por utopias. Fazer amor com a cidade? Levar seu corpo a suar frio, gozar quente, gemer baixinho.

⁶⁹ A pesquisadora Paola Berenstein Jacques utiliza a expressão “corpocidade” para relacionar a cidade como um corpo vivo.

Considerar o embate que se trava entre o orgástico e o orgânico: tecer desvios, resistências, "perder tempo para ganhar espaço"⁷⁰, tentativa de tornar esse corpo mais vibrátil, vulnerabilizar esse corpo em sua parte adoecida para que o poder estabelecido dance novas paisagens. Desproteger certezas, caminhar mais tranquilo, subverter os discursos de medo e os imperativos do consumo, criar uma cidade lúdica e possível, ainda que momentaneamente.

Considerar esse corpo da cidade como um corpo sujo e se sujar com ela e nela. Ações para se tatuar e depois apagar. Possibilitar o comum, o singular, a fresta, a festa, o sensível em meio ao invisível. Não impor nada. Mas com-por, dispor, despuerorar. Perder espaço para ganhar presença.

Considerar e recuperar essa ideia de tatuagem como algo marginal: inscrições nos corpos dos navegadores, viajantes e piratas.

Sinais de uma vida outra que corre paralela ao cotidiano ordinário. Há uma pirataria submersa nesse mar aparentemente controlado. Trazer nossos navios para o espaço. São de papel, fragilidade pura, não para conquistar espaço, mas para colorir e tentar criar heterotopias.

Considerar esse corpo-cidade sempre por se fazer. E nessas ações poéticas somos o lado perdedor. Perder autoria para dialogar com as pessoas e espaços. Perder o lugar de artistas para nos vulnerabilizarmos como cidadãos. Perder a expectativa para que o extraordinário possa irromper. Perder o previsível para que o risco possa florescer. Cantar para a cidade "quero ficar no teu corpo feito

⁷⁰ Richard Sennet trata da problemática da velocidade na vida urbana como um dos fatores da passividade corporal dos habitantes. Ver: "Carne e pedra: o corpo na cidade ocidental". Editora Record, 2003.

*tatuagem, prá te dar coragem quando a noite vem...⁷¹" E com medo
sempre reiniciamos!*

⁷¹ Trecho da canção *Tatuagem* de Chico Buarque.

“Do contrário dos imóveis que pertencem desde quase sempre a alguém, as ruas não pertencem a ninguém a princípio” (*Pérec, Georges. Espécies de espacios, 2001*).

PARTE III – “SE ESSA RUA FOSSE MINHA”: MEMÓRIA, ESTRANHAMENTO E INSURGÊNCIA NA AÇÃO *IRMÃOS LAMBE-LAMBE*

Nesse capítulo, abordo a ação *Irmãos Lambe-lambe*, desenvolvida pelo *Obscena*, que em seu percurso por diferentes ruas, experimentou três aspectos presentes e conjugados, na cidade contemporânea: a memória e o esquecimento; o medo e a confiança; a segregação e gentrificação. Para isso, utilizarei diversos autores que possam dialogar com as experiências narradas e assim enriquecê-las para um trabalho de análise.

Para a escrita desse capítulo, inicialmente, recorro à memória, para que se possa tecer e juntar os fios e fragmentos de como surgiu a criação da referida ação, pela primeira vez realizada no tradicional bairro da Lagoinha em Belo Horizonte, no ano de 2011. Meus fios são compostos de uma rede afetiva: antigos cadernos de anotações, algumas fotografias, rascunhos e cópias de cartas e conversas com meu companheiro de trabalho nessa ação, Leandro Acácio. Na afirmação do escritor mineiro João Guimarães Rosa: “o que lembro, tenho” (ROSA, 1956, p.188). Assim, juntando esses delicados e ao mesmo tempo resistentes fios, posso retornar a uma manhã ensolarada de um sábado de maio, à uma parte do espaço no qual existiu a Praça Vaz de Melo (demolida para a implantação do Complexo Viário da Lagoinha em 1981); local que nós, os artistas do agrupamento *Obscena*, adentrávamos, juntamente com os coletivos *Os Conectores* e *Paisagens Poéticas*, para a realização da intervenção urbana coletiva *A Praça é nossa?*

Nesse local que antes era uma praça marcada pela boemia e festa (hoje se apresenta como um lugar descaracterizado, esquecido e abandonado), tentaríamos por algumas horas, reconstruir um espaço de convivência, a partir de uma ocupação artística e poética, convidando e sensibilizando os moradores e passantes que encontrássemos. Desafio de estender fios e instaurar um pedaço de cidade: humanizada, lúdica e aberta aos encontros. Marcada e remarcada pelos pedaços de memórias e afetos dos habitantes, como Ercília, uma das “cidades invisíveis” de Ítalo Calvino, na qual, as ligações que orientam a vida ali, são presentificadas pelos habitantes que:

estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou preto e brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas, restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios (CALVINO, 1999, p.72).

Mas diferentemente de Ercília, a Praça Vaz de Melo, como inúmeras outras praças e lugares da cidade, se tornou um espaço vazio, com fios soltos e frágeis, apenas existindo

como espaço deteriorado, cujos habitantes foram embora por causa do medo, da violência, do descaso público, vítimas de projetos arquitetônicos estatais que não estimulam a convivência urbana. Reflexo da urbe contemporânea, espaços antes destinados ao encontro e convívio, numa tessitura de um tempo largo e coletivo, se tornaram agora trajetos de passagem, esvaziados do seu potencial humano e socializador: “não-lugares” (AUGÉ, 1994).

Para Marc Augé “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p.73). Essas três dimensões apontadas pelo autor, foram verificadas como ausentes em nossa experiência com os vestígios que restaram da Praça Vaz de Melo: não se percebia tanto no local quanto na fala das pessoas algum tipo de traço identitário com a praça, relações e contatos não eram ali estabelecidos e as dimensões históricas não eram reconhecidas. O que teria acontecido então? Vamos por partes.

3.1 – História do bairro Lagoinha



Figura 18: Complexo Viário da Lagoinha. Belo Horizonte.
Fonte: Online⁷²

A base de formação do bairro Lagoinha foram os migrantes da região central de Minas Gerais e imigrantes italianos trazidos à época da construção da capital. Nascido fora dos

⁷² Disponível em: <http://www.otempo.com.br/cidades/motociclista-fica-ferido-em-colis%C3%A3o-com-move-no-complexo-da-lagoinha-1.1030372>. Acessado em 01 de fevereiro de 2017.

limites planejados para a nova capital mineira, o bairro foi um dos primeiros de origem operária, e suas casas foram construídas em torno de uma pequena lagoa, onde hoje está erguido o Complexo Viário da Lagoinha. Antigamente, a região era pantanosa e cercada por várias lagoas, o que possivelmente explica o nome dado ao bairro. Os imigrantes italianos e os migrantes viviam em perfeita harmonia e cooperação, formando uma comunidade que compartilhava o mesmo território rico em manifestações culturais mineiras e italianas. No bairro Lagoinha ainda existem algumas famílias remanescentes dos operários ligados à Comissão Construtora da cidade.

Por sua proximidade com a região central de Belo Horizonte, desde sua criação, o bairro se tornou pioneiro em atividades de comércio de móveis antigos e de ofícios artesanais. Sempre atraindo muitos habitantes, a região se tornou boêmia com a implantação de casas de prostituição e muitos bares com forte tradição de samba, sendo comparada à Lapa carioca, muito presente no imaginário coletivo. Na segunda metade do século XX o bairro passou por transformações urbanas que o colocaram em posição de isolamento em relação à cidade:

A abertura das Avenidas Pedro II e Antônio Carlos, a construção dos elevados, a proximidade com a linha férrea, o Ribeirão Arrudas e a Avenida do Contorno foram determinantes para tal afastamento. E mesmo o fato de existir no entorno um cemitério – o do Bonfim – contribui para que haja preconceito de alguns e até mesmo o isolamento (FREIRE, 2008, p. 15 e 16).

A paisagem que atraía e encantava os moradores, foi transformada com a demolição dos velhos casarões e parte da zona boêmia, mudando completamente o panorama. O charme do bairro deu lugar à decadência e infelizmente hoje a mídia apenas retrata o ar de abandono, o que torna a região hostil para quem passa ali a pé. Moradores e comerciantes reclamam de falta de infraestrutura e segurança, resultado de projetos fracassados de revitalização. Em matéria para o *Jornal Estado de Minas*, a arquiteta Cláudia Pires afirmava que os espaços da Lagoinha foram transformados para “se tornarem calhas de vias expressas. Isso mudou muito a realidade no lugar. Enquanto a prefeitura não perceber que a cidade precisa ser desenhada, as obras continuarão sendo feitas apenas para as pessoas passarem, e não para se apoderarem dos espaços”.⁷³

Voltando a 2011, ano no qual nos propusemos a criar uma ação artística no local onde existia a Praça Vaz de Melo, a situação do bairro ainda apresentava essas condições de abandono e de não ocupação simbólica dos espaços. Sobre a Praça Vaz de Melo, o que

⁷³ Disponível em: http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/03/25/interna_gerais.362352/bairro-lagoinha-e-o-vizinho-pobre-do-centro.shtml Acesso em 11 de fevereiro de 2017.

sabemos é que era um reduto do baixo meretrício e dos boêmios de segunda classe, além de encontro de muitos artistas, que conviviam de forma amistosa com os demais moradores. Seu nome foi uma homenagem ao principal comerciante do local, Guilherme Vaz de Melo⁷⁴. Em consonância com essa herança boêmia, a Lagoinha é considerada um dos berços do samba em Belo Horizonte, principalmente a partir da década de 1950. Dessa época, vem a designação do popular copo lagoinha, atribuído a um modelo popular de copo de vidro muito utilizado nos botequins e rodas de samba tão tradicionais na região.



Figura 19: Antiga Praça Vaz de Melo no bairro Lagoinha.

Fonte: Arquivo Público da cidade de Belo Horizonte.

O que se vê hoje é um lugar ermo e considerado perigoso, que apenas é utilizado como passagem e acesso para as passarelas da cidade. Há a presença de moradores de rua, usuários de crack e trabalhadores informais (catadores de materiais recicláveis) o que aumenta o

⁷⁴ Por meio do decreto no. 32, de 13/07/1935, o Prefeito de Belo Horizonte Dr. Otacílio Negrão de Lima mudou o nome da Praça da Lagoinha para Praça Cel. Guilherme Vaz de Melo, mais conhecida como Praça Vaz de Melo, para imortalizar aquele antigo e ilustre habitante de Curral Del Rey e que tanto trabalhou para o engrandecimento da cidade.

estigma do local. Nesse contexto aconteceu a intervenção urbana *A praça é nossa?*, e, fazendo parte dela, a ação *Irmãos Lambe-lambe*, do agrupamento *Obscena*.

3.2 – Encontrando os lugares e suas memórias coletivas

Como campo problemático num traçado de conflitualidades e possibilidades, a arte na rua, como já discutimos no primeiro capítulo dessa tese, pode operar pela via de uma estetização da cidade, com a criação de projetos artísticos que buscam a espetacularização e que acabam por aumentar nossa alienação ou então pela valorização e ocupação da cidade como obra estética e sensorial, provocando experiências, rupturas e novas percepções do meio.

Nessa complexa teia de relações que envolvem arte e rua, o artista joga e atua em territórios não somente estéticos, mas éticos, políticos e sociais, podendo se tornar um agente e provocador dos contextos urbanos a partir de suas proposições e escolhas. Em tempos de frágeis construções sociais que geram relações quase sempre líquidas (BAUMANN, 2001), estar aberto ao outro pode se constituir como uma política. Tal questão também é necessária à discussão artística e para Rolnik (2006):

Uma das buscas que tem movido especialmente as práticas artísticas é a da superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro, própria da política de subjetivação em curso. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. Ora, ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalcada por muitos séculos⁷⁵.

Nesse sentido, vulnerabilizar, ressignificar e sensibilizar os usos dos espaços da cidade pelas pessoas que nelas habitam, são algumas das tarefas do artista contextual, que em seu exercício, propõe à sociedade, atitudes que congregam “implicação, crítica, adesão e também desafio” (ARDENNE, 2006, p.25).

No caso da ação *A Praça é nossa?*, veremos que os dispositivos utilizados pelos artistas, tentaram recuperar a praça como espaço urbano livre de edificações e que propiciaram momentos de convívio, recreação e encontros, daí um convite aberto feito para “habitar, revitalizar, encontrar, conviver, repensar e reinventar. Traga seu pedaço de praça e venha reconstruir esse espaço conosco” (texto do material de divulgação).

⁷⁵ROLNIK, Suely.

Geopolíticas da Cafetinagem. Disponível

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 11/02/2017.

em:



Figura 20: Atual espaço da Praça Vaz de Melo no bairro Lagoinha. Belo Horizonte.

Fonte: Online⁷⁶.

O fato da Praça Vaz de Melo atualmente não se constituir de fato como praça, é um ponto fundamental para entendermos a perda não só espacial, mas simbólica (memória e afeto) que algumas partes da cidade vêm sofrendo. Uma pobreza da vida social que se manifesta pela:

Redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana leva a um empobrecimento da corporalidade, os espaços urbanos tornam-se simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados, o que inicia uma reflexão urgente sobre as atuais relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão. Da relação entre o corpo urbano e o corpo do cidadão poderão surgir outras formas de apreensão urbano-corporal e, conseqüentemente, outras formas de reflexão, de relação e de intervenção nas artes e nas cidades contemporâneas. (JACQUES, 2012, p. 94).

De fato, foi a busca de novas formas de apreensão urbano-corporal, o que motivou a junção de três coletivos da cidade, propondo a experimentação de diferentes formas de ocupação espacial. Dessa forma, os pedaços da praça ausente (presente só no nome) se materializaram com a produção de estratégias poéticas que pudessem mobilizar a atenção e a adesão dos moradores e transeuntes, através da criação de micro-espaços como: instalação de

⁷⁶ Disponível em: <http://mapio.net/pic/p-71285831/>. Acesso em 11 de fevereiro de 2017.

uma piscina de plástico, área para jogos esportivos e brincadeiras, espaço para acampar com distribuição de comida e bebida, tecidos e almofadas para descanso e registro fotográfico como o ofício dos tradicionais lambe-lambes. Esse conjunto de ações, gerou curiosidade e teve a participação de crianças, adultos e passantes. Vale destacar que inclusive foi preciso pedir ajuda aos moradores e comerciantes do entorno da praça, para a execução das atividades.



Figura 21: Ação: *Irmãos Lambe-lambe*. Bairro Lagoinha, Belo Horizonte, 2011.

A ação fez parte da Edição Especial do Galpão Cine Horto⁷⁷, que comemorava seus dez anos de atividades e optava, naquele momento, por dialogar com as emergências presente na cidade:

Celebrar uma história de tantos encontros nas ruas, praças e outros espaços da cidade, resgata, não só as origens do Grupo Galpão, mas também a força motriz do teatro que acreditamos. Através dos espetáculos e intervenções que compõem a programação, esperamos apresentar ao público uma mostra do teatro feito para a cidade de hoje, em seu sentido mais amplo: para os espaços públicos, ruas, pontos de ônibus, viadutos; para o centro e para a periferia, para muitos e para poucos. Somamos à persistência e inventividade de cada um dos artistas convidados, nosso protesto ao percebermos o crescente cerceamento ao uso dos espaços públicos por parte da administração pública municipal – fenômeno que infelizmente não é “privilégio” de BH, mas se repete Brasil à fora. Seja na burocracia “kafkiana” ou na cobrança abusiva das taxas, fica nítido o desinteresse e a falta de apoio do poder público para que iniciativas como essas se multipliquem. É por isso que nessa edição, você, cidadão belo-horizontino, é nosso principal convidado: OCUPE A CIDADE! (Material de divulgação).

Mesmo reconhecendo o interesse e esforço do Galpão Cine Horto em problematizar os usos da cidade através do fazer artístico, não posso deixar de citar alguns pontos de tensão existentes nesse projeto. As ações artísticas nas ruas dos coletivos participantes, não se configuravam como espetáculos de teatro de rua e, por isso, na maioria das vezes, não podiam ser divulgadas ou noticiadas, para não perderem suas características de surpresa, *disrupção* e imprevisto. Então na programação impressa, os locais e horários ficavam imprecisos, o que causava um certo incômodo para a organização do evento. Tais ações artísticas seriam destinadas então para quem: os que delas já sabiam ou os que se deparariam com elas? Ou os dois? Fato é que tais discussões sempre permeiam esse tipo de prática artística e contextual. Quase sempre quem vai “assistir” a um trabalho artístico, já anseia encontrar um espetáculo, o que vai na contramão da processualidade e inacabamento dessas ações mais diluídas no espaço urbano. Ao apresentarem forte apelo convivial e ampla suspensão temporal e espacial, o que se busca não é a criação de um “produto” ou “cena”, mas uma produção de experiência compartilhada.

Agora se faz necessário abordar a criação e realização da ação *Irmãos Lambe-lambe*.

⁷⁷ Importante espaço cultural da cidade de Belo Horizonte, criado e gerido pelo Grupo Galpão, que atua como importante celeiro de profusão e formação da arte teatral na cidade. Para saber mais, acessar: <http://galpaocinehorto.com.br/>

3.2.1- “Procuro-me”

Nesse tópico, gostaria inicialmente de trazer para meu texto o depoimento do meu parceiro de trabalho no *Obscena*, Leandro Acácio, sobre a referida ação:

No regionalismo brasileiro o lambe-lambe é um fotógrafo ambulante que geralmente trabalha em praças e jardins públicos. Em Belo Horizonte a profissão vem sendo pouco a pouco extinta, com a proibição da atuação dos lambe-lambes na vida urbana. Motivados por essa inspiração aliada a toda discussão e prática fomentada pela pesquisa do *Obscena* – sobre novas formas de ocupação e revitalização (concreta e imaginária) de espaços públicos/privados da cidade – realizamos a intervenção urbana “Lambe-lambe”, ou, como gostamos de brincar os “Irmãos Lambe e lambe”. Brincadeira que vem do fato de que eu e meu amigo Clóvis, proponentes da intervenção, sermos muitas vezes confundidos como irmãos, devido nossa aparência. Um o retrato do outro.

Por essas e outras, nosso “*Lambe-lambe*” consiste na ação de fazer retratos. E em uma cadeia de desdobramentos, as imagens são depois reveladas e enviadas pelo correio às pessoas fotografadas com uma carta por nós assinada.

Para essa ação, vamos trajados a caráter (numa alusão às avessas do *black tie*). Para a foto, nossos convidados são sentados à frente de um quadro com o título/manchete “PROCURO-ME⁷⁸”, como se fosse uma página de um jornal poético-lírico-sensacionalista. Antes do momento do clique, Clóvis pergunta ao fotografado: Qual seu local preferido na cidade? Para nós a pergunta sugere novas perspectivas na atitude de PROCURAR, que migra do EU lírico e reflexivo para EU relacionado ao espaço urbano: territorialidades de fluxos e de afetos/afetações.

Assim como a imagem, a resposta a essa pergunta traz vozes com sentimentos e pensamentos íntimos que muito nos interessa. Vozes que engendram um diálogo entre a intervenção em si e o participante, entre o participante e a cidade, entre a cidade e o cotidiano. Nessa lembrança/homenagem à figura do lambe-lambe PROCURAMOS um fragmento da paisagem urbana, um pedaço da cidade, uma vida arrancada do anonimato pelo retrato falado da fotografia. (Irmãos Lambe-lambe. Publicado no *blog* do agrupamento. Disponível em: www.obsceca.blogspot.com. Acesso em 08 de fevereiro de 2017)

Como descreve Leandro na citação acima, nosso desejo era descobrir os lugares de afeto e memória dos participantes da ação. Na Praça Vaz de Melo, buscávamos as lembranças das pessoas sobre a praça que agora não mais existia, além de suas percepções sobre o bairro Lagoinha. A ação foi ambulante e percorremos algumas ruas do bairro, principalmente

⁷⁸O quadro é uma criação intitulada “Lindonéia” de Rubens Gerchman e integrante do livro *Tropicália ou Panis et Circenses* (2010). O livro foi organizado por Ana de Oliveira, e reverencia o álbum homônimo visto como um representante máximo do vertiginoso movimento contracultural brasileiro conhecido como Tropicália. O álbum, lançado em 1968 foi engendrado de forma coletiva por Caetano Veloso, Capinam, Gal Costa, Gilberto Gil, Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé, Torquato Neto. Na homenagem que o livro presta a esse “disco-manifesto”, cada canção ganha um ensaio e um quadro. A partir da letra da canção “Lindonéia” (Gilberto Gil e Caetano Veloso) nasce o quadro usado na intervenção Irmãos Lambe-lambe. Quem conhece a canção, lembra que seus versos dizem sobre uma Lindonéia desaparecida. Essa Lindonéia, reaparece, “no avesso do espelho”, numa foto de jornal. O projeto gráfico do quadro é assinado pelo artista visual/design gráfico Rubens Gerchman e o ensaio sobre a canção foi escrito pela filósofa, poeta e psicanalista Viviane Mosé, que diz em seu texto:

“Lindonéia é um fragmento da paisagem urbana, impressa em uma foto de jornal, um pedaço de papel, um pedaço da cidade, uma vida arrancada do anonimato pela tragédia. Mas todos somos Lindonéia, somos mais um nessa sociedade massificada, somos ninguém, até que a arte nos ressalte, ou a morte nos assalte, em imagem” (MOSÉ apud OLIVEIRA, 2010, p.44).

visitando e conversando com os comerciantes de antiquários e lojas de móveis usados da região. A aproximação nos possibilitou, inclusive, o empréstimo de uma cadeira para ser utilizada na intervenção.

Eu me lembrava durante a ação, dos fotógrafos lambe-lambe ainda hoje instalados no Parque Municipal no centro de Belo Horizonte. Se pensarmos na ordenação espacial das cidades constatamos como Jeudy (1990, p. 107) que “as praças e os edifícios não formam apenas um cenário, a vida social se funde aos espaços onde se desenrola”. Para DAMATA (1997) a praça é uma espécie de sala de visitas, um espaço intermediário entre a casa e a rua. Nas décadas de 1950/1960, eram o lugar preferido para os passeios familiares dominicais após as missas matinais, para o encontro e picnic dos namorados, a banda de música no coreto, as crianças brincando, enfim, espaços movimentados e ricos de experiências coletivas.

Retornando à nossa praça reconstruída pelos moradores e imaginada por nós: em nossa escuta íamos juntando os pedaços: imagens, histórias, desenhos, esquecimentos, além da queixa constante de como se degradou o local. Houve relatos sobre as lojas de comércio, os bares, os blocos de carnaval, a convivência com os imigrantes, as cadeiras do lado de fora das casas etc. A ação artística despertava curiosidade e assim sempre havia alguém disposto e interessado em participar, o que reforçava a dimensão colaborativa do experimento. Uma ação que solicitava tempo e delicadeza, mais do que uma grande quantidade de retratos a serem feitos. A conversa gerada era muito agradável e as pessoas se espantavam pelo fato de não terem que pagar para receber depois a fotografia revelada pelos correios. Mais do que uma relação de consumo (acentuada cada vez mais na cidade), tecíamos uma relação afetiva e desinteressada de qualquer tipo de lucro ou resultado. Havia pessoas que conversavam, mas não desejavam posar para o retrato, sendo respeitadas em sua decisão.

O lambe-lambe como fotógrafo de rua media as relações dos sujeitos com a cidade. É um guardião da memória e cronista visual de uma comunidade. Foi em 1920, que surgiram os primeiros trabalhadores dessa profissão em Belo Horizonte. Inicialmente itinerantes e viajantes (visitavam festas religiosas para registrarem as pessoas nessas ocasiões especiais) depois passaram a ocupar as praças da cidade que se apresentavam como lugares de descanso, lazer e socialização. É importante frisar que os fotógrafos lambe-lambe exercem seu ofício no ambiente público, em oposição ao espaço privado dos estúdios. Logo:

Não é o ato de “lamber”, ou o fato de utilizar um equipamento fotográfico específico que identifica um lambe-lambe, mas sim, o local onde ele desempenha a sua atividade e que lhe permite estabelecer relações *sui generis* com os clientes, com os passantes da cidade. (...) O fato de os fotógrafos Lambe-lambe não utilizarem mais a antiga máquina de jardim, cujo processo exigia o ato de “lamber”, não

descharacteriza o ofício. Não é no maquinário utilizado ou no processo técnico de realização desse ofício que reside seu valor cultural, mas sim, na maneira como esses profissionais interagem com a sociedade e com os espaços públicos da cidade ao longo do tempo (ARROYO, 2011, p. 17-18).

Em nossa ação, sabíamos que se tratava de “brincar” de atualizar um ofício tradicional tão importante para a memória coletiva e cultural da cidade. Nossos figurinos eram tradicionais e antigos, mas nossos equipamentos eram contemporâneos (máquinas e celulares). Era como se encenássemos uma situação antiga num contexto novo e com questões atuais. Era necessário estabelecer um território cênico cuja ação é um jogo que pede um pacto sensível de todos os envolvidos. Leandro era o responsável pela fotografia e eu segurava um tecido preto que funcionava não só como uma cortina que escondia o rosto do participante (antes da fotografia), mas quando sacudida e retirada, marcava o instante que o retrato era produzido. Isso causava descontração no participante, além de atrair a atenção das pessoas em volta. Era quase um dispositivo de atração, uma mistura entre ficção e realidade. Essa dimensão lúdica presente na ação, esse artifício, facilitava a interação com os participantes.



Figura 22: Ação: *Irmãos Lambe-lambe*. Evento: *A Ocupação*. Viaduto de Santa Tereza, Belo Horizonte, 2013. Foto: Whesney Siqueira.

A ação *Irmãos Lambe-lambe* permeava então diferentes camadas e materialidades: corpo e fotografia, realidade e ficção, teatralidade e *performatividade*, etc. Aqui, é possível reconhecer nessa ação artística sua “condição liminar” (CABALLERO, 2011), presente tanto em sua linguagem sincrética (instalação cênica, plástica e visual) quanto em sua dimensão de um acontecimento convivial e uma ação cidadã. Também se imbricam camadas temporais: o passado (pela evocação de lembranças) o presente (pela singularidade dos encontros entre artistas e moradores e os depoimentos sobre a situação atual dos espaços) e o futuro (a promessa de envio da fotografia após alguns dias da ação).

Nesse aspecto, posso afirmar que o retrato é uma forma de auto-representação e nele a lembrança registrada pode marcar um momento de alegria e encontro vivenciados.

Para Halbwachs (1990) a memória é sempre reconstruída em grupo e ao mesmo tempo um trabalho individual. Cada sujeito é habitado por um grupo de referências que já formou uma comunidade de pensamentos. Como algo que se herda e se alimenta processualmente, uma lembrança é sempre resultado de uma ação conjunta. Em nossa experiência com os moradores do bairro Lagoinha, percebíamos que uma imagem sempre gerava uma memória que se apoiava no depoimento de outra pessoa que acrescentava mais algum detalhe. Isso porque:

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (HALBWACHS, 1990, p.25).

Havia também momentos de total discordância entre os participantes. Éramos testemunhas de um embate entre memória individual e memória coletiva. Como a memória coletiva se ancora pela força das tradições e se fortalece como história vivente e atual, sempre rearticulando o momento presente, a memória individual pode resistir à uma certa tirania proveniente das memórias coletivas. O que temos são narrativas plurais. Fato é que “não há memória que não se desenvolva num quadro espacial” (HALBWACHS, 1990, p.143).

Hora nos relacionávamos com pessoas e suas memórias vivas da praça, hora com pessoas sem nenhuma relação com aquele local. Havia inclusive uma discordância se ali ainda poderia ser denominado como uma praça. Era evidente na escuta de alguns depoimentos mnemônicos, o apego afetivo ao bairro e seus espaços. Os que não tinham algum fio que os amarrasse afetivamente ali, apenas se referiam à praça como um local de passagem. Já os que afirmavam não se lembrar de nada também não apresentavam um reconhecimento da vida que ali acontecera, numa forma de esquecimento. Nas palavras de Halbwachs “esquecer um

período de sua vida, é perder contato com aqueles que então nos rodearam” (HALBWACHS, 1990, p.32). Para uma memória ser evocada, não basta apenas ser descrita de forma abstrata, é preciso ter sido de fato compartilhada, isto é, vivida.

Trabalhos de ativação da memória coletiva em espaços condenados ao desaparecimento, também são destacados por Caballero (2011), dentro das práticas liminares de alguns grupos latino-americanos. Destaco a ocupação artística realizada pelo *Mapa Teatro*⁷⁹, da Colômbia, que em 2002, no bairro *El Cartucho* em Bogotá, atuou junto às “pessoas atingidas pelos processos de desalojamento, expulsão e demolição (...) tornando visíveis outras mitologias pessoais e coletivas. Relatos que comumente ficam à margem ganharam presença no estranhamento poético de um teatro do real” (CABALLERO, 2011, 145).

Na ação referida, as memórias individuais e coletivas eram narradas sobre as ruínas do bairro, além da instalação de objetos dos moradores, que nessa *performance* comunitária, reescreviam e reconstruíam o espaço destruído, tornando-o um lugar habitado de histórias e simbologias. Articulando relatos dos desalojados com o mito de Prometeu, na versão contemporânea de Heiner Muller⁸⁰, o grupo criava um documento de registro sobre o desaparecimento de um bairro para a construção de um parque, e os danos causados na vida das pessoas que eram dali expulsas.

⁷⁹ O grupo se declara como um laboratório de artistas dedicados à criação artística transdisciplinar. Formado por artistas visuais e cênicos, cujos trabalhos transitam por diferentes linguagens artísticas. Para maiores informações: <http://www.mapateatro.org/es>.

⁸⁰ Caballero (2011) afirma que os vínculos do grupo com o criador alemão contemporâneo se dão pelo fato do diretor conceber “o teatro como um ‘laboratório de fantasia social’ que mobiliza a imaginação através de imagens e processos alternativos. O *Mapa Teatro* experimenta Muller como um ‘laboratório do imaginário social’, por meio do qual reconstrói-se imagens e narrações que são reintroduzidas na consciência histórica e mítica da cidade” (CABALLERO, 2011, p. 145 e 146).



**Figura 23: Ocupação artística do *Mapa Teatro* no bairro *El Cartucho* em Bogotá.
Fonte: Arquivo do Grupo.**

Durante anos, o *Mapa Teatro*, num ato de convívio e produção de experiências estéticas e reais com esse bairro, produziu gestos de elaboração simbólica (inclusive desdobrando tais temáticas para ações em museus e galerias) e resistência política para uma comunidade socialmente desfavorecida. Já a ação coletiva *A praça é nossa?*, realizada em Belo Horizonte, diferentemente, se apresentou como um evento pontual e não estabeleceu uma parceria e diálogo mais efetivo com os moradores do bairro Lagoinha.



Figura 24: Ação: *Irmãos Lambe-lambe*. Bairro Lagoinha, Belo Horizonte, 2011.

Foto: Leandro Acácio.

Sobre a relação entre memória e fotografia, presente na ação *Irmãos Lambe-lambe*, há um outro ponto a ser discutido nesse capítulo: numa profusão vertiginosa de imagens, por quê, poucas de fato ainda resistem? Haveria então hoje uma banalização das imagens? Qualquer pessoa atualmente tem acesso a aparelhos de registro fotográfico altamente potentes, mas talvez o valor simbólico seja o diferenciador nesses casos. Em nossa ação a fotografia não é o mais importante, e sim a qualidade do encontro. Essa resistência humana e afetiva talvez se explique

No caso do ofício do lambe-lambe, por exemplo, os valores não se encontram apenas aderidos aos objetos, técnicas e tecnologias, mas principalmente às práticas e relações estabelecidas entre três atores – o fotógrafo, o cliente e a cidade – e nos símbolos, identidades, referências, memórias e mesmo arquétipos que surgem a partir dessas relações. A dinamicidade dessas relações construídas historicamente e suas ressignificações são o que as torna patrimônio cultural (ARROYO, 2011, p. 18).

A invenção da fotografia, na segunda metade do século XIX, trazia em si não só a tradicional arte dos pintores que desenhavam rostos humanos, mas o desejo de retratar a realidade. Como nova forma de ver o mundo, havia o desejo de representação e de registrar assim o tempo, as pessoas e as paisagens, numa tentativa de capturar a realidade. Mas ao longo da história da fotografia, o intuito de preservar uma memória significativa caminhou para a produção de imagens fugazes e nesse excesso de dados e informações (diferente do campo da fotografia como linguagem) se tornou fotografia como intensidade.

No caso dos *lambes*, a intenção, como vimos no tópico anterior, era registrar na obra fotográfica uma fatia significativa da vida: a fotografia impressa para ser guardada, se constituindo como forte material simbólico. Como pensar o lugar da fotografia hoje, em tempos digitais, de alto fluxo e rede de imagens e interações?

Fotos são definidas mais por suas conexões do que por sua natureza individual, mais por sua localização virtual no *Facebook* do que por sua ligação com eventos em tempo real. Fotos se movem ao longo de um *continuum*, dos eventos para sua classificação e de sua classificação para álbuns, pastas e projetos baseados na visualidade das telas. Elas raramente são impressas. Este hiperespaço fluído, pós-moderno, produz imagens híbridas. Imagens híbridas são pontos de intersecção entre muitas variáveis que levam a tantas direções diferentes, que a foto passou a ter um número infinito de funções. Entretanto, todas essas funções refletem o papel da foto como uma plataforma de dados em um longo *continuum* que parte da realidade para a simulação, e para a realidade virtual e aumentada. É preciso ressaltar que, apesar do grande número de fotografias que agora circulam, muitas não sobreviverão nos próximos anos e muito menos nas próximas décadas. Esta reciclagem contínua significa que as lições aprendidas em uma época podem não ser comunicadas à outra. A transformação de imagens em dados também significa que o que entendemos agora por história, inevitavelmente, será transformado. Até que ponto as imagens em uma tela de computador são semelhantes ou diferentes das imagens no papel? (BURNET, 2015, p. 38-39).

Para Augé (1994, p.74) os conceitos de lugar e não lugar não são estáticos, mas “antes polaridades fugidias (..) palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação”. Dessa forma, uma praça temporariamente foi vivenciada no bairro Lagoinha pelos artistas envolvidos e pessoas da comunidade. O espaço foi transformado e sua evocação foi materializada e atualizada. Na acepção de De Certeau (1994) seria a possibilidade de um “espaço praticado” e na de Merleau-Ponty (2006), a passagem de um espaço geométrico para um “espaço existencial”. Como a expressão no quadro: procuro-me. Uma praça se procura e se encontra, torna-se lugar.

A ação *Irmãos Lambe-lambe* exige um longo trabalho após o contato com os participantes: a revelação e o envio das fotografias pelos correios, além da escrita de uma carta. Uma ação que envolve uma ética da palavra e do cuidado:

Gosto muito do modo como o nosso parceiro do *Obscena*, Matheus Silva, pensa. Em uma de nossas conversas ele disse que a fotografia não revela, mas sim desvela. Desvelar tem um sentido muito bonito de cuidar/zelar pelo outro, por uma situação, um ser. Talvez, seja isso também o que a intervenção “Lambe-lambe” PROCURE: desvelar para ressaltar, no bom trato da reprodução de uma memória e de uma imagem. (ACÁCIO, Leandro. 25 de julho. 2017. Entrevista a Clóvis Domingos).

Esse zelo também se torna presente na hora de elaborar a carta a ser enviada. Carta (como texto escrito) e imagem (como texto visual) precisam se irmanar para afetar os destinatários e neles provocar o exercício da memória. Considerado como um dos mais antigos meios de comunicação, a carta ainda hoje persiste, resistindo aos avanços tecnológicos da era comunicacional. Nas correspondências se misturam vida cotidiana e fatos históricos sociais. São meios de se fortalecer laços intersubjetivos e assim presentificar ausências. Uma missiva é sempre a revelação e exposição de uma subjetividade na busca de um outro. Escrever uma carta é um ato de invenção, de criação, de encontro entre imagens e sensações com a palavra grafada. Para Contesponville:

Durante séculos a carta foi o único meio de dirigir-se aos ausentes, de levar o pensamento aonde o corpo não podia ir, aonde a visão não podia ir, e talvez esse seja o mais belo presente que a escrita deu aos viventes: Permitir-lhes vencer o espaço, vencer a separação, sair da prisão do corpo ao menos um pouco, ao menos pela linguagem, por esses pequenos traços de tinta sobre o papel (CONTESPONVILLE, 1997, p. 16).

Se pensarmos a cidade como espaço multivocal e repleto de textos e informações em abundância nas ruas, como por exemplo as propagandas, na carta destinada a alguém, se trafegam partituras invisíveis e sensíveis nas quais a palavra pode tocar em sua dimensão extraordinária. Do contexto ao texto que se escreve, haveria uma imbricação poética e uma outra forma de habitar tanto o espaço público como o espaço íntimo da folha de papel. Isso porque uma carta possui características que

Ultrapassam sua função puramente informativa e, por isso, os avanços tecnológicos, a importância do tempo e da velocidade da informação não conseguiram superá-la. Assim, o ato da escrita demanda um tempo de solidão e de introspecção que a fala não permite: exige pensar no outro em sua ausência, e nesse momento atingimos o outro ficando mais próximos de nós. Além disso, ao receber uma carta podemos escolher o momento em que desejamos “ouvir” esse remetente, diferente do “tempo real” do telefone, da *Internet* ou do encontro face a face. Deste modo, a carta permite a eternização do presente, dos ditos e trocas pessoais, muitas vezes de assuntos banais, e que podem ser relidos alguns anos depois (JABLONSKI, 2002)⁸¹.

⁸¹ Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072002000200003
Acesso em: 20 de julho de 2017.

Poderia ser a carta, neste caso, considerada como uma forma de ação artística urbana? Penso que sim. Em *Irmãos Lambe-lambe* a ação se complementa quando o participante recebe a carta e pode *re-lembrar* o encontro vivenciado. E nesse encontro podem se entrelaçar: espaço, tempo e afeto. É como se a carta atuasse como uma segunda ação, podendo em sua materialidade ser considerada como um corpo *performático* e ativador de experiências. O que pode uma carta? Um gesto de reconhecimento?

De cada vez que me chega uma carta tua, eis-me de imediato junto. Se ficamos felizes por possuir retratos dos nossos amigos ausentes... quanto mais nos não alegra uma carta, pois traz vivas marcas do ausente (...). O traço de uma mão amiga, impressa nas páginas, proporciona o que há de mais doce na presença: reconhecer (Sêneca *apud* Foucault, 1969, p. 150).

Ficamos às vezes sabendo, por meio de relatos das pessoas, que muitos sentiram uma enorme alegria de receber nossa carta, fato raro na vida delas. Ou de como guardaram a fotografia revelada ou contaram aos amigos e parentes (a partir da fotografia e da carta) como foi o encontro com a dupla “lambe”. Das mais de trezentas cartas e retratos que já enviamos nesses seis anos de experimentação⁸², recebemos três cartas como resposta.

Uma única vez precisamos voltar ao bairro Lagoinha para procurar um rapaz e lhe entregar sua carta e fotografia. Ele era um morador de rua que habitava naquelas redondezas. Foi uma busca incessante e fomos presenteados ao reencontrar vários outros participantes da ação que agora se lembravam de nós. Além disso, recontavam nossa ação e o encontro vivenciado a novas pessoas, inclusive mostrando a carta recebida e a fotografia revelada.

Dessa forma, percebíamos o desdobramento da ação, e mais do que nos apegarmos ao passado (e uma praça), tínhamos no presente, a criação de laços de proximidade e afeto. Não nos interessava apenas a lamentação da perda de um lugar que não mais existe (até porque acredito que não basta uma arquitetura bela e bem preservada, mas pobre e esvaziada da presença humana), mas as horas vivenciadas com as pessoas do bairro Lagoinha, nos velhos e esburacados passeios e portas de lojas, nos quais criávamos e recriávamos uma nova praça pela força de uma *Arquitetura dos Encontros*.

Zelar também pela preservação da memória coletiva que pode se apresentar como algo que cura as feridas do passado. Os músicos mineiros Gervásio e Milton Horta na canção “*Adeus Lagoinha*” exclamaram: “Adeus, Lagoinha, adeus/ Estão levando o que resta de mim / Dizem que é força do progresso / Um minuto eu peço para ver seu fim.” O projeto de cidade modernista rompeu os fios de um bairro marcado pela alegria dos moradores que nele viviam

⁸² Até o presente ano de 2017, essa ação foi experimentada quatorze vezes.

e suas lendas urbanas, como a da Loira do Bonfim⁸³, entre outros fantasmas, sempre presentes na memória coletiva. Arte como tentativa de reatar fios como os tecidos em Ercília: capazes de se tornar sustentáculos firmes e produtores de saúde, afeto e significado, quando nada mais restar na *antichidade*. No caso da ação proposta pelo evento do Galpão Cine Horto, talvez a pergunta deveria ser substituída de “a praça é nossa?”, por: “seria aqui, ainda, uma praça?”

Como nos lembra Caballero:

No campo da arquitetura, uma intervenção urbana implica a melhoria, transformação e reconstrução de alguma zona ou bairro para o benefício da comunidade. Mas o que é intervenção urbana para um artista? A partir do olhar cênico/plástico/performático, uma intervenção supõe “uma participação precisa e única no seu percurso, deixando um lugar ideal ao cálculo e à improvisação” (GIROUD, 1993, p.388), transcendendo as noções de previsão, de repetição e de representação cênica. Em qualquer caso, as intervenções produzem certa alteração, minimamente fugaz, do espaço e do contexto no qual se produzem. Entre outras coisas podem provocar re-conexões que implicam uma reconsideração acerca das relações entre os habitantes, assim como um olhar que inclui zonas veladas da memória coletiva (CABALLERO, 2011, p.113).

Não foi apenas a procura de uma praça, como espaço físico, mas a busca por encontrar pessoas, suas histórias e memórias. “*Procuro-me*” procurando os outros, nos procurando coletivamente. E nessas procuras, a ação *Irmãos Lambe-lambe* se deslocou por novos contextos, aspecto que tratarei nos tópicos seguintes.

3.3 – “Não converse com estranhos” - A experiência da ação na Praça Rui Barbosa

No segundo semestre de 2011, voltamos a realizar a ação, na Praça Rui Barbosa, região central da cidade, quando estávamos numa residência artística no Centro Cultural da UFMG. Trago essa vivência para a tese pelas novas experiências desencadeadas, adentrando questões como: 1- a privatização dos espaços e 2- a existência de comportamentos de medo ou de confiança na cidade.

⁸³ “A lenda da ‘loira do Bonfim’ começou por volta das décadas de 1940 e 1950 na cidade de Belo Horizonte, e segundo informações, tratava-se de uma mulher que aparecia por volta das duas horas da madrugada, sempre vestindo roupas brancas, insinuando-se junto aos boêmios que aguardavam condução no ponto de bonde existente diante de uma drogaria, no centro da cidade. Dizia que morava no Bonfim, que estava afim de um programa, e quando alguém se interessava, ela o levava para o cemitério do bairro, desaparecendo assim que chegavam àquele local. Como às vezes a criatura preferia chamar um táxi, os motoristas desses veículos de aluguel, além dos motoneiros e condutores dos bondes, passaram a não aceitar a escala de trabalho no horário noturno. Não era por medo, diziam eles, mas sim por precaução”. Disponível em: <http://www.assombrado.com.br/2014/01/a-lenda-da-loira-do-bonfim-belo.html>. Acessado em 18/10/2017.



Figura 25: Praça Rui Barbosa. Belo Horizonte.

Fonte: Online⁸⁴

A apropriação dos espaços públicos, numa política neoliberal e lógica globalizante, afeta diretamente a vida social provocando um reordenamento dos territórios. Dessa forma grupos hegemônicos passam a dominar espaços destinados ao uso comum, transformando-os em mercadoria e objeto de lucro para interesses específicos. Transformados em lugares de consumo, esses espaços não só simbólicos e comunitários, passam a ser confiscados por gestões empresariais que determinam seus usos e apropriações. Dessa forma o lazer, as festas, as manifestações populares e a utilização livre e espontânea, passam a ser proibidas e mais, se tornam marginalizadas, numa captura espacial em nome de uma pretensa e mentirosa ideologia de proteção do patrimônio público.

Numa dimensão capitalista que privilegia a técnica, a informação e a ciência, o lucro, a parceria com grandes empresas e multinacionais, tais espaços são ameaçados em sua natureza pública e passam a ser configurados como bens privados:

Os espaços assim requalificados atendem sobretudo aos interesses dos atores hegemônicos da economia, da cultura e da política e são incorporados plenamente às novas correntes mundiais. O meio técnico-científico-informacional é a cara geográfica da globalização. A diferença, ante as formas anteriores do meio

⁸⁴ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/portalphb/5143278125>. Acesso em 15 de fevereiro de 2017.

geográfico, vem da lógica global que acaba por se impor a todos os territórios e a cada território como um todo (SANTOS, 2004, p. 239).

Mas essa imposição da lógica global, mencionada por Santos, pode encontrar ações e movimentos de recusa, luta e insurgência. Foi o que aconteceu no ano de 2010, em Belo Horizonte, com o surgimento da *Praia da Estação*. A Praia da Estação surgiu como uma reação da sociedade civil a um decreto da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte que proibia a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação, um dos pontos turísticos mais antigos da capital mineira. A referida praça era alugada pela prefeitura para que empresas comerciais e culturais de grande porte realizassem seus eventos pagos e, nessas ocasiões, o que víamos era uma praça repleta de cercas, impedindo o acesso dos cidadãos. Os privilegiados estavam protegidos do lado de dentro do contato e suposto perigo oferecidos pelos excluídos relegados ao fora. Altos muros de chapa metálica simbolizavam e legitimavam a *cidade confinada*. Do lado de dentro o espetáculo, do lado de fora, a restrição. Cidade pública ou privatizada? A reação não demoraria a aparecer.

Logo após a assinatura do decreto do prefeito, um *blog* anônimo começou a divulgar e questionar a proibição e chamou as pessoas para se reunirem na praça, de branco, como forma de protesto. Aos poucos, o movimento foi ganhando força e se mostrou como ato insurgente contra essas leis autoritárias. O aspecto festivo, carnavalesco e político foi analisado pela pesquisadora Thalita Motta Mello em sua dissertação de Mestrado intitulada “Praia da Estação: Carnavalização e *Performatividade*”, na qual a autora acredita que:

Na contramão das iniciativas municipais, os jovens da capital mineira, há cerca de cinco anos, têm proposto um carnaval que motive os próprios moradores da cidade a ocuparem as ruas para festejá-las, para reivindicá-las, reativando algo de essencial no carnaval brasileiro que havia se perdido na cidade: sua irreverência e espontaneidade (MELLO, 2014, p.77).

No quinto capítulo desta tese discutirei as questões existentes entre festividade e rua, a partir de algumas ações do *Obscena*. A *Praia da Estação* como evento e ato político, acontece até os dias atuais, e, mesmo recebendo críticas de que se tornou capturada por alguns grupos específicos, ainda se apresenta como um convite permanente à utilização democrática da cidade, além de uma tentativa de movimento horizontal que se reinventa o tempo todo⁸⁵.

⁸⁵ A Praia da Estação não é foco de minha tese. Entre inúmeras pesquisas acadêmicas, sugiro a consulta dos seguintes trabalhos: *Corporeais: dança e experimentações urbanas*, Marcelle Ferreira Louzada (LOUZADA, 2010) e *Praia da Estação: Carnavalização e Performatividade*, Thalita Motta Melo (MELLO, 2014).

A Praça da Estação faz parte do conjunto arquitetônico que inclui a Praça Rui Barbosa. Do ponto de vista histórico, foi através do antigo ramal ferroviário que chegou todo o material necessário para a construção da nova capital das Minas Gerais. Em 1888, Belo Horizonte ganhou o seu primeiro relógio público da cidade, no alto da torre da estação. A construção da praça teve início em 1904 e, desta época, destacam-se até hoje nos jardins os dois leões em mármore, encomendados ao artista belga Folini. Com o rápido crescimento da cidade, foi necessária a construção de uma nova estação ferroviária, inaugurada em 1922, em estilo neoclássico. No largo, encontra-se também o Monumento à Terra Mineira, estátua de bronze que homenageia os heróis da inconfidência. O prédio ao lado, construção retangular, servia como dormitório e escritório da Rede Ferroviária Federal S/A. No prédio da estação, fica a maquete de ferreomodelismo, uma representação de mini ferrovia⁸⁶.



Figura 26: Praça Rui Barbosa. Belo Horizonte.

Fonte: Online⁸⁷.

⁸⁶ Informações disponíveis em: <http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/local/atrativo-turistico/praca-rui-barbosa-praca-da-estacao>

⁸⁷ Disponível em: <http://mapio.net/pic/p-63097807/>. Acessado em 15 de fevereiro de 2017.

O Centro Cultural da UFMG também faz parte do conjunto arquitetônico dessa região e foi nesse local que o *Obscena* foi aprovado no Edital Cena Aberta⁸⁸ com a proposta do projeto: “CORPOS PÚBLICOS, ESPAÇOS PRIVADOS? Invasões no corpo da cidade”. Na justificativa do projeto apresentado, encontra-se o seguinte trecho:

Na sociedade brasileira atual, parece ser necessário que a arte possa questionar os universos simbólicos e culturais cujos poderes engendram a constituição dos sujeitos e violentam seus direitos. A prática de interferências urbanas (intervenções, instalações, ocupações) tem revelado a diversidade de “maneiras de se fazer” arte de forma a se provocar rupturas no cotidiano dos habitantes da cidade. A rua apresenta-se como espaço da heterogeneidade dos acontecimentos, lugar no qual desconhecidos se cruzam, logo, como território do risco e do perigo.

Nos espaços urbanos, cada vez mais institucionalizados e privados, busca-se a possibilidade de encontro, diálogo e provocação. Agir e provocar nestes espaços é tentar permitir o surgimento de subjetividades simbólicas e posicionamentos críticos.

A investigação teórico-prática sobre corpo e poder e as possibilidades de relações com os espaços públicos através da imagem de obra em construção vem ao encontro, no nosso entender, da obra de arte que, para STIEGLER, “só existe na medida em que ela afeta aquele para quem ela faz obra, isto é, aquele em que ela abre porque é isso que quer dizer obra, isto é, *opera*: trabalho, mas também abertura: isso abre, isso opera”. O presente projeto visa destruir (desorganizar, transformar) os estereótipos e opressões dados sobre o corpo do cidadão, permitindo que uma fenda se produza nos sentidos (CAETANO, Nina)⁸⁹.

Desde 2008, quando o *Obscena* realizava ações artísticas na Praça da Estação, enfrentava o questionamento e cerceamento dos guardas municipais que exigiam a apresentação de um documento de permissão de utilização do espaço pela prefeitura. Esse dado é fundamental até para compreendermos o motivo de que, naquele contexto, as ações artísticas urbanas terem sido denominadas como invasões na cidade.

Como havia uma ocupação muito tímida ou pontual nos espaços públicos, acredito que além da ausência de um debate político sério, a cidade também se ressentia de uma certa evasão dos lugares por parte dos cidadãos. Daí pensar que invadir (de forma agressiva ou festiva) seria retomar a dimensão coletiva desses espaços. Artistas invasores como sujeitos marginais a invadirem espaços vigiados, controlados e protegidos pelo poder público. Criar “nervosidades” tanto para a prefeitura quanto para a ordem vigente nas ruas:

⁸⁸ Em seu início, esse Edital foi proposto e idealizado pela direção do Centro Cultural UFMG junto à professora Dra. Mariana Muniz Lima (Professora Titular do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, atuando na Pós-graduação em Artes e Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG). Como um edital de estímulo à pesquisa em Artes Cênicas e à formação de grupos, seleciona projetos de pesquisa e experimentação na área de artes cênicas, sejam de teatro, dança ou performance, para serem desenvolvidos em regime de residência, em espaço cedido pelo Centro Cultural UFMG no período de um ano. Link: <https://www.ufmg.br/centrocultural/index.html> Acessado em 07/08/2017.

⁸⁹ Texto do Projeto apresentado ao CCUFMG. Nina Caetano foi a proponente desse projeto pelo agrupamento *Obscena*.

A invasão, a ocupação e o deslocamento aqui, portanto, não podem ser considerados como tal apenas quando carregam um fator ilegal relacionado à desobediência civil, como romper com códigos de utilização da rua. Tais estratégias podem existir mesmo quando se obtém autorização para atuar no espaço urbano, pois a aprovação da ação artística pelo poder público não minimiza a possibilidade de ruptura que se pode causar na rua se existir alguma subversão das leis durante a ação (BENNATON, 2014, p. 328-329).

Com o passar do tempo, os próprios artistas e coletivos praticantes de arte urbana se tornaram críticos dessa ideia de invasão, por compreenderem que não se tratava mais de invadir (no sentido de vir de fora para dentro) um lugar como se ele fosse espaço de outros, mas ocupar e recuperar espaços que sempre foram ou deveriam ter sido de todos nós. Uma lógica então se revertia: não se tratava mais de movimentos invasivos, mas de direitos reconquistados. Não seria mais de fora para dentro (como antes se percebia a vida urbana), mas por dentro da cidade mesmo.

Pelo viés da arte, a problemática de uma cidade murada era trazida à tona numa série de eventos e discussões, como no caso de “Muros: Territórios Compartilhados⁹⁰”.

Idealizado e coordenado pelo artista Bruno Vilela em 2011, com a seleção de artistas desafiados a criarem trabalhos tendo o muro como suporte e crítica, além de debates e palestras, tal evento que acompanhei de perto, denunciava pela estética e política (utilizando inclusive editais de financiamento culturais do município) a lógica da propriedade capitalista presente não somente na arquitetura e urbanismo, como nas instituições artísticas. O muro como barreira entre o espaço público e o privado, ou podendo também, nas palavras de Vilela

Funcionar como membrana mais ou menos permeável para as relações entre esses espaços distintos. E do lado de fora o muro suporta a aparição das insurreições cotidianas ordinárias, pequenos instantes e aberturas onde a função primordial de barreira cai por terra. E essas insurreições figuram para as breves memórias, marcas como quem diz de um retorno para seu desaparecimento, na assinatura do pichador, no enlace comprimido dos jovens enamorados, na urina solvente do bêbado sem urinol, no encosto das esperas e das conversas hospitaleiras, no morador de rua que ali acha a parede de sua morada, na fauna urbana que trafega por cima dele, passam pelos seus buracos, nas vegetações que insistem em crescer nas suas fissuras ou nos gatunos que o saltam. Toda uma sorte de disfunções da opressão que assaltam essa vitrine de segurança. Mas a visibilidade de tais insurreições é sobrecodificada via telemáticas em graus de marginalidade para a opinião pública. E o resultado é o coroamento dos muros com mais cercas elétricas, chapiscos, arames farpados, câmeras de vigilância, cacos de vidro e espetos metálicos afiados. (...) se existe uma correspondência entre o muramento do espaço público e do espaço privado ela diz respeito ao fato de que ambos estão regidos por uma política da propriedade excludente de qualquer apropriação crítica, e, por sua vez, bastante incluyente e eficiente no plano do consumo alienado (VILELA, 2011, p.06).

⁹⁰ Para maiores informações sobre esse evento e pesquisa das ações artísticas selecionadas, acessar: <http://muros.art.br/>.

Para ilustrar algumas ações apresentadas nesse significativo evento, destaco o trabalho “*Concerto para o Erro*” do artista belo-horizontino Renato Negrão. O muro utilizado nessa intervenção visual e poética se localiza nas costas de um grande *shopping center*, sinalizando a distância estabelecida entre a vida comercial e a vida de uma comunidade pobre. Nesse muro que impede o acesso direto dessas pessoas ao shopping, a exclusão social tão presente em nossa cidade se fortalece. Se “esse muro demarca claramente a impossibilidade da vida comum e a convivência ali não toma lugar” (2011, p.54), pela poética de Negrão, os limites impostos podem ser temporariamente erradicados numa possível ação ativista. Um concerto artístico para todos daquela comunidade e ao mesmo tempo um conserto, numa estética reparadora, para esse grave erro de se desconsiderar a vida coletiva e sobrepujar os interesses mercadológicos sobre a vida dos mais desfavorecidos economicamente.



Figura 27: Ação: *Concerto para o Erro* do artista belo-horizontino Renato Negrão. Evento: *Muros: Territórios Compartilhados*. Belo Horizonte, 2011.

Fonte: Arquivo do evento.

Nessa ebulição política e cultural presente em Belo Horizonte, o *Obscena* criava seus projetos e participava de encontros, eventos e reuniões com diferentes coletivos. Na residência artística de um ano no CCUFMG, os artistas pesquisadores se propunham a continuar suas pesquisas sobre as relações entre corpo e cidade, além de gestarem novas obras junto ao entorno e em diálogo com a vida pulsante da Praça da Estação e arredores. E foi assim que numa tarde, eu e Leandro nos propusemos a realizar novamente a ação *Irmãos Lambe-lambe*.

Se no bairro Lagoinha a ação teve uma rápida aceitação e adesão das pessoas pelo fato dessas se conhecerem e também identificarem ali um acontecimento artístico e coletivo, no caso da Praça Rui Barbosa, os fatos se sucederam diferentemente. Sentadas sozinhas nos bancos, num primeiro momento, as pessoas estranhavam nossa presença e tentativa de abordagem para participarem da ação. Como não havia laços afetivos e comunitários entre elas, cada uma em seu silêncio e solidão, usufruía do anonimato e da convivência com estranhos. Primeiramente eu e Leandro também nos mantivemos isolados no meio da praça aguardando algum tipo de abordagem e aproximação dos que conosco dividiam o mesmo espaço, ingenuamente acreditando que alguém poderia se interessar pelo que fazíamos.

Com a passagem do tempo, ficou clara a impossibilidade até aquele momento de se efetivar algum tipo de contato e encontro, o que experimentávamos era um desencontro. Ou então, *o que encontrávamos era um desencontro*. E foi a partir da constatação desse encontro, que resolvemos tentar nos aproximar das pessoas, pedindo permissão para sentar junto a elas, iniciando qualquer tipo de conversa e depois contando a nossa proposta. Íamos descobrindo que a maioria das pessoas ali presentes, moravam fora da região central e utilizavam a praça para descanso ou espera de ônibus. A maioria afirmava que o espaço apesar de bonito e agradável era perigoso, pois habitado por estranhos. De fato, as cidades são lugares nos quais desconhecidos convivem em estreita proximidade:

Compartilhar o espaço com estrangeiros, viver perto deles sem que os tenham convidado, mas tendo de suportar a sua presença incômoda, é uma circunstância que se torna, para os habitantes das cidades, muito difícil, senão impossível, evitar. A proximidade dos desconhecidos é o seu destino; por isso, é preciso ensaiar, pôr à prova e (com sorte) descobrir um *modus vivendi* que permita tornar a convivência mais agradável e a vida mais suportável. Trata-se de uma necessidade dada, não negociável; mas o modo através do qual os habitantes das cidades pretendam satisfazê-la é uma decisão que só a eles envolve. E as decisões tomam-se todos os dias: em termos ativos ou passivos, por querer e sem querer, por vontade própria ou seguindo maquinalmente a rotina, de comum acordo ou por simples adesão ao gosto geral em voga e ainda caído no descrédito (BAUMAN, 2005, p. 34-35).

Medo e confiança se alternam na vida de quem habita a cidade. E ambos podem despertar tanto ansiedade quanto prazer. Isso porque, se por um lado podemos nos sentir desconfortáveis num estado de incerteza aguda, por outro, “nunca faltam novidades e surpresas, o que determina a maldição irresistível das cidades e o seu poder de sedução” (BAUMAN, 2005, p.43).

No contato com as pessoas nessa experiência na Praça Rui Barbosa, percebíamos que se o desconhecido pode assustar, também tem grande poder de atrair. Uma mulher com quem conversamos relatou gostar de passear no centro da cidade que, para ela, era diferente e tinha

uma vida mais pulsante sempre, com a promessa de trazer novidades e com lugares mais bonitos do que o bairro no qual morava. Naquela praça, essa mesma mulher dizia conseguir se distrair um pouco e aproveitar a paisagem, ainda que estivesse atenta a qualquer forma de perigo. Quando perguntamos qual o espaço da cidade que ela mais gostava, sua resposta foi a rua do bairro no qual morava e local onde nasceu e até hoje vive com sua família e nos contou um pouco de sua história. Então, logo depois, aceitou ser fotografada por nós e forneceu seu endereço para o envio da carta.

Voltando a Bauman, as cidades despertariam “sentimentos desencontrados” que seriam atualizadas em comportamentos de mixofobia e mixofilia. A mixofobia se caracteriza pela aversão e medo do diferente, e do ponto de vista espacial, está ratificada e conformada pela “segregação dos bairros residenciais e dos espaços abertos ao público, negócio redondo para os promotores e isca ideal para atrair clientes por constituir expediente rápido contra a angústia” (BAUMAN, 2005, p.45). Já a mixofilia, ou seja, a forte atração pela diferença, um desejo de misturar-se com o diverso, mesmo sendo existente na vida cidadina, poderia ser mais estimulada “pela criação de numerosos espaços públicos, abertos e hospitaleiros, aos quais ocorresse toda a espécie de pessoas que não teria relutância em compartilhá-los” (BAUMAN, 2005, p.46).

A produção massiva de narrativas de medo e violência no imaginário da vida urbana acaba por provocar o surgimento de uma paranoia coletiva. Cria-se a ideologia e a falsa sensação de segurança se os espaços públicos se tornam homogêneos, afastando qualquer forma de diferença. Bauman fala numa *paranoia mixofóbica* (2005, p.46) como um círculo vicioso que age oferecendo a segregação espacial como remédio radical frente ao mal-estar produzido no convívio com estranhos. Tal questão é o ponto nevrálgico para o surgimento de espaços vedados, o que desde a década de 1970 se prolifera com a criação de condomínios fechados. A vigilância e o controle em maior escala nesses espaços distantes da vida urbana são cada vez mais apropriados pelos discursos do mercado, e ainda que se respeite o direito de cada um na escolha de onde viver, fato é que a vida comum se torna reduzida e empobrecida.

Ocupar as ruas cidade e não fugir delas parece ser a melhor saída para que a violência diminua, até porque uma cidade ocupada é uma cidade mais bem vigiada e inclusive cuidada. E o espaço é de fato público quando todos têm acesso a ele, se sentem pertencentes, logo responsáveis. A omissão e descaso do poder público, não protegendo o direito de viver numa cidade possível e, mais ainda, não estimulando a vida coletiva em espaços comuns, acaba por nos provocar mais medo e busca por meios privados de nos sentirmos seguros. Basta ver o

aumento de serviços particulares de segurança e dispositivos anti-violência como câmeras em toda parte. Ainda que seja impossível uma cidade sem conflitos, pelo menos:

A cidade deveria ser um ambiente fraterno, onde as pessoas vivam coletivamente e não enjauladas nos seus paraísos privados. Uma cidade onde todo mundo se enjaula é uma cidade de uma sociedade doente. E isso vem se tornando cada vez mais a realidade das cidades não só do Terceiro Mundo, mas do mundo inteiro, que são fruto basicamente da combinação de uma mentalidade individualista burguesa e o aumento real da escala da violência⁹¹.

Concordo com Bauman (2005) que o cidadão tem direito ao anonimato na cidade e isso precisa ser respeitado. Mas abandonar os lugares públicos para uma vida reclusa em ilhas habitadas por uma comunidade de semelhantes, desvitaliza o tecido social que muito tem a oferecer pelo convívio com a diferença.

Voltando à ação *Irmãos Lambe-lambe*, sua dimensão lúdica e tempo dilatado para conversa e proximidade, despertou em outras pessoas ali presentes, alguma curiosidade e nos facilitou diversas abordagens, não sendo difícil criar novas participações⁹². O estranhamento mais evidente era o de receber a fotografia impressa pelos correios sem ter que pagar nada. Ouvimos variadas indagações: “isso é uma corrente? Tem certeza de que não vou ter que pagar por isso depois? Vocês trabalham para alguma loja de foto daqui do centro? Vocês vão passar meu endereço para algum bandido? E se eu chegar em casa e contar esse caso e depois vocês não cumprirem o que estão prometendo? Mas por que vocês fazem isso de graça? Qual o sentido? Não dá para confiar em ninguém na cidade, não é mesmo? Eu nunca vivi uma coisa parecida assim aqui no centro da cidade, isso é uma pegadinha? Isso é algum projeto da prefeitura? Por que vocês conversam com pessoas que não conhecem? Qual dia vocês vão estar aqui de novo? E se eu mentir e passar meu endereço errado, como vocês vão saber? Por que vocês fazem isso de graça se tudo na cidade a gente tem que pagar? Vocês são investigadores policiais e estão atrás de algum suspeito aqui nesse lugar perigoso?”

⁹¹ WISNIK, Guilherme. Entrevista a Marcos Diego Nogueira na reportagem *Arquiteturas da Convivência* publicada na Revista SELECT (Edição 13 AGO/SET 2013).

⁹² Tivemos a participação de vinte e sete pessoas durante o período de três horas nesse dia de experimentação.



Figura 28: Ação: *Irmãos Lambe-lambe*. Praça Rui Barbosa. Belo Horizonte, 2011.
Foto: Leandro Acácio.

Essa multiplicidade de questões me parece ser um fator primordial das diferentes dramaturgias e leituras que surgem numa ação artística nas ruas. A ação parecia criar estranhamento e identificação, atração e certa repulsão ao mesmo tempo. Como se testemunhássemos um conflito público: confiança e medo na cidade. Mas todas as pessoas que participaram nos deram seu endereço e enviamos as fotos conforme o pacto verbal estabelecido. As falas das pessoas que abordávamos também nos permitia viver a cidade por dentro, por baixo, no meio. No corpo-a-corpo. Nas palavras de Nogueira:

Ver a cidade a partir de baixo é ver a cidade com o corpo todo, com o pensamento, é ver-se na cidade. Olhar a cidade por baixo é captar seu movimento, suas rasuras, ver além do mapa, alcançar a surpresa, ao sabor do acaso, do imprevisível. Captar a escrita da cidade, suas narrativas plurais, suas palavras parte e objetos, suas disputas, seu movimento. Em geral, se a vemos de cima, isto é, distanciados, ela é qualquer outra coisa, uma mancha, um imaginado mapa cartesiano, uma paisagem. Não vemos conectadas as várias cidades que uma cidade carrega. Não nos implicamos como de sua composição (NOGUEIRA, 2013, p.38).

Uma experiência só pode ser compartilhada se o espaço também for compartilhado. Compartilhávamos com as pessoas nosso desejo de uma cidade possível: cidade dos encontros. Uma poética urbana para se criar espaços de convívio. Abandonar por um momento, uma vida (cidade) *pré-ocupada* para uma ocupação com os outros, não só dos espaços físicos, mas dos territórios afetivos e subjetivos da memória.

Nós, os propositores da ação, mesmo que convidássemos as pessoas a se relacionar conosco e delas nos aproximássemos, ainda assim permanecíamos desconhecidos. O elemento risco era forte para ambas as partes. Até porque:

Uma grande multiplicidade de desconhecidos suscita o sentimento, endêmico e incurável, de que pode acontecer qualquer coisa de imprevisível. Por outras palavras: os desconhecidos são a personificação do risco. O risco não pode existir sem um certo temor de sofrer danos ou derrotas, mas, do mesmo modo, não há também sem risco qualquer possibilidade de ganho ou vitória (BAUMAN, 2005, p. 66).

Cada pessoa desconhecida que aceitava participar da ação *Irmãos Lambe-lambe*, para nós, sinalizava a possibilidade de tecer relações mais sensíveis e humanizadas na cidade. O estranho e o familiar juntos: éramos diferentes, com histórias e movimentos de vida díspares, mas irmanados, ou até mesmo condenados a partilhar os mesmos espaços urbanos. Não como uma comunidade de semelhantes, mas uma comunidade de desejanter: construtores diários da vida urbana. Se cada violência que ocorre na cidade pode ser lida como uma derrota à vida comum, cada gesto de respeito e proximidade, se configura como vitória ao bem-estar coletivo.

A experiência desafiadora de vivenciar o medo (já propagado e naturalizado) e confiança (a ser tecida e arriscada) nas ruas da cidade, para mim se tornou mais clara e concreta a partir da prática da arte urbana e principalmente em meus movimentos cotidianos, na tentativa de priorizar os encontros como gestos insurgentes e restauradores que possibilitam instaurar a cidade que queremos. Uma moça me afirmou quando ia embora: “A gente sempre escuta que não deve conversar com estranhos. Mas é uma coisa boa poder encontrar gente na cidade e ainda com tempo para jogar conversa fora, né?”. A subjetividade dos encontros pode ressignificar os espaços e os libertar temporariamente da funcionalidade e alienação que insistem em inscrever, abrindo frestas para o sensível. Nesse ponto, “a suposta falta de tempo para o devaneio e outras atividades psíquicas improdutivas, exclui exatamente aqueles que proveem um sentido (imaginário) à vida, assim, como as atividades da imaginação, filhas do ócio e do abandono” (KEHL, 2009, p.161).

Uma lembrança que me marcou nesse dia, foi a conversa com um senhor (um vendedor de doces) num ponto de ônibus perto da praça. Ele contou fatos de sua vida e depois quando anotamos seu endereço e prometemos enviar a fotografia revelada, ele nos presenteou oferecendo balas e agradeceu pela atenção e a oportunidade de mostrar para sua família, pelo nosso registro fotográfico, a praça na qual ele trabalhava durante todo o dia. Isso nos confirmava a natureza afetiva e relacional dessa ação artística, também liminar, por sua dimensão de acolhimento, escuta e partilha.



Figura 29: Ação *Irmãos Lambe-lambe*. Praça Rui Barbosa. Belo Horizonte, 2011.

Foto: Leandro Acácio.

Do “Procuo-me” para o “Encontro-me”. Encontro-me com os outros, com os espaços, com diversos cotidianos, com trabalhadores informais, pessoas desconhecidas, com as ruas em suas multiplicidades. Exercício de arte e alteridade.

3.4 – “Humanize uma pedra”: *Irmãos Lambe-lambe* e Manifesto político



Figura 30: Ação: *Irmãos Lambe-lambe*. Evento: *Humanize uma Pedra*. Bairro Primeiro de Maio. Belo Horizonte, 2012.
Foto: Leandro Acácio.

Agora apresento a terceira parte desse capítulo, na qual abordo a temática da segregação socioespacial a partir dos efeitos da gentrificação na cidade. Mais especificamente trato das ações de higienização perpetradas pela prefeitura, a partir de 2012, contra os moradores de rua. Ao transformarem os espaços urbanos em lugares provisórios ou permanentes para se habitar, esses sujeitos sociais acabam por transformar a paisagem, seja do centro da cidade, dos bairros considerados nobres ou então a parte baixa de viadutos.

Criando, por necessidade e exclusão social, novas maneiras de morar na cidade, esses “homens lentos”, na acepção do geógrafo Milton Santos (1996), utilizam das calçadas e bancos de praças como moradias temporárias, principalmente no pernoite. Em caráter mundial, o que vemos é a tentativa de políticos e empresas interessados em propagar cidades assépticas e ditas seguras, ao exigir e expulsar grupos de baixa camada social, sejam de seus endereços fixos (para a construção de complexos viários que facilitem a mobilidade de turistas e grupos privilegiados e selecionados para grandes eventos como por exemplo, a Copa do Mundo) ou das pessoas que circulam e habitam as ruas com suas presenças incômodas, já

que escancaram a terrível face da miséria social e da globalização neoliberal. O discurso por parte do poder público de uma “revitalização urbana”, na verdade é um disfarce para ações de gentrificação na cidade.

Chama-se gentrificação (do inglês *gentrification*) o fenômeno que afeta uma região ou bairro pela alteração das dinâmicas da composição do local, tal como novos pontos comerciais ou construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda local. Tal valorização é seguida de um aumento de custos de bens e serviços, dificultando a permanência de antigos moradores de renda insuficiente para sua manutenção no local cuja realidade foi alterada. Mais do que revitalizar, se trata de desvitalizar a cidade, tornando-a propriedade de alguns e prejudicando a vida de muitos.

Esses processos de gentrificação deslocam moradores de suas residências em troca de novos e “melhores” lugares, na maioria precários e nos quais muitas famílias se veem abandonadas e longe de se sentir pertencentes a um local. Uma violência imposta em nome dos interesses do capital.

No caso de moradores de rua, a situação também é agravante: marginalizados não só pelos cidadãos, mas principalmente pelos meios de comunicação numa campanha perversa que os criminaliza e os responsabiliza pelo caos social, esses sujeitos que há algum tempo atrás improvisavam suas casas em diferentes lugares da cidade, passaram a se relacionar com uma arquitetura antimendigos. Na verdade, se tratam de “arquiteturas da violência” que se caracterizam por:

Uma arquitetura extremamente hostil e desumanizada, constituída de elementos/artefatos implantados ou construídos para o fechamento de vãos/espacos das cidades e dos edifícios. Subtração ao direito coletivo à cidade, essa prática, que se proliferou no mundo nos últimos anos, é um contundente exemplo das intervenções da limpeza urbana nas grandes e médias cidades globais: os bancos antimendigos, os espetos e gradis sobre muretas e soleiras, o paisagismo espinhoso, os pedregulhos nos preenchimentos de vãos urbanos, entre outros. A implantação e generalização da arquitetura antimendigo pode ser encontrada não só em âmbito local, como em âmbito mundial. Esses artefatos vêm se tornando cada vez comuns, seja em países do Primeiro ou do Terceiro Mundo, em pequenas cidades ou em metrópoles e megalópoles globais.

A mídia, com discursos correntes que atribuem, sistematicamente, a violência aos pobres e miseráveis, tem ajudado a alavancar a arquitetura antimendigo, com enunciados que reforçam a urgência da diversificação das estratégias de autoproteção e proteção patrimonial contra a possível delinquência de qualquer tipo. O mercado imobiliário capitaliza o pânico traduzindo-o em apelos e ampliando a necessidade de diversificação de materiais, equipamentos e serviços, ampliando ainda o faturamento desse ramo de negócio. A mídia retrata e representa a pobreza por uma estética que a padroniza, estandardiza, o que serve para consubstanciar sua indesejabilidade (FERRAZ, 2015, p.03-04).

Os sujeitos empobrecidos e indesejados precisam, dessa forma, ser primeiramente recolhidos e posteriormente banidos da convivência social. São condenados a viver em albergues públicos, e caso se neguem a tal decisão, são vítimas de fiscais da prefeitura, da ação violenta da polícia e do desprezo da sociedade. Os moradores de rua encarnam a opressão cotidiana existente na cidade e espacializam com seus corpos algumas vezes sujos e bêbados a acumulação da miséria em contraste à da riqueza. Então recolher pessoas pobres das ruas se torna tarefa fundamental para aqueles que precisam “vender” a cidade como imagem bela, segura e atrativa.

Mas como a cidade é território de disputas e conflitos, os ambulantes miseráveis resistem a essa tentativa de homogeneização dos espaços. Obrigam os que se acham donos da cidade a conviver com uma realidade múltipla, diversa e adversa, uma cidade abandonada e perigosa, reflexo e sintoma do enfraquecimento e ausência de políticas públicas e sociais de fato igualitárias. O que afirmo aqui é o seguinte: o espaço personifica a saúde e a doença que acometem nossas vidas, organizações, a sociedade na qual vivemos, a cidade que construímos.

Se durante o dia, tal realidade pode ser revelada de forma mais dispersa, uma vez que os moradores de rua circulam em busca de sobrevivência, já à noite é impossível não perceber uma outra cidade constituída com a produção de casas e refúgios temporários.

Durante a noite esses sujeitos irão estabelecer uma espécie de vínculo com determinadas calçadas, praças ou outras áreas da cidade, pois é nesse período que, de certa forma, eles se estabelecem em algum lugar e, então, demarcam, minimamente, o território. Essa demarcação é geralmente feita com a utilização do papelão que cobre o chão e do cobertor que cobre o corpo, daí dizer que o limite entre as pessoas e a rua é aquele estabelecido entre o chão e o corpo. O corpo fica protegido de um contato direto com a calçada sendo o papelão aquele que demarca o limite da interação entre os sujeitos e a rua. Os indivíduos do “mundo da rua” buscam manterem-se imunes e protegidos do frio e da possível sujeira das calçadas, dos bancos das praças ou da soleira de uma marquise pela utilização do papelão, que serve como uma barreira contra o que pode estar contido no chão e “penetrá-lo”, desde o frio até a sujeira (ARAÚJO E PASSOS, 2014, p.3).

Na citação acima, fica exposta a relação entre os sujeitos e o chão das ruas: a necessidade de algum tipo de proteção, de alguma construção ou barreira que os defenda não só do frio e da sujeira, como também de outros perigos. Mas a leitura dessa necessidade (inerente a todo ser humano) por parte dos habitantes privilegiados da cidade é de que tal paisagem sujaria os espaços. O que lemos nessa postura é a preponderância do estético sobre o urgente, e o pior, a falsa e arrogante sensação de que “os outros destroem e enfeiam a NOSSA cidade”, como se a mesma não fosse também deles.

No caso de Belo Horizonte, em 2012, tivemos a divulgação da notícia de desocupação de famílias residentes no bairro Primeiro de Maio, mais especificamente na Vila São Miguel, mais conhecida como Vila do Vietnã, local sem infraestrutura de água e esgoto. Se tornou pública a informação que o então Prefeito Márcio Lacerda havia gasto alta verba de dinheiro com compra e colocação de pedras pontiagudas debaixo de um dos viadutos, no qual moravam alguns indigentes. A explicação e desculpa para tamanho absurdo foi de que tal ação, de dimensão humanística, serviria para afastar moradores de rua do local para protegê-los contra enchentes. A leitura social é outra e mais clara: o objetivo era afastar mendigos e vagabundos daquele local. Até porque, próximo à Av. Cristiano Machado (importante avenida na cidade), a exposição desses sujeitos ali, certamente deveria manchar a imagem de cartão postal da cidade⁹³.

Foi organizado um evento por artistas e militantes políticos com forte teor e sentimento de indignação. Surgia assim a intervenção “*Humanize uma pedra*”. Um texto-manifesto foi publicado no *Facebook*, convocando à participação de todos:

“Com o objetivo de chamar a atenção da população de Belo Horizonte para a política excludente que tem sido adotada pela prefeitura da cidade, convocamos todos a um exercício coletivo de humanizar a cidade: HUMANIZE UMA PEDRA! Nos últimos anos, a população de rua de Belo Horizonte tem sido vítima de uma série de medidas discriminatórias, que nada se preocupam com o acolhimento, a reintegração e a dignidade da população de rua. Há na cidade um *déficit* de vagas em abrigos, o Centro de Referência da População de rua foi fechado, e o número de mendigos assassinados nos últimos anos cresceu consideravelmente - e pouco ou quase nada se fala sobre isso. Como se não bastasse a ausência de políticas de acolhimento, existem diversas denúncias de que fiscais da prefeitura se encarregam de confiscar os pertences e também os documentos dos moradores de rua - o que aumenta a situação de vulnerabilidade deste grupo. Agora, muitos viadutos da cidade foram cobertos por pedras antimendigos, uma medida que escancara o que a prefeitura quer fazer com os mendigos: expulsar da cidade, expulsar do nosso campo de visão - como se isso por si, desse conta do problema. Queremos, pois, promover a discussão sobre esse assunto. Para isso, convocamos a todos à intervenção HUMANIZE UMA PEDRA, agendada para sábado, dia 18 de agosto, a partir das 10:00h. Traga sua toalha e lanche para o piquenique, traga tinta guache (que sai com água) para colorir uma pedra, traga flores, traga um amigo. Adote uma pedra, humanize uma pedra, humanize a cidade!”

⁹³ A referida avenida é parte principal do acesso do Aeroporto Internacional Tancredo Neves (mais conhecido como Aeroporto de Confins) à cidade de Belo Horizonte. Fica evidente que nesse percurso, não podem estar expostas as mazelas sociais presentes na cidade. Desde 2012, já se intensificavam as obras para a realização dos jogos que ocorreriam em Belo Horizonte, na realização da Copa do Mundo de 2014.



Figura 31: Cartaz de divulgação online do evento *Humanize uma Pedra*. Belo Horizonte, 2012.

Fonte: *Internet*.

O *Obscena* foi acionado por algumas pessoas e grupos, e assim, mais uma vez a ação *Irmãos Lambe-lambe* foi realizada. Chegamos na parte da tarde e as pedras e paredes cinzas da parte inferior do Viaduto Cristiano Machado já apresentavam pequenas e delicadas modificações: diferentes desenhos, palavras, linhas coloridas, balões espalhados. Para essa experimentação, eu e Leandro levamos flores que seriam emprestadas aos participantes da ação para o momento da fotografia, já que no final seriam depositadas e abandonadas em meio às pedras existentes.

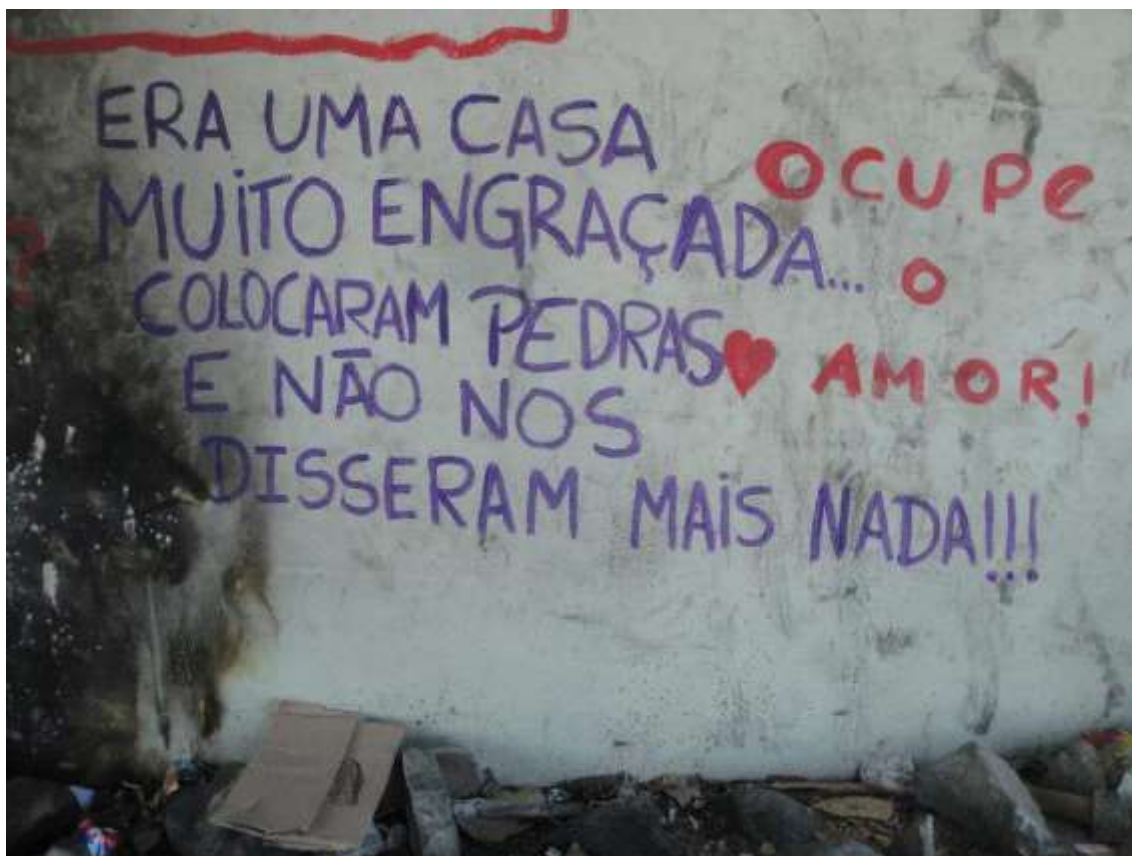


Figura 32: Intervenção realizada em parede do local do evento *Humanize uma Pedra*. Belo Horizonte, 2012. Fonte: Arquivo do evento.

O colorido de diversas materialidades sobre o cinza das pedras provocou a impressão de que ali havia um jardim. Relaciono tal imagem a ideia de uma heterotopia, isto é, a criação de um lugar outro. Numa perspectiva *foucaultiana* (2013) seriam ações que provocam e ativam de um modo outro o espaço social, instaurando sobreposições do espaço dado em relação ao espaço como é praticado e dimensionando. A tentativa na experiência aqui relatada, era a transformação de um espaço de exclusão e violência num espaço de convívio, e que mesmo entre pedras fixas, havia a mobilidade dos corpos, dos desejos, dos gestos poéticos, a possibilidade de subversão. Isso porque:

[...] o viver e o vivido individuais se reafirmam contra as pressões políticas, contra o produtivismo e o econômico. Quando não confronta uma política com outra, o protesto encontra apoio na poesia, na música, no teatro, e também na espera e na esperança do extraordinário, do surreal, do sobrenatural, do sobre-humano (LEFEBVRE *apud* MARTINS, 1996, p.44).

Dessa vez, num diálogo com o mote do evento, nossa pergunta para gerar uma conversa com as pessoas foi: Como humanizar a cidade? Algumas respostas: “humanizando

cada um de nós, lutando por mais espaços públicos, promovendo encontros como esse! Pela união das pessoas interessadas em pensar a cidade. Retirando as pedras da intolerância e do preconceito! Isso é muito difícil quando temos um prefeito como o atual. Resistindo ao abuso de poder. A cidade somos nós! Eu não sou vagabundo, não!”.

A artista e ativista Débora Vieira, uma das organizadoras do evento, me relatou em entrevista:

A escolha por manifestações artísticas partiu, primeiro, da nossa possibilidade, já que, como artistas, dispomos dessa ferramenta de intervenção. Além disso, entendíamos que manifestações artísticas poderiam atribuir, ainda que por alguns instantes, um pouco mais de humanidade, de pessoalidade e de calor àquela paisagem tão inóspita. Passamos o domingo no local, realizando diversas atividades relacionadas a música, artes visuais, *performance*... e também ouvindo os moradores do entorno (em situação de rua ou não) sobre a dinâmica do local. Participaram do evento tanto artistas quanto pessoas sensibilizadas com a situação. Especificamente quanto à ação *Irmãos Lambe*, pude participar, tirei uma foto e fiquei absolutamente surpresa e enternecida quando recebi a foto em casa - aquela sensação de nunca conseguir expressar em palavras a gratidão por um gesto tão simples de cuidado e beleza. Seguramente a ação contribuiu para que a intervenção conseguisse humanizar - senão o espaço, seguramente os que participaram do evento⁹⁴.

A ocupação ainda que temporária desse Viaduto, como ato de resistência e denúncia, não teve sequer uma nota na imprensa oficial. Ainda assim, possibilitou o encontro entre pessoas diferentes (moradores da região, ativistas, artistas) e ao mesmo tempo sintonizadas na discussão dos rumos de uma outra forma de viver a cidade. E mais: pessoas sensibilizadas com as questões referentes aos moradores de rua. A expulsão intransigente desses cidadãos sem-teto necessita ainda de um amplo e sério debate público, além de ações legítimas que garantam de fato a cidadania dos mesmos. Rotulados de “vagabundos”, além das desigualdades sociais, em algum aspecto, esses sujeitos, são críticos de uma forma de vida burguesa que privilegia a casa e a propriedade. O lamentável, é que para BAUMANN (1999, p.101) esses não-cidadãos são “viajantes aos quais se recusa o direito de serem turistas. Não se permite nem que fiquem parados (não há lugar que lhes garanta permanência, um fim para a indesejável mobilidade) nem que procurem um lugar melhor para ficar”.⁹⁵

Ao finalizar esse capítulo, espero ter conseguido mostrar a influência dos contextos e espaços, e como esses atingem diretamente na dinâmica e realização das ações artísticas nas ruas. A produção de diferentes encontros, em suas singularidades e *liminaridades*, extravasa

⁹⁴ Entrevista realizada pelo autor em 14 de março de 2017.

⁹⁵ BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. Ainda que Bauman, em seu texto, se refira aos imigrantes que vivem nos grandes centros urbanos de *Nova York* ou *Londres*, tal problemática pode ser transposta para a realidade brasileira, para se pensar o morador de rua, também considerado como um estrangeiro.

as bordas e margens do que se pode definir como ato estético e ação cidadã, “revelando as hibridações e negociações entre os espaços do real e os espaços poéticos” (CABALLERO, 2011, p.183). A arte na rua como um endereçamento, pelo qual, a presença e o engajamento estético-político, escreve corporalmente, espacialmente e coletivamente, a possibilidade de uma cidade mais sensível.

*“Procuro-me
 Na face de cada cidadão
 Em cada olhar, cada sorriso
 Na generosidade
 Na densidade
 No turbilhão
 De pés
 De fés
 Velocidades...
 Para e presta atenção
 Quem te escreve sou eu, a cidade!*

*Me ocupa, me invade!
 Me percorra
 Me explore!
 Em quais espaços
 Do meu corpo
 De asfalto e concreto
 Estão teus laços
 De memória e de afeto?*



Figura 33: Ação: *Irmãos Lambe-lambe*. Belo Horizonte, 2017.
Foto: Lissandra Guimarães.

*Conduza-me
Que te conduzo
Por minhas ruas, praças e esquinas
Quero dançar com teu corpo
Faz de mim cidade-bailarina!*

*Procuro-me
Me ocupe, me invada
E não te peço mais nada!
Retira a venda
Diminuí as vendas
Aumenta as fendas
Passeios
Caminhadas...
Toca em meus seios
Me dá tua voz
Sejamos NÓS!*

*Procuro-me
Vem e me habita
Me faz sentir bonita
Cidade amada
Desejada*

*Pública e privada
Infinita!
Procuro-me
Procuro carne
Perigo, gente
Alegría!*

*E finalmente encontro-me
Quando me vejo na tua fotografia⁹⁶!”*

⁹⁶ Carta enviada para os moradores e participantes da ação no Bairro Lagoinha

“Toda dor pode ser suportada, se sobre ela puder ser contada uma história” (Hannah Arendt).

“Não posso mover meus passos

Por esse atroz labirinto

Do esquecimento e cegueira”

(Cecília Meirelles/ Romanceiro da Inconfidência)

“Uma cidade sem arte é uma cidade em silêncio” (Quarto Amado).

PARTE IV – RUA DO LUTO E DA LUTA: GRITO E QUIETUDE NA AÇÃO FEMINISTA *ESPAÇO DO SILÊNCIO*

No capítulo anterior, trafegamos por diferentes ruas e espaços com a ação *Irmãos Lambe-lambe* e suas variações no encontro com contextos específicos. Agora, a operação se dará por outras vias de análise: o que acontece quando uma temática e problemática, como a violência contra as mulheres, quase sempre restrita ao campo doméstico, logo, privado, ganha visibilidade e discussão no espaço urbano e público? Nesse sentido, interessa-me mais uma vez apontar a dimensão fronteira das ações do *Obscena*, ao aliar arte, *liminaridade* e insurgência como práticas de uma cena expandida.

4.1 – Poéticas do luto

Tarde de sexta-feira, centro nervoso da cidade de Belo Horizonte: uma mulher vestida de vermelho abre um tecido branco e se senta diante dele. Com um durex, também vermelho, começa a tecer pequenas cruces que, aos poucos, vão sendo depositadas sobre o tecido. A mulher coloca uma cruz sobre sua boca e busca uma folha escrita, cujo texto versa sobre a violência cotidiana contra as mulheres. Alguém para e lê o texto. Em seguida, etiquetas, com nomes de mulheres assassinadas, são afixadas junto a essas cruces. Um ritual lento, estranho e doloroso se inicia: a evocação memorial de mulheres vítimas da violência no Brasil. *Performer* e transeuntes trocam olhares. Alguns perguntam a respeito do que se trata. A resposta é: silêncio. Pessoas se curvam para ler as etiquetas e, logo depois, vão embora. Outras começam a tentar explicar o que se passa. Há também aquelas que narram um fato conhecido: a morte de uma vizinha, a perda brutal de uma irmã, uma notícia de jornal, o descaso das autoridades políticas, enfim, um debate público se estabelece.



Figura 34: Ação: *Espaço do Silêncio*. Performer: Nina Caetano. São João Del Rei, 2016.

Foto: *Transeuntes* (Grupo de Estudos em Performance- UFSJ)

Esse tecido branco aberto que vai sendo manchado pelo sangue das vítimas, remete a um espaço de dor e de denúncia. Espaço de morte, mas também de vida. Assim se configura a ação urbana *Espaço do Silêncio* da artista Nina Caetano (integrante do agrupamento *Obscena/BH*), que vem sendo experimentada desde 2013.⁹⁷ Acompanhada dessas “mulheres mortas”, a artista borda, sobre o pano, a face mais terrível da violência: o silêncio, o esquecimento, a invisibilidade. Sua ação interrompe o fluxo cotidiano das ruas da cidade e parece desejar a dimensão pública. Nas palavras da *performer*:

⁹⁷ A ação já foi realizada em Belo Horizonte, Ouro Preto, São João Del Rei e Florianópolis. Em Salvador, durante o URBARTE, em São Paulo e em São Carlos, durante a II Bienal Internacional de Teatro da USP; também em São Paulo, durante o Festival *De/geradas*, entre outros eventos. A ação nasceu a partir de uma proposta do artista luso-brasileiro Artur Barrio – feita para o Documenta 11 (importante mostra de arte contemporânea realizada em Kassel, na Alemanha) – que consistiu em criar um espaço em torno de 30 espaços-gestos diferenciados, e Nina Caetano criou então o *Espaço do Silêncio*, tendo como proposição temática o genocídio contra os índios Guarani-Kaiowá. Tal experimentação ocorreu durante o desenvolvimento do projeto “*MULTIPLICIDADES OBSCÊNICAS: relações coletivas no corpo das univer-cidades*”, do agrupamento *Obscena*.

Primeiro porque é uma questão pública... da esfera do político (embora, muitas vezes – na maioria delas, acredito – essa questão seja vista como individual ou particular. Mas não é). Neste sentido, me parece que fechá-la em um local em que o acesso é controlado, que somente determinados tipos de público frequentam, não potencializaria seus efeitos. Fico vendo a potência de produzir fóruns de discussão em torno da questão, e isso me interessa. Estar diante do impensado (daquilo que não projetei), dos possíveis da ação.⁹⁸

Penso essa ação urbana de Nina Caetano como uma prática artística indignada. Pois indignar-se, aqui, teria o sentido de rebelar-se, não se conformar, pelo contrário: buscar táticas de enfrentamento diante das ameaças de dominação sobre as mulheres. Uma forma de arte ativista e insurgente que apresenta:

Um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e compartilhamento, abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema de relações entre governos e corporações, a reorganização social das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial militar, ordens religiosas, instituições culturais, educacionais etc. (MESQUITA, 2008, p. 15-16).

Sabemos que a dominação dos homens sobre as mulheres, faz parte de um projeto histórico-social e educacional amplamente aceito e normatizado (tanto na família, como na escola, igreja, trabalho etc.), fruto de um sistema patriarcal que regula desse modo as relações de poder. Enquanto as mulheres “são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos e apaziguadores, os homens, ao contrário, são estimulados a desenvolver condutas agressivas, perigosas, que revelem força e coragem” (SAFFIOTI, 2015, p.37). A violência contra as mulheres tem raiz estrutural, e são elas “amputadas no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder” (SAFFIOTI, 2015, p.37).

Percebo em *Espaço do Silêncio*, uma forte dimensão de indignação, que se encontra no corpo testemunhal da artista através de uma insurgência memorialística. Seu corpo se vulnerabiliza nos espaços e encontros na rua, e mais, é levado à passagem de um tempo no qual ausências se tornam presenças. Acompanhando a experimentação, contabilizei cinco horas de um trabalho no qual a artista se expôs a todo tipo de contato e troca: agressividades verbais, relatos, gestos solidários, momentos de solidão, além do desgaste emocional de se confrontar com uma temática tão incômoda e violenta nessa ação de denúncia:

⁹⁸ Entrevista ao autor em 23 de abril de 2016.

Mas a denúncia é nítida. Para mim, faz parte das motivações iniciais: a ideia fundadora do *Espaço do silêncio* é justamente abrir um espaço de se falar de coisas sobre as quais não falamos, das quais não tratamos com o devido peso. Talvez de desnaturalizar discursos que silenciam falas subalternizadas. Em geral as pessoas param bastante, perguntam sobre a natureza do que estou fazendo... minha tentativa é o silêncio. Gosto dele, da cruz na boca. Para que as pessoas possam elas, conversando entre si em torno da ação, chegar às suas próprias questões, conclusões... busco me comunicar pelo olhar, trocar a palavra por ele. O silêncio solicita a palavra do transeunte, sinto que é um pouco isso. Minha troca (energética, inclusive) se dá pelo olhar. E o que quero dizer, digo com as lápides e com essa espécie de carta que mostro aos transeuntes durante a ação... acho esse texto importante, porque exige um tempo desse que passa apressadamente. Ele vai precisar parar um tempo, ler, estar por ali para interagir de fato com a ação. Por isso, proponho esse ato de leitura. Às vezes, a pessoa vai. E depois volta, porque ficou intrigada. Aí ela se dá esse tempo.

Quanto ao que falam, falam principalmente sobre o tema mesmo da ação: as opiniões variam (“é protesto? De que adianta isso? Ela está fazendo isso para conscientizar as pessoas... é um cemitério de mulheres mortas” etc.), as mulheres se posicionam (“se a gente não ficar esperta, a gente acaba aí... Encostou a primeira vez, tem que cair fora”...). Em geral, são elas que mais se interessam pelo que está ali⁹⁹.

Espaço do silêncio se insere no que podem ser denominadas “poéticas do luto” (FLOREZ, 2014): intervenções, que ao se apresentarem no espaço urbano, têm como finalidade chamar a atenção para os perigos de se evitar ou reprimir fatos dolorosos, pois “trazem à luz questões profundamente incômodas e se propõem a interpelar os cidadãos de várias maneiras” (FLOREZ, 2014, p. 03). O professor e pesquisador Victor Florez (2014), ao olhar para a história de violência recorrente no Peru e no enfraquecimento das discussões sobre os direitos humanos, analisa essas poéticas como “interrupções simbólicas”, sempre a trazerem para o debate público, os fatos e opressões até então mantidos ocultos pelos governos e naturalizados pela sociedade. São ações que lutam contra os mecanismos de esquecimento que desprezam os fatos, as histórias e as memórias de milhares de vítimas, reduzindo assim suas vidas a meras estatísticas:

Quando lemos a respeito de vidas perdidas com frequência nos são dados números, mas essas histórias se repetem todos os dias, e a repetição parece interminável, irremediável. Então, temos de perguntar, o que seria necessário não somente para apreender o caráter precário das vidas perdidas na guerra, mas também para fazer com que essa apreensão coincida com uma oposição ética e política às perdas que a guerra acarreta? (BUTLER, 2015, p.29).

Judith Butler na obra *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*, não somente se debruça sobre a política neoimperialista perpetrada pelo governo de George W. Bush, mas também focaliza as violências que permeiam as relações contemporâneas,

⁹⁹ Entrevista ao autor.

principalmente no que se refere às minorias, tais como mulheres, gays, imigrantes etc. A questão colocada pela filósofa é: quais vidas são dignas de receber um luto público e quais estariam fora desse enquadramento ou moldura? Butler vai denunciar as operações de poder que determinam as vidas passíveis de lamento e as outras, excluídas dessa condição. E mais, vai nos interrogar: qual a nossa oposição a tal injustiça e realidade?

A autora argumenta que se todas as existências humanas, indistintamente, são precárias (como condição ontológica), então devem ser reconhecidas em suas necessidades sociais e econômicas para serem mantidas como uma vida. A precariedade da vida como uma condição compartilhada por todos os sujeitos implica:

Viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro. Isso implica estarmos expostos não somente àqueles que conhecemos, mas também àqueles que não conhecemos, isto é, dependemos das pessoas que conhecemos, das que conhecemos superficialmente e das que desconhecemos totalmente. Reciprocamente, isso significa que nos são impingidas a exposição e a dependência dos outros, que em sua maioria, permanecem anônimos. Essas não são necessariamente relações de amor ou sequer de cuidado, mas constituem obrigações para com os outros, cuja maioria não conhecemos nem sabemos que nome têm, e que podem ou não ter traços de familiaridade com um sentido estabelecido de quem somos “nós” (BUTLER, 2015, p.31).

Em *Espaço do silêncio*, percebo no gesto da artista, um estado de se reconhecer e se assumir como uma vida precária, exposta e dependente às vidas de muitas mulheres anônimas e esquecidas, vítimas da violência, mas que através de uma “poética do luto” (FLOREZ, 2014), passam a ter “uma vida que importa” (BUTLER, 2015, p.32). A possibilidade de serem enlutadas se dá pelo *lugar de memória* que se constrói nessa ação insurgente e feminista.

4.2 – A importância dos lugares de memória

A escritora e dramaturga argentina Ana Longoni, ao abordar a construção de lugares de memória na América Latina, afirma perceber nessas iniciativas a existência de dois fatores: a rememoração de vítimas de processos de violência política, massacres e terrorismos de Estado tão presentes em nossa história (os desaparecidos em tantas ditaduras latino-americanas) o que tem gerado a crescente construção de muitos memoriais e edifícios; e a eminência de um “auge memorialístico” que tem marcado a sociedade contemporânea, o que

na advertência de autores como Huyssen¹⁰⁰, pode causar mais amnésia do que o exercício de se lembrar.

Lugares de memória podem ser espaços fixos e permanentes (arquivos, memoriais, museus) ou móveis, com a produção de eventos, atos públicos e intervenções efêmeras:

Nessa perspectiva, o conceito “lugares de memória” se expande não somente a instituições senão também a sinalizações, rituais e práticas tanto coletivas como íntimas. Pensar assim os lugares de memória supõe avançar no diagrama de uma cartografia dispersa e múltipla que entrecruza referências geográficas e cronológicas, tempos e espaços superpostos e imbricados. A ideia de lugar como localização física se eleva a de localização temporal, um espaço tramado para o devir histórico e o acontecer político (LONGONI, 2015, p.236)¹⁰¹.

A autora cita quatro conjuntos diferentes de lugares: no primeiro, seriam os espaços construídos para evocar a memória; no segundo conjunto seriam os espaços de detenção e repressão clandestinos e reais, os quais mantêm sua atmosfera sombria; o terceiro conjunto, muito próximo dos outros dois anteriores, se faz pela documentação e arquivo, além da possibilidade de encontros para depoimentos públicos. Já o quarto conjunto apresenta:

Intervenções efêmeras, muitas delas não autorizadas e até clandestinas: manifestações, sinalizações, inscrições urbanas, construções precárias que irrompem na disputa pela memória, sinalizam a persistência de um conflito irresoluto e uma vontade coletiva ou individual de marcar (outra) posição. A qual podemos localizar práticas como a ronda que as Mães vêm realizando desde 1977 a cada quinta-feira na Praça de Maio (LONGONI, 2015, p. 237)¹⁰².

A ação *performática* das *Mães da Praça de Maio*, em algum sentido, se aproxima de *Espaço do silêncio*, da artista Nina Caetano, por tornar visível uma causa silenciada: a violência, o desaparecimento das pessoas, o esquecimento público, o descaso das autoridades

¹⁰⁰ Andreas Huyssen é crítico e professor alemão, cujas obras versam sobre memória, artes e direitos humanos. O livro *“Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória”* (Editora Contraponto, 2014) aborda o que o autor chama de “abusos da memória” e analisa tais questões tanto na Europa quanto na América Latina.

¹⁰¹ Tradução minha: “Desde esta perspectiva, el concepto: “lugares de memoria” se expande no solo a instituciones sino también a señalamientos, rituales y prácticas tanto colectivas como íntimas. Pensar así los lugares de memoria supone avanzar en el diagrama de una cartografía dispersa y múltiple que entrecruza referencias geográficas y cronológicas, tiempos y espacios superpuestos e imbricados. La idea de *lugar* como localización física se encima a la de ubicación temporal, un espacio tramado por el devenir histórico y el acontecer político” (LONGONI, 2015, p.236)

¹⁰² Tradução minha: “intervenciones efímeras, muchas de ellas no autorizadas y hasta clandestinas: manifestaciones, señalamientos, inscripciones callejeras, construcciones precarias que irrompen en la disputa por la memoria, señalan la persistencia de un conflicto irresuelto y una voluntad colectiva o individual de sentar (otra) posición. En él podemos ubicar prácticas como la ronda que las Madres vienen realizando desde 1977 cada jueves en Plaza de Mayo” (LONGONI, 2015, p.237).

políticas¹⁰³. Com lenços brancos sobre suas cabeças (numa dupla tensão entre presença e ausência, vazio e santidade), nessa passeata ritual:

O procedimento silencioso – que nunca foi um pacto com a restrição imposta da palavra – era o contraponto expressivo de um corpo que delatava e falava através de gestos e imagens: o silêncio se converteu em discurso. Através da apropriação de recursos icônicos, as Mães da Praça de Maio atribuíram um novo valor semântico às suas próprias presenças; ao pendurar sobre a roupa ou levar em cartazes as fotos dos filhos desaparecidos, transformaram seus corpos em “arquivos vivos¹⁰⁴” (TAYLOR, 2000, p.36). (...) daí considerar a dimensão estética dessas *performances cidadãs* não significa reduzi-las a molduras estéticas nem minimizar a sua condição primeira de gestos éticos. As Mães da Praça de Maio instalaram sua própria dor sobre a cena pública, numa ação extrema contra os sistemas de aniquilamento (CABALLERO, 2011, p.124).



Figura 35: Movimento das Mães da Praça de Maio. Buenos Aires, Argentina.

Fonte: Arquivo do grupo.

Diferente da Argentina e de outros países latino-americanos, que “passaram a limpo” seus períodos ditatoriais (inclusive levando a julgamento e condenando os militares e os torturadores), o Brasil sempre apresentou pouco interesse e frágil mobilização e

¹⁰³ As Mães da Praça de Maio (*Madres de Plaza de Mayo*) são mulheres que se reúnem na Praça de Maio, Buenos Aires, para exigirem notícias de seus filhos desaparecidos durante a ditadura militar na Argentina (1976-1983). Alguns pais, considerados subversivos, tiveram seus filhos retirados de sua guarda e colocados para a adoção durante os sete anos de ditadura. Quando acabou a ditadura, muitos filhos estavam sob guarda de famílias de militares. Ainda hoje, todas as quintas-feiras, as mães realizam manifestações na Praça de Maio, em frente à Casa Rosada, buscando manter o desaparecimento de seus filhos vivo na memória de todos os argentinos. Hoje também há o Movimento das Avós da Praça de Maio (*Abuelas de Plaza de Mayo*) e do HIJOS.

¹⁰⁴ A pesquisadora Diana Taylor em seu livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (Editora UFMG, 2013) se dedica a refletir sobre a tessitura da memória cultural nas Américas, por meio das relações da performance com a escrita, a arte, a mídia, a história e a política.

conscientização políticas, tanto popular quanto governamental, para manter viva a memória desses tempos considerados sombrios. Em nosso país, a Lei da Anistia (promulgada em 1979), de forma ampla, geral e irrestrita, igualou e perdoou tanto os militares quanto os jovens que lutaram contra o governo ditatorial, sem de fato se efetuar a necessária distinção entre eles, além da ausência de uma necessária reparação às famílias dos mortos e desaparecidos. Só no ano de 2011, é que se instalou pela primeira vez uma Comissão Nacional da Verdade¹⁰⁵, pela então presidenta da República Dilma Rousseff. Mas, segundo Mesquita (2015), o Estado brasileiro impôs e consolidou na população sentimentos de temor, silêncio e trauma coletivos, pois:

Seria um engano afirmar que essas estruturas repressivas foram desativadas com o fim do regime militar no País. No período democrático pós-ditadura, seus arranjos foram burocratizados e institucionalizados. Consolidaram-se na militarização das políticas de segurança pública e na criminalização dos movimentos sociais, o que contribuiu para a “naturalização das atrocidades”. A dinâmica da criminalização atinge também, e principalmente, a população residente nas favelas e nos bairros mais desfavorecidos das cidades, onde a violência, o racismo policial e a atuação das milícias e organizações paramilitares são elementos de uma realidade atroz. Torturas, assassinatos e desaparecimentos persistiram no regime dito “democrático” (MESQUITA, 2015, p.12).

A violência do Estado acaba por produzir não somente injustiça, mas também gera silêncio. Como adverte Butler: “parte do problema da vida política contemporânea é que nem todo mundo conta como sujeito” (BUTLER, 2015, p.54), muitas vidas, como das mulheres, negros, LGBTQ+ etc, não são protegidas e nem “passíveis de luto” (BUTLER, 2015), ficando relegadas ao esquecimento público.

Recentemente, em 2017, na cidade de Belo Horizonte, foi realizada pela UFMG a exposição “*Desconstrução do Esquecimento: Golpe, Anistia e Justiça de Transição*”. O curador Fabrício Fernandino, em texto impresso no catálogo da exposição, escreveu o seguinte trecho: “Existem situações em que a memória de um tempo se torna rarefeita e, cada vez mais, prevalece o esquecimento. Às vezes, na impossibilidade de desfazer o já feito, muitos optam por fazer esquecer para que o não lembrado não seja sabido”. Quando foi noticiado que essa exposição, corria o risco de permanecer por um curto período aberta a visitas, houve uma série de manifestações públicas, como por exemplo, a organizada pelo coletivo *Alvorada* (formado por artistas, estudantes e militantes políticos da cidade), que realizou uma *performance* de protesto, obtendo significativa divulgação nos meios de

¹⁰⁵ O relatório final da Comissão Nacional da Verdade divulgou os seguintes dados: 210 pessoas desapareceram durante a ditadura militar no País, entre 1964 e 1985, além de 191 mortos e 33 corpos encontrados, totalizando 434 casos. Para saber mais, consultar: <http://www.cnv.gov.br/>.

comunicação¹⁰⁶, com isso, conseguindo a sensibilização necessária para a prorrogação da exposição, devido sua importância para a lenta construção e preservação da memória em nosso país.

Torna-se importante a criação de lugares de memória, sejam instituídos ou instituintes (como atos de resistência e insurgência civis), em suas diversas estratégias para tornar presentes aqueles que se encontram esquecidos:

Inscrevem em nossas coordenadas de vida e pensamento uma incisão que não pode passar-se por alto. Lutando por articular e fazer visível e dizível a experiência extrema do trauma, esses lugares podem incidir no foro público a partir do reconhecimento e uma nomeação que contribuem ao impulso de procesos posteriores de justiça e verdade, reparação e luto (LONGONI, 2015, p.239)¹⁰⁷.

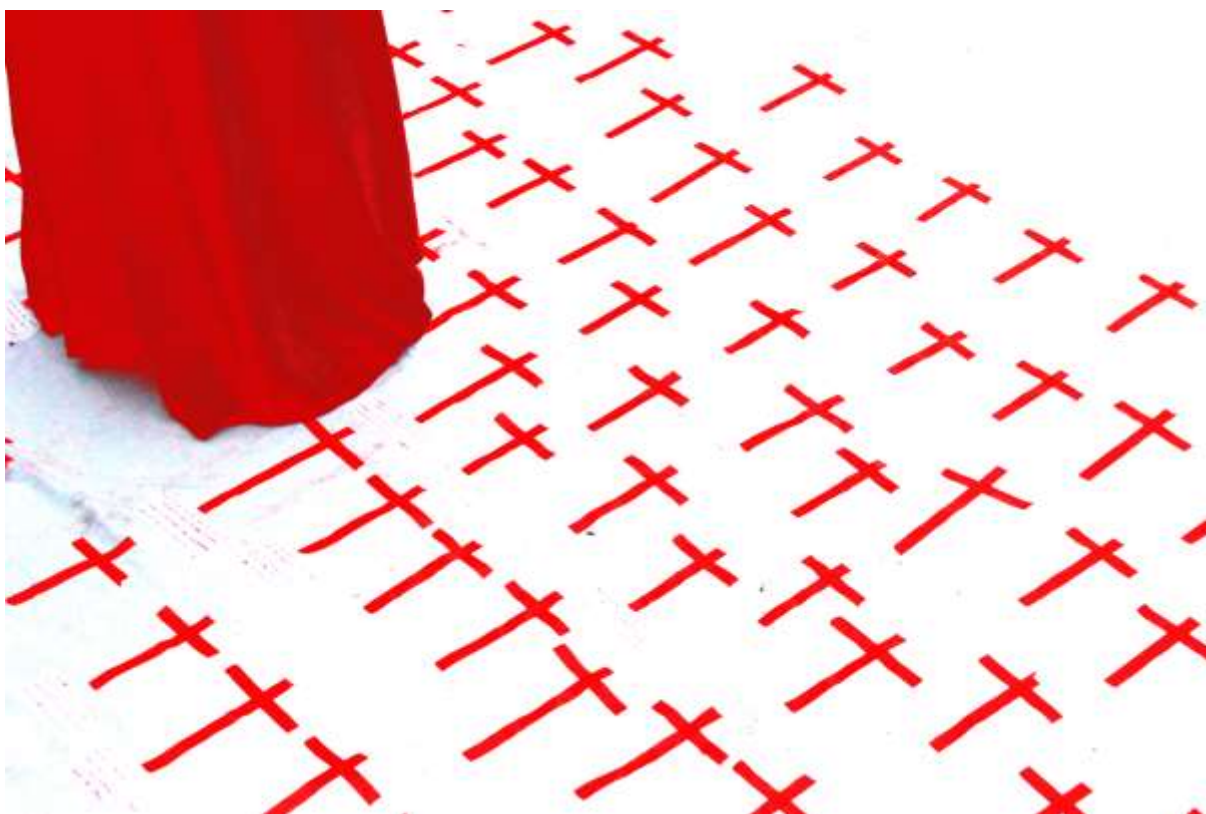


Figura 36: Ação: *Espaço do Silêncio*. Performer: Nina Caetano. Belo Horizonte, 2016.

Foto: Gul Skrik.

¹⁰⁶ Link: <http://www.diariodocentrodomundo.com.br/ufmg-mantem-exposicao-sobre-ditadura-ameacada-por-falta-de-verba-por-joaquim-de-carvalho/>

¹⁰⁷ Tradução minha: “inscriben en nuestras coordenadas de vida y pensamiento una incisión que no puede pasarse por alto. Pugnando por articular y hacer visible y decible la experiencia extrema del trauma, estos lugares pueden incidir en el foro público a partir de un reconocimiento y una nominación que coadyuven en el impulso de procesos en pos de justicia y verdad, reparación y duelo”. (LONGONI, 2015, p.239).

Na América Latina há uma vasta produção emergente de arte contemporânea ativista feita por mulheres. Em sua tese de Doutorado *Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*, a pesquisadora e performer brasileira Stela Fischer, enumera trabalhos nos quais as questões de gênero se articulam à histórica colonização imposta ao nosso continente, cujas cicatrizes até hoje continuam abertas, além de perceber nas ações de diferentes artistas¹⁰⁸, um discurso feminista materializado através de atos poéticos em forma de denúncia e ao mesmo tempo de resistência:

Sem dúvida, a cena latino-americana contemporânea demonstra um protagonismo na reivindicação social e na interlocução entre arte, cidadania e direitos humanos. As artistas aqui enunciadas permitem, com sua prática de resistência e testemunhos pessoais ou de suas comunidades, autenticar suas histórias de exploração e reescrevê-las. E como resscritura é que me interessa falar de uma arte feita de fisuras e aporias, de hibridizações, sincretismos que convocam identidades diversas para tomar o centro das discussões, mas pelos vieses político, ético e poético. São artistas mulheres que articulam suas poéticas inspiradas nas questões postas pelo decolonial, incorporando uma presença social, atuando também como ativistas em seus processos de criação artística. E este sentido artístico está inteiramente envolto pelo tecido intersubjetivo e social que desmonta as formas de representações convencionais para dar lugar à presença e às corporeidades que questionam as derivações de dominação e colonização ainda presentes em nossas culturas subalternas. Seus corpos e identidades historicamente racializados – tidos como despatriados, o “outro”, a subalterna, a marginal, a imigrante, a periférica, a excêntrica, sob a ótica colonial e da massificação globalizada – são tomados como zona de confronto, de resistência. Resistência que emprega o exercício de questionamento sobre os regimes impostos ao incorporar derivações que problematizam o tempo e o lugar nos quais as artistas se inserem e provocam novas formas de olhar e relacionar-se com eles (FISCHER, 2017, p. 79-80).

Nesse sentido, destaco um movimento estético-político, o coletivo *Mujeres Creando*, que também atua como zona de confronto no espaço urbano, a partir de suas poéticas insurgentes que tratam do tema do feminicídio, como acontece com a ação *Espaço do Silêncio*, objeto de análise desse capítulo.

Porém, antes, é necessário frisar que as mulheres, ao longo da história, sempre foram confinadas e condenadas ao espaço privado, cabendo aos homens a dimensão da vida pública e urbana. Mas nos últimos anos, vem surgindo um maior protagonismo feminino no que se refere ao direito de se utilizar as ruas, não só como lugares públicos, mas também espaços destinados à manifestações e reivindicações político-sociais, pela igualdade de gêneros. Ocupar as ruas com seus corpos, desejos, vozes e presenças, tem se configurado como um

¹⁰⁸ Posso citar: Regina José Galindo (Guatemala), Nádía Granados (Colômbia), Violeta Luna (México), entre outras. Deixo claro nesse ponto que não me aprofundarei na pesquisa de Fischer, reconhecendo na mesma, importante documento sobre a produção latino-americana feita por artistas feministas e nas discussões sobre práticas *decoloniais*, questões que não fazem parte do recorte de minha investigação nessa tese.

ativismo feminino pulsante e agente problematizador da dualidade público-privado, o que por muito tempo gerou estereótipos e preconceitos para a mulher que desafiasse as normas patriarcais e machistas, e se encorajasse a habitar o “para além das paredes da casa”. Seja como movimentos sociais ou ações artísticas, esse engajamento feminino:

Embora variado e complexo, tem em comum um mesmo potencial *disruptivo*: romper com a dicotomia “mulheres privadas, homens públicos”—próprio da imposição ilegítima: público/político associado ao masculino e privado/apolítico associado ao feminino—e reivindicar um papel de agência nas arenas decisórias. A participação eleitoral das mulheres, a atuação em sindicatos e o protagonismo em manifestações são exemplos de engajamento feminino (...) E as mulheres, que sempre tiveram o controle e a violência tatuado em seu corpo, com restrição de acesso ao espaço público pelo sistema patriarcal que lhe relegou o espaço doméstico, também disputam a narrativa da cidade (COELHO, Luana Xavier Pinto)¹⁰⁹.

Desse modo, o coletivo *Mujeres Creando* da Bolívia, se destaca, por se apresentar como um movimento feminista e anarquista surgido no ano de 1992, que tem a cidade como cenário principal de suas ações, com a utilização de expressões artísticas como o grafite e a arte da *performance*. O movimento também possui, além de um canal de rádio intitulado *Radio Deseo*, casas autogestionadas que funcionam como centros para encontros, produção de eventos sociais e culturais, além de oferecer alimentação e hospedagem a mulheres vítimas de violência física, psicológica e estatal. Lutam pelo direito ao aborto e contra qualquer forma de opressão, seja patriarcal, sexista, religiosa ou de classe¹¹⁰.

Numa de suas “*agitaciones callejeras*”, vestidas de noivas, as integrantes do *Mujeres Creando* realizaram protestos públicos contra a crescente violência sofrida cotidianamente pelas mulheres. Ao se posicionarem em frente à sede do governo de La Paz, as militantes reunidas bradam: “Quantas mulheres mais, tem que matar? O feminicídio é um crime do Estado patriarcal! Nos vestimos de noivas para dizer: não aceito a impunidade, a corrupção e a negligência¹¹¹”.

¹⁰⁹Artigo publicado no link: <http://terradedireitos.org.br/acervo/artigos/do-lar-as-ruas-pixo-politica-e-mulheres/22448>. Acesso em 16/08/2017.

¹¹⁰ Para saber mais: <http://www.mujerescreando.org/>.

¹¹¹ Tradução minha: “¿A cuántas mujeres más nos tienen que matar? El feminicidio es un crimen del estado patriarcal. Nos hemos vestido de novias para decir no acepto la impunidad, la corrupción y la negligencia”. Link: <http://www.lostiempos.com/actualidad/nacional/20161122/mujeres-creando-pinta-fachada-vicepresidencia-contra-violencia-machista>. Acessado em 16/08/2017.



Figura 37: Ação de protesto do Movimento Mujeres Creando. Bolívia.

Fonte: Online¹¹²

Numa analogia com *Espaço do Silêncio*, temos a presença de “mortas-vivas”, isto é, “entes liminares” que coreografam no espaço urbano gestos de indignação, através de seus corpos vivos, que então se transformam em porta-vozes dos gritos silenciados das vítimas e a dor de seus familiares. Acredito assim, que novas esferas públicas são produzidas a partir dessas micro-práticas artísticas, que, como *lugares de memória*, geram

Uma experiência criativa de apreensão do espaço público, cuja consequência é a ruptura de noções clássicas sobre a cidade. Faz-se necessário compreender esse fenômeno como enunciadoras de contrastes urbanos e sociais. Um encontro de signos, um lugar vivo, de trocas e conflitos, de extensões de desejos e opiniões onde é possível extrair informações sobre o cotidiano urbano (COSTA, 2015, p.72).

A ação *Espaço do Silêncio* foi realizada por diversas vezes na Praça Sete de Setembro, no centro da cidade de Belo Horizonte.

¹¹² Disponível em: <http://www.lostiempos.com/actualidad/nacional/20161122/mujeres-creando-pinta-fachada-vicepresidencia-contra-violencia-machista>. Acessado em 16/08/2017.



Figura 38: Ação: *Espaço do Silêncio*. Performer: Nina Caetano. Praça Sete de Setembro, Belo Horizonte, 2016. Foto: Marúzia Moraes.

No cruzamento de duas grandes avenidas, Afonso Pena e Amazonas, a Praça Sete apresenta intenso fluxo de pedestres e localização variada de estabelecimentos comerciais, além da presença de órgãos governamentais, sendo uma região considerada por algumas mulheres, como um espaço perigoso e ameaçador às suas integridades. No depoimento de Débora Fantini, há o seguinte relato:

Por falar em falocentrismo, ocorre-me que no centro de Belo Horizonte, na Praça Sete, ergue-se um obelisco vertical ereto que a população chama de Pirulito, assumindo-o como uma representação de um pênis – ameaçadoramente pontiagudo. Temos um obelisco no coração da cidade, um monumento ao beliscão na bunda da moça que passa (...). Uma manifestação de estupro político que sinto na pele cotidianamente, andando pela cidade, são as cantadas, pois uma fala também pode provocar dor (FANTINI, 2012, p.49).

A fala de Fantini não deve ser desprezada, é preciso escutá-la como quem rompe um silêncio cuja corpografia (JACQUES, 2009), marcada pelo medo da violência, é iminente nas

ruas. Seu depoimento é contundente, pois representa a experiência diária de muitas mulheres na cidade, não somente na referida praça, como em outros espaços urbanos. A dimensão falocêntrica do obelisco¹¹³ encontra ressonância em intervenções públicas, como a que foi realizada no ano de 2013, quando o referido monumento “foi vestido com um preservativo gigante em uma ação de conscientização para incentivo do sexo seguro no carnaval¹¹⁴”. Dessa forma, a imagem fálica (de poder e virilidade) acaba reforçada no imaginário social.



Figura 39: Campanha para sexo seguro no carnaval. Praça Sete de Setembro. Belo Horizonte, 2013.

O falocentrismo, o machismo e a misoginia, como comportamentos perpetuados pelo secular sistema patriarcal, são materializados não apenas através de discursos e práticas naturalizadas, mas também nas arquiteturas simbólicas da cidade. Basta calcular, por exemplo, a diferença existente entre a quantidade de nomes dados às ruas, nas quais se pode comprovar a predominância masculina, sempre hegemônica. A própria Praça Sete foi

¹¹³ Doado pelo povo da vizinha Capela Nova do Betim, hoje município de [Betim](#), aos habitantes da capital mineira, por ocasião da comemoração do Centenário da [Independência do Brasil](#), em [7 de setembro de 1822](#). O "[Pirulito](#)", como é conhecido, é feito de granito e formado por uma agulha de 7 m apoiada sobre um pedestal quadrangular adornado por um poste em cada um de seus vértices. Foi desenhado pelo arquiteto Antônio Rego e construído pelo engenheiro [Antônio Gonçalves Gravatá](#), proprietário da pedreira em Betim de onde foram extraídas as pedras utilizadas na construção do marco. (Fonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA). Acessado em 16/08/2017.

¹¹⁴ Link: <http://g1.globo.com/minas-gerais/carnaval/2013/noticia/2013/02/camisinha-em-monumento-de-bh-incentiva-sexo-seguro-no-carnaval.html>. Acessado em 16/08/2017.

rebatizada para Praça 08 de Março, pelas militantes mineiras da *Marcha Mundial das Mulheres*, em homenagem ao Dia das Mulheres, comemorado nessa data¹¹⁵.

Em seu texto, Fantini reconhece que nem todos os homens que saem às ruas desejam oprimir as mulheres. Mas a autora se espanta com a banalização que acontece quando uma mulher é verbalmente ou fisicamente assediada de maneira ostensiva e agressiva:

Já passou – costuma-se dizer, minimizando-se a agressão. Retruco: não, não passa. A tremedeira e a taquicardia me perseguem, o medo é meu companheiro quando ando solitária pelas ruas, estremeço minha relação com a cidade. Passo apertado, quando gostaria de passear. Para uma mulher como eu, sair sozinha, principalmente à noite e em local ermo, é uma transgressão, um ato de resistência (FANTINI, 2012, p. 50).

Mesmo quando circunscritas à vida doméstica, as mulheres são vítimas de agressões, invisibilidades e todo tipo de atrocidades. A violência fica sempre oculta, contando com a omissão de uma sociedade para a qual “há que se preservar a família, por pior que ela seja, na medida que esta instituição social está envolta pelo sagrado” (SAFFIOTI, 2015, p.09) e dessa forma quando um homem espanca uma mulher, sempre encontra o apoio e a cumplicidade de muitas pessoas, que o protegem e livram seu crime do conhecimento público. Num acordo tácito e perverso, tudo precisa ser resolvido e mantido em segredo domiciliar, com a adesão das vítimas, agressores e seus familiares. Uma vez transformado em tema tabu, toda e qualquer violência doméstica se mantém silenciada¹¹⁶.

¹¹⁵ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/05/15/feministas-mudam-nomes-de-ruas-e-pracas-em-belo-horizonte.htm>. Acesso em 22 de abril de 2017.

¹¹⁶ Vale ressaltar a importância da criação da *Lei Maria da Penha no Brasil*. A *Lei Maria da Penha*, denominação popular da lei número 11.340, de 7 de agosto de 2006, é um dispositivo legal brasileiro que visa aumentar o rigor das punições sobre crimes domésticos. É normalmente aplicada aos homens que agredem fisicamente ou psicologicamente a uma mulher ou à esposa. No Brasil, segundo dados da Secretaria de Política para Mulheres, uma a cada cinco mulheres é vítima de violência doméstica. Cerca de 80% dos casos são cometidos por parceiros ou ex-parceiros. Decretada pelo Congresso Nacional e sancionada pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 7 de agosto de 2006, a lei entrou em vigor no dia 22 de setembro de 2006, e já no dia seguinte o primeiro agressor foi preso, no Rio de Janeiro, após tentar estrangular a ex-esposa. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_Maria_da_Penha. Acesso em 08/10/2017.



Figura 40: Ação: *Espaço do Silêncio*. Performer: Nina Caetano. Belo Horizonte, 2016.

Foto: Beatriz Goulart

A subversão e deslocamento dessa realidade restrita ao espaço privado para o debate livre e aberto na vida urbana, que Nina Caetano opera em seu *Espaço do Silêncio*, cria a possibilidade da criação de novos desenhos corporais, espaciais e discursivos, pela denúncia não apenas da alta incidência de feminicídios no país, mas do silêncio erigido coletivamente sobre tais fatos. O silêncio talvez possa ser rompido através de uma ação que lança “posicionamentos políticos, e cujas premissas giram em torno de visibilizar as subjetividades das mulheres e suas questões, investidas na construção de poéticas cênicas e engajamentos como forma de construção de um mundo melhor para ‘todxs’” (FISCHER, 2017, p.13).

No próximo tópico, apontarei características liminares que identifiquei na “construção precária e *lugar de memória*” (LONGONI, 2015) em *Espaço do Silêncio*.

4.3 – *Communitas* fantasmática

POR TODAS

Cinco? Doze? Muitas a menos
 todos os dias quando acordo
 e procuro minhas irmãs
 esposas, prostitutas, diaristas,
 professoras, garis, merendeiras,
 motoristas, pacifistas, guerrilheiras

cercadas pelo patriarcado
 que nos apedreja

para partir a mulher
 que o machismo não aceita
 como uma pessoa inteira

e nos quer fruto de sua costela,
 metade incompleta, pecadora, imperfeita,
 sob seu julgo e sua tutela,
 flor de delicadeza, silenciada,
 ridicularizada, amedrontada,
 medida, moldada,
 esquartejada na descrição
 de um corpo-objeto que o homem deseja.
 Prisioneira.

Lágrimas de março
 fazemos chover
 contra o fogo inquisitório
 ameaçando a Liberdade

desse Ser-Mulher
 feito de luta, sonho,
 força e arte.

**Tornar-se mulher
 exige coragem.**

(OLIVEIRA, Eliane Freitas de. *Palavras Armadas*, 2011)

Numa das vezes em que acompanhei o trabalho *Espaço do Silêncio*, pude escutar o relato de uma mulher que testemunhou a perda de uma parente assassinada e solicitou que seu nome fosse incorporado ao tecido. A presença da artista foi um disparador para que esse testemunho encontrasse um espaço de existência e resistência. A *performer* havia planejado denunciar 365 nomes de mulheres, mas conseguiu apenas 177. O cansaço físico e mental havia sido enorme. Nessa *performatividade da dor*, as dimensões estéticas, éticas e políticas se misturam.

Nina Caetano insiste há anos na realização dessa ação, e em depoimento publicado em sua página pessoal no *Facebook*, na véspera de mais um dia que iria para as ruas, declara:

Quem me conhece sabe que, nos últimos anos, tenho trabalhado com uma ação que se chama *Espaço do Silêncio*. Ela ainda tem reverberações que estou descobrindo e tem sido uma pesquisa constante para mim fazê-la. Fazê-la é urgente e, no atual desenho dela, proponho-me a realizar o seguinte programa de ação: estender, em um espaço público da cidade com intenso fluxo de pedestres, um lençol branco de casal e ir preenchendo-o, ao longo das horas, com 365 cruzeiros vermelhos que nascem daquela que cerra minha boca, e espécies de lápides que contêm, cada uma, o nome de uma mulher assassinada, sua idade, profissão e cidade de origem (quando possível), bem como o local, ano e modo como foi morta, além do grau de relação com o feminicida (deste só trago duas informações: profissão e idade). Para isso, coletei as informações em *sites* de jornais e em noticiários de todo o Brasil e sempre me espanto com a imensa crueldade dessas mortes, com o nível de violência e premeditação da maior parte dos crimes. Eu nunca vou entender porque a mídia, apesar disso, insiste em justificar essas ações como atos de amor, de descontrole, de passionalidade. Se há uma paixão aqui, ela é destruidora, e chama-se ódio. E ele existe em homens de todas as faixas etárias, de todas as classes sociais, raças, profissões e religiões, em todos os estados deste país. Essa não é uma questão individual. Não é um problema de casal. É estrutural, é sistêmico, uma “doença” alimentada todos os dias por piadas, comportamentos e negação. Machismo mata todos os dias. Veja: são mais de 13 mulheres mortas neste país TODOS OS DIAS. Mais de 13 mulheres que têm de 13 a 80 anos, são mães, estudantes, professoras, donas de casa, garotas de programa, juízas, policiais militares, dançarinas de funk, advogadas, médicas, modelos, enfermeiras, empresárias, drogadas, religiosas, casadas, solteiras, separadas. MORREM TODOS OS DIAS. Todos os dias. Todos os dias. Basta!¹¹⁷

No caso de *Espaço do Silêncio*, a artista enfrenta a dor como forma de aproximação dos efeitos da violência contra as mulheres. Uma questão se abre: como pensar tal prática? Estaria ela no campo estético ou seria ato de colaboração aos trabalhos de reparação simbólica da dor? Nesse trânsito entre silêncio e palavra, mortas e vivos se encontram: as mortas, em algum lugar, dependem do gesto silencioso da artista e a artista, de alguma forma, depende das palavras dos transeuntes (ou espera provocá-las). A *liminaridade* presente nessa ação se tornava evidente, pois “não se tratava do que ocorria em termos representacionais, mas sim da evocação que ali tomava corpo, do ritual de memória ou da *performatividade* memorável que ali se suscitava, da *communitas fantasmática* que ali se instalava; uma *communitas* na qual se podiam convergir efemeramente os vivos e os mortos” (CABALLERO, 2016, p. 56).

Também como pesquisador e testemunha corporal desse trabalho, fui afetado de várias formas: angústia, medo, cansaço, intervalos, afastamentos e aproximações. Presenciar o tecido ser todo coberto pelas cruzeiros me provocou um “efeito de excesso” que, inclusive, foi percebido por uma jovem que afirmou: “Isso não tem fim... ainda tem muita morta para ocupar aqui”. O excesso, aqui, pode ser compreendido como efeito sensorial causado pelo

¹¹⁷ Acesso em 22 de abril de 2017.

impacto da ação sobre minha percepção, uma vez que, diferente, das pessoas que cruzavam com a *performance* e se retiravam logo depois, eu participei pelo período completo.

O corpo testemunhal da artista não pode narrar os eventos ocorridos com milhares de mulheres, mas tenta recuperar suas histórias, afirmar seus nomes e, talvez, de alguma forma, testemunhar a saída dessas vítimas do espaço de esquecimento ou do território asséptico das estatísticas. Para Caballero “nestas condições a arte que persiste em não esquecer, além de denunciar, sugere formas de restauração simbólica, situação recorrente em vários países sul-americanos” (CABALLERO, 2011, p.104).

O trabalho da artista visual peruana Rosario Bertran, conhecida pelo nome de Akito, também se filia ao campo das poéticas de luto. A intervenção urbana *Projeto 15.000/70.000* trata do desaparecimento e morte de milhares de pessoas no Peru. Na descrição de Florez:

Naquela época, outros temas hegemonizavam a discussão política, mas Akito notou que a problemática dos desaparecidos passava completamente despercebida. Ela notou que o mesmo número não causava na população o mesmo impacto emocional que tinha causado nela: 15.000 começou a parecer-lhe um número vazio, quase como qualquer outro número. Então se pôs a pensar que os números eram coisas que não podiam deixar-se visualizar por si mesmas; algo como um conceito impossível de imaginar concretamente. Como lidar com este problema a partir de um ponto de vista estético e como construir uma intervenção que ressaltasse a potência do número e dos dados? Ela insistia: os números tinham perdido toda a força política e era urgente começar a recuperá-la. Seu projeto tentaria então converter esse número, 15.000, em algo material e tangível, em uma presença capaz de interpelar aos cidadãos (FLOREZ, 2014, p. 11).

A jovem artista cria então um manto a partir da junção de 15.000 pedaços de algodão cru, nos quais estão escritos os nomes de 15.000 desaparecidos políticos. Nesse manto, no qual se destaca a cor vermelha (como no lençol de *Espaço do Silêncio*), metáfora do sangue coletivo derramado, um lugar de memória criado no espaço urbano, se destina a mais pessoas e pode se tornar uma questão comum, pois:

É crucial conectar as violências do passado recente com dimensões históricas que se remontam muito atrás e que persistem no presente: as formas que adota a violência institucional, os sistemáticos assassinatos das Forças Armadas sobre a população juvenil pobre (...), os desaparecidos na democracia, as mulheres e meninas vítimas de tráfico de pessoas, a segregação à população campesina, aos afrodescendentes (LONGONI, 2015, p.239)¹¹⁸.

¹¹⁸ Tradução minha: “es crucial conectar las violencias del pasado reciente con dimensiones históricas que se remontan muy atrás y que persisten en el presente: las formas que adopta la violencia institucional, los sistemáticos asesinatos de las Fuerzas Armadas sobre la población juvenil pobre (...), los desaparecidos en democracia, las mujeres y niñas víctimas de trata de personas, la segregación a la población campesina, a los afrodescendientes” (LONGONI, 2015, p. 239).

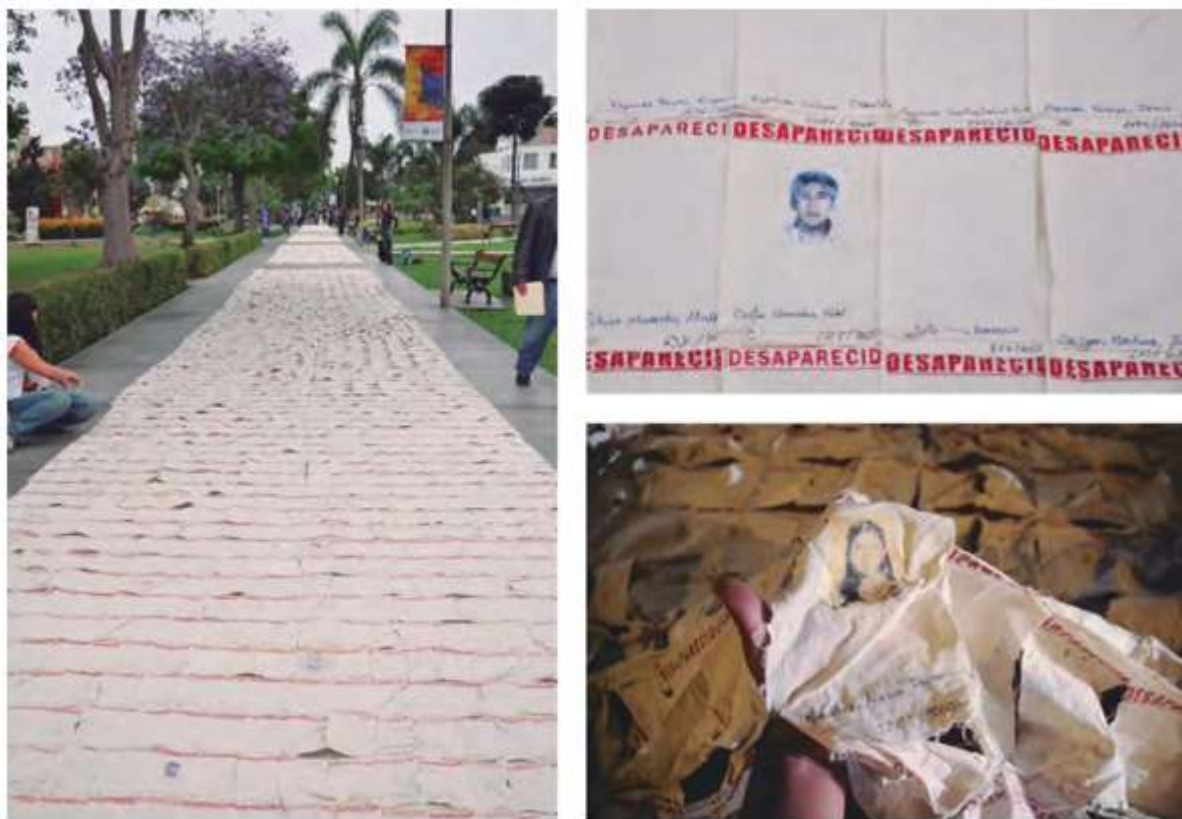


Figura 41: Ação: *Projeto 15.000/70.000* da artista visual peruana Rosario Bertran.
Fonte: blog da artista.



Figura 42: Lençol coberto de cruzes e nomes de mulheres assassinadas. Ação: *Espaço do Silêncio*.
Performer: Nina Caetano. Belo Horizonte, 2016. Foto: Clóvis Domingos.

Florez (2014, p. 13) percebe nessa intervenção, a existência de três dinâmicas, as quais também vejo presentes em *Espaço do Silêncio*: a apropriação do espaço urbano através da produção de um mecanismo crítico, a singularização das vítimas ao evocar suas memórias e finalmente, a representação do esquecimento e banalização da violência na sociedade contemporânea. A diferença aqui entre esses dois trabalhos é a presença das artistas. No caso do *Espaço do Silêncio*, Nina Caetano oferece sua presença *performática* “sendo artista e pessoa, que fica exposta ao intervir nos espaços, que conceitua a sua criação mediante uma espécie de ‘dramaturgia’ ou partitura inicial aberta às modificações do trabalho *in situ*, que corre o risco de transitar entre as pessoas assumindo os imprevistos e as consequências de suas intervenções” (CABALLERO, 2011, p. 77-78).

Em *Espaço do Silêncio*, a instância relacional é privilegiada, pelo uso mínimo de recursos visuais e cênicos, levando o corpo a estados de quietude e indignação. Nina Caetano, sente que experimenta dois momentos diferentes nessa ação: a preparação das etiquetas com os nomes das mulheres mortas e o instante de encontro com as pessoas nas ruas:

O preencher as etiquetas me afeta muito, no sentido em que me deparo com a história de cada mulher. Vejo cada violência, cada detalhe sórdido, muitos não vão para o lençol, mas estão no meu arquivo para eu saber do que se trata. A brutalidade dos homens, o gozo da vingança. E me dá raiva, indignação, vontade de chorar. Fico perplexa às vezes... E vejo repetição, a repetição... e penso coisas como: se eu tivesse uma filha, não ia colocar nela o nome de Fernanda. Nem de Juliana. E penso coisas como: essa tem minha idade e namorou um cara que matou ela na frente do filho. Enfim, é meio mórbido. Sou mulher, fica muito perto de mim a possibilidade de estar ali. É uma afetação muito diferente daquelas que sinto durante a ação. Nesse estado, me fecho em casa, quero ficar só, até terminar as etiquetas todas. Já na ação, em contato com as outras pessoas, há troca energética. Mesmo que eu passe pela raiva, pela indignação (e isso ocorre), outros estados me atravessam... de qualquer modo, tudo exige um trabalho comigo mesma, de cuidar da minha energia e do meu vigor¹¹⁹.

Ao “gravar no corpo uma ação ética que em suas reiteraões se faz ritual, entrando em territórios complexos e fronteiriços onde se cruzam estética e vida” (CABALLERO, 2011, p.105), tanto Akito quanto Nina Caetano, na exposição pública desses mantos-corpos, nos lembram que “nossa capacidade de reagir com indignação depende de um tácito reconhecimento de que existem vidas dignas que foram feridas ou perdidas (...) e de que nenhum cálculo utilitário pode fornecer a medida para se avaliar o desamparo e a perda dessas vidas” (BUTLER, 2015, p. 86). As artistas propõem “ a teatralização da dor não como ação de vitimização auto-contemplativa, mas como ação que torna visível as feridas sociais, convertendo-se em um protesto coletivo” (CABALLERO, 2011, p.104).

¹¹⁹ Entrevista ao autor em maio de 2017.

No caso de *Espaço do Silêncio*, a violência doméstica contra a mulher, levada ao espaço urbano, denuncia publicamente como certas populações “ficam expostas às violações, à violência e à morte (BUTLER, 2015, p.46), exigindo que as entidades políticas se engajem nessa luta, e mais, tentando se fazer ouvir no que essas violências apresentam de sintomático, isto é, “não ocorrem aleatoriamente, mas derivam de uma organização social de gênero, que privilegia o masculino” (SAFFIOTI, 2015, p.85).

E como tem se dado os encontros entre essa ação feminista¹²⁰ de Nina Caetano e os transeuntes da cidade? Numa das experimentações ocorridas em 2017, a artista me forneceu o seguinte relato:

Uma senhora me abraçou, ela ficou um bom tempo por ali, conversando comigo, manifestando-se sobre a ação, interessada em saber como eu me sentia e chamando a atenção das pessoas para a ação. Destacaria também uma senhora negra que passou falando inicialmente isso: que era mais difícil ainda prá “mulher preta da periferia”. Aí parou e me disse: “Minha filha quase podia estar aí! Só não está porque ele era ruim de mira”. Aí eu até tirei a cruz da minha boca para poder conversar com ela, saber o que tinha acontecido e ela me contou então que o ex-marido não se conformava de jeito nenhum com a separação e tinha atirado no carro em que ela estava com o filho. Teve também a moça que passou, leu e pensou algo. Sentí que ia me dizer algo, mas foi justo na hora em que eu voltava a colocar a cruz na boca. Então ela me disse: “é isso mesmo que acontece né? As pessoas se calam”. Trocamos um olhar de compreensão. Teve o pai que mostrava para o filho as etiquetas, lia algumas (o menino também leu, escolhendo as escabrosas e destacando o modo como as mulheres foram mortas) e destacava o crime de feminicídio e a importância de se falar disso... parecia conhecer ou trabalhar com alguém relacionado à questão da violência contra a mulher¹²¹.

Presenciei um homem que passava trazendo em suas mãos uma rosa vermelha e que após parar diante de Nina e ficar um tempo lendo as etiquetas, acabou por depositar essa flor no lençol, fazendo o sinal da cruz e se retirando em silêncio. Tal gesto foi percebido por outras pessoas, que ficaram sensibilizadas. Como assinala Caballero, essas ações se apresentam no limiar entre obras artísticas e gestos éticos, que dispendo de recursos mínimos “apostam na capacidade relacional e no efeito de convocação; seu propósito não é produzir objetos para serem contemplados, mas envolver pessoas, levando-as além da condição de espectadores e sublinhando a dupla relação – respondência e responsabilidade – que reside nos processos intersubjetivos” (CABALLERO, 2011, p. 154).

¹²⁰ É necessário frisar que hoje não se fala em feminismo no singular, mas em feminismos. Isso porque há uma enorme variedade de estudos, identidades e alianças presentes nos movimentos sociais e acadêmicos que lutam pelas questões de gênero, tais como: feminismo liberal, feminismo radical, feminismo cultural, feminismo anarquista, feminismo lésbico, feminismo negro, feminismo indígena, transfeminismo etc.

¹²¹ Entrevista ao autor em maio de 2017.

Alguns contatos das pessoas com essa ação nas ruas, me remetem à ideia do encontro como uma ferida (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012), mas isso só pode de fato acontecer:

Se revogarmos os escudos protectores seja do sujeito seja do objeto e se largarmos os contornos pré-definidos do eu e do outro. Isso só pode ser feito se não avançarmos de imediato com a vertigem do *desvendamento* ou com a tirania da espontaneidade, encontrando tempo dentro do próprio tempo das coisas. Um tempo que já está lá, entre o estímulo e a resposta, mas que desperdiçamos na veracidade com que cedemos ao medo e recaímos no hábito, nas respostas prontas ou numa reação impulsiva qualquer, apenas para saciar o desespero de não saber. Isso só pode ser feito se abrimos mão do protagonismo, transferindo-o para esse lugar “terceiro”, impuro e precário, que se instala a meio caminho no cruzamento das inclinações recíprocas: o acontecimento (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, p. 05).

Ao acompanhar a ação *Espaço do Silêncio*, verifiquei que esse “terceiro lugar” pode acontecer quando o protagonismo não é nem da *performer* e nem do transeunte, mas algo que se cria entre eles, sem regras impostas, pedindo que se dê “esse tempo, esse silêncio, essa brecha, esse suportar manter a ferida aberta” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, p. 05). Há um tempo que se tece sem pressa na relação construída entre a artista e as pessoas que decidem parar e ficar com ela, e que para se envolverem, precisam ler o texto-manifesto que ela oferece, suportar seu olhar firme, seu grito em forma de silêncio.

Como *ato sacrificial*, percebia o corpo da artista sucumbir e ao mesmo tempo resistir às modulações que o trabalho impõe. Uma mulher em ato vivo evocando mulheres mortas, ao mesmo tempo escutando mulheres vivas. Isso acarretava alto custo emocional. Nessa paisagem, mais do que um ritual de testemunho, havia uma cerimônia de corpo presente. A ação da *performer* marcava a violência contra a mulher instaurando “lugares que pensam, dotando-os de um estatuto similar ao da obra de arte, capaz de provocar uma experiência de dissenso no regime do sensível” (LONGONI, 2015, p.239).¹²²

Será mesmo essa ação um *Espaço do Silêncio* ou da produção de palavras, da circulação de falas e afetos, da provocação de reflexões, da evocação de memórias e da tentativa de despertar indignações? Acredito que uma comunidade temporária se inaugura e que o silêncio, tanto das mortas quanto dos vivos, é substituído por um espaço coletivo de vozes. Processos capazes de colocar palavra e movimento em contato num “exercício de politização e socialização da memória e valorização de histórias obscuras ou silenciadas pelo trauma” (MESQUITA, 2015, p.21).

¹²² Tradução de: “lugares que piensan, dotándolos de un estatuto similar al de la obra de arte, capaz de provocar una experiencia de disseno en el régimen de lo sensible” (LONGONI, 2015, p.239).

Do ponto de vista liminar, temos a emergência da artista como *ente liminar*, habitante de espaços marginalizados e também “*ente conector*, pela instalação de uma *communitas* alternativa, espontânea e passageira, construída entre artista e o grupo de pessoas (...), à margem de qualquer hierarquia social, com a criação de uma situação intersticial no próprio coração da cidade” (CABALLERO, 2011, p.155). Nessas tentativas de construir novas visibilidades políticas há também a possibilidade de “nos converter a todos em testemunhas” (FLOREZ, 2014, p.21) desse novo projeto cidadão. A solidão marginalizada de Nina Caetano, seu estado de contenção através de um corpo exposto como oferenda – características que percebo na ação *Espaço do Silêncio*- de alguma forma convocam a presença dos outros, que ao se defrontarem com essa exposição poética da dor, decidem se irão de alguma forma participar, se suportam lidar com questões tão delicadas ou se são indiferentes a tudo isso.

A artista afirma que seu compromisso maior é com as mulheres mortas: “quando depois da ação, chego em casa e conto as cruces que sobraram, fico frustrada. Será que saio prá rua novamente e completo esse lençol? Sei que a ação tem seu fluxo e seu tempo, mas acho que devo isso a essas mulheres... elas teriam menos importância? Não deveriam estar lá também?” (CAETANO, Nina. Entrevista ao autor em maio.2017). Um primeiro encontro da *performer* com essas mulheres mortas evidencia a criação de um vínculo ético na produção de um luto público. Quando chega nas ruas para realizar a ação, é como se no corpo da artista já estivessem inscritas essas “vidas” que precisam ser nomeadas pelo encontro simbólico.

Os afetos produzidos no encontro corporal entre artista e pessoas nas ruas da cidade, apontam para o estabelecimento de uma conexão, na qual a *comoção* como potencial político pode ser recuperada, numa dimensão coletiva em que “viver é sempre viver uma vida que é vulnerável desde o início e que pode ser colocada em risco ou eliminada de uma hora para outra a partir do exterior e por motivos que nem sempre estão sob nosso controle” (BUTLER, 2015, p.52).

4.4 – Como escutar o silêncio para confrontar o esquecimento? “Arte comovida”/Arte como vida

O que a *performance Espaço do Silêncio* pretende e dá conta, é intervir no imaginário e na realidade sedimentados a sangue.

(SANTOS, Valmir. Um grito parado no ar¹²³)

Desde a criação do *Obscena*, em 2007, Nina Caetano vem desenvolvendo pesquisas relacionadas à questão do feminino em suas possibilidades *performáticas* e de discussão pública¹²⁴. A artista se declara como ativista feminista, e em suas ações se entrelaçam corpo, espaço e escrita. Em *Baby Dolls: uma exposição de bonecas*, a escrita acontecia na silhueta (da mulher morta) riscada no chão da cidade. Já em *Classificação Zoológica da Mulher*, textos escritos em placas eram expostos tratando da animalização do corpo feminino, quando esse era remetido a expressões como cachorra, vaca etc. Em *Espaço do Silêncio*, há um manifesto escrito a ser lido pelas pessoas na rua, além das etiquetas afixadas às cruces no tecido branco. Lissandra Guimarães, parceira de Caetano em algumas dessas ações, reconhece em *Espaço do Silêncio* uma continuidade e desdobramento de pesquisa:

Sim, essa ação vem no encalço de *Baby Dolls*, que fizemos juntas há alguns anos. Só que aqui, a ação é mais direta e sintética. Bem mais clara, pois as cruces nomeiam esses crimes, são dados reais, é uma ação também jornalística. Se antes Nina contornava os corpos e escrevia textos maiores e subjetivos, aqui a utilização das etiquetas é algo do qual não temos o que pensar demais, está tudo de alguma forma comprovado. Não há como a gente não se responsabilizar. A pesquisa de Nina vai se renovando com o tempo, né? (GUIMARÃES, Lissandra. Entrevista a Clóvis Domingos durante a realização de *Espaço do Silêncio* em abril de 2017).

Se nas ruas da cidade somos confrontados com textos, informes e propagandas publicitárias que transformam os corpos femininos em produtos comerciais, essas escritas outras, que denunciam a violência, a força do capital sobre nossas subjetividades, ao serem materializadas em suportes específicos como placas de anúncio, se configuram como manifestos e inscrições insurgentes e dissidentes de uma cultura destinada ao consumo, à objetificação dos corpos e à vida exclusivamente individual.

¹²³ Disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2015/12/um-grito-parado-no-olhar/>. Acesso em 21 de agosto de 2017.

¹²⁴ É uma das organizadoras da *DiversaS* – 1ª Mostra Feminista de Arte e Resistência (BH/MG) e coordenadora do NINFEIAS (Núcleo de Investigações Feministas) no Departamento de Artes Cênicas da UFOP, que desenvolve práticas cênico-*performáticas*, debates e oficina (“*Como se fabrica uma mulher*”) para grupo de mulheres, além de ministrar atividades formativas em escolas públicas, visando discutir a violência de gênero e os comportamentos sexistas presentes nos espaços educativos. Para mais informações acessar: www.ninfeias-feministas.blogspot.com



Figura 43: Nina Caetano em ação na *Marcha Mundial das Mulheres*. 08 de março de 2012. Belo Horizonte.

Foto: Thiago Franco.

Arquivo: Agrupamento *Obscena*.

Na fala de Guimarães, ela cita a questão da responsabilidade, que para de fato acontecer, precisa passar por uma experiência de comoção. Nina Caetano é movida e comovida por tais questões: “Às vezes tento fugir e falar de outras coisas, mas invariavelmente não consigo, porque está na carne, na pele. É difícil não tratar disso sendo mulher¹²⁵”. Uma “arte comovida” e arte como vida. Voltando a Butler, a autora se interroga: “quando assumo a responsabilidade o que fica claro é que quem ‘eu’ sou está ligado aos outros de maneiras indissociáveis? É possível ao menos pensar em mim sem esse mundo de outros?” (BUTLER, 2015, p.61).

A filósofa americana vai apontar que existem normas políticas reguladoras, que criam enquadramentos interpretativos, determinando assim as vidas pelas quais nos sentimos responsáveis em proteger e aquelas que ficam excluídas de nosso campo afetivo e perceptivo¹²⁶. As ações artísticas no espaço urbano são importantes por declararem e

¹²⁵ Entrevista ao autor em maio de 2017.

¹²⁶ “Hoje o Estado atua no campo da percepção e, de forma mais geral, no campo da representabilidade, a fim de controlar a comoção, antecipando não apenas a maneira pela qual a comoção é estruturada pela interpretação, mas também como ela estrutura a interpretação (...) Como consequência, não podemos compreender o campo da

mostrarem não somente nomes, mas reunirem os resquícios de vidas perdidas numa confissão pública e gesto estético-político. Para Butler “o luto público está inteiramente relacionado à indignação, e a indignação diante da injustiça, ou, na verdade, de uma perda irreparável possui um enorme potencial político” (BUTLER, 2015, p.66).

No caso do feminicídio, como outros crimes praticados contra pobres, gays e negros, muito raramente se tornam questão importante no debate público e dificilmente ganham a devida atenção da mídia ou do Estado, com a efetiva criação de ações concretas que possam curar essas falhas sociais, podendo assim proteger e garantir a manutenção dessas vidas consideradas precárias. Uma vez que tais vidas não são merecedoras de luto, memória e reparação, não há visibilidade nem possibilidade de comoção coletiva, pois a comoção depende de estruturas sociais de percepção. O “limite ao poder da comoção” (BUTLER, 2015, p.67), numa dimensão coletiva, impede que muitas realidades sejam transformadas.

Ações como *Espaço do Silêncio* não só podem comover, como questionar qual a nossa responsabilidade diante de uma violência cotidiana sempre a nos ameaçar. Como “respostas afetivas” (BUTLER, 2015, p.66), essas situações liminares habitam “uma zona onde a arte se vislumbra como transparência do real, como irrupção de um estado de coisas que revela o sinistro cotidiano e onde o obscuro funciona por transbordamento, pela incidência do real contextual – inclusive, a partir do não dito – na evocação de uma memória de violência” (CABALLERO, 2011, p.111). Toda responsabilidade exige capacidade de resposta, e dessa forma, cada pessoa ou grupo se utiliza dos recursos que têm à sua disposição. A arte pode ser um desses recursos.

Endereçadas às pessoas nas ruas, ações *performáticas* e insurgentes podem desafiar a mídia dominante, o pacto silencioso diante das violências naturalizadas, a indiferença à dor alheia e lutar para que determinados tipos de vida sejam visíveis e reconhecíveis em sua integridade e precariedade. Como em *Espaço do Silêncio*, o corpo exposto e presente na rua, na contramão das imagens assépticas e espetaculares, das notícias jornalísticas superficiais, pode operar como um elemento invasor à anestesia corrente que atenua nossos sentidos. A *performance* artística como política da percepção (LEHMANN, 2007) a criar comoções e sensações capazes de nos causar espanto e indignação, pode criar aderências afetivas, já que “para reconhecer a precariedade de uma outra vida, os sentidos precisam estar operantes, o

representabilidade simplesmente examinando seus conteúdos explícitos, uma vez que ele é constituído fundamentalmente pelo que é deixado de fora, mantido fora do enquadramento dentro do qual as representações aparecem. Podemos pensar no enquadramento, então, como algo ativo, que tanto descarta como mostra, e que faz as duas coisas ao mesmo tempo, em silêncio, sem nenhum sinal visível da operação” (BUTLER, 2015, p.112).

que significa que deve ser travada uma luta contra as forças que procuram regular a comoção de formas diferenciadas” (BUTLER, 2015, p.83).

Através de seu corpo-em-experiência “o *performer* suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como ‘arte’. Um *performer resiste*, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos” (FABIÃO, 2013, p. 05).

Ações *performáticas* realizadas nas ruas, podem atuar como armas e corpos geradores de conflito e indignação, gesto “*comove-dor*”, como em *Espaço do Silêncio*, que de maneira relacional e como arte do inacabado, instaura um ritual silencioso e ao mesmo tempo ruidoso que:

Vocifera de historicidade e traça seu legado de injustiças. O gestual é suave e decidido. O olhar duro carrega uma revolta contida. Quem cruzou o olhar com a atriz sente que ela cobra a parcela que cabe a cada um da responsabilidade de estar no mundo. Essa *performance* atesta que essa brutalidade não pode ficar por isso mesmo. Perturbadora. É ativismo vigoroso e contundente. Chega a ser lancinante. A cada nova cruz posta no chão amplifica a potência desse grito. Aquelas mulheres simbolizadas ali insuflam os pedidos de socorro. Com os sentidos débeis, fala-se em demasia. Vivemos saturados pela superprodução mercantil de signos, de informações descartáveis. *Espaço do Silêncio* vem interromper o falatório vazio das coisas. Nesse espaço-gesto que ressalta a omissão adotada em torno dessa violência, a intervenção explode de indignação na paisagem urbana (MOURA, Ivana. ESSE SILÊNCIO GRITA POR HUMANIDADE. Disponível em: <http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/espaco-do-silencio/>. Acesso em 21 de agosto de 2017).

Nessa ação, na qual “o manto aspira a estabelecer-se como um objeto que simbolize a grande marca do esquecimento e o infinito rastro da memória” (FLOREZ, 2014, p.13), Nina Caetano, numa vigorosa e “nova trajetória de comoção” (BUTLER, 2015, p.27), adentra seu fazer artístico no complexo campo de restauração simbólica da dor. O silêncio da artista não seria então uma estratégia para se gerar a fala do transeunte? Haveria mesmo esse espaço silencioso na ação? O tecido, as cruces, os nomes das mulheres, o corpo presente da *performer*, enfim, todos esses suportes não se constituiriam como sujeitos falantes?

A arte não faz luto, mas pode colaborar para os processos simbólicos da dor, pode testemunhar pelo corpo, no tempo e no espaço urbano, nossas existências interdependentes. Esses poemas corporais:

Sem dúvida têm consequências políticas: oriundos de cenários de subjugação extrema, são o testemunho de vidas obstinadas, vulneráveis, esmagadas, donas e não donas de si próprias, despojadas, enfurecidas e perspicazes. Como uma rede de comoções transitivas, os poemas – na sua criação e na sua disseminação – são atos

críticos de resistência, interpretações insurgentes, atos incendiários que, de algum modo e inacreditavelmente, vivem através da violência à qual se opõem, mesmo que ainda não saibamos em que circunstâncias essas vidas sobreviverão (BUTLER, 2015, p.96-97).

Então mais do que o corpo testemunhal da artista, a experimentação *Espaço do Silêncio* pode ser lida como um *encontro testemunhal público*, repleto de camadas nas quais silêncio e palavra, memória e esquecimento, presença e ausência, invisibilidade e ação reparadora de visibilização se articulam como gesto político.

Texto-manifesto¹²⁷ oferecido para a leitura dos transeuntes:

Todos os dias, nas ruas das cidades, mulheres são construídas.

Mulher princesa. Mulher boneca. Mulher doce. Recatada, do lar. Mulher dócil muda. Morta. Mulher, uma obra em construção: Sorriso. Batom Boca Beijo. Depiladores hidratantes sutiãs pregadores talheres vassoura gleidy sachê escova progressiva inteligente. Silicone. Peito. Bunda. Coxa. 100% completa. Como você gosta. Pronta para consumo imediato. Mulher sobremesa. Mulher de cama e mesa. Sarada. Turbinada. Preparada. Plastificada. Estuprada. Espancada. Esquartejada. Morta. Jogada para os cachorros. Na lagoa. No lixo. Como você gosta?

Desculpe o transtorno, estamos trabalhando para você.

Mulher. Ser humano do sexo feminino capaz de conceber e gerar outro ser humano e que se distingue do homem por essa característica. A mulher em relação ao marido. Esposa. Casar. Amar e respeitar até que a morte os separe. Cuidar. Cozinhar. Ir ao supermercado. Limpar. Lavar. Passar. Sujeitar. Sorrir. Servir bem para servir sempre. Agradar. Transar. Mesmo sem vontade. Mesmo sem vontade apanhar. Compreender. Apanhar. Perdoar. Apanhar. Esquecer. Esquecer. Esquecer. Morrer. Mesmo sem vontade.

Todos os dias, nas ruas das cidades, mulheres são destruídas. Destruir. Dar cabo de. Aniquilar. Ex-terminar. A cada 90 minutos, uma mulher é assassinada no Brasil. 70% das mulheres mortas no país são vítimas de seus (ex) namorados, noivos, maridos. 10% desses homens são agentes da segurança pública. Amar e proteger. Conceição de Maria, 43 anos. Morta a socos pelo marido, policial militar reformado. Osailda, 45 anos, morta por envenenamento. O marido segue em liberdade, assim como o assassino de Débora Souza, 20 anos, atendente do Maria Bonita de Ouro Preto. Também em Ouro Preto, Amanda Linhares, 17 anos, foi ex-terminada pelo ex-namorado, delegado de polícia da cidade. Fernanda Sante Limeira, 35 anos. O ex-marido apontou a arma e atirou 4 vezes, sem que ela pudesse reagir. Eliza, 25 anos, esquartejada e jogada para os cachorros a mando do ex-amante e pai de seu filho, famoso jogador de

¹²⁷ Mantido em vermelho, como no original.

futebol posto em liberdade sem cumprir a pena mínima. Em Corinto, cidade em que minha mãe foi sistematicamente espancada pelo meu pai sem que ninguém metesse a colher, Júlia, uma senhora de 80 anos, foi morta pelo marido. No Sul, Natália, 16 anos, grávida de 3 meses, foi morta pelo namorado com pelo menos 80 facadas, sem que ela eu você. Sem que ninguém reagisse.

“Dançar até não ter mais sola
Solo não sei
Dançar
Sou coletiva
faço do desejo proteção e armadura:
coração-bomba
contra catracas
e couraças
as ruas estão à espera
do confronto
do meu corpo
com seu corpo
festejaremos o enterro da apatia
o batismo do novo mundo nosso
erotismo também é arma de protesto”.
(Romão, Luíza. *Coquetel Motolove*, 2014).

PARTE V – “EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA”: CORPOS FESTIVOS NO *SHOW SONORIDADES OBSCÊNICAS*

5.1 – Preparando a festa - “a resistência é o segredo da alegria”



Figura 44: Bastidores do show *Sonoridades Obscênicas*. Casa de Passagem, Belo Horizonte, 2014. Foto: Moacir Prudêncio.

Arquivo: Agrupamento *Obscena*.

Nesse último capítulo, abordarei a festa como forma de ocupação e vivência nas ruas e espaços da cidade. Contra a ideologia do medo e do isolamento que tanto ameaçam a saúde do espaço urbano, a festa tem a possibilidade de partilhar o comum, reunindo corpos e desejos na afirmação dos lugares como territórios de celebração coletiva.

No contexto latino-americano e mais notadamente no Brasil, temos presenciado nos últimos anos a emergência de eventos festivos insurgentes como retomada política, social e simbólica dos espaços da cidade. Para Mesquita (2008), os fluxos coletivos e festivos, numa dimensão ativista, produzem um novo espaço urbano “em momentos de auto-organização e hedonismo politizado, desconstruindo a aura cosmopolita das cidades globais, o controle privado dos centros urbanos e a ascensão de uma economia de mercado” (MESQUITA, 2008, p.44).

Em sua abrangência, podemos pensar que a realização desses eventos lúdicos, em sua esfera coletiva e de partilha dos espaços, se apresenta como a produção de *arenas festivas*, isto é, territórios agonísticos, que deflagram não somente momentos de exaltação e alegria, mas também expressam os conflitos e tensões presentes na vida econômica, social e urbana.

Como *des-ordem* e gesto indisciplinado frente às normas do mercado e regulação dos espaços, a festa se anuncia como fresta, tentando abrir espaços mais solidários e sociáveis, mais “de carne do que de pedra” (SENNETT, 2003), até porque:

A própria cidade é uma *obra*, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos *produtos*. Com efeito, a obra é valor de uso e o produto é valor de troca. O uso principal da cidade, isto é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (que consome improdutivamente sem nenhuma outra vantagem além do prazer e do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro) (LEFEBVRE, 2001, p.12).

No caso de Belo Horizonte temos o advento da *Praia da Estação* (que continua em plena atividade), as diversas manifestações político-festivas como *A Ocupação*¹²⁸ (que já está na nona edição), a *Gaymada* (do coletivo *Toda Deseo*¹²⁹), os inúmeros saraus poéticos, entre outras intervenções espaciais. Um panorama diverso se apresenta através de atos públicos artísticos com clara dimensão cidadã que reverberam na ocupação e uso do espaço e no *direito à cidade* (LEFEBVRE, 2001).

¹²⁸ É uma forma de manifestação cultural e política que surgiu em 2013, durante a ocupação da Câmara de Vereadores por um grupo de militantes, artistas e estudantes. A sua primeira edição foi concretizada no dia da desocupação, sendo um momento muito simbólico para a cidade. O evento reúne bandas e artistas parceiros que apoiam as lutas pelo livre uso do espaço urbano. A última edição teve como tema “A Rua Vive”.

¹²⁹ *A Toda Deseo*, criada em 2013, é um coletivo de artistas mineirxs, envolvidos com questões relacionadas às identidades de gênero. Entre as ações desenvolvidas pelo coletivo, se encontram as *Feições* – criações de intervenções cênico-musicais, a *performance* “*Corpos que não se Importam*”; o espetáculo teatral “*No soy Un Maricón*” e o *Campeonato Interdrag de Gaymada*, realizado em espaços públicos de Belo Horizonte.



Figuras 45 e 46: *Campeonato Interdrag de Gaymada*. Grupo *Toda Deseo*. Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo do grupo.

Ao reconfigurar as ruas da cidade através da reunião de corpos carnavalescos e festivos, tais ações articulam “resistências lúdicas” (CABALLERO, 2011) que incluem

A emergência de formas liminares de existência e de ação, essencialmente efêmeras e anárquicas. A dissensão e a dissidência manifestam-se em expressões individuais, mas também em ações coletivas de *dionicidade* cidadã onde se desdobram novas formas de acoplamento de corpos ofegantes, fora do controle do poder (CABALLERO, 2011, p.166).

Tratam-se de eventos organizados de forma horizontalizada que têm revitalizado a cena cultural da cidade, além de trazer para o centro do debate público, discursos e visibilidades até então marginalizadas, como das mulheres, negros, gays e transexuais, que pela “invenção de subjetividades delirantes” (CABALLERO, 2011, p.166) reivindicam por uma urbe mais democrática. Importante também destacar que tais ações insurgentes e irreverentes têm exigido uma resposta mais eficaz e direta do poder estatal, como vimos agora com o crescimento e desenvolvimento do carnaval de rua em Belo Horizonte¹³⁰.

A apropriação lúdica da cidade em forma de protestos festivos, gera novas subjetividades e sensibilidades políticas, produzindo comoções sensoriais, estranhamentos perceptivos e arranjos mais solidários entre cidadão e espaço público. O caráter festivo dos protestos

Contribui para que seus manifestantes se transformem em visionários de uma nova sociedade, cortando transversalmente os limites que separam as diversas práticas (da intervenção urbana à *performance*), engendrando colaborações entre artistas, trabalhadores, teóricos e ativistas. O protesto é uma prática com um mínimo de mediação possível, uma atividade recíproca que usa o corpo e a imaginação de todos os envolvidos para desafiar a alienação da cultura capitalista, sinalizando uma unidade entre ação e consciência, com uma renúncia do ego – imerso na experiência do fluxo – e de uma nova percepção que se completa através da experiência da *performance* coletiva. A *performance* (ou o que Victor Turner chama de “reflexividade *performativa*”) cria uma condição na qual um grupo sociocultural reflete sobre si mesmo, sobre suas relações, símbolos, significados, códigos, posições, estatutos, estruturas sociais, papéis éticos e legais e outros componentes socioculturais que constituem seus “eus” públicos (MESQUITA, 2008, p.43).

¹³⁰ O carnaval em Belo Horizonte vem crescendo desde 2013. A expansão dessa festa popular aquece o mercado turístico da cidade, e calcula-se que em 2017 o carnaval mobilizou mais de 2,4 milhões de foliões e atraiu mais de 500 mil turistas para a capital mineira. O número de blocos cadastrados chegou a 350 com 416 desfiles em quatro dias de folia. Disponível em: <http://www.carnavaldebelohorizonte.com.br/noticias/carnaval-aquece-a-economia-em-belo-horizonte/>. Acesso em 19/09/2017. Por outro lado, há o avanço e a apropriação do livre ato de festejar pela captura efetuada por algumas empresas, a partir da lógica do consumo, da propaganda e da veiculação de determinadas marcas. Isso já acontece com blocos carnavalescos da cidade e se expande para a organização de eventos publicitários em lugares estratégicos da cidade conclamando cidadãos por exemplo para pseudos “piqueniques comunitários”, liderados por empresas de telefones celulares, num perverso desejo de se vender seus produtos. Outro fenômeno recente é a realização de festas em casas de prostituição no baixo centro da cidade, que como num safari a um zoológico, mais primam por uma prática mercantilista, elitista e *voyeurística* do que de fato a criação de laços de proximidade e contato com realidades tão adversas.

Como espaços de invenção, tanto existencial como social e política, protestos festivos permitem que as pessoas não só se reúnam, mas recriem ludicamente as ruas, num ato concreto de participação e engajamento dos corpos. Esses protestos, como transgressão cotidiana, entrecruzam tanto a indignação e a denúncia quanto a afetividade, os encontros, o riso e a alegria. Se “a resistência é o segredo da alegria”, também vale afirmar que *a alegria é o segredo da resistência*.

Neste capítulo, também retomo escritas produzidas nos últimos anos sobre uma ação *performática* realizada pelo agrupamento *Obscena*: o show “*Sonoridades Obscênicas*”¹³¹, além de analisar a dimensão da festa presente nesta intervenção, com o estudo das relações existentes entre corpo, *performance* e sexualidade, a partir das dimensões artísticas, espaciais, relacionais e políticas.

Ao rever minhas escritas descobri nelas uma forte dimensão poética e um estado de afetação, que denominei de “*inFESTAção*”¹³², causadas pelas experiências de cantar, dançar e *performar* a cidade através da prática das ações artísticas nas ruas. Penso que ações que poetizam e problematizam a cidade pela via artística funcionam como festivas devido às suas potencialidades afetivas, lúdicas e celebrativas. No caso do show “*Sonoridades Obscênicas*”, penso em sua potência de se oferecer a cidade como espaço de acolhida e pertencimento, pelo fato da festa se apresentar como um lugar onde todos são geradores dessa pulsão efervescente. No entendimento de Perez (2002):

A festa é, antes de mais nada e acima de tudo, um ato coletivo *extra-ordinário*, *extra-temporal* e *extra-lógico*. Significa dizer que a condição da festa é dada pela confluência de três elementos fundamentais, interdependentes um do outro, que se *con-fundem* uns com os outros, a saber: um grupo em estado de exaltação (leia-se fusão coletiva e efervescência) que consagra sua reunião a alguém ou a uma coisa (toda festa é sacrifício) e, que, assim procedendo, liberta-se das amarras da temporalidade linear e da lógica da utilidade e do cálculo, pois a festa é uma sucessão de instantes fugidios, presididos pela lógica do excesso, do dispêndio, da exacerbação, da dilapidação. Em resumo: a festa instaura e constitui um outro mundo, uma outra forma de experienciar a vida social, marcada pelo lúdico, pela exaltação dos sentidos e das emoções — com um forte acento hedonista e agonístico — e, mesmo, em grande medida, pelo não-social. É pela *con-junção* dessas três características constitutivas da festa que podemos defini-la como paroxismo, dado que ela é fundamentalmente transgressora e instauradora de uma forma de sociação, na qual o acento é dado pelo estar-junto, pelo fato mesmo da relação (PEREZ, 2002, p.19).

¹³¹ Esse show foi apresentado de 2011 a 2017 em diferentes lugares de Belo Horizonte.

¹³² Tal conceito será desenvolvido no tópico 5.4.

A festa em sua libido coletiva, se constrói pela fricção e contaminação de corpos, e se diferencia tanto do ritual quanto de um simples divertimento. No ritual há sempre uma hierarquia, e mesmo que uma festa seja organizada por alguém ou por um grupo, sua concretização depende dos ânimos exaltados daqueles que dela participam e assim a instauram. Ainda que possa existir um caráter ritual em toda festa, sua dinâmica tende a produzir uma *communitas*, pois mais importante do que a estrutura, o que define é o encontro estabelecido pelo estar-junto, como afirma Perez (2002) na citação acima. E o divertimento também é essencial como jogo, prazer e recreação. Fato é que se torna difícil se definir, com exatidão, as finalidades que o ato de festejar suscita. Há sempre uma dimensão paradoxal na festa, mas sua pulsão de atividade pública é inquestionável.

Sonoridades Obscênicas, como ação *performática*, apresenta como característica principal a transposição das ações artísticas urbanas do *Obscena* em sua tentativa de instauração de um acontecimento festivo, que passa a ser vivenciado em espaços fechados, ainda que o trabalho busque tratar as questões dos usos e desusos do espaço urbano. E mais, interessam-me as estratégias utilizadas a partir da experimentação desse *show*, tanto em espaços tradicionais (como centros culturais), como em espaços alternativos (como bares), o que gera diferentes formas de configuração espacial, bem como de recepção e adesão dos participantes convidados.

Mas antes, tratarei da condição liminar presente na festa e as possíveis relações entre festa e política em algumas ações de coletivos latino-americanos.

5.2 – Festa e liminaridade: *communitas festivas*

A cidade está ocupada. Corpos. Ações. Forças. Gestos. Coletivos. Uma multiplicidade infinita de possibilidades singulares constituindo a cidade em processo. Todos os produtores de arte re-inventando, re-existindo na cidade, ocupando e criando atuais potências de vida em seus espaços públicos, em suas veias e vias expostas ao sol. Produzir alegria. Produzir vida. E que tudo mais para vá para o inferno! (PIRES, Edson. Cidade Ocupada).

Nas manifestações festivas, o que se busca é o prazer e a alegria, a ruptura do cotidiano e o afastamento do mundo do trabalho e da produção. Há algo de subversivo no ato de festejar, pois na tentativa de se inverter as ordens e códigos sociais, seja pela instauração da fantasia, pelo excesso e pela carnavalização da existência, algo se sublima e dessa forma restitui a organização social. Em algumas festas públicas, acontece a mistura social e a apropriação das ruas, e tanto as pessoas quanto a cidade experimentam uma situação transitiva, isto é, liminar, pois, nesses casos, se embaralham o mundo doméstico e o urbano, a

razão e as emoções intensas, o sagrado e o profano, a vida ordinária e momentos extraordinários, o espetacular e o vivencial etc.

Na obra de Mikhail Bakhtin, “*A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de Rabelais*”, encontramos a importância da dimensão festiva e coletiva que estavam presentes na vida social da Idade Média. Não apenas a moralidade era abolida, mas também as rígidas estruturas sociais, com diferentes corpos experimentando uma dimensão lúdica do viver e a intensificação das satisfações carnais, como a comida, a bebida e o sexo. Nas festas carnavalescas

É a própria vida que representa e, por um certo tempo, o jogo se transforma em vida real. Esta é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média (BAKHTIN, 1987, p.07).

Ainda hoje, como manifestações liminares, as festas colocam em tensão e reinvenção a arte e a vida, a organização social e a desordem, a regulação dos códigos corporais e as expressões da sexualidade livre, além da noção de segurança e de perigo. Mesmo pela suspensão da vida cotidiana, nas festas não se perdem as dimensões conflitivas e políticas.

Existem as festas oficiais (regulamentadas pelo Estado e a Igreja¹³³) e as espontâneas, isto é, organizadas por cidadãos e grupos autônomos. Em alguns países da América Latina, mesmo durante momentos políticos com forte ditadura militar, a festa não deixou de se apresentar como uma cena insurgente, numa *obscena* maneira de se lidar e criar apostas e respostas criativas e combativas diante da violência do Estado.

No contexto da repressão política no Brasil, a partir do golpe de 1964, tivemos o surgimento de artistas como Caetano Veloso, Ney Matogrosso e o grupo *Dzi Croquettes*¹³⁴ que desafiavam o moralismo vigente da época, questionando e subvertendo os estereótipos de gênero. Artistas que exploravam em suas apresentações a ambiguidade sexual e que pela festa, alegria e denúncia protagonizavam o direito de se expressar livremente. Enquanto que

¹³³ O carnaval, como festa popular, obedece a um calendário já determinado, assim como as festividades religiosas muito presentes no Brasil. Em ambos os casos, o país vive nesse limiar entre festa, devoção e orgia. No Brasil a festa se apresentou, do ponto de vista histórico, como um acontecimento dionisíaco, fruto da mistura das três raças, sempre em situação liminar, isto é, na margem entre o sagrado e o profano, o público e o privado, o sério e o cômico, o regulado e o desordenado.

¹³⁴ *Dzi Croquettes* foi um grupo de teatro e dança brasileiro que atuou de 1972 a 1976. O grupo foi criado em 1972 para o espetáculo *Gente Computada Igual a Você*. Com texto de Brunna Ribeiro Maciel e coreografias de Tinindo Trincando, a atração era formada por diversos monólogos alternados com números de canto e dança. Os *Dzi Croquettes* se destacaram pelo seu visual exuberante, com maquiagem pesada e trajes femininos. A androginia do grupo chocou as autoridades do regime militar e o espetáculo foi censurado. Em 2012, o ex-integrante Ciro Barcelos montou o espetáculo *Dzi Croquettes em Badália — Um musical eletrônico*, para celebrar os 40 anos do grupo.

os estudantes e militantes políticos contrários ao governo, tinham seus corpos torturados e eram presos ou mortos, nos palcos e boates, corpos alegres e subversivos se arriscavam, celebrando a vida em meio ao horror e à censura.

Na Argentina, o grupo de rock *Los Redonditos de Ricota* também acreditava que a revolução se daria pelo corpo em festa, em meio a um cenário ditatorial nos anos de 1980. O grupo criava recitais *performáticos* e experimentais, com apresentações musicais, circenses, exposições de artes plásticas, números de *strip-tease* etc. Na produção dessas festas, o desejo de se criar espaços provisórios de regeneração e alívio, a partir da reunião de:

Corpos vivos e atentos, receptivos a novos estímulos. Corpos dispostos a perceber a sensualidade dos sentidos de um modo diferente. Corpos permeáveis a impressões não ordinárias. Corpos que enunciam aquilo que resulta inexpressável com palavras. Movimentos e energias que convocam informações proveitosas para o Ser. O baile a dança como geradores de experiências capazes de despertar um novo estado de consciência do mundo. Os músicos como os encarregados de projetar esses descobrimentos. Enquanto o exterior estava marcado pelo terror e a vida cotidiana era atormentada por medos e ausências, o mundo subterrâneo dos recitais se convertia em um espaço da vida transbordante, de proximidade intensa, de fusão coletiva em acontecimentos repletos de delírio e liberdade (LUCENA, 2012, p.111)¹³⁵.

Los Redonditos de Ricota assim como o grupo brasileiro *Dzi Croquettes*, promoviam dessa forma, movimentos e práticas estético-políticas que permitiam a potencialização dos corpos pela experiência do êxtase, do jogo, do humor e da anarquia. Atos de desobediência civil frente ao autoritarismo do Estado. A festa como resposta afirmativa da existência em tempos nebulosos e provocadora de encontros relacionais significativos e revigorantes, pois “nos anos de ditadura e de pós-ditadura, a festa oferecia a possibilidade de outro mundo, desestruturado e agradável, no qual seus participantes se sentiam apoiados e transformados” (LUCENA, 2012, p.115)¹³⁶.

Realizando protestos através de seus corpos festivos, tais grupos artísticos atuavam de forma diferenciada de uma militância mais séria e intelectualizada, e assim oxigenavam o ato político, por defenderem que a alegria se configurava como uma potência capaz de defender e

¹³⁵ Tradução minha de: “Cuerpos vivos y atentos, receptivos a nuevos estímulos. Cuerpos dispuestos a percibir la sensualidad de los sentidos de un modo diferente. Cuerpos permeables a impresiones no ordinarias. Cuerpos que enuncian aquello que resulta inexpresable con palabras. Movimientos y energias que convocan informaciones provechosas para el ser. El baile y la danza como generadores de experiencias capaces de despertar un nuevo estado de conciencia del mundo. Los músicos como los encargados de proyectar esos descubrimientos. Mientras el afuera aparecía signado por el terror y la vida cotidiana se plagaba de temores y ausencias, el mundo subterráneo de los recitales se convertía en el espacio de la vida desbordante, de la cercanía intensa, de la fusión colectiva en acontecimientos plagados de delírio y libertad” (LUCENA, 2012, p.111).

¹³⁶ Tradução minha de: “En los años de la dictadura y posdictadura, la fiesta ofrecía la posibilidad de otro mundo, desestructurado y placentero, donde sus participantes se sentían sostenidos y transformados” (LUCENA, 2012, p. 115).

lutar contra a tristeza, o medo e a decomposição dos laços afetivos, que na verdade, são as armas muitas vezes utilizadas pelo poder dominador para minar a força das subjetividades e micro-coletividades indisciplinadas. Assim “propuseram, neste sentido, a militância do humor, a militância do prazer, a militância sexual e a militância da expressão como novas formas de prática política” (LUCENA, 2012, p.115)¹³⁷.



Figura 47: Apresentação do Grupo Dzi Croquettes. Fonte:Online¹³⁸.

¹³⁷ Tradução minha de: “Propusieron, en este sentido, la militancia del humor, la militancia del placer, la militancia sexual y la militancia de la expresión como nuevas formas de práctica políticahumor, la militancia del placer, la militancia sexual y la militancia de la expresión como nuevas formas de práctica política” (LUCENA, 2012, p. 115).

¹³⁸ Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/com-irreverencia-dzi-croquettes-marcou-cultura-brasileira.html>. Acessado em 17/10/2017.

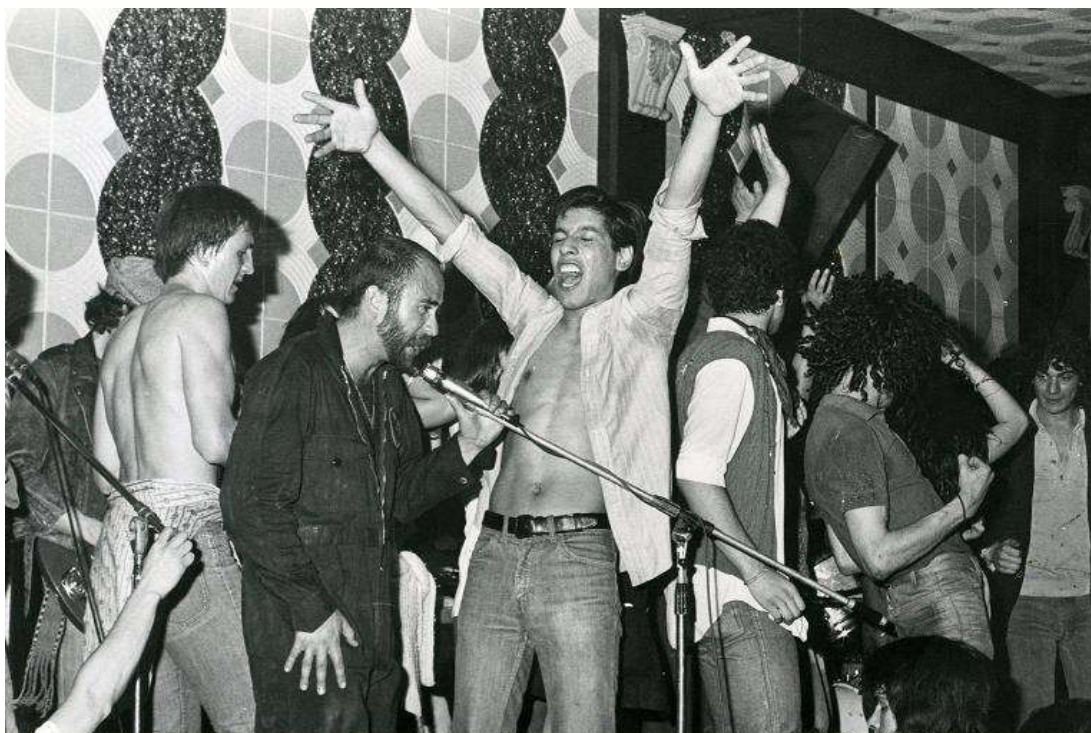


Figura 48: Apresentação do Grupo *Los Redonditos de Ricota*. Fonte: Online¹³⁹.

Como “estratégias da alegria” (LUCENA, 2012, p.113) essas práticas festivas funcionavam como formas moleculares de encontro no qual a criação, a colaboração e a subversão se efetuavam.

Outra prática festiva que também rompeu as formas tradicionais de se fazer política foram os *escraches*. Os *escraches* são manifestações nas quais os ativistas se concentram diante do local de trabalho ou moradia de uma pessoa que se quer denunciar publicamente. São modalidades de *escraches* as pichações em muros de residências dos sujeitos denunciados, a colocação de cartazes e faixas próximos à residência ou trabalho do indivíduo-alvo, além da formação de blocos festivos. O grupo *H.I.J.O.S* (*Hijos por la Identidad y Justicia contra el Olvido y el Silencio*) na Argentina, desde 1995, realiza inúmeros *escraches* no intuito de denunciar membros do governo que atuaram como torturadores na ditadura militar do país. Como “Filhos pela Identidade e Justiça, contra o Esquecimento e o Silêncio”, acreditam que é preciso tornar públicas as identidades daqueles que violaram os direitos humanos. Para o *H.I.J.O.S*, “se não há justiça, há *escrache*”.

Na acepção do pesquisador Marcelo Expósito:

Essa expressividade é habitualmente indissociável de uma política de reparação, de luto, de empoderamento coletivo mediante o apoio mútuo. *H.I.J.O.S* elabora o sentimento de perda reivindicando a memória militante dos pais e mães

¹³⁹ Disponível em: <http://www.losandes.com.ar/article/el-documental-sobre-el-origen-de-los-redondos>. Acessado em 17/10/2017.

desaparecidas e exigindo justiça, enquanto celebra a alegria de estar vivos e juntos (...) o luto, a raiva, o jogo e a festa desacomodam os espaços públicos normalizados pela união do domínio neoliberal e o controle estatal. Quando os poderes instituídos criminalizam essas subjetividades em revolta, suas políticas repressivas sintomatizam quão ilegíveis lhes resulta essa agregação de corpos históricos que constitui em realidade a expressão de um processo de subjetivação coletiva autodeterminada e de instituição de um espaço público autônomo, desde onde se projetam as explosões da desobediência civil e da ação direta (EXPÓSITO, 2014, p. 225)¹⁴⁰.



Figura 49: Manifestação do Grupo H.I.J.O.S na Argentina.

Fonte: Arquivo do grupo.

No caso do agrupamento *Obscena*, também aconteceu sua inserção e integração na produção em rede de diversas práticas carnavalescas que invadiram a cidade de Belo Horizonte mais fortemente a partir do movimento da *Praia da Estação*. Para os integrantes

¹⁴⁰ Tradução minha de “De la misma expresividad festiva es habitualmente indisociable de una política de la reparación, del duelo, del empoderamiento colectivo mediante el apoyo mutuo. H.I.J.O.S. elabora el sentimiento de pérdida reivindicando la memoria militante de los padres y madres desaparecidas y exigiendo justicia, mientras celebra la alegría de estar vivos y juntos (...) el duelo, la rabia, el juego y la fiesta desacomodan los espacios públicos normalizados por el maridaje del dominio neoliberal y el control estatal. Cuando los poderes instituidos criminalizan esas subjetividades en revuelta, sus políticas represivas sintomatizan cuán ilegible les resulta esa agregación de cuerpos históricos que constituye en realidad la expresión de un proceso de subjetivación colectiva autodeterminada y de institución de un espacio público autónomo, desde donde se proyectan los estallidos de la desobediencia civil y de la acción directa” (2014, p.225).

do referido agrupamento, a festa interessava pelo fato de se constituir como lócus privilegiado na vida urbana e permitir que a heterogeneidade, a corporalidade e o conflito se manifestassem abertamente. Pelo reconhecimento de que esses “transbordamentos da libido tornam visível uma nova ação das políticas do corpo: a colocação em espaço do Eros funda *communitas* lúdicas que subvertem os discursos solenes das táticas partidárias e erotiza as práticas políticas” (CABALLERO, 2011, p.189).¹⁴¹

Em 2011, mesmo ano de criação do *Sonoridades Obscênicas*, o agrupamento realizou uma ação artística no metrô da cidade que se intitulou *Festa no Boulevard Arrudas*. O programa *performativo* (FABIÃO, 2013) incluía a ocupação simultânea e individual dos vagões do metrô por cada participante, que deveria trajar uma roupa de festa, e trazer uma taça vazia de *champagne*, uma lanterna e fones de ouvido com suas músicas escolhidas. Até que se daria o encontro na Estação Central com a reunião dos participantes. O final da ocupação no metrô só aconteceria, quando a festa fosse proibida e interrompida, e os participantes então se dirigiriam para a estação que os desembocasse numa praça na região do bairro Santa Efigênia, lugar onde havia sido inaugurado o shopping *Boulevard*. O título da ação de *Festa no Boulevard Arrudas* faz uma junção crítica e irônica sobre a localização do referido shopping próximo à avenida que cobre o rio Arrudas, principal rio da cidade.

Nessa experimentação havia o desejo de se criar “*f(r)estas*” num lugar extremamente vigiado como o metrô. Quando os integrantes se encontraram e se agitaram balançando lanternas na estação, houveram vários tipos de encontro com as pessoas: alegria, estranhamento, incômodo, participação etc. Encontro pode ser concordância como também oposição, embate e duelo. As lanternas girando e os corpos dançantes criaram uma espécie de boate na noite com o “fascínio das luzes, dos neons, anúncios luminosos e incitações de toda espécie” (LEFEBVRE, 2002, p. 111).

Há um relato sobre os acontecimentos dessa vivência:

Conseguimos aproveitar muito a festa antes dos seguranças se incomodarem conosco. Então veio um segurança informar que não era possível permanecer na estação do metrô: o lugar tinha sido feito para ser de passagem, era chegar, esperar o seu vagão, pegar e ir embora. Não podíamos, portanto, permanecer ali. Interessante a regra que não permite ao cidadão ficar em um determinado espaço público de modo ocioso. O espaço urbano é um espaço de passagem, não de encontro, não de festa. Seguimos então com nossa festa para a passarela de Santa Efigênia e de lá para o bairro, por onde caminhamos até chegar a uma praça. No caminho estouramos o *champagne*, e também brindamos com água. Dançamos, cantamos e namoramos em nossa festa ambulante (CAETANO, Nina. Delícias I: Festa. Publicado em: <http://obs scenica.blogspot.com.br/2011/06/delicias-i-festa.html>. Acesso em 15/09/2017).

¹⁴¹ Essa ação também foi criada para a programação da Edição Especial OCUPE A CIDADE do Galpão Cine Horto.

Como vimos no terceiro capítulo da tese, Marc Augé (1994) define que um não-lugar seria aquele não pode ser vivenciado como identitário ou relacional, logo, como um espaço de encontros. Na ação do *Obscena*, o que se buscava era a subversão e recriação de um espaço meramente utilitário na vida urbana em um lugar festivo. Importante destacar que, com a utilização individual de fones de ouvido pelos participantes, não se produzia barulho que pudesse vir de fato a incomodar o sossego geral do espaço. Então o que era proibido era o movimento dançante. Aqui também retornam as discussões sobre coreopolítica e coreopolícia (LEPECKI, 2013), pois a coreografia festiva que o *Obscena* realizava no metrô não condizia com as normas impostas pelo local. Daí os conflitos que surgiram com os seguranças do metrô. A festa (como uma coreopolítica) não cabia dentro do código de condutas corporais e comportamentais (a coreopolícia) que se determina para o uso daquele espaço, pois festejar no metrô se configurava como um delito.



Figura 50: Ação: Festa no metrô. Belo Horizonte, 2011.

Fonte: Arquivo Agrupamento *Obscena*.

Mais interessante era verificar, no meu caso como participante dessa ação no metrô, a autovigilância presente em meu corpo. Às vezes me percebia tenso e quase paralisado, não conseguindo experimentar o estado brincante a que me propunha com meus companheiros de coletivo. Os dispositivos disciplinares introjetados em mim, em alguns momentos, me impediam de relaxar, de me soltar, de me movimentar. Era como se em mim habitassem ao mesmo tempo o criminoso e o policial, pois meu corpo travava um combate entre duas forças antagônicas e paralelas: a ameaça do aprisionamento numa dinâmica de se experimentar a liberdade e a opressão da autocensura sobre meus movimentos. Diante dos controles vigentes na cidade, ações como festas autônomas no metrô urbano auxiliam na “desaceleração da autovigilância para a aceleração da imaginação política” (FABIÃO, 2015, 119).

Tais ações, para Eleonora Fabião, não podem ser consideradas como criminosas, mas pelo contrário, são anticrimes, isto é, o oposto de cometer um crime “não é não cometer crimes, mas sim cometer anticrimes. Cada ação realizada é um anticrime cometido em nome de uma reflexão sobre comportamento e modos de pertencimento em sociedade disciplinar de controle” (FABIÃO, 2015, p.119).

As práticas artísticas nas ruas, como as do *Obscena*, deflagram o corpo como matéria afetiva, que na maioria das vezes se encontra despotencializado e com relações empobrecidas por estar refém das normas disciplinares. No caso de uma ação festiva na cidade, esta pode abrir diferentes dimensões em espaços muito padronizados e com regras cristalizadas. Não se trata apenas de afetar os espaços e os corpos das pessoas, mas principalmente se auto-afetar, se experimentar corporalmente através de outras formas de composição, de velocidades e gestualidades, criando deslocamentos, estranhamentos e rupturas subjetivas. E mais: ao romper a aparente organização e inércia presentes em espaços como o metrô, o urbano - camada constitutiva da cidade - se efetiva:

Como lugar da expressão dos conflitos. Invertendo a separação dos lugares onde a expressão desaparece, onde reina o silêncio, onde se estabelecem os signos da separação. O urbano poderia também ser lido como *lugar do desejo*, onde o desejo emerge das necessidades, onde ele se concentra porque se reconhece, onde se reencontram talvez (possivelmente) Eros e Logos. A natureza (o desejo) e a cultura (as necessidades classificadas e as artificialidades induzidas) aí se reencontram, no curso de uma autocrítica mútua que mantém diálogos apaixonados (LEFEBVRE, 2002, p. 160).

No caso da *Festa no Boulevard Arrudas*, tem-se a criação de uma zona autônoma temporária, uma TAZ que surge num espaço outro e logo desaparece em sua pulsão nômade e anárquica. Isso porque “assim que a TAZ é nomeada ou descoberta por policiais, ela deve

desaparecer, ela vai desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio, e brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível pelos termos do Espetáculo” (BEY, 2004, 18). No texto de apresentação dessa ação pelo *Obscena* há o seguinte trecho “é festa porque é festa. Ninguém nos mandou comemorar nada. É festa! Celebração! Precisa dizer mais alguma coisa? A vida é festa”.

Após a saída da estação do metrô, a festa do *Obscena* continuou pelas ruas, com momentos de concentração em faixas de pedestre, paradas na porta de bares até desembocar numa praça. Algumas pessoas ficavam intrigadas com aquela agitação colorida e festiva e perguntavam qual era o motivo da comemoração. A resposta sempre era: “ a vida é festa! Vamos comemorar com a gente?”. Dessa maneira se destituía qualquer forma de autoridade do Estado sobre os corpos, que por decisão autônoma, resolveram produzir um evento festivo. Movimentações festivas “que criaram um espaço potencial ao construir expressões extraordinárias nas quais colaborou um gesto de estranhamento e poetização” (CABALLERO, 2011, p. 178).



Figura 51: Ação: *Festa no metrô* desemboca numa praça da cidade. Belo Horizonte, 2011.

Fonte: Arquivo Agrupamento *Obscena*

Destaco na citação do texto de Marcelo Expósito, as dimensões instituinte, destituente e constituinte presentes nas variadas manifestações festivas contemporâneas:

Sua dimensão insurreccional é um gesto *destituente*, no qual a habitual simultaneidade da fúria e da festa despojam de sua legitimidade ao poder instituído. Mas também em seu interior opera uma dinâmica *instituinte*: é a construção da institucionalidade própria como uma invenção monstruosa, irreconhecível para a racionalidade dominante naturalizada na esfera pública excludente. Em última instância, o movimento devém em um processo *constituente*: é a produção de uma legalidade diferente, uma nova constituição como modo de autodeterminar nossa vida coletiva futura (EXPÓSITO, 2014, p.228)¹⁴².

Podemos a partir de agora apresentar e analisar o show “*Sonoridades Obscênicas*” e suas potências de festividade, politicidade e arte dos encontros.

¹⁴² Tradução minha de: “Su dimensión insurreccional es un gesto *destituyente*, en el que la habitual simultaneidade de la furia y la fiesta despojan de su legitimidad al poder instituido. Pero también en su interior opera una dinámica *instituyente*: es la construcción de la institucionalidad propia como una invención monstruosa, irreconocible para la racionalidad dominante naturalizada en la esfera pública excluyente. En última instancia, el movimiento deviene un proceso *constituyente*: es la producción de una legalidad diferente, una nueva constitución como modo de autodeterminar nuestra vida colectiva futura” (Expósito, 2014, p.228).

5.3 – Então vamos festejar? A gênese da criação



Figura 52: *Show Sonoridades Obscênicas*. Centro Cultural São Geraldo. Belo Horizonte, 2012.

Foto: Thiago Franco.

O show “*Sonoridades Obscênicas*” foi elaborado a partir do material resultante das ações artísticas urbanas realizadas pelo *Obscena*, que em 2011, realizava o projeto “*Corpos públicos, espaços privados: invasões no corpo da cidade*”, em parceria com o Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (CCUFMG). Essa intervenção artística faz uso de uma poesia sonora e visual pautada na investigação de diversas linguagens artísticas: literatura, música, dança, teatro, vídeo e intervenção urbana. Surgida a partir de um convite do CCUFMG para realizar uma edição do projeto “*Música e Poesia*¹⁴³”, essa ação *performática*

¹⁴³ O projeto *Música & Poesia* promove encontros de artistas, apresentações musicais, recitais, contação de histórias, *performances*, peças teatrais e toda iniciativa que de alguma forma se relacione às artes verbais e *performáticas*. É voltado para a comunidade em geral e acolhe as manifestações artísticas de pequeno porte (pois é realizado no *hall* de entrada do andar superior do prédio) promovendo o exercício do canto, da poesia, da música, do teatro, da *performance* e da expressão corporal de forma intimista no centro da cidade. Propicia a divulgação dos trabalhos inéditos ou ainda pouco divulgados de atores, músicos, poetas ou daqueles que, sem título que lhes caiba, se misturam e transitam por ambos os caminhos. Aos que permitem o toque do som e da

busca por meio da carnavalização e da brincadeira, criar um espaço de acontecimentos e de encontros. Uma tentativa de se recuperar uma cidade mais acessível e humanizada para todos.

Quando convidados a participar do evento “*Música e Poesia*” os integrantes do *Obscena* se questionaram em como migrar suas experimentações urbanas e dispersas para um espaço concentrado no Centro Cultural da UFMG. O espaço da rua oferece formas mais arriscadas e descentralizadas de se lidar com as proposições artísticas e os transeuntes da cidade não são apenas espectadores, e sim provocados a se tornarem participantes das ações. Na ação artística urbana se busca o contato direto e a provocação é mútua, e a proposição artística gera uma desautoria ou então uma “autoria dinâmica ou móvel”, contaminada por um trânsito de relações e percepções.

Se nos espaços da cidade, as ações do *Obscena* se propõem a criar lugares de vivência, numa configuração espacial mais cênica e frontal, a espetacularidade ganharia destaque. Diante de muitos questionamentos e crises, uma decisão foi tomada: criar um trabalho experimental mesmo num espaço fechado, mas que pudesse romper os limites da espacialidade (prédio/rua)¹⁴⁴, da obra acabada (processo/resultado final) e da relação palcopleia (artista/espectador), ainda que por alguns momentos. Então partimos para o esboço do que seria nosso primeiro roteiro do *show*:

palavra, o Centro Cultural UFMG declara que as portas estão abertas. Sempre às quartas-feiras, às 20h. Disponível em: <https://www.ufmg.br/centrocultural/musicaepoesia.html>. Acesso em 15/09/2017.

¹⁴⁴ O final do *show* acontece nos espaços abertos das ruas.

Roteiro:



Figura 53: *Show Sonoridades Obscênicas. Casa de Passagem. Belo Horizonte, 2012.*

Fonte: Arquivo Agrupamento *Obscena*

1. Pontos de umbanda (cantar para Entidades da rua- “Exu é o Mensageiro”)
2. Texto abertura Clóvis (mestre de cerimônia/ apresentador)
3. Perua gótica (poema Saulo)
4. Coreografia croquete (dança e máscaras)¹⁴⁵
5. Sinfonia de celulares (sons da rua)
6. Wando chama + Calcinhas (bares e *karaokês* do centro da cidade)
7. Texto Lissandra (poema)
8. Classificados (leitura de anúncios da cidade)
9. Cidade dos afetos (poemas/cartas da experimentação do Clóvis)
10. Quem é essa mulher? (Questões do feminino)
11. Texto “Senhora”
12. Ode à Alegria (momento música clássica)
13. Dublagem
14. “Deu prá mim” (Pagode)
15. Pqp que pau duro (*Funk*)
16. Poema Cidade (despedida: “que cidade queremos?”)
17. Bloco na Rua (carnaval? Projeção e vídeo e caminhada para área externa e jogar pétalas de rosas nos passeios públicos do entorno)¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Alusão e paródia ao grupo *Dzi Croquetes*.

¹⁴⁶ Mantive aqui o esboço conforme ele foi registrado em meu caderno de pesquisa em 2011. Nesse primeiro roteiro se pode rastrear o surgimento de uma mistura de linguagens artísticas e a presença das pesquisas dos

Pelo roteiro exposto acima, percebe-se que “*Sonoridades Obscênicas*” é composto de poemas, impressões, imagens, palavras e manifestos, tendo a vida nas ruas da cidade como inspiração sensorial/erótica. Uma profusão de sons, ruídos e ritmos brasileiros é somada a estes textos, criando uma ação cênico-musical que busca um contato direto com a plateia. Um encontro mítico-afetivo com a cidade. Uma *performance* que transita entre a poesia política e o bloco na rua, entre o coro de vozes e os pontos de umbanda, entre a cena teatral e a paródia da cultura *pop*. Uma *performatividade* política dos corpos, espaços e afetos que mistura festa, alegria e protesto.

A ideia de um encontro mítico-afetivo com a cidade remete às oferendas ou despachos depositados nas esquinas das ruas pelos praticantes das religiões afro-brasileiras. Na umbanda, quimbanda e candomblé, há o que se chama “povo da rua”, isto é:

“Povo de rua” é o nome dado às legiões de espíritos mensageiros que habitam as ruas, encruzilhadas, esquinas e cemitérios. São os famosos exus e pombagiras, com suas dezenas de falanges. Segundo os seguidores dessas tradições, são esses espíritos (meio orixás e meio humanos, por isso mesmo os únicos capazes de intermediar a comunicação entre seguidores e divindades) que tratam de questões externas à casa e trabalham em cima delas: o trabalho, as viagens, a sorte, o amor, a proteção contra os problemas e as ameaças de terceiros. Exus e pombagiras são todos os dias acionados em terreiros religiosos por intermédio de suas cantigas e comidas, e uma sessão espiritual evocando-os é em geral direcionada a livrar o sujeito de doenças e inimigos, bem como dotá-lo de força vital. Porque tais espíritos vivem na rua, e é lá que normalmente depositamos oferendas a eles. É muito comum no Brasil encontrarmos pequenos altares e oferendas ao povo de rua nas esquinas das cidades com flores, comida, velas, bebidas alcóolicas e penas de galinha, além de outros objetos. Por aqui, mesmo vazia, a rua é habitada por legiões. E o significado da rua e do seu povo (boêmios, prostitutas, trapaceiros e afins) evoca-se liturgicamente como dotado de força mágica, capaz de intervir na realidade material (ASSUNÇÃO, 2014, p.23).

Dessa forma, essas entidades espirituais são reverenciadas no *show*, até porque em nossas práticas artísticas nas ruas, muitas vezes somos chamados de feiticeiros e macumbeiros, num claro gesto de agressão. Então homenagear Exus e pombagiras, como seres marginalizados, muito nos interessam numa espacialidade urbana fortemente marcada por simbologias hegemonicamente cristãs. E mais: essas entidades sofrem inclusive preconceito dentro da própria tradição umbandista, por se apresentarem como seres ligados ao corpo, à sexualidade, aos desregramentos, às paixões e amores carnavais. Uma sessão espiritual com a presença dessas entidades se revela como uma festa na qual se fuma, se bebe, dança, ri e se diverte muito. Aí se encontra uma forte conexão com o *show* “*Sonoridades Obscênicas*”.

Para mim, a rua se apresentava em duas dimensões: a *performada* e a “perfurada”. Explico: o corpo da cidade é ocupado pela *performance*/gestos/práticas cotidianas dos transeuntes. É também perfurada, isto é, atravessada, pelos cheiros, cores, gostos e ruídos, e, no caso dos coletivos artísticos, pela produção de poesia, insurgência e estranhamento. Essas duas características descritas acima, a meu ver se presentificam no roteiro do *show*. Uma rua atravessada por uma poética social, material e imaterial que:

Se materializa sonora, visual e coreograficamente, e essa sobrecarga de códigos articulados dá à rua um significado muito complexo. Do ponto de vista sociológico, a rua como ato de fala gera sempre uma contínua efervescência de significados e materializações que se articulam e se desarticulam por meio sobretudo das relações entre os corpos, seus movimentos, suas sociabilidades e o capital corporativo solidificado no concreto, no metal e nos vidros de lojas, monumentos, fachadas e asfaltos. Vale ressaltar ainda que o capital toma forma não só material (como infraestrutura física), todavia também como infraestrutura ideológica, imaterial, na forma do trabalho, do desejo da massa e das suas intenções inconscientes que, afinal, fazem a massa mover-se e habitar a rua dos modos mais diversos (ASSUNÇÃO, 2014, p.25).

Para nós, do agrupamento *Obscena*, como pesquisadores e vivenciadores dos espaços em suas formas sonoras, visuais e coreográficas, os diferentes modos de habitar a rua se revelavam como materiais a serem articulados na elaboração do *show performático Sonoridades Obscênicas*. Como uma rede colaborativa, os interesses, temáticas e desejos dos integrantes eram muito diversos e assim uma teia ia se formando.

Além dos ensaios/experimentações iniciamos também uma troca de provocações criativas por *e-mails*. Aqui para mim há uma infestação e contaminação de ideias. Essa rede colaborativa de escritas realizadas por corpos em estado de festa e entusiasmo, foi publicada por mim em nosso *blog*¹⁴⁷. Ao trazer para esse capítulo essa troca me interessa apontar o clima festivo, a alegria e excitação. Para Salles (2006) a rede de criação se expande “nas relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes (SALLES, 2006, p.33).

Nas primeiras experimentações abertas o trabalho foi se revelando instigante e repleto de camadas discursivas e artísticas. Com a passagem do tempo foi-se mostrando a necessidade (de minha parte) de uma análise daquilo que estávamos produzindo. À medida que o *show* se apresentava, eu continuava produzindo novos textos, tanto em forma de poesia como textos mais analíticos. Também numa perspectiva de um trabalho *performático*,

¹⁴⁷ http://obsценica.blogspot.com.br/2011_06_01_archive.html.

experimentávamos a criação individual e também coletiva. Atuávamos a partir de nossos desejos, isso porque:

Privilegia-se, na nova cena, o criador – em presença –, sua voz autoral, em que se acumulam as funções de direção, criação da textualização de processo e *linkage* da *mise-en-scène*. Desloca-se, na verdade, os procedimentos da performance, em que criador-atuante partiturliza seu corpo, sua emoção, subjetividade, suas relações com a escala fenomenal, com o espaço, tempo, materiais, para a extensão grupal, a operação cênico-teatral (COHEN, 1998, p.28).

Na estruturação do roteiro e depois com as experimentações em curso e abertas ao contato com muitas pessoas, foi possível se identificar algumas características nesse *show*: a intertextualidade, a polifonia, a bricolagem, a atualização dos fatos políticos do país e da cidade, a paródia, a ironia, o tom de deboche e momentos de indignação¹⁴⁸. Como linha de força nessa experimentação, a presença de uma linguagem carnavalesca, cujas formas e símbolos:

estão impregnados do lirismo e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das permutações constantes do alto e do baixo... e pelas diversas formas de paródia, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões (BAKHTIN, 1987, p. 09-10).

Um *show* que apelava para as infinitas possibilidades de se expressar sexualmente, politicamente e discursivamente, buscando sempre pela dimensão festiva a celebração dos encontros. Nessa ação coletiva desejava-se criar, ainda que efemeramente, a possibilidade de se acreditar numa cidade livre do medo excessivo (sem desconsiderar é claro a iminência constante da violência urbana), no intuito da festa nos apontar uma utopia: o espaço minimamente comum e irmanado, produzindo afetos alegres, ultrapassando a regras de comportamento social como a indiferença, e contrariando ainda que momentaneamente a máxima de que “as cidades extraem a energia criadora da gente que vive nelas” (SKRABEC, 2010, p.08)¹⁴⁹. Dessa forma, alegria, invenção e indignação se alternavam nessa proposta que não abria mão da festa como forma de política pela qual nossa energia criadora podia ser renovada.

No desejo da festa há também o desejo de se refundar uma outra forma de relação, espaço e tempo na cidade, já que nos rituais festivos:

¹⁴⁸ Tais características podem ser verificadas no roteiro mais atualizado do *show* que se encontra nos anexos dessa tese. Também sugiro um vídeo que traz um compacto de uma das apresentações dessa experimentação e que pode ser acessado no seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=Kx-EEQWLclk>.

¹⁴⁹ Tradução minha de: “*Las ciudades extraen la energía creadora de la gente que vive em ellas*” (SKRABEC, 2010, p.8).

O tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino e do essencial humano. É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas é também aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo (DAMATTA, 1997, p. 18).

Na citação acima, Damatta fala de se ver o mundo de cabeça para baixo, quando o corpo está em festa. A cada experimentação realizada com o *Sonoridades Obscênicas*, eu tinha a sensação de perceber que meu corpo em festa, ou *infestado*, isto é, sofrendo a experiência do êxtase e da alegria compartilhada, me motivava a escrever novos textos e poemas para serem *performados* nas vivências seguintes. Aí então pude me dar conta de que essas escritas estavam *inFESTAdas* daquilo que se gerava nos encontros coletivos.

5.4 – Escritas *inFESTAdas*

Como o *Obscena* é um agrupamento de pesquisa teórico-prática, após as experimentações com o *Sonoridades Obscênicas* se produziam conversas, textos, mudanças na estrutura do *show*. A publicação de alguns textos no *blog* do agrupamento, de alguma forma contribuía para a fomentação das provocações entre os integrantes e tentavam rastrear os vestígios que restavam das experiências vivenciadas. Encontro entre corpo e palavra, sensação e discurso, memória e invenção. Em alguns momentos, um texto mais informativo ou analítico depois se transformava em fragmento poético-sonoro que era introduzido numa nova apresentação do *show*.

Como exemplo, transcrevo um texto meu, produzido como registro e pesquisa e que depois ganhou uma vertente mais lúdica e veio fazer parte do roteiro do *Sonoridades*:

Nesse trabalho de criação horizontal e coletiva (todo mundo opina, traz ideias e desejos) existem algumas camadas compositivas muito potentes. São camadas performativas que articulam elementos como a TRANSA, o TRANSE e os TRÂNSITOS.

TRANSA porque o *Sonoridades* trata da relação dos corpos dos cidadãos com a cidade e com os espaços, e isso de forma humana, carnal e até mesmo sexual. Uma defesa de uma cidade erótica mesmo. Penetrada, tocada e vivenciada. Tateada. Diferente da privação

sensorial que vivemos na cidade. E nas canções e textos há sempre um desejo de se "transar" com o espaço, no sentido de trocar com as pessoas numa política de um corpo que deseja gozar... daí a dança, as canções com conotação sexual e de duplo sentido que fazem parte do roteiro do show. Há trechos no texto de abertura que abordam isso: "são sonoridades profanas, recolhidas em nossas intervenções urbanas", "amamos os derivantes, os desviantes, o cigarro, a bebida, a boemia". Na parte da leitura do poema *Cidade dos Afetos* há o seguinte trecho: "vou invadir o corpo da cidade com minhas cartas (...) uma invasão poética: sujar a cidade de palavras e sentimentos humanos". Outro momento que de alguma forma remete à essa ideia de "transa" com a cidade: "fazer arte correndo o risco de nem ser arte, nem ser nada...ser apenas uma trepada com a vida e com o perigo" (texto final).

TRANSE porque tem uma dimensão ritual muito forte, quase religiosa. Canções e pontos de umbanda são evocados, o "povo da rua", os de fora são convidados a entrar. Exu, o orixá mensageiro, abre os trabalhos e permite que a mensagem possa chegar pelos poros, pêlos e sentidos. As palavras soam, ecoam, vibram, arrepiam...os sons dos atabaques, as roupas com vermelho e preto...transe puro! E máscaras (presentes na *Coreografia Croquette*) que assustam, seduzem e evocam mistérios e ritos ancestrais. Há algo místico, uma gira nômade, macumba contemporânea, lugar meio terreiro, meia casa, meio puteiro, meio teatro, meio rua... Ambiente misto, mescla, mistura, ajunta, alia, aliança, guia. Sonoridades africanas!!! Os bares fodidos do centro da cidade, os desafortunados com fome de sexo e sedentos por álcool...corpos que transam com o transe de uma cidade múltipla. Há tantas cidades numa só cidade.

TRÂNSITOS entre línguas artísticas, suportes, pesquisas individuais e coletivas dos corpos-desejos do obscenos. Tem *Classificados* (quando se abordam os corpos como materiais à venda) da cidade e das garotas de programa, denúncias sobre a educação da mulher (*Quem é essa Mulher?* é quando se lê uma lista de cortes de cabelo para a mulher se tornar interessante e desejável). Na música transitam: ópera, funk, pagode, samba, rock, pop e bossa nova. Trânsitos nos quais os corpos *performam* a transa e o transe através de "corpos indisciplinados sem nenhuma moral" (trecho do texto de abertura). Daí nessa experimentação ser tão difícil pedir calma e controle aos *performers* sonoros...muito se escapa, algo excede, perigo o tempo todo...sempre algo vivo, pulsante, às vezes caótico, no instante, um momento de cura para todos nós nessa cidade, uma vez que "Somos corpos proibidos" (texto final). Um bloco alegre e obsceno nas ruas. Contaminação.

Texto reescrito e apresentado no show:

Tudo transa.

Tudo transe.

Transita

transforma

Gravita

ondas

ondas

ondas

sons

sons

giras
gestos
gritos
graves
claves
aves
softas
nuas

BLOCOS DE CARNE NA RUA!!!!

(Texto publicado no *blog*: www.obscenica.blogspot.com)

Nessa escrita percebo meu corpo em estado *performático*. Por isso acredito que produzi uma escrita corporal e *infestada* por sensações. Liberada do excesso de verbalização e comunicação, como se no final do texto as sensações irrompessem a página e o corpo se presentificasse. Penso infestação como aquilo que contagia e propaga. Pensar nessas escritas *infestadas* pelo corpo é reconhecê-las como escritas *performáticas*.

As noções de escritas *performáticas* estão presentes tanto nos estudos literários como nos estudos de *performance*. A perspectiva *performativa* no campo da literatura produz perguntas como: “em que medida o lugar de enunciação de um sujeito se faz presente em sua ficção? E quando o autor ocupa um lugar equivalente ao do *performer*, construindo sua arte a partir de questões autorreferenciais?” (PEDRON, 2013, p. 160). No caso da literatura, uma escrita *performática* apresenta-se como fragmentada, processual, repleta de brechas, produtora de sensações e cujo texto implica radicalmente a singularidade do autor com suas experiências, e essas podem desorganizar e embaralhar a percepção do leitor, numa afetação de sua corporeidade¹⁵⁰. Já no caso dos estudos da *performance*, tais escritas referem-se a materiais produzidos que podem atuar como registros de uma experimentação, ao mesmo tempo que a refazem, ultrapassando os suportes linguísticos mais tradicionais.

No caso de minhas escritas produzidas através do “*Sonoridades Obscênicas*”, as experiências com e a partir desse *show*, transformam, “*transfestam*” e transtornam minhas

¹⁵⁰ No campo da literatura, a pesquisadora Denise Pedron, em sua tese de Doutorado, relaciona a escrita *performática* a algumas obras da escritora chilena Diamela Eltit. Ver referência na bibliografia dessa tese.

percepções. Percebo um entre-lugar entre os campos da literatura e da *performance*, uma vez que habitam esses dois interstícios como *liminaridades* que se apresentam como um *trânsito* entre sensação (*performance*) e elaboração (escrita). O ato de escrever com e a partir da experiência, cria desvios temporais e linguísticos, muda ritmos e fluxos, ganhando devires outros. A festa continua e se prolonga em meu corpo, numa retomada aqui do que aponte na *dimensão da transa*, pois as práticas de experiências “fora dos modos institucionalizados, o caráter efêmero, lúdico, imaterial dessas operações e a desobstrução momentânea do espaço instituído, abrem campo para investimentos libidinais, logo, para a inclusão do corpo na linguagem (MILLIET, 1992, p.152).

Importante relatar nesse tópico que tentei buscar diferentes análises de outros participantes da experimentação e do público também, mas sempre me afirmaram se sentirem limitados e impossibilitados de expressarem o que acontecia quando vivenciavam essa proposta. Há algo caótico que se apresenta e a recepção à experimentação “*Sonoridades Obscênicas*” é sempre instável, contraditória, pessoal e dificilmente precisa. A própria vivência espacial, os encontros com pessoas diversas, a discotecagem que acontece antes e depois do *show* (quando realizado em bares), enfim, tudo isso colabora para que a dimensão festiva não cesse de se inscrever e gerar variadas sensações. Por isso também falo de *transe*, pois esse surge a partir da festa como um lugar de cura e restauração de forças. Para Maffesoli (2001):

Entre os meios que cada sociedade se dá para instaurar ou restaurar - a mobilidade, a agitação, a instabilidade - está seguramente a festa. A festa é essencialmente aventureira. De fato, nunca se sabe o que pode acontecer quando se começa uma efervescência festiva. Pode-se mesmo dizer que a estrutura da festa consiste em não saber o que está para acontecer. Nada é previsível. O excesso tem, potencialmente, direito de cidadania. É mesmo a aventura que se vai buscar nas diversas festas que marcam a vida social. (...) não há nenhuma sociedade, qualquer que seja, que não tenha necessidade, em um momento ou em outro, de questionar o arranjo bem-comportado de sua organização (MAFFESOLI, 2001, p.131).

Uma escrita *infestada* porque dançante, caminhante, nômade e diversa. Uma festa do corpo. Um corpo que festeja escrevendo e que escreve festejando. Os artistas- pesquisadores do *Obscena* se propõem a produzir um convite para a festa, mas também se sentem festejados por tudo o que acontece. Festa como contaminação e efervescência. Festejar é *performar* a existência numa dimensão extraordinária. Mas é necessário se verificar como diferentes espaços influenciam ou não na instauração de uma celebração de fato festiva.

5.5 – “Do baixo centro ao baixo ventre”: diferenças espaciais em *Sonoridades Obscênicas*

"A transferência ao plano material e corporal, o da terra e o do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKHTIN, 1987, p.17).



Figura 54: *Show Sonoridades Obscênicas*. Casa de Passagem. Belo Horizonte, 2012.

Fonte: Arquivo Agrupamento *Obscena*

Ao longo dessa tese, venho trabalhando com a ideia de que o espaço é corpo. Neste capítulo, ao abordar a questão da festa pela ação *Sonoridades Obscênicas*, penso também nos diferentes espaços ocupados na realização do *show*. Como já foi dito, essa ação foi criada para o CCUFMG na região do chamado baixo centro da cidade. Logo depois foi para a Casa de Passagem (ou antiga Gruta) espaço que foi denominado de “baixo ventre” e “gruta quente” em inúmeros eventos festivos. Esses lugares da cidade a confirmam como corpo erótico, singular e pulsante.

Quando apresentado nos centros culturais o show “*Sonoridades Obscênicas*” ganha características específicas como: frontalidade e relativa distância dos artistas, lugar da plateia definido (ainda que as pessoas sejam convidadas a circularem e dançarem) e trabalho eminentemente localizado no *campo da cena*. Já nos bares (no caso, a *Casa de Passagem*, no bairro Horto) podemos destacar: a centralidade e proximidade das pessoas com os artistas

devido à ocupação irregular de todo espaço, a mistura entre diferentes corpos e o trabalho mais inserido no *campo do acontecimento*.

Diante disso, é possível afirmar que nos bares o show sofre maior intervenção por parte do público, que “borra” qualquer tipo de limite espacial ou discursivo, provocando turbulências e produzindo momentos altamente interessantes à dinâmica pretendida pelo *show*, o reconfigurando nos desafios de um “aqui-agora”. Outro fator preponderante no caso do referido *show* nos bares (diferente do que acontece nos centros culturais) é a possibilidade do uso de bebidas alcóolicas por todos (antes, durante e depois da vivência) o que já predispõe a plateia para um estado mais excitado e disponível para as provocações cênico-sonoras. Mas há nesse ponto um outro aspecto: a ingestão de álcool também favorece para que algumas pessoas também possam se tornar agressivas, o que provoca momentos de tensão e perigo.

Pelo exposto acima, as fronteiras entre os festejantes (sejam os “*obscênicos*” ou os convidados) fica diluída, havendo a possibilidade de todos se transformarem em propositores e espectadores daquilo que acontece nesse encontro, revelando-se como agitadores e produtores de uma temporalidade e espacialidade comuns, ainda que numa vivência extraordinária, atributo constituinte do evento festivo. O jogo estabelecido é sempre refeito a cada encontro, às vezes somos tocados corporalmente pelas pessoas, o que sempre nos coloca em alto grau de exposição. Mas se provocamos, por que não podemos aceitar sermos provocados? Os limites e excessos estão sempre em jogo nesse tipo de experimentação. Mas posso afirmar que no geral o que prevalece é a alegria da festa. Nunca vivenciamos algum tipo de abordagem violenta das pessoas, que pudesse nos fazer rever a continuidade dessa experimentação.

Enquanto nos centros culturais os textos poéticos alcançam maior atenção e infiltração, já nos bares são as gestualidades obscenas que seduzem e tentam captar a adesão dos participantes. No primeiro caso temos a eficácia das citações (pela presença dos textos), no segundo a predominância das excitações (pelo calor dos corpos).

Se nos espaços dos centros culturais há a produção de brechas e rupturas pela subversão do seu funcionamento usual (como por exemplo oferecer bebida alcóolica ao público, o que é proibido), já nos bares há o risco dessa experimentação *performática* se transformar em mais uma mercadoria a ser consumida, até pelo fato de o ambiente se configurar como mais disponibilizado para se produzir uma efusão coletiva. O desafio constante é a busca por estratégias que possam renovar o *show*.



Figura 55: *Show Sonoridades Obscênicas*. Casa de Passagem. Belo Horizonte, 2012.

Fonte: Arquivo Agrupamento *Obscena*

Como essa experimentação ocorre na maior parte no interior dos espaços, ao longo do tempo, sentimos necessidade de buscar formas de interação com as ruas, e se apenas no final do *show* havia a ocupação externa dos lugares, passamos a iniciar algumas vezes a *performance* nas ruas e esquinas, em meio aos ruídos e movimentações urbanas, e dessa forma não só sentíamos a vibração da cidade como também nos encontrávamos com pessoas que então eram convidadas a nos acompanhar e festejar. Outra percepção importante foi a de que haviam as pessoas que já estavam conosco dentro dos lugares e aquelas outras com as quais nos deparávamos em nosso deslocamento para a rua. Então passamos a cuidar para que esse momento na rua, não fosse apenas o final de um *show*, mas uma continuidade e também um início com o desabrochar de novos acontecimentos. Um vaziar (BORGES, 2011), um *extravasar* em novos transbordamentos. Uma vez aconteceu de nesse momento específico, um motoqueiro começar a buzinar junto às nossas músicas e depois se aproximar colocando um participante na garupa e assim se movimentando festivamente junto a todos os presentes.

Em “*Sonoridades Obscênicas*”, não só a festa está conclamada, mas também a memória, o afeto e a insurgência (temáticas discutidas nessa tese) se apresentam como manifestações estético-políticas “como tentativas de se partilhar o sensível em uma nova ideia de revolução política, produzindo maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (MESQUITA, 2008, p.47).

Há sempre conflito todas as vezes que essa experimentação é vivenciada: das escolhas cênico-poéticas individuais frente aos desejos coletivos (tensões entre confrontação e concessão: atitudes fundamentais na criação em rede colaborativa); do roteiro sempre irregular e às vezes mais verbal do que musical; do risco constante da dispersão e desafinação das vozes mesmo havendo ensaios (não somos um grupo de cantores¹⁵¹); de uma certa improvisação sempre necessária diante de uma organização a ser cumprida (o que às vezes atrasa todo o andamento da proposta), enfim, trata-se mesmo de uma ação experimental e perigosa, que o tempo todo oscila entre uma prévia estruturação e uma constante desorganização, mas como um programa *performativo* (FABIÃO, 2013) também pode ser desprogramado ou reprogramado.

Nessa linha tênue, já saímos muitas vezes frustrados, irritados, perdidos ou então realizados e contentes com a experimentação. Como ação *performática*, o risco do fracasso é eminente, podendo comprometer não só a potência do acontecimento como também da comunicação (em seu sentido mais amplo) daquilo que desejamos provocar, protestar e festejar. Paradoxalmente é uma ação que se apresenta frágil-forte, que mesmo sendo preparada pode se dissolver caso não consigamos jogar com o momento, trocar com as pessoas presentes, com os imprevistos, com as surpresas e sustos.

São sempre experimentações desafiantes. Nas palavras de alguns integrantes do *Obscena*: “temos sempre pela frente um touro teimoso”. Não para ser dominado, mas seduzido. Lidar o tempo todo com o excesso, o caótico, o disperso, o estranho. Mas confesso ser sempre maravilhoso quando experimentamos ser “devorados” por aquilo que já acontece anteriormente à nossa chegada. Não há como recusar o Acontecimento. Não há como recusar a vida intensa! Se há a possibilidade de uma recusa, essa para mim, se dá no campo das capturas de nossa potência de efetuar micropolíticas.

E em algumas experimentações, *Sonoridades* perdeu potência, se mostrou um trabalho repetitivo e sem vigor, se tornou refém de formas pré-estabelecidas e se desconectou

¹⁵¹ Mas o *show* teve a participação e coordenação de músicos profissionais da cidade, como *DJ Black Josie*, Sabrina Biê e Sérgio Nicácio.

das forças do instante, fracassando em seu intuito de ser uma *performance* vibrante e arriscada. Em alguns momentos, foi mais evento agendado e destinado a um público cativo e pagante, do que uma criação renovada por questões e desejos emergentes, sejam de natureza artística e política. A ênfase dada às expressividades sexuais, quando ganha primeiro plano e se sobrepõe como discurso, imagem e gestualidade, satisfazendo os apelos de um público que já se identifica com tais questões e não oferece nenhuma forma de conflito, enfraquece as potências coletivas. Até porque “a festa, com efeito, não comporta apenas orgias de consumo, da boca e do sexo, mas também orgias de expressão, do verbo e do gesto” (PEREZ, 2002, p.24).



Figura 56: *Show Sonoridades Obscênicas*. Casa de Passagem. Belo Horizonte, 2016. O roteiro do show fica exposto para o público desde o início da festa. Foto: Marúzia Moraes. Fonte: Arquivo Agrupamento *Obscena*.

Para mim, o que “*Sonoridades*”, como proposta estético-política, recusa, é o acabamento e o fechamento de formas, a alegria desconectada dos contextos sociais, a pretensão de ser mais arte que vida etc. Minha posição é de que será sempre potente alinhar “corpos- manifestos” com corpos “*many-festas*” (muitas festas), para que não se corra o perigo de banalizar os encontros, ou então cair na armadilha da alienação e do vazio, o que justamente se tenta denunciar nesse tipo de ação *performática*. Como pode esse festejar que o *Obscena* convida, ser ao mesmo tempo, ludicidade e provocação? Tudo isso, porque penso que, nós, pesquisadores do *Obscena*, desejamos através desse *show*, inventar, ainda que momentaneamente, um outro espaço, com outras formas de existência que seriam sim, poéticas de uma recusa, mas numa maneira:

[...] de recusar todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com o desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que são os nossos (GUATTARI E ROLNIK, 2007, p.22).

Nunca será fácil manter viva a força revolucionária da festa. Fato é que ela traz em si, a promessa de que com ela nos modificamos, como também modificamos os tempos, os espaços, nossos corpos e percepções. A festa como dispêndio e ao mesmo tempo revolução dos afetos pela alegria compartilhada, pela vida intensificada e pelo corpo revitalizado. Pela liberação de imaginações políticas e relações recriadas. Festa como ato *performático*.

Sonoridades Obscênicas tentava aliar festa, *performance* e espaço. Seria o desejo utópico de instaurar uma cidade na qual “todo mundo irradia magia? Pois a força que mora n’água não faz distinção de cor, e essa cidade brilha”¹⁵²...

¹⁵² Canção do compositor Gerônimo “*É D’Oxum*”, inserida no show *Sonoridades Obscênicas*.



Figura 57: *Show Sonoridades Obscênicas*. Centro Cultural da UFMG. Belo Horizonte, 2011. Foto: Thiago Franco. Fonte: Arquivo Agrupamento *Obscena*.

*Entre a casa e a rua
 Eu quero a rua
 A noite nua
 O frio, o chuvisco
 Fazer arte correndo o risco
 De nem ser arte,
 De nem ser nada...
 Ser apenas uma trepada
 Com a vida
 Com o perigo!
 Uma foda interrompida
 Por um transeunte amigo
 Que me cobra:
 “Isso é a tua obra?
 Sem palco, sem moldura?”
 Mas é uma cidade que a gente procura!!!
 Numa outra configuração:
 Queremos cidade
 Diversidade
 Diversão!!!*



Figura 58: Final do Show *Sonoridades Obscênicas*. Casa de Passagem. Belo Horizonte, 2012. Foto: Daniel Botelho. Fonte: Arquivo Agrupamento *Obscena*.

*Mas cadê a cidade?
 Cadê a rua?
 Se está tudo controlado
 “Sorria: você está sendo filmado”!
 Temos espaço público
 Ou esse já se tornou privatizado?
 “Consuma! Consuma!!!
 Ou então “suma”!!!*

*Somos corpos proibidos!
 Então fica decidido:
 Façamos da rua a nossa casa
 Sem grades
 Sem gruas
 Eu quero botar meu bloco na rua!¹⁵³”*

¹⁵³ Texto final do show.

“Como a *performance* faz ver, corpo e mundo nunca estão formados: corpo e mundo geram suas incompletudes recíprocas. Corpo e mundo não são exatamente inacabados, mas inacabáveis: provisórios, parciais, participantes: precários, precários, precários. Não estão, única ou exatamente em processo de transformação contínua, mas em estado de geração permanente. *Corpo-mundo* que gera o *mundo-corpo* que o gera” (Eleonora Fabião).

CONSIDERAÇÕES FINAIS – “TINHA UMA *PERFORMANCE* NO MEIO DA RUA... NO MEIO DA RUA TINHA UMA *PERFORMANCE*”

Realizar este estudo foi como caminhar por uma rua com muitas direções, desafios e experiências. Como ato vivo, nesses quatro anos de Doutorado, transitei de fato por uma *Rua dos Encontros*, na qual o artista, o pesquisador e o ativista, em mim se misturaram e se estranharam. Em paralelo, também aconteceu o encontro com outros artistas e coletivos, outras práticas, outros autores, outras experimentações junto ao *Obscena*. A escrita desta tese também acontecia no meio da rua, quando me percebia visitado por alguma ideia ou questão a ser desenvolvida, quando me deparava com os lugares e suas dinâmicas, quando escutava as pessoas nos ônibus, quando lia as mensagens grafadas nos muros, quando me deparava com *performances* artísticas. Sim. Tinha sempre uma *performance* no meio da rua... no meio da rua tinha sempre uma *performance*.

Chegar ao fim deste percurso me trouxe a certeza da importância de ações artísticas desenvolvidas nas ruas como formas de resistências frente aos poderes que tentam esvaziar as potências da vida urbana, assim como de nossos corpos cidadãos. Ações artísticas como afirmativas da vida comum, poética, reinventada. Ações que possam instaurar ruas com encontros afetivos, festivos, às vezes incômodos ou então tecidos por laços de memória e história. O contrário disso, são as ruas que se tornam privatizadas e exclusivas, muradas, desertas, isoladas, sem hospitalidade e podendo tornar os cidadãos, sujeitos indiferentes.

Como a experimentação artística que sempre vivencio quando me proponho a criar com o *Obscena* nas ruas da cidade, nessa tese a experimentação também se fez presente como motor, processo e busca. Experimentação no sentido de tornar-se corpo, pois o corpo do texto é também o texto no corpo. Afetação recíproca.

Posso também relacionar a escrita desta tese com o programa *performativo* proposto por FABIÃO (2013), no sentido de algo que se esboça e planeja, mas certamente será transformado pela força dos acasos e dos encontros no instante do ato. E novas possibilidades podem ser descobertas. Vivenciei a aventura de me lançar à travessia imposta à pesquisa como ato criativo e não ter certezas prontas, mas ir desvelando seus caminhos no próprio fazer. O desafio, nesta tese, foi a tentativa de conciliar experiência pessoal e olhar crítico.

Descubro então a própria condição liminar que experimentei ao longo deste trajeto de artista-pesquisador-ativista. A *liminaridade* presente no fazer artístico de inúmeros coletivos latino-americanos foi evidenciada na maioria dos capítulos dessa tese, e devo isso ao meu encontro, tanto presencial quanto através de diferentes obras, com a pesquisadora Ileana

Diéguez Caballero. Suas pesquisas foram decisivas para elucidar meu olhar sobre práticas consideradas marginais, complexas e de difícil denominação no campo das artes.

Ao transladar as concepções *turnerianas* ao âmbito das práticas cênicas e sócio-estéticas, foi possível perceber que Caballero (2011) insiste em um uso e uma percepção do liminar como zona complexa onde se cruzam a vida e o gesto artístico, a condição ética e a criação estética, a ação da presença em um meio de práticas representacionais. Foi interessante compreender a *liminaridade* como anti-estrutura que põe em crise os status e hierarquias, associada a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre nas bordas sociais e nunca fazendo comunidade com as hierarquias; daí a necessidade de remarcar o caráter político do que se entende como práticas liminares em algumas ações artísticas.

Se a *liminaridade* não se associa ao território das hierarquias, no caso das ações do *Obscena*, pude comprovar que como uma rede colaborativa, a busca pelos encontros sempre foi a tônica principal de seus projetos estéticos-políticos.

Nos primeiros dois capítulos, busquei abarcar conceitos teóricos que pudessem não só informar ao leitor, mas com ele discutir as implicações do encontro entre arte e rua, e suas dimensões de processualidade, itinerância, profanação e ativismo. Depois, desenhei os contornos para se pensar a coletivização do fazer artístico, e no caso das artes cênicas, trouxe conceitos como cena expandida, processos colaborativos e *liminaridade*. A partir daí, nos capítulos seguintes, adentrei nas experimentações de três ações realizadas pelo agrupamento *Obscena*.

No capítulo três, tratei da ação *Em Irmãos Lambe-lambe*, cuja experimentação por diferentes lugares revelou questões específicas como: memória, medo, gentrificação e insurgência. Os espaços e ruas são materialidades e composições vivas das relações estabelecidas e ocupá-los é fundamental para percebermos os dispositivos de poder autoritário, de exclusão social, de apagamento das memórias coletivas, como também das possibilidades de luta e resposta dos movimentos civis e sociais, não apenas das ações artísticas. No caso do bairro Lagoinha, Halbwachs (1990) nos mostrou que não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Retorna mais uma vez aqui a importância da presença carnal e humana, o corpo como política de encontros, seja pelo dissenso, ou pela aglutinação de forças e desejos.

Em *Espaço do Silêncio* da artista Nina Caetano, abordado no capítulo quatro, pude verificar a importância da denúncia da violência contra a mulher e perceber que a temática sobre o feminino marginalizado sempre fez parte da trajetória de pesquisas (individuais e coletivas) do *Obscena*, desde sua criação. Reconheci em *Espaço do Silêncio*, uma situação

liminar, por sua condição intersticial entre estética e cidadania, força e precariedade (Butler, 2015), presença e ausência. A *liminaridade* que acontece quando uma realidade pode emergir outras realidades, quando em uma situação se instala aquilo que está reprimido, cancelado e silenciado. Um ato de memória pela reaparição daquilo que parece estar escondido. No caso da ação *Espaço do Silêncio*, busquei associar juntamente a Caballero, o liminar conectado a uma dimensão fantasmal e de luto, tentando criar uma *communitas* na qual pudéssemos novamente encontrar com aquelas que não mais estão entre nós.

Se às mulheres vítimas da violência é relegado um *Espaço do Silêncio*, é preciso que alguém resgate as palavras, pois mesmo quando um corpo não sobrevive, as palavras sobrevivem para dizê-lo. Aprendi com Butler (2015) que são súplicas e esforços para restabelecer uma conexão social com o mundo, mesmo quando não há nenhuma razão concreta para acreditar que essa conexão seja possível.

Penso que de fato as ações artísticas praticadas nas ruas são *esforços para estabelecer uma conexão social com o mundo*, pois se realizam no encontro entre o corpo dos artistas e os corpos daqueles que são testemunhas desta construção, os cidadãos, e dessa forma arte e rua alcançam uma existência socialmente engajada. Uma experiência compartilhada se efetua: arte é sempre um endereçamento aos outros. As ações artísticas nas ruas são como tatuagens provisórias que podem criar espaços oportunos para cenas de encontros e desencontros, acordos e desavenças, conflitos entre o estabelecido e o indisciplinar, o estranho e o identificado.

No último capítulo, descrevi e analisei as características presentes no *show Sonoridades Obscênicas*, e abordei a festa na cidade como produção de estratégias da alegria (LUCENA, 2012) e força mobilizadora de gestos insurgentes contra a privatização dos espaços públicos, assim como das normas reguladoras da sexualidade dos sujeitos. Uma política pela livre expressão existencial, afetiva e erótica dos corpos. Apelos cênico-performáticos que lutam para libertar nossos corpos de um certo estado anestesiado que não permite ao corpo perceber-se como campo de afetos, de encontros e atravessamentos – e, por isso, se mantém em estado de vitrine e muro, perseguindo a ilusão de se sentir seguro – corpo fechado que se manifesta pelo medo do contágio com os afetos da cidade e daquilo que produza novas sensações, relações, erupções e devires.

Nesse quinto capítulo, também identifiquei a *natureza festiva mista* no *show Sonoridades Obscênicas*, por se configurar tanto como ato celebrativo e sensorial, e ao mesmo tempo como espaço privilegiado para se efetuar discursos, protestos e subversões, tanto no que se refere aos poderes biopolíticos, quanto à concreta subversão na utilização dos

espaços. Ficou clara para mim, a impossibilidade de se querer repetir *performances* festivas, como no caso de *Sonoridades*, quando estas perdem seus aspectos de experimentação, variação, processualidade e nomadismo.

Ao finalizar esta tese, vislumbro novos caminhos de investigação, pois muito me interessa aprofundar sobre as ações artísticas desenvolvidas por coletivos latino-americanos. Constatamos nosso pouco conhecimento no âmbito acadêmico, não só sobre a existência de inúmeras manifestações estético-políticas latino-americanas, como também de teorias e estudos. A pulsão *decolonial*¹⁵⁴ que se apontou nessa tese, me traz a necessidade de inaugurar um novo campo de pesquisa, no que tange à *arte da ação* e suas poéticas de luto (FLOREZ, 2014) e de gestos de insurgência (MESQUITA, 2008) em países com evidentes traumas e feridas impostas por governos ditatoriais.

Dessa forma, um novo panorama de perguntas então surge: o que estaria oculto e silenciado em nosso pouco interesse e difícil acesso à arte latino-americana? Quais forças estariam operando para nos manter alheios às redes artísticas de nossos *compañeros* e *hermanos*? Se “a evidência pede uma tomada de posição sobre o que aconteceu” (MESQUITA, 2015, p.19), como atravessar esses abismos e enfrentar esses silenciamentos, invisibilidades e epistemologias coloniais?

¹⁵⁴ Para Luciana Ballestrin: “Por sua vez, a expressão “*decolonial*” não pode ser confundida com “descolonização”. Em termos históricos e temporais, esta última indica uma superação do colonialismo; por seu turno, a ideia de *decolonialidade* indica exatamente o contrário e procura transcender a colonialidade, a face obscura da modernidade, que permanece operando ainda nos dias de hoje em um padrão mundial de poder. Trata-se de uma elaboração cunhada pelo grupo Modernidade/Colonialidade nos anos 2000 e que pretende inserir a América Latina de uma forma mais radical e posicionada no debate pós-colonial, muitas vezes criticado por um excesso de culturalismo e mesmo eurocentrismo devido à influência pós-estrutural e pós-moderna”. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5258&secao=431. Acesso em 01/10/2017.

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Henri. **Cidade – espaço público?** In: Revista da Universidade Federal de Minas Gerais. Vol.20, N.01. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGRA, Lúcio. **Promptus é um agito, uma aparição, um susto, uma inconveniência**. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7285_PROMPTUS+E+UM+AGITO+UMA+APARICAO+UM+SUSTO+UMA+INCONVENIENCIA. Acesso em 20/10/2017.
- ANDRÉ, Carminda Mendes. **Corpos Gaias**. In: Revista Trama Interdisciplinar. Volume 5. 2014. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/6713/4779>. Acesso em 27 de fevereiro de 2016.
- _____. **Algumas Poéticas Urbanas**. In: Arte na Atualidade/ Daiane Solange Stoeberl da Cunha; Desirée Paschoal de Melo; Érica Dias Gomes e Márcia Cristina Cebulski (Organizadoras). Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- ANJOS, Moacir dos. **As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium *ambulatorium* de Hélio Oiticica**. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418>. Acesso em 05/04/2017.
- ARAÚJO, Wânia Maria de; PASSOS, Alexandra Nascimento. **Desigualdade, Exclusão e Segregação Espacial em Belo Horizonte: antigos personagens e novas distinções no Bairro de Lourdes**. In: Anais do III Simpósio de Ciências Sociais: Cidade e Democracia. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2014.
- ARDENNE, Paul. **Un Arte Contextual - Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación**. Catargena: CENDEAC, 2006.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARGAN, G. C. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARROYO, Michele Abreu; SOUZA, Françoise Jean de Oliveira. **Fotógrafo Lambe-lambe: retratos do ofício em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, Diretoria de Patrimônio Cultural, 2011.

- ASSUNÇÃO, Pablo. **Da rua como coisa ativa: sua força linguística, mística e estética.** In: Deixa a rua me levar / Organização: Instituto Festival de dança de Joinville e Thereza Rocha – Joinville: Nova Letra, 2015.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade.** Relógio D'Água Editores. Lisboa, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III: **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENNATON, Pedro. **Poética (Ou Mais do Mesmo): Descobertas, Insistências e Possibilidades na Operação de Estratégias de Ação Urbana.** In: Poética do ERRO: Registros. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014.
- BEY, Hakim. **Zona autônoma temporária.** Porto Alegre: Deriva, 2004.
- BIDENT, Christophe. **O Teatro Atravessado.** In: ARJ, Brasil, v. 03, n. 01, jun./jul. 2016, p. 50-64. Disponível em: <http://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504/6807>. Acesso em 20/05/2017.
- BORGES, Fabiane Morais. **Vazadores (Os ladrões da galeria).** In: Na Borda – Nove Coletivos, Uma Cidade. São Paulo: Invisíveis Produções, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- BUREN, Daniel. **A força de descer à rua, poderá a arte nela finalmente subir?** In: Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000) / organização Paulo Sergio Duarte. Rio de Janeiro: Centro Arte Hélio Oiticica, 2001.
- BURNETT, Ron. **Fotografias como dados: Imagens/Interações/Telas.** In: Espaços Compartilhados da imagem: Caderno de reflexões críticas sobre a fotografia. Organização de Bruno Vilela e Guilherme Cunha. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?** Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares – teatralidades, performances e política.** Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

- CAETANO, Maria Elvina. **Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira**. Tese de Doutorado. Escola de Artes e Comunicação da USP. São Paulo: USP, 2011.
- CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- CAYSES, Julia Buenaventura Valencia de. **Isto não é uma obra: Arte e ditadura**. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/79687>. Acessado em 27 de fevereiro de 2016.
- CHAIA, Miguel. (Org.) **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- CLARK, Lygia. **Nós recusamos**. Lygia Clark. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COMTESPONVILLE, A. **A correspondência**. In: *Bom dia angústia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CONTRAFILÉ. **A Rebelião das Crianças**. Publicação fomentada pelo Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), São Paulo, 2007.
- COSTA, Alexandra Martins. **Direito ao Corpo, Direito à Cidade: Notas sobre intervenções urbanas de Mujeres Creando e Loucas de Pedras Lilás**. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/xandrac/direito-ao-corpo-direito-cidade-notas-sobre-interven-urbanas-de-mujeres-creando-e-loucas-de-pedra-lils>. Acesso em 16/08/2017.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DEUTSCHE, Rosalyn. **Agorafobia**. Barcelona: MACBA, 2008.
- EUGÊNIO; FIADEIRO. **O Encontro é uma ferida**. Disponível em: <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf>. Acesso em 22/05/2017.

EXPÓSITO, Marcelo. **Todo mi cuerpo recuerda: desorden festivo, mutación subjetiva y devenir revolucionário.** In: “Playgrounds- reinventar la plaza”. Madrid: Edita: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Siruela, 2014.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: o Corpo-em-Experiência.** Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>. Acesso em 15/04/2017.

_____. **Ações.** Organizadores: Eleonora Fabião e André Lepecki. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

_____. **Performance e Precariedade.** In: A performance Ensaída: ensaios sobre performance contemporânea. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Org.). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

FANTINI, Débora Augusta Rossi. **Para Dar Língua A Afetos Que Pedem Passagem: conversas com o lambe-lambe *Masturbe Seu Urso*.** Trabalho de Conclusão de Curso. Pós-Graduação em Artes Plásticas da Escola Guignard. Belo Horizonte: UEMG, 2012.

FARIA, Luciana Campos de. **Ações Poéticas em Artur Barrio: Linguagens inter (conta)minadas.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Belo Horizonte: CEFET, 2016.

FERRAZ, Sônia Maria Taddei. **Arquitetura da Violência: a arquitetura antimendigo como eureka da regeneração urbana.** Movimento: Revista de Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense. Ano 02, n.03. Niterói, RJ: UFF, 2015.

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, Performance e Ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2017.

FLOREZ, Victor M. V. **Poéticas do luto: memórias que ocupam a cidade.** Trad: Camila Scudeler. In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, v. 14, nº 1, p. 4 a 22. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014.

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções temporárias e marcas permanentes na cidade contemporânea.** In: arquitetura revista Vol. 8, n. 1, p. 31-48, UNISINOS, jan/jun 2012.

FOUCAULT, Michel. (1969). **O que é um autor.** In: *A escrita de si*. Lisboa: Verso, 1969.

FREIRE, Cíntia Mirlene Pela. **Cotidiano, Memória e Identidade: o bairro Lagoinha (Belo Horizonte, MG) na voz dos seus moradores.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2008.

- GAC. **Pensamientos Cartográficos**. Catálogo da exposição ExArgentina: Pasos para Huir del Trabajo al Hacer. Buenos Aires: Interzona- Goethe Institut, 2004.
- GASPERI, Marcelo Rocco Eduardo de. **Entre a Metrópole e a Cidade Sagrada: uma análise comparativa entre o Obscena- Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o grupo Transeuntes (São João Del-Rei)**. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2016.
- GIL, José. **Um Bom Encontro?** In: Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012: Encontro/ organização de Cristina Espírito Santo, Eleonora Fabião e Sonia Sobral. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- GOTO, Newton. **Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura**. Curitiba: Epa, 2005.
- GUATTARI, Félix e SOLNIK, Suely. **Micropolítica - Cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- JABLONSKI, Bernardo. **Da comunicação do afeto ao afeto da comunicação: as cartas de fãs de telenovelas**. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072002000200003 Acesso em: 20 de julho de 2017.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva -escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- _____. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- _____. **Corpografias urbanas: a memória da cidade no corpo**. In: Corpo: identidades, memórias e subjetividades. Monica Pimenta Velloso, Joelle Rouchou e Cláudia Oliveira (Organizadoras). Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- JEUDY, Henry Pierre. **Reparar: uma nova ideologia cultural e política?** In: JEUDY, Henry Pierre e JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, PPG-AU/FAUFBA, 2006. p. 13-23
- HUBERMAN, George Didi. **A Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2011.
- KATZ, Helena. **Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo-bomba**. In: **Corpo em Cena**. São Paulo, 2010.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. **A Revolução Urbana**. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

LEMOINE, Stéphanie et QUARDI, Samira. **L'Artivisme, art, action politique et resistance culturelle**. Paris: Alternatives, 2010.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopólicia**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>.

Acesso em 18/04/2017.

LONGONI, Ana. **Lugares de Memória em América Latina: Coordenadas de un Debate**. Disponível em: <http://revistaerrata.gov.co/contenido/lugares-de-memoria-en-america-latina-coordenadas-de-un-debate>. Acesso em: 15/08/2017.

LOUZADA, Marcelle Ferreira. **Corporeopaisagem: dança e experimentações urbanas**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

LUCENA, Daniela. **Estratégia de la Alegria**. In: Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Edita: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Siruela, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Hélio Oiticica: Desdobramentos no corpo e no espaço**. Disponível em: http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/33/PDF%20para%20INTERNET_33/06_Renata%20Moreira%20Marquez.pdf. Acesso em: 17/04/2017.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. **Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe**. In: Revista de Estudos Literários Terra Roxa e Outras Terras. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24854/18220>. Acesso em 16/04/2017.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEDEIROS, Maria Beatriz. **Corpos Informáticos. Performance, corpo e política**. Instituto de Artes da UNB. Brasília, 2011.

MELO, Thalita Motta. **PRAIA DA ESTAÇÃO: Carnavalização e Performatividade**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas – Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da USP. São Paulo: USP, 2008.

_____. **Esperar não é saber: Arte entre o silêncio e a evidência**. São Paulo: Edição do Autor, 2015.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-Trajeto**. São Paulo: Edusp, 1992.

MORAIS, Frederico. **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”**. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 169-178.

MUSSI, Joana Zatz. **O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade**. São Paulo: Annablume, 2012.

NASSER, Lucia. **Coletivos Artísticos Brasileiros: Um estudo de casos sobre discurso e subjetividade política nos processos colaborativos em Artes**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: UFBA, 2009.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. **Espaço e Subjetividade na Cidade Privatizada**. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

OLIVEIRA, Ana de. **Tropicália ou Panis et Circenses**. São Paulo: Editora: Iyá Omin, 2010.

PALLAMIN, Vera M. **Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos**. São Paulo: Annablume, 2015.

PEDRON, Denise Araújo. **Um Olhar sobre a Performatividade na cultura contemporânea: a *Performance* como conceito e a produção artística de Diamela Eltit**. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. **A cena obtusa ou o fim da cena: uma prática em busca de seu próprio sentido**. Texto inédito. Belo Horizonte, 2012.

PEREZ, Léa Freitas. **Antropologia das efervescências coletivas: Dionísio nos trópicos: festa religiosa e barroquização do mundo**. In: *A Festa na Vida: significado e imagens*. Mauro Passos (Organizador). Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

- PIRES, Ericson. **Cidade Ocupada**. Coleção Tramas Urbanas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). **Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero Patriarcado Violência**. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação. Construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- SANTOS, Clóvis Domingos dos. **A Cena Invertida e a Cena Expandida: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do Ator**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Edusp, 2004.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.: no qual são aproveitados os trabalhos de filologia e lexicografia mais recentes**. 12. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 2006.
- SCOVINO, Felipe. **Do que se trata um coletivo**. In: Coletivos. Renato Rezende, Felipe Scovino (Org.). Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.
- SENNET, Richard. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução: Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SILVA, Antônio Araújo da. **A gênese da Vertigem: O processo de criação de O Paraíso Perdido**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2003.
- SKRABEC, Simona. Olvídalo. **La ciudad del miedo**. In: Metropolis. Barcelona: Revista de información y pensamiento urbanos, 2010.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VILELA, Bruno. **Muros: Territórios Compartilhados**. Caderno de textos. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, 2011.

ANEXOS

Quem tem medo da arte do desconcerto? (Texto publicado no *blog* do *Obscena*)

Clóvis Domingos dos Santos

“Arte Contemporânea é a experiência do desconcerto: estamos confrontados com a dispersão dos locais de cultura, diversidade de obras apresentadas em seu número sempre crescente, o número crescente de artigos e revistas influenciados por críticos de arte e o público está no mínimo desconcertado” (CAUQUELIN, 2010).

Experiência do desconcerto e do risco. Assim vejo a participação do *Obscena* na programação do mês de abril do Sesc *Palladium*. Mais diferente do que afirma *Anne Cauquelin*, a parceria de uma importante instituição com um agrupamento de artistas independentes se efetuou numa poética da subversão. Explico: quem viveu mais intensamente o desconcerto dessa vez foi a arte. Ela, os artistas e locais de cultura foram questionados pelas pessoas comuns, da rua, e nessa operação de crise e intenso contato, acredito que todos saíram ganhando.

A produção de cafés-conversas na rua mostrou que quando arte deixa de ser assunto de especialistas e se torna interesse comum, sua função social se expande consideravelmente. O Sesc *Palladium* se ampliou para a rua e a polifonia e diversidade urbanas ecoaram no prédio da instituição. Nesse jogo entre dentro e fora: ***uma política dos Encontros***. Mas foi necessário que instituição, artistas e transeuntes se abrissem à experiência do risco e do desconcerto. Dos conflitos, mais do que confrontos. Dos dissensos, mais do que acordos. Não eram aulas públicas sobre arte, eram debates nos quais perguntas eram mais importantes que respostas, posições e certezas eram colocadas em cheque e mais: todos podiam se expressar livremente.

Como manter durante quatro encontros abertos a vibração dessas conversas e a criação de espaços nos quais diferentes saberes pudessem se cruzar? Como não cair no perigo de se “palestrar para os leigos” ou então não se banalizar o fazer artístico? Como de fato tornar pública uma conversa quase sempre restrita aos “iniciados”? Uma espacialidade horizontal e uma mesa de café posta no passeio de fato garantiriam a circulação da palavra e o desconcerto dos conceitos e preconceitos de todos os presentes? Então tudo poderia acontecer. Toda e qualquer pessoa poderia se integrar ao evento. Todos os ruídos da cidade poderiam compor. Não havia porta, grade, parede, segurança. Havia uma reunião de cidadãos interessados e

gente que parava, escutava, tomava café, ia embora. HAVIA UM DESEJO DE SE ENCONTRAR E CONVERSAR! Havia um corpo coletivo. Havia uma ética do encontro.

Quando a arte se aceita porosa aos questionamentos, críticas e dúvidas de todos, acredito que gestos de proximidade são instaurados. Isso certamente revigora o fazer artístico, o coloca mais perto da vida social. Arte desconcertada como bem comum. Artistas já “falam” através de suas obras e mesmo em debates com o público continuam mantenedores do discurso, falando mais do que escutando.

Comecei esse texto com uma citação de uma renomada crítica de arte e o termino com a fala de Gildete, frequentadora assídua de nossos cafés e importante debatedora, uma mulher do povo:

“Bem que eu desconfiava que saberia conversar sobre arte”.

Então fica a questão: “quem tem medo da arte contemporânea” ou: “que arte tem medo do desconcerto que pode ser criado pelo cidadão comum”?

Ousar no Extraordinário¹⁵⁵

Clóvis Domingos e Davi Pantuzza

Clóvis [10:11:51]: Quando chegar me avise, ok?

Davi [10:13:14]: Fala, Clovito!

É por aqui mesmo que conversamos? Você não está aparecendo como online para mim.

Clóvis [10:52:14]: Pronto. Nossa, Davi, que bacana estarmos na net para criarmos esse texto, texto-skype, ou “texto-escape” de formas fechadas e até mesmo programadas.... E estamos numa terça-feira de Carnaval, festa de rua, tudo a ver com o Obscena, né?

Davi: Vamos colocar nosso texto na rua!!!

¹⁵⁵ Texto inédito.

Clóvis: Como você percebe nossa pesquisa coletiva, no que se refere às ações, sobre as relações entre espaço, corpo e cidade?

Davi: O Obscena tem apresentado intervenções bastante distintas. As pesquisas, de um modo geral, têm se preocupado em como incorporar ações no corpo da cidade, em como inserir o corpo nos espaços urbanos, em dialogar com o que a cidade tem a oferecer. Na “Festa do Metrô”, por exemplo: temos ações programadas - um "programa" como diz a Eleonora Fabião - mas que reinventam o corpo da cidade na medida em que provocam dúvidas, estranhezas sobre a natureza daquele acontecimento; o próprio ato de permanecer numa estação de metrô e lá festejar é enquadrado como uma proibição - não se pode permanecer na estação de metrô a não ser para... esperar o trem.

Ou então na intervenção “Kasa Kianda”, onde se cria um espaço determinante de moradia de rua, mas que desvia do previsível, pois não se trata de uma permanência por "necessidade", mas para promover encontros inusitados... fico lembrando dos dois garotos na frente do Bordelo [bar] na rua Aarão Reis que pediram para dormir lá, ou do casal do interior que tomou café e combinou voltar no outro dia.

Será que a ação “Corpos Proibidos” deixou algum rastro de reinvenção do espaço urbano? Muito pouco, penso. Mas as figuras que ali estavam - aqueles corpos enlatados, metalizados e mascarados [dos performers Matheus e Leandro] nos dizem alguma coisa sobre o que pode um corpo, ou o que vem ocorrendo com nossos corpos. Ou quem sabe, no momento em que cercamos os corpos com cones não haja uma suspensão da normalidade, da expectativa, do conforto de se *estar no espaço* urbano? Muitas questões nos aparecem, né?

O *Obscena*, lembro bem da Nina dizendo, vive dessas experimentações que permitem muitas derivações, ramificações... quero dizer, não são ações prontas, fechadas, mas deixam rastros, sombras, perguntas sobre como podemos atuar no espaço público.

Clóvis: Isso me lembra a proposta da TAZ (Zonas Autônomas Temporárias) do Haikim Bey. Ações que aparecem e desaparecem rapidamente porque não desejam ser capturadas ou nomeadas. E tem o fato de serem efêmeras, passageiras e nômades, indo na contramão de algo que tem que permanecer ou se fixar... Como a “Kasa Kianda”, por exemplo, a cada momento habitando uma paisagem da cidade. Vejo nossas pesquisas coletivas ou individuais como um corpo que é como uma casa que anda, perambula, habita o espaço e depois desaparece para se tornar sempre algo fluido e renovado, como vivência e pesquisa. Como sugere o Haikim Bey: “ataque e fuja”. Somos andarilhos na rua, ela é nosso espaço de festa e celebração.

Davi: Nossa, Clóvis, não posso deixar de lembrar aquele momento da segunda intervenção “Somos Cores e Formas”¹⁵⁶ quando um grupo de pessoas [os performers] parou no meio do viaduto Santa Tereza... Então, os carros e os ônibus, de longe pararam. Penso que nesse momento, criou-se uma suspensão, uma zona autônoma temporária...

Clóvis: Foi maravilhoso mesmo...

Davi: Por que fazer ações na rua? Não seria menos complicado fazer no palco?

Clóvis: Porque ações na rua são públicas e inesperadas para os habitantes da cidade e para nós também. Não temos segurança do que pode acontecer a partir de nossas ações. Provocamos e somos provocados, é um jogo sempre dinâmico. E a rua é um espaço relacional muito interessante, tem seus perigos e seduções. Tem suas complicações que são diferentes das especificidades do palco, mas na rua o que me interessa é provocar e complicar os códigos e formas de utilização do espaço urbano.

Nossas ações, no Projeto "Corpos Públicos, Espaços Privados: invasões no corpo da cidade" foram exercícios de percepção e desorientação. Tivemos as derivas, o trabalho de cores e formas, a relação com os lixos, restos e sobras, entre outras coisas... E tem o fato de tudo estar um pouco controlado demais, já desenhado numa cartografia dos urbanistas, tudo já meio organizado e planejado, e aí somos os corpos domesticados, sinalizados e devemos seguir as setas, planos e linhas já traçados.

A rua é território de conflitos, há disputa de lugares nela, há diversidade de apelos, acontecimentos e pessoas. E a arte entra aí também, fazendo da rua um espaço de ação, tensão, interação e acordamento das nossas percepções mais automatizadas. Então as ações coletivas são invasões muito poderosas, uma vez que no conjunto, tudo fica mais ampliado. Você trouxe para nossos procedimentos coletivos os exercícios de deriva. Qual a potência de uma deriva ou uma psicogeografia para o artista obscuro invasor?

Davi: Nas derivas, que encaro como um trabalho inesgotável de abertura do corpo próprio¹⁵⁷ para os fluxos da cidade, os corpos se propõem a se deixar atravessar pela cidade, sem barreiras - considero isso um ponto de partida e até mesmo uma condição para a intervenção

¹⁵⁶ Na segunda edição do Festival de Performance de Belo Horizonte em agosto de 2011

¹⁵⁷ Expressão do filósofo Merleau-Ponty para designar nosso corpo naquilo que ele tem de não capturável, que está fora das codificações ou dos enquadramentos da linguagem.

na cidade. A potência, me parece, está bem aí: desarticular o habitual no corpo para dar espaço à indeterminação, ao calor da criação, do encontro, da composição, do olhar - de outro olhar...

Uma invasão sim, Clóvis, uma autoinvasão até. Invadimos mais a nós mesmos, penso, porque carrega uma sutileza, uma delicadeza... A cidade já é muito ruidosa, massacrante; se não criarmos um outro ritmo, uma outra expectativa, uma outra relação física - de deslocamento, de enfrentamento - conseguiremos muito pouco para nossa criação. Não é tarefa fácil encarar a velocidade alucinante de tudo. E para você, onde está(ão) o(s) sentido(s) de derivar pelos espaços urbanos? É possível encontrar algum aproveitamento estético, ético ou existencial?

Clóvis: Totalmente, Davi. Derivando, sem uma intencionalidade, uma ação cotidiana como as que nos vemos sempre, nossos canais perceptivos se abrem e uma outra cidade se revela então. Surgem detalhes, cores, cheiros, sons, movimentos... Uma experiência maravilhosa que nos coloca em outros fluxos de percepção. Há uma alteração corporal e mental, de forma que muitas coisas que passavam despercebidas agora "gritam" na nossa frente. Nessa pesquisa do Obscena, pude experimentar a cidade com muito mais intensidade e isso mudou completamente minha relação com os lugares e as pessoas...

Davi: Como é o encontro com as pessoas na rua? E por que dizer a elas na intervenção Lambe-Lambe "procuro-me"? Seria uma provocação irônica? Como é possível procurar a nós mesmos?

Clóvis: A cidade é feita de gente, carne e desejos. Diferente dessa cidade de pedra, inóspita e comercial, que muitas vezes a gente se limita a viver. O encontro com as pessoas é sempre um desafio porque nunca sabemos o que pode acontecer. Eu me abro para criar um bom encontro e tentar tecer ali uma relação mais humana que passe pela palavra, pela gentileza e pelas trocas...Daí escrevi, uma vez no nosso blog, sobre a "Cidade dos Afetos". Essa cidade pode ser instaurada a todo instante, basta que olhemos o outro e nos abramos para alguma forma de aproximação. O Lambe-Lambe, que faço com o Leandro, e utilizamos o quadro com a expressão PROCURO-ME, é meio uma poética da Proximidade. Queremos diminuir as distâncias, as impessoalidades, a postura mais solitária e até privada de se viver a cidade e propomos conversar, fotografar a pessoa, saber o que ela pensa da cidade, ouvir suas questões e também enviarmos a fotografia para ela pelos correios...Uma forma de se ter uma memória desse encontro às vezes fugaz, mas que pode ter brotamentos quando a pessoa recebe a

fotografia dela na cidade, enviada por desconhecidos, e ela pode então contar isso para os familiares e amigos e quem sabe uma rede começa a acontecer. Uma roda de conversas. Eu espero isso...

No “Dentro-Fora-Entre” (que fizemos na inauguração do SESC PALLADIUM) você acha que conseguimos transitar por esses possíveis elementos? Qual a tua avaliação dessa experiência? Eu considero muito instigante a forma como a propomos e a vivenciamos. Uma rede de ideias, intenções e contaminações...

Davi: Acho sim que conseguimos primeiro construir uma outra percepção do espaço em que transitávamos. De repente, me vi inventariando cores de diferentes tipos de lixo que decantam no corpo da cidade. Isso nunca tinha me ocorrido. Ou quando vi Lissandra, amontoada de lâminas de papelão, como uma estranha figura obsessiva quase desmontando-se na loucura da rua Guaicurus ou da rua São Paulo. É interessante que a ação completa (fora do SESC) ficou invisível aos olhos das pessoas que depois nos capturaram dentro do SESC. Elas não tinham ideia do que tínhamos passado... Vi ali uma consagração do resto que, sem violência, mas de forma quase sublime, penetrava no saguão do prédio lotado de senhoras bem arrumadas que esperavam pelo teatro. Depois, lá dentro, entendi que estávamos tentando "ouvir" aquilo tudo, toda aquela matéria indesejável que passávamos a desejar, devorar, compor, construir, (re)destruir... Um espaço “entre” pôde ser estabelecido por nós. Foi bem interessante o nível de escuta que alcançamos ali.

Clóvis: Falando sobre a escuta, você trouxe os *Viewpoints* e foi maravilhoso. E depois saímos da sala de trabalho e conquistamos as ruas e praças. Uma extensão magnífica, não é mesmo?

Davi: Outro exercício de abertura do corpo próprio, Clóvis. É interessante como o *Viewpoints* esgarça, desfia os espaços de diferentes formas. Lembro demais das colocações da Lissandra - quase como que esquemas topológicos fossem surgindo na mente para então começarmos a aplicar aquilo nas infinitas possibilidades espaciais da cidade. Para mim, é um grande treinamento de estriamento e alisamento, para pensar com Deleuze, dos espaços. Além, é claro, de ser um precioso instrumento de consciência composicional.

Clóvis: O que você sentiu na “Festa do Metrô”? Teu corpo brincou e ficou alegre? Foi uma alternativa de fugir aos controles institucionalizados? O que você acha que se deslocou nessa experiência para um espaço tão vigiado como o do metrô?

Davi: Saí de casa com o corpo um pouco eletrizado. Na primeira esquina que atravessassei começou a tocar Goran Bregovic na minha cabeça, então comecei a correr; e só sabia fazer isso. Até que cheguei à Estação Santa Tereza. A organização fechada de uma estação de metrô me coibiu. Paguei, entrei e esperei meio dançando, meio parado. Na Estação Central foi então que me conectei com os espaços - descobri isso lá: o espaço é que me provocava a dançar, mais que a música propriamente que arrebatava na minha cabeça. A vigilância oficial da estação não me coibiu, mas as pessoas mesmo. Não sei, a experiência de ser visto naquela ocasião me aprisionou um pouco; não queria me tornar um espetáculo, não era meu intuito. Por isso tive precaução. Mas aqueles níveis e camadas todas de espaço na Estação Central me impulsionaram muito. Depois, ao encontrar os outros corpos dançantes, me liberei muito mais... podia compor com eles, provocá-los - tudo era jogo.

E como é para você ser visto em ações como a “Festa no Metrô”? O que jogar/esperar/construir a partir do olhar dos outros?

Clóvis: O bonito é ser visto como um corpo na Alegria de estar ali, onde muitos utilizam aquele lugar como espera de um meio de transporte, a gente subverte os usos e faz dali um espaço de festa, confraternização e prazer.... Então é jogar com a surpresa das pessoas, com o estranhamento, tentar mostrar que o corpo também dança, se excede, canta, não é só um corpo disciplinado ou capturado para o trabalho.

Davi, descobri nessa vivência da pesquisa, que o Poder não está tão organizado assim, é mais um discurso no qual compramos e acreditamos. Percebi que o poder é da gente mesmo, com nossos desejos, táticas, vontade de provocação. O Poder Instituído tem falhas e brechas, é um poder triste, tentamos trazer a alegria, a desobediência, a surpresa, as delícias de se viver na cidade. E a cidade nos abraçou com suas cores, formas, texturas, corporeidades e sonoridades. Você concorda comigo?

Davi: É isso mesmo Clóvis! Augusto Boal dizia que a verdadeira opressão é a auto opressão. Como ele tinha razão nisso! O poder instituído é triste sim, é o Poder da rotina, da ordem que nos rouba o mundo, nos rouba a possibilidade de viver e experimentar tudo! Caímos na armadilha dos hábitos que nos impedem de ousar no extraordinário!

Minha maior preocupação nessas pesquisas é a espetacularização. Ela é muito perigosa e, às vezes, sutil. Programas de intervenção urbana podem ser facilmente capturados se não cuidam disso. Isso tem vários níveis: desde uma figura que rapidamente é capturada pela ação policial; até uma forma muito teatral de se dispor no espaço que logo passa a ser vista como teatro; ou uma ação realizada que rapidamente forma uma plateia - onde se definem claramente espectadores e espetáculo. Me interessa penetrar de forma mais orgânica na cidade, de forma que se construa uma relação de diálogo, uma troca mesmo. Me interessa aquele lugar de indeterminação, quando as pessoas vêm, param e perguntam: “o que é isso afinal?” Em geral, acho até que a cidade tem sido bem generosa. Penso que nós temos conseguido dialogar com a cidade para além do espetáculo.

Interessante quando você fala que as proibições residem mais em nós mesmos do que na cidade propriamente dita. Como para você, a intervenção urbana nos esconde e também nos revela?

Clóvis: Eis uma bela questão, Davi. São muitas camadas de percepção e leitura. Somos revelados em nossas ações, às vezes, pela qualidade intensiva de nossos corpos na cidade. Outras vezes pode ser por nossas roupas coloridas, que juntas criam uma paisagem, um convite ao olhar dos transeuntes. Aí as pessoas percebem que temos uma **PRESENÇA** diferente no espaço e acham que somos artistas ou então malucos. Elas precisam é nomear e catalogar aquilo que percebem. Mas é muito bom quando as coisas ficam meio indefinidas e imprecisas. Essa fronteira é que me interessa. Nos revelamos e nos escondemos ao mesmo tempo. Isso tem a ver com questões como espetacularização, teatralidade e *performatividade*.

Davi: Uau! É isso!

Clóvis: A relação e tensão entre esses elementos é a grande pesquisa, a meu ver, do Obscena. Misturar isso tudo é sempre bom e saudável, perceber as gradações, as tintas mais fortes ou mais fracas, a preponderância de um elemento sobre os outros. Somos um agrupamento de "manifestações cênicas" e isso é um leque de possibilidades, pesquisas e indagações. E o melhor: estamos livres para experimentar tudo aquilo que passa pelos nossos desejos. Somos uma rede e atuamos na horizontalidade. Mas são questões para uma “conversa infinita” e que bom que não temos respostas para elas.

Davi: Ótimo, aprofundar isso seria uma conversa para uma próxima revista.

Clóvis: Então vamos finalizando, né? Temos o Bloco do Peixoto daqui a pouco e a rua nos aguarda. Qual seria o título desta nossa conversa então?

Davi: Puxa, é mesmo!!! Bom, não sei, seria OUSAR NO EXTRAORDINÁRIO?

Clóvis: [11:48:14]: Muito bom...isso é o que a gente propõe em nossas ações no Obscena. Existe um extraordinário no ordinário, na ordem mesmo, no ordenado de toda a cidade. O extraordinário é uma ação perceptiva mesmo. Será que suportaríamos isso o tempo todo?

Belo Horizonte, 21 de fevereiro de 2012.

Roteiro do show Sonoridades Obscênicas:

VAMOS ABRIR A GIRA OBSCÊNICA 2016 COM A SENSUALIDADE DE:

Admar Fernandes

Black Josie

Sergio Andrade

Clóvis Domingos

Frederico Caiafa

Flávia Fantini

Joyce Malta

Idelino Junior

Lissandra Guimarães

Marcos Batista

Matheus Silva

Wagner Alves

Wallace Ruy

Coração aberto para os obscênicos Saulo Salomão e Sassá Batista

Amoroso Apoio de: Nina Caetano e Iara

Abraço sonoro em Naroca: contraponto musical

SARAVÁ!

1. SALVE O POVO DA RUA

OI SALVE A RUA, BOA NOITE A LUA
 SALVE AS ESTRELAS EM NOITE DE LUAR!
 PEÇO LICENÇA AO POVO QUE NELE MORA, PEÇO LICENÇA PARA EU CANTAR.

2. GRUTA DO SARAVÁ

A PORTA DA GRUTA ABRIU, É HORA DE SARAVÁ (2X)
 SARAVÁ O POVO DA RUA, SARAVÁ QUEM VAI CHEGAR, SARAVÁ QUEM
 CHEGOU PRIMEIRO, QUEM NÃO VEM MEU SARAVÁ;
 PARA QUEM CHEGOU AGORA, PARA YARA, MEU SARAVÁ!

3. TEXTO DE SAUDAÇÃO

BOA NOITE!
 BEM VINDOS ÀS NOSSAS SONORIDADES OBSCÊNICAS!

MUNDANAS
 CUBANAS
 AFRICANAS...
 RECOLHIDAS EM NOSSAS INTERVENÇÕES
 URBANAS!
 POESIA SONORA
 DO AQUI E AGORA
 DAS NOSSAS AÇÕES...
 CANÇÕES
 POPULARES
 INDISCIPLINARES
 SEM NENHUMA MORAL.
 POESIA VIRTUAL.
 SONORIDADES PROFANAS
 RECOLHIDAS DE NOSSAS INTERVENÇÕES
 URBANAS!

AMAMOS OS DERIVANTES
 OS DESVIANTES
 O CIGARRO, A BEBIDA, A BOEMIA!

O RISO, A NOITE, A FESTA, A ALEGRIA!!!

INTERVENÇÃO URBANA?
ASSOVIA E CHUPA CANA
ARTE E PERFORMANCE?
BOA MESMO É A DE CAMA...

E PRÁ COMEÇAR
NÓS JÁ SAUDAMOS A RUA DOS NOSSOS PADRINHOS E MADRINHAS
PROTETORES: EXÚS E POMBAS GIRAS!
PORTANTO, NÃO HÁ NADA A TEMER SENÃO O CORRER DA LUTA! DEIXA A
NOITE NOS EMBALAR, DEIXA A GIRA GIRAR!

4. DEIXA A GIRA GIRAR

lê, ô.
lê, ô.
lh, iô.

M EU PAI VEIO DE ARUANDA, E MINHA MÃE É IANSÃ

M EU PAI VEIO DE ARUANDA, E MINHA MÃE É IANSÃ

Ô GIRA DEIXA A GIRA GIRAR
Ô GIRA DEIXA A GIRA GIRAR
Ô GIRA DEIXA A GIRA GIRAR
Ô GIRA DEIXA A GIRA GIRAR

DEIXA A GIRA GIRAR, SARAVÁ IANSÃ
É XANGÔ IEMONJÁ ÊÊ
DEIXA A GIRA GIRAR

5. ESCOLHEU: PIMBA!

AS COISAS DESÁGUAM EM SOLUÇÃO

(Por Lissandra)

6. CONVIDADA ESPECIAL: MARIA BETHÂNIA

EU LAVAVA E PASSAVA, VOCÊ NÃO ME DEU VALOR

MAS AGORA QUE EU SOU PUTA! VOCÊ QUER FALAR DE AMOR.
É MINHA, É MINHA, A PORRA DA BUCETA É MINHA

7. A CIDADE (Clóvis)

Canção "A CIDADE"

A cidade produz

A cidade produz

A cidade produz

Doença.

A cidade seduz

A cidade é a cruz

Sentença

Pá, pá, pá..... PÁRA!!!!

Pá, pá, pá.....PENSA!!!

A cidade induz

A cidade e os nus

A cidade produz

As crenças.

A cidade ausência

Que produz violência

A cidade não tem paciência

Pá, pá, pá.....PÁRA!!!

Pá, pá, pá.....PORRA!!!

A cidade tem pus

A cidade-avestruz

A cidade reduz

A convivência.

A cidade sem luz

A cidade é o SUS

A cidade pedindo urgência

Pá, pá, pá.....PÁRA!!!

Pá, pá, pá.....PAZ!!!

8. RUA DE PASSAGEM

A CIDADE É TANTO DO MENDIGO, QUANTO DO POLICIAL

TODOS TÊM DIREITO Á VIDA, TODOS TÊM DIREITO IGUAL

TRAVESTI, TRABALHADOR, TURISTA

SOLITÁRIO, FAMÍLIA, CASAL

SEM TER MEDO DE ANDAR NA RUA, POR QUE A RUA É O SEU QUINTAL

BOA NOITE, TUDO BEM, BOM DIA

GENTILEZA É FUNDAMENTAL
 PISCA ALERTA PRÁ ENCOSTAR NA GUIA
 COM LICENÇA, OBRIGADO, (BEIJO) TCHAU!

9. QUEM DIZ QUE NÃO SOU NEGRA?

QUEM DIZ? QUE NÃO SOU NEGRA? DOIDO DEVE ESTAR
 EU GOSTO DE REGGAE, EU GOSTO DE SAMBA, EU GOSTO DE SARARÁ
 QUEM DIZ? QUE NÃO SOU NEGRA? DOIDO DEVE ESTAR
 MINHA PELE ESCURA, MEU SANGUE VERMELHO, MEU CABELO É SARARÁ
 QUEM DIZ? QUE NÃO SOU NEGRA? DOIDO DEVE ESTAR
 EU SOU AMERÍNDIA, EU SOU EUROPÉIA, MAS PODE ME CHAMAR TAMBÉM DE AFRO
 BRASILEIRA
 QUEM DIZ QUE NÃO SOU NEGRA? DOIDO DEVE ESTAR
 EU SOU DA RUA, EU RESITO AO TEMPO, EU ESTOU NO AR
 QUEM DIZ QUE NÃO SOU NEGRA? DOIDO DEVE ESTAR
 EU GOSTO DE JONGO, DE SAMBA DE RODA, GOSTO DE VER A SAI RODAR
 EU GOSTO DE UM PÉ DE SAMBA, EU GOSTO DE UM TERREIRO, EU GOSTO DE TODA
 RAÇA, GOSTO DE SER BRASILEIRO...
 SENÃO FOSSE O TEMPO, PRÁ TUDO MUDAR....
 POR QUE EU GOSTO MESMO É QUE ME CHAME DE CRIOULA.

10. SEU REI MANDOU E TUMULTO

JÁ DIZIA MINHA VÓ, QUEM NÃO PODE COM MANDINGA, NÃO CARREGA
 PATUÁ (2X)
 MAS A RUA É MINHA CASA, CAPOEIRA, MANDINGUEIRO, VAMOS JOGAR
 E A LUTA SÓ TERMINA, QUANDO O SEU REI MANDAR!
 BOCA DE FORNO (FORNO) JACARANDÁ (DÁ)
 SEU REI MANDOU DIZER, SEU REI MANDOU DIZER,
 SEU REI MANDOU DIZER.... MAS EU NÃO VOU FAZER! (BIS)
 SREU REI MANDOU DIZER...

11. O SONHO VOLTOU (MENINA AMNHÃ DE MANHÃ)

Menina, amanhã de manhã quando a gente acordar quero te dizer que a felicidade
 vai:

Desabar sobre os homens, vai desabar sobre os homens, vai desabar sobre os
 homens.

Na hora ninguém escapa de baixo da cama ninguém se esconde e a felicidade vai desabar sobre os homens, vai desabar sobre os homens vai desabar sobre os homens.

Menina, ela mete medo menina, ela fecha a roda menina, não tem saída de cima, de banda ou de lado.

Menina, olhe prá frente menina, todo cuidado não queira dormir no ponto segure o jogo atenção (de manhã)

Menina a felicidade é cheia de graça é cheia de lata é cheia de praça é cheia de traça.

Menina, a felicidade é cheia de pano, é cheia de pena é cheia de sino é cheia de sono.

Menina, a felicidade é cheia de ano é cheia de Eno é cheia de hino, é cheia de ONU.

Menina, a felicidade, é cheia de a, é cheia de e, é cheia de i, é cheia de o.

Menina, a felicidade, é cheia de a, é cheia de e, é cheia de i, é cheia de o.

12. SOSSEGA

(Por Lissandra)

Sossega Coração (Paulo Leminski)

Ainda não é agora

A confusão prossegue

Noite afora

Calma, calma

Logo mais a gente goza

Perto do osso

A carne é mais gostosa

13. DZI + GRUTA AZUL

A VENDA ME EXPRORA

O TIRA ME EXPRORA

O CAFETÃO 171 ME XINGA

MEUS HOMI, MEUS HOMI, MEUS HOMI

QUÉ HOMI

QUE MI DA NIMI
 NÃO SEI QUEM É QUE VAI
 ENTRAR
 MICHEL, PESTIADO OU NAVÁ
 SÓ MI RESTA A CACHAÇA E O AMOR.
 SÓ MI RESTA A CACHAÇA E O AMOR
 POR QUE NOSSA DESGRAÇA É GRANDE, MAS, NOSSO AMOR É MAIOR
 PANCADA, CACHAÇA Y O AMOR

14. ULTIMATUM

Ultimatum a todos eles e a todos que sejam como eles todos!
 Ultimatum a vós que confundis o humano com o popular
 Para quererem deixar de trabalhar sim, todos nós
 Homens altos
 Passai frouxos
 Passai radicais do pouco
 Quem acredita neles!
 Mandem tudo isso para casa
 Deixem respirar
 Abram todas as panelas
 O mundo quer a inteligência nova
 A sensibilidade nova
 O mundo tem sede de que se crie
 O que está aí está não pode ficar
 Por que não é nada.
 Vamos criar um mundo novo?

15. MARIA HELENA (Por Matusa e Wanira)

Senhoras e Senhores, Boa Noite!
 Comunicamos que é permitido filmar, fotografar e disponibilizar as imagens desse espetáculo, na sua página no "Facebook".
 Informamos que Pau duro e xoxota molhada são proibidos durante o espetáculo.
 Em caso de "incêndio", camisas de Vênus cairão do teto.

Favor dirigir-se na saída de emergência à direita, em direção ao banheiro, com um dos nossos obscênicos e...

Tenham um Bom Espetáculo.

Com vocês, o II Ato da peça de Teatro A OBSCENA.

Neste ato, Maria Helena larga o sapatinho sujo e agora é amiga de Perpétua.

16. ROSA VERMELHA

ROSA VERMELHA, ROSA VERMELHA ELA É
ROSA VERMELHA ELA É, ROSA VERMELHA ELA É
ROSA VERMELHA NÃO É HOMEM ELA É MULHER

17. MARIA JOÃO

MAS O CABELO DA MARIA É GRANDE, O PEITO DELA É DE SILICONE (Bis)

EU QUERO VER, EU QUERO VER, EU QUERO VER... ONDE A MARIA VAI BOTAR O
PAU DO JOÃO?!

JOÃO MUDOU DE NOME, ELA AGORA É MARIA CRISTAL.

MARIA É LINDA, É OBSCENA, ELA É SENSACIONAL

MARIA É LINDA, É OBSCENA, ELA TEM NOME SOCIAL

18. BRASIL

19.

BRASIL, UMA PONTE PARA O FUTURO!

20. PQPQPD

LÁ LÁ LÁ LÁ LÁ LÁ LÁ LÁ LÁ
PUTA QUE PARIU QUE PAU DURO!

21. BAILE DE FAVELA

O MACHO VEIO QUENTE, MAS ELA TÁ FERVENO
MACHO VEIO QUENTE, MAS ELA TÁ FERVENO
ACHÔ QUE IA PEGÁ, MESMO ELA NÃO QUERENO
BOTOU MAOZINHA NELA E VOLTOU COA FUÇA ARDENO
VAI

TÁ DE MINISSAIA, TIRA ESSA MÃO DELA

TÁ CHAPADA, TIRA ESSA MÃO DELA

ELA DISSE NÃO, TIRA ESSA MÃO DELA

MACHISTA OUVI RECADO O CORPO SÓ PERTENCE A ELA

PUTA MERDA, EU JÁ VI ESSA BALELA

A TRETA É MAIOR DO QUE ELES BOTAM NA NOVELA

QUEREM ENGANAR? TÁ TODO MUNDO VENDENDO
A CASA GRANDE PIRA QUANDO CHEGA A FAVELA
VEM PRÁ LUTA, LARGA ESSA PANELA

BH É NOSSA, QUE SE EXPLODA O LACERDA
QUER DESAFIAR?
TÁ TODO MUNDO VENDENDO.
O POVO NÃO TEM MEDO E A CASA GRANDE TÁ TREMENDO (BIS)

22. ULRICH

Eu acredito

Eu acredito no desenvolvimento de toda humanidade

E que esse desenvolvimento prossegue por meio de cada um

Eu tento compreender o mundo a partir disto, e não quero só falar negativamente sobre os fatos

Eu acredito que estou inserido num grande

Contexto onde tenho certas tarefas

Eu ocupo um lugar que nenhum outro pode presenciar.

Por meu intermédio o mundo muda

Queira eu percebê-lo ou não.

22. É D'OXUM

Nessa cidade todo mundo é d'oxum. Homem, menino, menina, mulher. Toda essa gente irradia a magia

Presente na água doce. Presente na água salgada e toda cidade brilha.

Presente na água doce. Presente na água salgada e toda cidade brilha

Seja tenente ou filho de pescador. Ou importante desembargador

Se dar presente é tudo uma coisa só. A força que mora n'água. Não faz distinção de cor. E toda cidade é d'oxum

A força que mora n'água. Não faz distinção de cor. E toda cidade é d'oxum

É d'oxum aiáiaiaia, é d'oxum ô, é d'oxum

Seja tenente ou filho de pescador. Ou importante desembargador

Se dar presente é tudo uma coisa só. A força que mora n'água Não faz distinção de cor, E toda cidade é d'oxum

A força que mora n'água, Não faz distinção de cor, E toda cidade é d'oxum

É d'oxum aiáíáiáíá, é d'oxum ô, é d'oxum

Eu vou navegar. Eu vou navegar nas ondas do mar eu vou navegar

Eu vou navegar, Eu vou navegar nas ondas do mar eu vou Navegar

Eu vou navegar, Eu vou navegar nas ondas do mar eu vou

23. AGRADECIMENTOS FINAIS

(POR CLÓVIS DOMINGOS)

24. BLOCO OBSCÊNICO

Brasil, meu Brasil

Eu vou botar o meu bloco na rua

Ninguém mais vai chorar de tristeza, todo mundo vai brincar na rua!

Eu não quero ver choro, nem vela

Assim como dizia o poeta.

Quero riso franco e verdadeiro, ao som de tamborim e pandeiro.

No meu bloco não tem preconceito,

Toda forma de amor vai ter jeito.

Vem negão, amarelo, vermelho e o branco também tem direito.

O meu bloco é prá quem quiser,

Mona, Trans, Travesti e Mulher,

E o homem também tem direito,

Mas só perde se bater em mulher!

BOA NOITE!

Histórico do *OBSCENA*

2017

- Realização do *pocket show* *Sonoridades Obscênicas*. Casa de Passagem. Belo Horizonte/MG (Fevereiro).
- Realização da ação *Irmãos Lambe-lambe* na programação da Semana do Teatro no Galpão Cine Horto e na 14ª Edição do Atentado Poético da Fundação Torino, cujo o tema foi Arte Urbana. Belo Horizonte/MG (Março).
- Realização do cOFFee-CENA, dentro da programação do *Sesc Palladium*, no eixo curatorial cujo tema foi DE REPENTE ISSO É ARTE, com oficinas, conversas públicas, intervenções urbanas e outras ações. Belo Horizonte/MG (Abril).
- Realização da performance *Espaço do Silêncio* na programação da URBARTE (Encontro de Arte, Cidade e Teatro). Salvador/BA (Julho).
- Realização da ação *Cadeiras* na programação do evento A Ocupação #9/ A Rua Vive! Belo Horizonte/MG (Agosto).
- Realização da ação *Cadeiras* na programação do Festival LIVRO NA RUA. Belo Horizonte/MG (Setembro).
- Realização da ação *Irmãos Lambe-lambe* no Centro de Reeducação Social São Jerônimo. Belo Horizonte/MG (Setembro).
- Realização da segunda edição do cOFFee-CENA, dentro da programação do *Sesc Palladium*, com a discussão dos seguintes temas: “*Meu Corpo É Um Campo de Batalha – Performance e violência contra a mulher*”; “*Memória e Afeto na Cidade*”; “*O Corpo Desembestado de Adivinha aDiva*” e “*Eu Desobedeço, Tu Desobedeces, Eles Acham que Nos Enganam*”. Belo Horizonte/MG (Novembro).
- Realização da ação *Cadeiras* na programação do evento FÓRUM DAS LETRAS (Ano 13) – *Sentimento do Mundo*. Ouro Preto/MG (Novembro).
- Realização da ação *Espaço do Silêncio* na programação do Xoke (Mostra Independente de Arte de Guerra). Florianópolis/SC (Dezembro).

2016

- Realização do *pocket show Sonoridades Obscênicas* (Festa comemorativa de 05 anos do *show*). Casa de Passagem. Belo Horizonte /MG (Junho).
- Participação na Mesa de debates “O Teatro Político no Agora: Temáticas e Explorações Estéticas Urgentes” dentro da programação do IV Seminário Subtexto em Diálogo promovido pelo Galpão Cine Horto. Belo Horizonte/MG (Junho).
- Realização do *pocket show Sonoridades Obscênicas*. Casa de Passagem. Belo Horizonte/MG (Agosto).
- Participação no I Seminário em História, Política e Cena/UFSJ – Teatro e Movimentos Sociais: com a performance *Espaço do Silêncio* e na mesa *Cena e Diversidade*. São João Del Rei/MG (Outubro).
- Realização da oficina de Performance e Política dentro da programação cultural da Ocupação Estudantil do Colégio Estadual Central. Belo Horizonte/MG (Outubro).
- Realização da ação *Irmãos Lambe-lambe* dentro da programação cultural do evento “64 NUNCA MAIS- Luta e Resistência” promovido pela Ocupação Estudantil do CEFET. Belo Horizonte/MG (Dezembro).
- Realização do disseminário “*Mulher, performance e violência*”, dentro da programação do Perfura Atelier de Performance. Sesc Palladium, Belo Horizonte/MG (Dezembro).

2015

- Realização da ação *Festa Ambulante* em parceria com o coletivo *Toda Deseo* na região central de Belo Horizonte/MG (Maio).
- Realização de ações do programa performativo *Desconforto novo para problema antigo* nos arredores do bairro Horto. Belo Horizonte/MG (Junho).
- Realização da oficina *Como se fabrica uma mulher?* no TUSP São Carlos (São Carlos/SP), dentro da programação da II Bienal Internacional de Teatro da USP (Setembro).
- Realização da oficina “*Tatuagens urbanas: inscrições no corpo da cidade*” dentro da programação do evento **Arte em Foco 2015** da Funarte. Belo Horizonte/MG (Outubro).
- Participação na II Bienal Internacional de Teatro da USP: com a performance *Espaço do Silêncio* e na mesa *Feminicídio: o corpo da artista e a fabricação do corpo feminino*. São Paulo/SP (Dezembro).

2014

- *Participação das ações: Um cooper feito, Dançar é uma Revolução e Programa Corpos Estranhos na IV Mostra Nacional de Experiências em Atenção Básica/Saúde da Família, organizado pelo Ministério da Saúde, Brasília/DF (Março).*
- *Realização da ação: Dançar é uma Revolução: Que Bom te Ver Viva! Primeiro de Abril. Manifestação pelos 50 anos do Golpe Civil-militar no Brasil. Praça Sete de Setembro, Belo Horizonte/MG (Abril).*
- *Realização e divulgação online da Ação Irmãos Lambe-Lambe: "Para não te esquecer: LUTA, substantivo feminino" pelas redes sociais. Parceria: Frente Popular pela Memória, Justiça e Verdade (BH) e Instituto Helena Greco (BH). (Abril).*
- *Participação do pocket cênico Sonoridades Obscênicas na programação de comemoração dos 25 anos do CCUFMG, Belo Horizonte/MG (Abril).*
- *Dançar é uma Revolução na programação do evento ELLA- ENCONTRO LATINO AMERICANO DE MULHERES na Praça Rui Barbosa, Belo Horizonte/MG (Maio).*
- *Uma Noite Obscena: Sonoridades Obscênicas+ Obscenidades na Pista. Casa de Passagem, Belo Horizonte/MG (Junho).*
- *Participação da ação Dançafeto no evento Geleia Geral Brasileira. Necup, Belo Horizonte/MG (Agosto).*
- *Participação das ações Irmãos Lambe-lambe e Conduza-me na programação da Ação Cultural da Ocupação Vitória, Belo Horizonte/MG (Agosto).*
- *Participação do pocket show Sonoridades Obscênicas + Obscenidades na Pista na festa de encerramento do I Seminário de Pesquisa do PPGAC/DEART/UFOP. Bar da ASSUFOP, Ouro Preto/MG (Setembro).*
- *Participação do pocket show Sonoridades Obscênicas + Obscenidades na Pista na festa de encerramento da 15 Edição de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto. Casa de Passagem, Belo Horizonte/MG (Setembro).*
- *Participação do pocket show Sonoridades Obscênicas + Mulheres em Chamas (Ouro Preto) + Obscenidades na Pista na festa do Dia das Bruxas. Casa de Passagem, Belo Horizonte/MG (Outubro).*
- *Participação na Mesa Coletivos de Performance juntamente ao Lio Coletivo, ColetivoQuandoCoisa e [conjunto vazio] na programação da Exposição Bússola Cã. Casa UNA, Belo Horizonte/MG (Novembro).*
- *Participação do pocket show Sonoridades Obscênicas + Obscenidades na Pista na festa de 07 anos do Obscena. Casa de Passagem, Belo Horizonte/MG (Novembro).*

2013

- Participação das ações *Salve Padilha, cheia de graça!, Espaço do Silêncio e Espaço disponível, anuncie aqui* no Simpósio Internacional H#1 *Corpolítico : corpo e política nas artes da presença* realizado pelo Híbrida - poéticas híbridas da cena contemporânea, do Departamento de Artes Cênicas da UFOP, Ouro Preto / MG. (Março).
- Participação das ações *Irmãos Lambe-Lambe* e *Cadeiras* na programação do evento “A OCUPAÇÃO: o corredor cultural é aqui!”, Viaduto Santa Tereza, Belo Horizonte / MG. (Julho).
- Participação da ação *Um cooper feito* na programação do evento “Psicologia e Direitos Humanos: vida e dignidade” do CRPMG, Praça da Liberdade, Belo Horizonte / MG. (Agosto).
- Participação no *Perpendicular Festival: Como Resistir?* Com a conversa-café no Espaço Residência Artística, além de realização das ações *Irmãos Lambe-Lambe*, *Engaiolados*, *Vendo Silêncio e Na Pele* no hall e arredores do Sesc Palladium, Belo Horizonte/MG (Setembro).
- Participação da ação *Fatos da Cidade: Procura-se uma Rosa* na programação do Projeto 100 Vinicius do Sesc JK, na Praça da Estação e Praça da Liberdade, Belo Horizonte/MG (Outubro).
- Participação da ação *Pequenas Estações (“a gente sempre foi poético”)* na programação do evento *Outra Presença*, no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte/MG (Novembro).

2012

- Projeto *Multiplicidades Obscênicas: relações coletivas no corpo das univer-cidades*, aprovado no Edital Cena Aberta do Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte /MG.
- Ação/invasão no Ato Público Estadual do 08 de março, Dia Internacional da Mulher, Belo Horizonte /MG.
- Participação em parceria com o N3Ps - nômades permanentes pesquisam e performam, no Projeto *Experimenta, Experimenta!* do Coletivo Casa de Passagem, com o ato/processo *Corpoalíngua Obscênico*, lançamento do livro *Corpoalíngua: performance e esquizoanálise* de Clarissa Alcantara, na GRUTA!, Belo Horizonte /MG. (Março).
- Exibição do vídeo *Festa no Metrô!* no II Circuito Regional de Performance *BodeArte*, Natal / RN. (Maio).
- Participação no *Circuito Performatite - encontro de coletivos*, na VIII Semana de Artes do DEART/UFOP com a ação *Cadeiras e Irmãos Lambe-Lambe*, Ouro Preto /MG. (Maio).

- Participação da ação *Irmãos Lambe-Lambe* na Manifestação Pública PRECONCEITO ZERO: Todo Mundo Cabe no Mundo, Praça Duque de Caxias, Belo Horizonte/MG. (Agosto).
- Participação da ação *Irmãos Lambe-Lambe* na Intervenção na Vila das Pedras: {Humanize uma pedra}, Belo Horizonte/MG. (Agosto).
- Participação do pocket cênico musical *Sonoridades Obscênicas* na Programação de Ocupação dos Centros Culturais de Belo Horizonte, no Centro Cultural Salgado Filho e no Centro Cultural São Geraldo, Belo Horizonte/MG. (Setembro).
- Participação na ação *Área a construir* como convidado do Thislandyourland na Programação da primeira edição do evento Noite Branca, Parque Municipal de Belo Horizonte / MG. (Setembro).
- Participação da ação *Cidade dos Afetos* na Manifestação Pública NÓS DA PAZ, na Praça da Liberdade, Belo Horizonte / MG. (Dezembro).

2011

- Projeto CORPOS PÚBLICOS, ESPAÇOS PRIVADOS? *Invasões no corpo da cidade*, aprovado no Edital Cena Aberta do Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte / MG.
- Realização das ações *Festa no Boulevard Arrudas* e *Invasões Obscênicas no corpo da cidade* e das ações em parceria com os coletivos Os Conectores e Paisagens Poéticas, *A praça é nossa?* e *Cultura é só fachada?*, no Galpão Convida - Edição Especial Teatro de Rua, Belo Horizonte / MG. (Maio - Junho).
- Criação e apresentação do pocket cênico musical *Sonoridades Obscênicas* para o Projeto Música e Poesia do Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte / MG. (Junho e Novembro).
- Realização da intervenção urbana *Baby Dolls - uma exposição de bonecas* no Festival do Teatro Brasileiro: Cena Mineira, nas cidades de Curitiba / PR (junho) e Porto Alegre / RS (julho). Dentro da programação do festival, ministrou ainda oficinas de performance exclusivamente para mulheres em privação de liberdade, dentro de penitenciárias femininas dessas duas cidades.
- Realização da ação *Dentro, Fora, Entre - espaços de performance* na Semana de Inauguração do SESC Palladium, Belo Horizonte / MG. (Agosto).
- Participação como convidado do II Festival de Performance de Belo Horizonte, com a ação: *Somos cores e formas na cidade*, e com a intervenção urbana *Kasa Kianda*, Belo Horizonte / MG. (Agosto).

- Realização do IV Fórum Obscênico, de 24 a 27 de novembro, como finalização do Projeto CORPOS PÚBLICOS, ESPAÇOS PRIVADOS? *Invasões no corpo da cidade*, Belo Horizonte / MG.
- Realização da ação *Festa no Metrô!* no IV Forum Obscênico, Belo Horizonte / MG. (Novembro).

2010

- Realização da intervenção urbana *Baby Dolls - uma exposição de bonecas* no Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), Garanhuns / PE. (Julho) e no Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte (FIT), Belo Horizonte / MG. (Agosto).
- Realização da ação coletiva *Mulheres Painel* em parceria com a Marcha Mundial das Mulheres (M.M.M.) no Dia Internacional da não-violência contra a mulher, dia 25 de novembro.

2009

- Realização da intervenção urbana *Baby Dolls - uma exposição de bonecas* no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto/SP (Junho); Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, Ouro Preto e Mariana / MG (Julho); MIP 2 - Manifestação Internacional de Performance, Belo Horizonte / MG (Agosto) e no XII Festival Recife do Teatro Nacional, Recife/PE (Novembro).
- Projeto *Diálogos Obscênicos* no Centro de Reeducação Social São Jerônimo, Belo Horizonte / MG. (2o. Semestre).

2008

- Realização do Projeto *Às margens do feminino: texturas teatrais da beira*, contemplado pelo Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte, em parceria com o Teatro Marília. Realização de quatro Mostras de trabalhos de pesquisa abertas ao público.
- Criação da intervenção urbana *Baby Dolls - uma exposição de bonecas*.

2007

Gênese do *Obscena*- agrupamento independente de pesquisa cênica.