

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MARCELO EDUARDO ROCCO DE GASPERI

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)

BELO HORIZONTE

2016

MARCELO EDUARDO ROCCO DE GASPERI

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 apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mariana de Lima e Muniz

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Elvina Maria Caetano Pereira

Belo Horizonte

2016

Gasperi, Marcelo Eduardo Rocco de, 1981-

Entre a Metrópole e a Cidade Sagrada: uma análise comparativa entre o Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o grupo Transeuntes - Estudos Sobre Performance (São João Del-Rei) – 2016. XXXf. : il.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Orientadora: Mariana de Lima Muniz.

Co-orientadora: Elvina Maria Caetano Pereira

Bibliografia:

Apêndices:

1. Coletivos Teatrais – Crítica e interpretação – Teses.
 2. Representação teatral – Teses.
 3. Movimento (Encenação) – Teses.
 4. Teatro e sociedade – Teses.
 5. Teatro – Semiótica – Teses.
- I. Muniz, Mariana de Lima e. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: XXXX

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Título: Entre a metrópole e a cidade sagrada: uma análise comparativa entre o Obscena – Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o grupo Transeuntes – Estudos Sobre Performance (São João Del-Rei)

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: Arte e Tecnologia da Imagem.

Aprovada em: ___/___/___

Banca examinadora:

Profª. Drª. Mariana de Lima e Muniz (orientadora)
Universidade Federal de Minas Gerais

Profª. Drª. Elvina Maria Caetano Pereira (co-orientadora)
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz
Instituição Universidade de Brasília

Prof. Drª. Ines Karin Linke Ferreira
Instituição: Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Luís Carlos de Almeida Garrocho
Instituição: Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre
Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Ao programa de pós-graduação em Artes da UFMG;
Ao departamento de Letras, Artes e Cultura da UFSJ;
Às minhas colegas professoras e aos meus colegas professores do curso de Teatro da UFSJ;
Às alunas e aos alunos do curso de Teatro da UFSJ;
Às colegas e aos colegas do mestrado e do doutorado da UFMG;
Às colegas e aos colegas da minha graduação na UFOP;
Às colegas e aos colegas da pós-graduação da UEMG;
À Mariana Muniz, pelo respeito e carinho imenso, pela longa jornada, por não duvidar,
À Nina Caetano, por manter meus pés no chão e por crer nos meus ideais;
À Mariana e à Nina, por serem as mulheres que desejo ser um dia;
À minha banca mais que querida, constituída por grandes Mestres do Teatro: Fernando Villar,
Ines Linke, Luís Carlos Garrocho, Marcos Alexandre.
Ao Fernando Mencarelli, carinho;
Ao Ernani Maletta, por acreditar;
À Minha Mãe, sempre!
À minha vó, por me fazer fortaleza;
Ao Rafael, pelo amor sem medida, pelos esforços conjuntos;
Ao Didi Villela, pela escuta, pelos risos, pela amizade sólida;
Ao Eder Rodrigues, por sua leveza, por suas leituras, pelas longas conversas;
À Bruna Pimentel, pela longevidade, por me lembrar de onde vim;
À Patrícia Linhares Areias, pelo carinho incontestável, por me ensinar tanto;
À Patrícia Campos pelas horas de discussão, pelas horas gastas no cinema, pela companhia em cafés;
Ao Diogo, pelas músicas, pelo molejo, pelo traquejo;
À Nardele, por reservar aquele lugar na memória dos longos abraços e risos;
Ao Vinícius, porque é bom ouvir sempre “amo você”;
À Gislaíne, pela escuta, pelas horas a fio;
À Lika, por sempre brigar ao meu lado;
À Carol, por acreditar, pela cumplicidade;
À Raquel, pelos cigarros, pelos filmes, pela arte;
À Helô, pela comida compartilhada, pelas festas, pelo silêncio dividido;
Ao Jhonatan, pelas discussões calorosas e vibrantes;
À Thalita, pelos momentos que se estendem em meu pensamento, após sua fala;
À Ju Mota, pela chance, pela leveza;
Ao Fred Bustamante, por dividir, por ouvir, por ser;
À Ines Linke, por ter me ensinado tanto;
À Vera Casanova, guerreira;
À Debora, pela acolhida;
Ao Luís Kifier, pelo carinho;
Ao professor Adilson, pelo aprendizado;
À professora Juliana Monteiro, por sua integridade;
Ao meu amigo Magela;
Ao Vinicius Albricker;
À Tati Pozzer, pela raça, pela graça;
À Catarina Frizo, a mulher que saía vestida de vento;
Ao Osvaldo Rocco, uma grande pessoa, um coração enorme;
À Patrícia Areias, pela percepção, que é realidade;

Ao Luís Firmato, por ser tão íntegro, tão maravilhoso;
Ao Júnio, pela competência e carinho;
Ao Breno Mendes, pela coragem em tudo que toca;
À Aluana, minha calmaria;
Ao Diego Vitorino, meu carinho derretido;
À Camélia, por esta época refletida;
Ao Pedro Mendonça, por ultrapassar;
À Iolanda de Lourdes, por ser translúcida;
À Tamara Ribeiro, por simplesmente ser;
À Lucimélia Romão, por estar além de qualquer barreira;
Ao professor Adilson, pela experiência, pelo carinho doado;
Ao Matheus Way, querido!
Ao Igor Oliveira, grato!
Ao Mário Dmnil, fino!
À Juliana Monteiro, pela seriedade, por não se corromper;
Ao André Magela, por estar entre os risos que tenho guardado;
À Maíra Lana, por ser ouro;
Ao Vítor Flausino, esta água que me encharca;
À Wallace, pela travessia;
Ao Cris, que legal!
Ao Clovis, pelo carinho, admiração!
À Thálita Motta, suave força;
Ao Isaque, sorriso aberto, coração enorme;
Ao Agrupamento Obscena, vida longa!
Ao grupo Transeuntes, coração! Bruno Silva; Camélia Amado; Diego Souza; Diogo Rezende;
Edder Cardoso; Fernanda Junqueira; Gabriela Lucenti; Guilherme Soares; Halina Cordeiro;
Iolanda de Lourdes; Júnio de Carvalho; Kauê Rocha; Lucimélia Romão; Luís Carlos Firmato
Silva Lebre; Nathan Marçal; Pedro Mendonça; Rick Ribeiro; Sabrina Mendes; Tamara
Ribeiro; Tatiane Talita;
À Marizabel, pelo espelho que me põe à face;
À Cida Ferreira, força!
À Flávia Cravero, amor!
À Dirlean Loyola, doce voz;
À Vanessa Ferreira, guerreira;
À minha titia Márcia e sua filha Camila;
À Branca Ribeiro, ao Bruno Padilha (colaborador), ao Bruno Siqueira, à Ingrid Medina
(colaboradora), à Karla Oliveira, à Laís Dalariva, à Nívea Heringer, à Priscila Moraes
(colaboradora), ao Ricardo Ribeiro (colaborador), à Thaíssa Gômory.
Ao Frederico Caiafa, à Joyce Malta, ao Leandro Acácio, à Lissandra (Lica) Guimarães, ao
Matheus Silva. Ao Admar Fernandes, ao Davi Pantuzza, ao Whesney Siqueira.
Ao Fernando, meu querido amigo peruano;
À Bitá arrebita;

[...] portanto, uma arte que não é passividade”.

Michel de Certeau

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar e comparar dois coletivos artísticos mineiros, o Obscena-Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte- MG) e o Grupo Transeuntes- Estudos sobre Performance (São João del-Rei – MG), que realizam intervenções urbanas em suas respectivas cidades. Pretende-se realizar um estudo acerca de experiências estéticas que caminham além do domínio mercadológico das cidades e da privatização dos espaços públicos, propondo experiências de estreitamento com o espectador no cotidiano das cidades. Para tanto, realizou-se uma revisão bibliográfica sobre os conceitos de cotidiano, de discurso, de intervenções urbanas e de performatividade, visando à análise de ações artísticas como propostas políticas e sociais na atualidade. A partir da compreensão desses conceitos, foi feito um estudo de caso acerca das ações dos coletivos artísticos em questão. O objetivo foi identificar determinadas obras de cunho performativo que, entre outros pontos, visaram criar pequenos deslocamentos no olhar dos transeuntes frente à segmentação de uso dos espaços públicos, cada vez mais assépticos e gentrificados. Foram selecionadas ações artísticas que atuaram diretamente nas ruas e em espaços públicos de Belo Horizonte (a metrópole) e de São João del-Rei (a cidade sagrada), respectivamente. A análise das ações foi baseada na observação dessas, no levantamento dos registros audiovisuais dos coletivos em questão, nas entrevistas com os pesquisadores e nos depoimentos postados nos blogs de ambos os coletivos sobre os processos de criação artística dos mesmos. A partir desta análise, chegou-se à conclusão de que os coletivos supracitados buscam absorver as práticas da performatividade nas ruas e em demais espaços públicos, ampliando o olhar da cena sob o aspecto de intervenção urbana.

Palavras-chave: Intervenções urbanas. Performatividade. Cotidiano. Discurso. Enfrentamento.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze and compare two Artistic Collectives of Minas Gerais: the Obscena- Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte city, MG) and the Grupo Transeuntes- Estudos Sobre Performance (São João del-Rei city - MG), which perform urban interventions in their respective cities. The idea is to accomplish a study about aesthetic experiences that goes beyond the marketing dominated fields in the cities and beyond the privatization of public spaces, proposing experiences which allow narrowing the relationship with the viewer during the daily life of cities. Therefore, we carried out a literature review on the concepts of "everyday life", "discourse", "urban interventions" and "performativity", aiming to analyze artistic actions as a political and social proposition in the present days. From the understanding of these concepts, we have made a case study about the actions of these Artistic Collectives in question. The goal was to identify certain performative nature works that, among other things, aimed to create small changes in the eyes of passersby view regarding the segmentation in the use of public spaces - which are increasingly aseptic and gentrified. The artistic actions (or procedures) selected were the ones which took place directly on the streets and public spaces of Belo Horizonte (MG) and São João del-Rei city (MG), respectively. The analysis of these shares was based on their observation - as they were happening -, and also: on the survey of audio-visual records of these Artistic Collectives, on interviews with researchers, and on testimonials posted in the blogs of both Artistic Collectives talking about the process of their artistic creation. From this analysis, we came to the conclusion that the aforementioned Artistic Collectives seek to absorb the practices of performativity from the streets and other public spaces, enhancing the look of this scene under the guise of urban intervention.

Keywords: Urban interventions. Performativity. Everyday life. Speech. Confrontation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-----------|---|-----|
| FIGURA 1 | Reunião do Agrupamento Obscena – Jantar Obscênico..... | 120 |
| FIGURA 2 | Reunião e roda Inicial de Conversa - Grupo Transeuntes..... | 120 |
| FIGURA 3 | Performer Erica Vilhena..... | 152 |
| FIGURA 4 | Performer Erica Vilhena..... | 154 |
| FIGURA 5 | Performer Lica Guimarães..... | 155 |
| FIGURA 6 | Performer Lica Guimarães..... | 157 |
| FIGURA 7 | Performer Joyce Malta..... | 158 |
| FIGURA 8 | Performer Joyce Malta..... | 160 |
| FIGURA 9 | Performer Nina Caetano contornando os corpos das bonecas/performers..... | 164 |
| FIGURA 10 | Desenhos dos corpos das “bonecas mortas” com os escritos acerca da mulher..... | 165 |
| FIGURA 11 | Produtos da “menina morta”..... | 171 |
| FIGURA 12 | Performer Luís Firmato oferecendo os Produtos da “menina morta”..... | 172 |
| FIGURA 13 | Performer Júnio Carvalho vestido de jornais..... | 173 |
| FIGURA 14 | Jornal fictício contendo notícias sobre a “menina morta”..... | 174 |
| FIGURA 15 | Espectadora fazendo pose para a fotografia ao lado da “menina morta” (performer Sabrina Mendes)..... | 176 |
| FIGURA 16 | Performer Sabrina Mendes deitada em meio às fotos de propaganda. Ao fundo, o performer Pedro Mendonça..... | 177 |
| FIGURA 17 | Sequência de cruzeiros no lençol..... | 211 |
| FIGURA 18 | Performer Nina Caetano..... | 212 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| FIGURA 19 | Performer Leandro Acácio..... | 215 |
| FIGURA 20 | Performer Lucimélia Romão..... | 216 |
| FIGURA 21 | Performers Lucimélia Romão (ao chão), Diogo Resende (à esquerda), Nathan Marçal (à direita)..... | 217 |
| FIGURA 22 | Performers Tamara Ribeiro (trajando vestido vermelho), Kauê Rocha (sem camisa), Nathan Marçal (de costas)..... | 222 |
| FIGURA 23 | Performer Edder Cardoso realizando a coreografia da dança da chuva..... | 223 |
| FIGURA 24 | Performer Lucimélia Romão amarrada, no chão..... | 226 |
| FIGURA 25 | Performer Nina Caetano sentada em sua cadeira. Elementos e acessórios na cor vermelha..... | 244 |
| FIGURA 26 | Performers do Agrupamento Obscena na escadaria, em frente à Rua da Bahia. Cores que provocam “olhares” no espectador..... | 248 |
| FIGURA 27 | Performer Thaíssa Gômory..... | 249 |
| FIGURA 28 | Performer Bruno Padilha..... | 250 |
| FIGURA 29 | Performer Nívea Heringer..... | 253 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 15 |
| 1.1 | Sobre os vetores da pesquisa: breve apresentação dos coletivos pesquisados..... | 15 |
| 1.1.1 | Preâmbulos: Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica..... | 31 |
| 1.1.2 | Preâmbulos: Grupo Transeuntes - Estudos sobre performance..... | 33 |
| 1.2 | A divisão dos capítulos da tese..... | 35 |
| 2 | DISCURSOS DO COTIDIANO..... | 41 |
| 2.1 | O cotidiano das cidades..... | 47 |
| 2.2 | Os discursos de poder no cotidiano das cidades: a contenção dos corpos, a exclusão e o enfrentamento..... | 56 |
| 2.3 | O descontentamento dos cidadãos e as práticas autônomas frente às formas de segregação..... | 67 |
| 2.4 | As intervenções urbanas: as ações artísticas na rua como política de resistência... | 78 |
| 2.5 | Sobre as noções de performatividade: a diluição entre o ficcional e o real..... | 82 |
| 3 | ENTRE A METRÓPOLE E A CIDADE SAGRADA: AGRUPAMENTO OBSCENA E GRUPO TRANSEUNTES..... | 95 |
| 3.1 | Os discursos do cotidiano da cidade de Belo Horizonte: fluxo, intensidade e exclusão..... | 95 |
| 3.1.1 | O Agrupamento Obscena: origem e desdobramentos..... | 101 |
| 3.2 | Os discursos do cotidiano da cidade de São João del-Rei: religiosidade, patrimonialismo e exclusão..... | 105 |
| 3.2.1 | O Grupo Transeuntes - Estudos sobre performance: origem e | |

| | | |
|----------|--|------------|
| | | 13 |
| | desdobramentos..... | 111 |
| 4 | NOTAS SOBRE AS CIDADES ATRAVESSADAS: DESCRIÇÃO DAS REUNIÕES, APRESENTAÇÃO DOS PROJETOS E DAS APROXIMAÇÕES TEMÁTICAS ENTRE OS COLETIVOS..... | 115 |
| 4.1 | As buscas análogas: as reuniões de ambos os coletivos como alimento para as ações artísticas..... | 117 |
| 4.2 | A descrição dos principais projetos teórico-práticos dos coletivos Obscena e Transeutes: corpos que invadem..... | 122 |
| 4.2.1 | Os projetos do Obscena: as múltiplas falas na cidade..... | 123 |
| 4.2.2 | O projeto do Grupo Transeutes: por uma cidade atravessada..... | 131 |
| 4.2.3 | As aproximações temáticas: sobre espaços, discursos hegemônicos, feminismo e gênero..... | 137 |
| 5 | A ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS AÇÕES ARTÍSTICAS DO AGRUPAMENTO OBSCENA E DO GRUPO TRANSEUTES: A PERFORMATIVIDADE INVADE AS RUAS | 146 |
| 5.1 | A ação <i>Baby Dolls</i> : sobre a violência cotidiana naturalizada..... | 147 |
| 5.2 | A Menina Morta e Nua: sensacionalismo e tragédia cotidiana..... | 165 |
| 5.3 | Todos os dias bonecas são construídas e mulheres são mortas: a espacialidade, a performatividade, e o feminino em ambas as obras..... | 178 |
| 5.4 | O Espaço do Silêncio e 1, 2, 3 Indiozinhos: narrativas sobre massacres..... | 202 |
| 5.4.1 | O Espaço do Silêncio..... | 206 |
| 5.4.2 | 1, 2, 3 Indiozinhos..... | 215 |
| 5.4.3 | Entre o escravismo e a morte, entre a caricatura e o real: uma comparação entre as obras..... | 226 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 5.5 | Entre Cadeiras e O Corpo-Espera na Cidade: as cores que invadem as ruas..... | 239 |
| 5.5.1 | Cadeiras..... | 240 |
| 5.5.2 | O Corpo-Espera na Cidade..... | 248 |
| 5.5.3 | Sobre corpos coloridos..... | 253 |
| 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 260 |
| | REFERÊNCIAS CITADAS..... | 264 |

1. INTRODUÇÃO

1.1 Sobre os vetores da pesquisa: breve apresentação dos coletivos pesquisados

A presente tese tem como objeto de estudo a performatividade apresentada nas ruas a partir da análise comparativa de dois coletivos artísticos, sediados em duas cidades mineiras: o Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o Grupo Transeuntes - Estudos Sobre Performance (São João del-Rei). Parte da escolha por tais coletivos se deve às semelhanças conceituais e temáticas entre os mesmos, cujos vetores da pesquisa são marcados pela presentificação do performer nas ruas, pelas imersões criativas em espaços públicos, pelos procedimentos cênicos que buscam o estreitamento físico com o espectador transeunte e pelo constante enfrentamento desses coletivos contra os discursos de monitoramento, de vigilância e de exclusão apresentados pelas cidades a que pertencem. Além de tais razões, o autor deste estudo foi, respectivamente, integrante do primeiro coletivo¹, atuando agora na condição de pesquisador do mesmo, e é criador e coordenador do segundo núcleo pesquisado.

Pode-se dizer que as pesquisas de ambos os coletivos são realizadas a partir dos corpos dos performers inseridos nos espaços públicos de suas respectivas cidades. Os espaços de cada cidade influenciam a construção das ações, pois os performers trabalham a partir das diferentes potencialidades que parte do ambiente urbano oferece. Para ilustrar melhor, pode-se dizer que as potencialidades oferecidas pelos espaços públicos aparecem em pequenos exemplos, tais como: o trânsito de pessoas nos espaços e seus diferentes fluxos, as áreas comerciais, as diferentes arquiteturas, os cidadãos que realizam diversas atividades no tecido urbano, tais como como trabalhar, passear, almoçar, etc. Sobre este assunto, o presente estudo optou por abordar algumas conceituações acerca do vasto campo das intervenções urbanas, precisamente voltadas para o estudo das artes cênicas, abarcando, sobretudo, as noções de performatividade como conceitos operativos de linguagem acerca das propostas dos coletivos nas ruas. Pretende-se com isto, fundamentar algumas características conceituais básicas observadas nas ações artísticas dos núcleos em questão, visando localizar seu campo de

¹ O autor desta tese foi membro do Agrupamento Obscena desde a sua fundação em 2007, até o final do ano de 2010.

atuação dentro deste amplo espectro das intervenções (dentre várias linguagens que intervêm sobre o espaço público, tais como o *grafitti*, o *duelo de MC's* no caso de Belo Horizonte, etc.).

Grosso modo, as intervenções urbanas nascem de diferentes interferências dos cidadãos sobre a cidade. São ações artísticas que se constroem sobre a paisagem urbana. Entre os distintos feitos, compreendidos genericamente como formas de intervenções urbanas², esta tese irá analisar as noções de intervenção sobre o aspecto de ações artísticas efêmeras e processuais, realizadas nas ruas e em demais espaços públicos das duas cidades em questão. Referente às intervenções urbanas, André Mesquita diz que:

Intervenções urbanas são a metáfora da experiência extraordinária no cotidiano. Passagens e derivas, protestos poéticos e ações lúdico-constructivas restauram a noção de “cidade subjetiva” e de seus níveis singulares e coletivos, assimilam o valor de uso do espaço físico e social. (MESQUITA, 2008, p. 247).

Neste contexto, pode-se dizer que as intervenções urbanas agem sobre uma paisagem prévia da cidade. Ou seja, diante de uma arquitetura/de um lugar preexistente, as intervenções criam outras formas de se ver a paisagem urbana e/ou de interagir sobre ela, traçando novos perfis, novos desenhos, novos desvios na urbe, mesmo que esses perfis/desenhos/desvios sejam efêmeros. Conseqüentemente, a experiência da rotina do cotidiano dá passagem a uma experiência “extraordinária” – como descrita acima por Mesquita (2008) –, pois tal experiência desestrutura momentaneamente o olhar prévio dos sujeitos que observam e/ou atravessam as intervenções, possibilitando criar outros pontos de vista aos transeuntes, além de permitir novos e pequenos mapeamentos dos espaços públicos. Assim, alguns olhares aparentemente opacos, viciados, rotineiros sobre as paisagens urbanas dão lugar a novos repertórios, a outras atribuições nos significados de uso, de contemplação e de experiência na cidade. Ao intervir no espaço público, o artista promove questionamentos, devaneios, interesses, desinteresses, análises, afetos e desafetos nos sujeitos que compartilham a experiência estética no âmbito urbano.

Em geral, as intervenções urbanas são heterogêneas, processuais e abertas a múltiplos entendimentos, “bagunçando” uma suposta ordem do cotidiano. Sendo assim, elas propõem deslocamentos nos olhares dos passantes, lançando provocações e, talvez, incertezas

² No campo de estudos da arquitetura e do urbanismo, as intervenções urbanas aparecem, muitas vezes, associadas às formas de criação e de revitalização de uma arquitetura na cidade, como também, na condição de uma construção arquitetônica que destaca alguma paisagem urbana, tal como a edificação de um monumento no centro de uma cidade, entre outras ações.

sobre o que está por vir. As intervenções urbanas “arremessam” para os passantes os elementos constitutivos de suas ações, cabendo a cada transeunte a decisão acerca da forma (ou das formas) de continuar o jogo proposto: ora observando, ora ignorando, ora se aproximando, ora se afastando, etc. Ao optar por dar continuidade ao jogo, fazendo parte dele, o passante auxilia na reconfiguração momentânea da paisagem urbana. As intervenções urbanas podem causar diferentes perspectivas e até possíveis atritos contra alguma ordem instaurada (como, por exemplo, quando uma intervenção se dá em meio ao fluxo de carros, forçando a interrupção súbita do tráfego, no sistema viário urbano).

Dentro desta discussão inicial, pode-se dizer que as intervenções urbanas se situam no âmbito funcional do dia a dia, procurando trazer ressignificações simbólicas que escapem (um pouco) do hábito. Neste enfoque, as intervenções urbanas se apresentam em meio aos elementos constitutivos do cotidiano. Elas podem se alimentar de tais elementos objetivando modificar, sob algum aspecto, o contorno habitual do ambiente urbano. Através de uma investigação artística qualquer, as intervenções urbanas propõem modos diferenciados de leitura sobre a cidade. As diferentes características dos espaços públicos delineiam a diversidade das intervenções urbanas, pois os espaços podem aparecer como suportes para as feitura, como motes para as ações e, até, como obstáculos para as mesmas. Alargando mais este assunto, pode-se dizer que os artistas que realizam as intervenções urbanas carregam, muitas vezes, algumas informações dos locais específicos sobre os quais irão trabalhar, dialogando com os mesmos e/ou até enfrentando algumas situações que se apresentam nos espaços.

Além disso, muitos artistas que intervêm sobre os espaços públicos com finalidades plásticas e reflexivas podem colocar uma “lente de aumento” sobre alguns aspectos da vida social, objetivando produzir sensações diferenciadas aos passantes. Sensações que possam caminhar ao encontro de novas percepções acerca de regulamentos de uso da urbe, institucionalizados por meio de leis, pelo hábito, pela tradição. Para alguns artistas, as intervenções urbanas se apresentam como um campo de linguagens dinâmicas, polissêmicas, constituídas por diferentes procedimentos estéticos que dão visibilidade aos diversos assuntos de caráter político-social: “A intervenção urbana teria muito mais a ver com a apreensão de uma falha, de uma ausência ou de uma percepção do contexto da vida urbana que demandasse, então, a ação do artista ou coletivo de artistas” (GARROCHO, 2015, p. 153). A partir desta citação, pode-se dizer que as intervenções urbanas percebem as fraturas/as

fendas do tecido urbano, podendo criar provocações a fim de ampliar a visualização de uma “falha”, de uma “ausência”, reorganizando códigos e contextualizando determinados assuntos constituintes da vida social. Neste caminho, as intervenções urbanas atuam sobre as falas rotineiras que aparecem na cidade. Elas fomentam pequenas reorganizações no fluxo cotidiano a partir de práticas estéticas, de insatisfações contra algumas formas rotineiras de uso dos espaços urbanos, formulando diferentes sugestões de utilização dos espaços, na busca de ampliação de debates sobre os aspectos da vida social.

Ainda neste percurso, entende-se que as intervenções urbanas advêm de um campo híbrido, expandido, abarcando linguagens artísticas variadas, não encerradas em si. Pelo contrário, as intervenções urbanas são fluidas, porosas, não cabendo qualquer discurso rígido quanto às suas definições. Elas produzem espaços de diálogos entre vários tipos de ações híbridas, vazadas, em oposição a qualquer sedimentação. Com isto – e em diálogo com parte dos fundamentos da arte contemporânea, no que diz respeito às contaminações das obras, dos estilos, de linguagens, entre outras contaminações – esta tese vem circunscrever o campo de análise às intervenções urbanas relacionadas às artes cênicas, a partir das noções de performatividade. Sendo assim, as noções de performatividade não aparecem apenas em diálogo com as intervenções urbanas, mas também serão apresentadas como um dos possíveis pontos de investigação no campo da efemeridade das ações artísticas, no amplo espectro das intervenções urbanas. Explicando melhor, pode-se dizer que dentro da vasta área de estudos das intervenções urbanas – áreas como as artes plásticas, a arquitetura, o urbanismo, as artes cênicas, etc. – as noções de performatividade (como parte da pesquisa do teatro contemporâneo) vêm para contribuir de maneira um pouco mais vetorizada com as discussões acerca das intervenções urbanas. Este ponto, a ser estudado mais adiante, revela que as noções de performatividade podem se colocar como oriundas de práticas interventivas nas ruas e em demais espaços públicos, inseridas no campo das artes cênicas.

A palavra performatividade carrega em si diferentes significados, sendo necessário observar em qual e/ou quais áreas de estudo ela está inserida, para que assim, se possa compreender melhor o contexto que ela traz. No âmbito dos estudos linguísticos, o filósofo John Langshaw Austin (1990) cunhou o termo “enunciado performativo”, passando a confrontar os discursos acerca do que seria “verdadeiro” ou “falso” na fala, mostrando que alguns enunciados não se norteiam por essas matrizes dicotômicas – no caminho entre o que é verdadeiro e o que é falso – e sim, são expressões que já carregam em si um sentido de

“ação”. Com isto, Austin veio nos mostrar a importância de se estudar a linguagem a partir do seu contexto comunicativo, diluindo as barreiras entre a linguística e a filosofia. Por meio de sua pesquisa, Austin (1990) inovou o pensamento acerca da linguagem ao demonstrar que, ao se proferir um determinado enunciado o sujeito está, na verdade, realizando uma ação, ou seja, performando. Para Austin (1990), parte da linguagem é uma forma de ação. Ampliando o pensamento acima, pode-se dizer que os critérios anteriormente utilizados pelos estudos linguísticos – atestando as noções de “verdadeiro” ou “falso”, dadas aos enunciados – passam a ser questionados, pois os *enunciados performativos* não constata uma verdade em si, mas, sim, performatizam, ou seja, eles realizam uma ação. Daí que advém o termo “performativo”, da expressão em inglês “*to perform*” (realizar, fazer). Neste prisma, o enunciado performativo é visto como um ato, uma realização em si.

No campo dos Estudos de Gênero, Judith Butler (2015) passa a fazer uso do termo “performativo” para designar, grosso modo, o gênero como um ato performativo reiterado dentro da esfera social. Então, para Butler (2015), a identidade de gênero dos sujeitos está associada às ações, aos comportamentos, aos discursos, etc., que são performados repetidas vezes na sociedade. Nesta linha de raciocínio, pode-se dizer que as ações de um sujeito podem ser reiteradas como uma forma que o mesmo possui de se mostrar ao mundo, criando narrativas sobre o próprio corpo e abarcando discursos, inclusive, que não fazem parte de uma dada ordem social. Neste caso, o sujeito que performatiza o seu gênero pode estar contestando a normatividade cotidiana, almejando ultrapassar as fronteiras binárias homem-mulher, como, por exemplo, o caso dos sujeitos trans.

Caminhando para além dos Estudos Linguísticos e dos Estudos de Gênero, pois ambas as áreas não são o foco central desta pesquisa³, as noções acerca da performatividade estão presentes também no âmbito das artes cênicas, em especial, no campo de Estudos da Performance: “O conceito de performatividade é trabalhado hoje, prioritariamente, no campo de estudos da performance, que se consolidou nos Estados Unidos nos anos 1970 e 1980 [...]” (FERNANDES, 2011, p. 15).

As noções de performatividade – inseridas, então, nos Estudos da Performance, cujo recorte será o campo artístico – referem-se, em parte, à consciência de um espaço compartilhado, de um lugar de comunhão em que o performer e o espectador dividem a

³ Apesar de aparecerem ao longo do mesmo.

presença no mesmo ambiente. Neste lugar, torna-se difícil desvencilhar a noção de “vida” do que é próprio do “caráter cênico”, pois as fronteiras na relação palco-plateia, ator-performer, real-ficcional, se diluem. No acontecimento em que o ato performativo é instaurado, o teatro e a vida se imbricam de tal forma que as características particulares das ficcionalidades e as compreensões da vida social, pautadas no caráter real, têm suas linhas imaginárias rompidas, em uma construção sequencial de diferentes atravessamentos, em que os efeitos do real e do ficcional se dissolvem.

Pode-se dizer também, que as noções de performatividade consideram “o outro” – no caso, o espectador – como colaborador do jogo cênico. Este, por sua vez, pode observar e ser observado, afetar e ser afetado, na configuração de uma experiência estética marcada por ações abertas, processuais. Além disto, Josette Féral (2015) aponta que as obras de cunho performativo se inscrevem contra a noção de ilusão cênica, insistindo mais: “[...] no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas) [...]” (FÉRAL, 2015, p. 127-128). Com esta afirmação, Féral não pretende dizer que a narrativa desaparece na obra de caráter performativo. Muito pelo contrário, a fábula, o conto e/ou a história podem permanecer na obra, mas eles deixam de ser o único foco, dividindo a atenção do espectador com outros elementos da obra. Dessa maneira, a abordagem sobre a performatividade configura-se na desconstrução da visão clássica da narrativa, – em que o ator usa a sua voz, o seu corpo, seus recursos técnicos para “levar uma mensagem” ao público, estando quase sempre subordinado a um texto – na proposição do próprio corpo do ator/performer como o discurso, ou seja, o corpo vira o enunciado em cena.

Assim como Austin (1990) desfez alguns motes da tradição linguística, afirmando que parte do enunciado da fala não é apenas indicadora de uma ação, mas é a ação em si – revelando que alguns enunciados não podem ser analisados fora de seus contextos de uso –, as artes performativas diluem a duplicidade ator-personagem, dando passagem a um corpo que não está em cena (apenas) para veicular uma mensagem, mas sim, para trabalhar um estado de presença diante do espectador. Ao transitar entre o limite da ficcionalidade e da realidade, o performer não permite que o espectador o categorize facilmente enquadrando-o em um lugar satisfatório, situado nas noções tradicionais de personagem. Qualquer tentativa de apreensão do corpo do ator a partir da utilização das noções clássicas de personagem pode frustrar o

espectador, pois a performatividade deseja instigar as desterritorializações entre teatro e vida, através de suas interfaces.

Para Féral (2015), os artistas que se envolvem e realizam a arte performativa, são, antes de tudo, geradores de fluxos energéticos, cruzando a noção de representação, sem se fixar, sem se enrijecer nela. Como arte de fronteira, a arte performativa evidencia o corpo do performer em toda a sua fragilidade, em sua autonomia e, muitas vezes, em sua insubordinação a algum roteiro previamente pensado por ele mesmo (pelo próprio performer), uma vez que a experiência dada pelo momento da construção da obra pode contaminar o teor da proposta, redirecionando o performer para outro lugar. Com efeito, as interferências do espaço, da luz, do som, dos espectadores, etc., mediam a experiência do performer em cena, desenrolando o processo de feitura da obra ao vivo, valorizando o processo em detrimento à noção de produto acabado.

Isto nos leva a outro ponto destacado por Féral: o “engajamento total do artista” (FÉRAL, 2015, p. 128), em que o ator investe em uma forte presença cênica, colocando-se em risco até o possível limite da exaustão e/ou até mesmo, em alguns casos, atentando contra a sua integridade física, em alguma instância. Com isto, pode-se notar que o artista não se preocupa mais com os formalismos de uma mensagem, mas tenta transformar o seu corpo em discurso. Contrariamente à construção de uma obra fechada, o corpo do performer em cena não deseja veicular uma posição ideológica clara e imediata. Mas sim, suscitar interrogações a partir de fragmentos deixados pela obra que se constrói, formulando uma espécie de quebra-cabeça para, posteriormente, convidar o espectador a montá-lo. Diante disso, o sentido único de uma obra artística cede espaço para uma experiência difusa, imediata e urgente.

Desse modo, as obras performativas se apresentam como formas de escrituras cênicas em constante processo, pois elas não se estancam, ou seja, as artes de cunho performativo não chegam a um lugar específico, não se prestam a um fim e rejeitam os desfechos formalistas de uma obra. O que ocorre fora dos esquemas estruturalistas, o que aparece como lugar instável durante a ação do performer e o que simplesmente “acontece” em cena passa(m) a ser valorizado(s) pela performatividade, potencializando a capacidade de percepção do performer que deseja oferecer ao espectador uma *experiência do real*. Como *experiência do real* compreende-se uma complexidade de ações realizadas pelo performer que caminham no limite tênue entre a interpretação e a presença pura do mesmo em cena, na

proposição de um jogo com o espectador. Um jogo repleto de tensões, de incertezas e de lacunas que obscurecem os elementos próprios do âmbito da teatralidade e da esfera do real.

Assim como Austin (1990) retira de parte da linguagem clássica a noção dada aos enunciados como fontes de “certezas incondicionais” em suas significações, uma das noções de performatividade é trabalhar com o *lugar do erro*, com o incerto, com o acaso. As obras performativas aglutinam o fracasso da condução de um acontecimento como parte importante do trabalho em processo. Nesse sentido, as obras se mostram abertas para a constante avaliação do espectador. O espectador pode, inclusive, contribuir para algum caminho a ser tomado, pois as obras performativas permitem o olhar do outro, como também almejam o corpo do outro como participante/colaborador da feitura em construção.

Após a breve apresentação dos estudos a serem analisados por esta tese, o outro fator que merece destaque para a análise comparativa são as próprias cidades de localização de tais coletivos. Apesar de ambos os coletivos apresentarem seus trabalhos artísticos em diversas regiões do Brasil, as áreas de maior densidade da pesquisa estão diretamente ligadas às cidades sedes dos mesmos. Este foi um ponto importante para se verticalizar esta investigação, pois gerou a busca por maior entendimento acerca das formas de atuação dos coletivos em cidades tão diferenciadas em suas origens históricas, políticas e culturais, tais como Belo Horizonte e São João del-Rei.

Belo Horizonte, a cidade do Agrupamento Obscena, aparece metaforicamente no título deste trabalho como a “metrópole”. É a capital mineira com grande influência política, econômica e cultural. Cidade planejada, símbolo da urbanização do século XX, traz cidades menores em seu entorno, gerando um intenso processo de conurbação promovido pela desigualdade social, entre outras razões:

A implantação da cidade, planejada para ser a capital do seu estado e idealizada dentro dos padrões europeus de beleza e higiene, não inclui nenhuma política de assentamento da população pobre constituída pelos antigos moradores do local, pelos trabalhadores das obras de sua construção e pelos que para lá imigraram. Sem acesso aos terrenos valorizados da área urbana, as famílias dos trabalhadores instalam-se em municípios vizinhos, em núcleos favelados localizados nas áreas mais centrais ou então em loteamentos realizados nas chácaras e glebas das áreas suburbana e rural. (BEDÊ, 2005, p. 29-30).

Neste contexto, pode-se dizer que Belo Horizonte tem sua origem associada, em parte, às práticas de segregação social, na busca de uma higienização dos seus espaços centrais e de áreas nobres. Do ponto de vista urbanístico, há de se entender que as práticas

segregacionistas foram estratégias para a construção de uma cidade moderna e, também, uma tentativa ilusória – por parte de seus políticos – de se criar um caráter homogêneo de cidade, ou seja, um modelo asséptico de metrópole:

[...] pensando na mobilidade residencial existente entre as várias regiões de Belo Horizonte como um todo, é facilmente perceptível que ela reflete um processo de seletividade populacional extremamente excludente: os indivíduos mais pobres são expulsos das áreas mais nobres e empurrando pobres para as áreas mais periféricas do município [sic.], reservando para aqueles pertencentes às classes sociais mais altas os espaços mais nobres da cidade. (SOUZA; BRITO, 2008).

No que concerne ao binarismo de Belo Horizonte – cidade planejada versus cidade não planejada – pode-se dizer que a capital de Minas Gerais possui um fluxo intenso de pessoas, de veículos, de mercadorias, dentre outros fluxos, tanto em seus eixos centrais como em suas margens, extrapolando assim, o sentido original de vivência delineado pelo planejamento urbano. Entretanto, alguns espaços de convivência entre os cidadãos estão ficando cada vez mais elitizados, propondo especulações imobiliárias sem precedentes. Essas especulações indicam, em parte, a seleção dos habitantes e, por conseguinte, dos frequentadores de certas regiões mais nobres. Isto proporciona uma série de migrações na cidade e ao redor dela, empurrando diversos moradores para as regiões e/ou municípios mais afastados do eixo urbano dessa metrópole. Ou seja, estabelece-se uma periferização aos movimentos migratórios:

A exemplo do que vem ocorrendo em outras Regiões Metropolitanas brasileiras, na RMBH [Região Metropolitana de Belo Horizonte] a metropolização tem sido desde os anos 70 acompanhada pela periferização, fenômeno caracterizado pelo crescimento mais acelerado da população dos municípios periféricos comparativamente ao ritmo de crescimento populacional do município central. [...] É indiscutível a relação direta entre o processo de periferização e as migrações intrametropolitanas [sic.]. A esse respeito, é interessante considerar, ainda, que essa mobilidade populacional tem se revelado uma importante estratégia de sobrevivência para um grande número de indivíduos, pois se por um lado residir em municípios periféricos reflete o intenso processo de seletividade excludente no grande centro urbano, por outro lado essa residência representa praticamente a única possibilidade de continuar inserido no mercado de trabalho metropolitano. (SOUZA; BRITO, 2008).

A dinâmica de enobrecimento de certas regiões – proporcionando o aumento da periferização de outras – interfere diretamente nas relações dos cidadãos com esta cidade, expandindo os processos de discussão, de embate sobre os sentidos de pertencimento e de exclusão nesta metrópole. Os mecanismos de seletividade acerca dos locais de moradia e de frequentabilidade sobre determinados espaços geram diferentes reações em parte dos

cidadãos, tais como: atos/lutas por igualdades de oportunidades, por melhores transportes públicos, melhores moradias, por condições de acesso, enfim, pelo direito de vivenciar melhor a cidade, entre outros movimentos influenciados pelo desejo significativo de participação na metrópole.

Além das problemáticas apresentadas, pode-se apontar como esta metrópole⁴ exerce seu poder sobre as outras cidades menores a partir de suas grandes empresas, de suas redes de investimentos e de outras composições financeiras, garantindo-lhe certa evidência perante as cidades vizinhas. Ressalta-se que parte do destaque dado à Belo Horizonte advém das políticas públicas (apoiadas por organismos privados) calcadas nos preceitos do neoliberalismo que estabelecem, em parte, a competitividade entre as empresas, a concorrência nas áreas comerciais, o livre comércio, etc. Essas relações que aparecem corriqueiramente em Belo Horizonte atravessam a vida cotidiana dos cidadãos, gerando impactos culturais, sociais, econômicos, políticos, nas formas de ser e na maneira de se perceber a cidade. Como a estrutura neoliberal despreza outras formas de se vivenciar a cidade, ou seja, as formas alheias à competitividade, ao consumo e ao lucro, tal estrutura acaba regulando e movimentando parte das políticas públicas sobre os usos dos espaços. Isto pressupõe diferentes associações ao livre mercado como proposta de organização institucional de cidade.

Nas últimas décadas fala-se muito sobre o neoliberalismo global, mas apresentá-lo a partir de interações locais, ou seja, a partir de uma cidade como Belo Horizonte é tentar, também, argumentar a respeito dos processos homogeneizadores que ultrapassam meras demarcações geográficas de moradia e de consumo, para adentrar nas relações interpessoais dos cidadãos. Isto constitui dizer que a ascensão do neoliberalismo na vida dos sujeitos atuais provoca, mutuamente, formas de se apreender o mundo a partir das relações de consumo e maneiras de se sentir pertencente à sociedade a partir do consumo. Evidentemente, essas formas de compreensão do mundo não são próprias de uma metrópole como Belo Horizonte e nem foram criadas por ela, seria ingênuo pensar isto. Mas nas grandes cidades – como o caso dessa metrópole – com maior número de imagens espetacularizadas, shoppings, lojas, indústrias, etc., isto parece ficar mais visível, mais potente.

⁴ Como ocorre com tantas outras metrópoles brasileiras e mundiais.

O *modus operandi* da globalização mundial sobre os ambientes locais, ou seja, em menor escala, como as cidades – no caso, como Belo Horizonte – implica em processos simultâneos de exclusão de uma parte da sociedade e de inserção de outra, obedecendo a valores da esfera econômica, promovendo assim, as diferenciações tão almejadas de status social entre os sujeitos. Os projetos políticos e sociais neoliberais feitos para o “bom funcionamento” da cidade de Belo Horizonte – promovendo a gentrificação a partir da especulação imobiliária – aparecem como um conjunto de ações que privatizam disfarçadamente alguns lugares públicos, dando a “quase” exclusividade de uso e de frequentabilidade em alguns espaços a uma pequena parcela da população.

Devido ao valor excessivo de produtos, aos preços altos do mercado imobiliário e de demais serviços, muitos cidadãos de Belo Horizonte acabam migrando para outras regiões com custos menores para a sobrevivência no cotidiano, além de não frequentarem determinados espaços por questões econômicas, revelando também o não pertencimento a alguns locais, bem como, a configuração de maior pertencimento e aceitação em outros espaços. Com isto, e seguindo a lógica capitalista das grandes metrópoles, pode-se dizer que Belo Horizonte também se alimenta da competitividade neoliberal a partir do trabalho localizado majoritariamente no eixo urbano. Sobre a relação entre a noção de urbano e a lógica neoliberal, pode-se dizer ainda que:

O urbano é expressão e processo definidor da sociedade, ao mesmo tempo causa e efeito do social. É a reunião e o afloramento de processos e dinâmicas econômicas, sociais, políticas, culturais, que fazem a cidade e são feitos por ela, potencializando tanto a produção de valor econômico quanto a criação da obra. Esta interação constitutiva das transformações sociais com o espaço urbano ocorre em vários planos interligados. [...] a metrópole contemporânea é sintonizada ao neoliberalismo e sua lógica de garantir a primazia dos mercados na reprodução social através do Estado. O fenômeno neoliberal se torna um elemento chave na dialética sociedade-espaço, sendo um processo social aglutinador e determinante de processos diversos [...]. (MAGALHÃES, 2015, p. 10-11).

Sendo assim, Belo Horizonte traz em si o dilema das contradições de uma grande urbe: é uma cidade-modelo carregando arquiteturas luxuosas, vanguardistas com uma comunicação visual arrojada. No entanto, convive com o crescimento de aglomerados que se situam fora da margem do que vem a ser uma arquitetura planejada, como também, coexiste com a insustentabilidade ambiental, poluição, congestionamento, etc.:

Belo Horizonte sempre viveu o dualismo entre a cidade formal, planejada, e a cidade das vilas operárias, favelas e loteamentos clandestinos. A questão da moradia foi uma constante no crescimento da cidade desde a sua construção, tornando-se espaço

privilegiado dos interesses de grupos privados que aumentavam seus ganhos através da especulação imobiliária e de grupos políticos que visavam estratégias eleitorais. (HOURI, 2008, p. 43).

Pode-se dizer então, que Belo Horizonte é uma cidade de contrastes, cujos grandes financiamentos são concentrados em apenas partes da cidade, em uma divisão desigual entre a “cidade que deve ver vista” – turística e planejada – e a cidade em que os investimentos sociais custam a chegar. Contudo, como toda metrópole, Belo Horizonte não consegue “empurrar” totalmente para as margens aquilo que é indesejável, ou seja, os crimes, a violência, a miséria, etc. Pelo contrário, as problemáticas próprias do fenômeno urbano atual se diluem na cidade, e a “metrópole” passar a ser vista, narrada, descrita por diversos olhares, entre eles: os olhares dos grupos políticos; os olhares das mídias oficiais patrocinadas por empresas privadas e que atendem aos grupos políticos que estão no poder; os olhares das mídias menores e, com isto, com menor poder; os olhares das cidadãs e dos cidadãos de diferentes classes sociais; os olhares dos turistas; etc., enfim, os olhares que se atravessam, que se contrapõem, os olhares sedimentados e os olhares que se reinventam. Com efeito, esta tese pretende traçar uma perspectiva teórica que possa auxiliar no entendimento de parte das questões urbanas que atravessa esta cidade. Então, este trabalho traz um recorte para a realização de possíveis leituras sobre Belo Horizonte. Os aprofundamentos teóricos acerca desta metrópole serão referenciados mais à frente.

Esta tese retrata também a “cidade sagrada” – São João del-Rei (MG), cidade que é sede do Grupo de Pesquisa Transeuntes. Sagrado é um adjetivo que define aquilo que é inerente a uma divindade, que recebeu a consagração, algo ou alguém digno de veneração e de respeito. A “cidade sagrada” de São João del-Rei leva em sua arquitetura a fé dos antepassados, atravessando os tempos até a atualidade. É sagrada, pois traz as celebrações cristãs em datas festivas, carregando turistas de várias regiões do Brasil para as suas igrejas. Sagrada, pois exerce um ritual bem particular, mantendo vivo o Ofício das Trevas, uma celebração feita em latim, realizada ao longo de trezentos anos, fazendo os fiéis “reviverem” a Paixão de Cristo. Sagrada, pois manteve as suas arquiteturas religiosas (de matrizes católicas) bem preservadas, sendo tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Sagrada, pois o ouro de tais terras já foi tratado com uma espécie de divindade no famoso *ciclo do ouro* (séculos XVII e XVIII), gerando o povoado que, posteriormente, daria vida a esta cidade (OLIVEIRA; JANUÁRIO, 2007).

Entretanto, esta cidade sagrada que construiu grande parte de sua arquitetura a partir do trabalho do negro africano escravizado, definiu legalmente o que veio a ser sagrado, portanto, o que deveria ser consagrado como patrimônio, e o que não mereceria tal mérito. Ou seja, para que as igrejas barrocas se transformassem no semblante histórico, ileso, de uma cidade – atravessando os séculos – outras religiões não oficiais, ou melhor, ilegais, deveriam ser parcialmente esquecidas pela história oficial. O que se pode extrair desse pensamento é que as religiões de matrizes indígenas e/ou africanas foram reprimidas, desprezadas e até legalmente proibidas para que a igreja católica se mantivesse oficialmente no poder, ou seja, para que ela *se santificasse*. Nesta perspectiva, os longos processos de sacralização do “império” da igreja católica tentaram resguardar, proteger as ideologias cristãs, sobrepujando a duros golpes, outras matrizes religiosas que não estavam no poder da época. Após o tombamento da cidade, feito pelo IPHAN em 1938⁵, São João del-Rei teve a crescente valorização de seu eixo histórico. Na Atualidade, a cidade passa a ser majoritariamente visitada nos lugares cujas construções arquitetônicas são religiosamente emblemáticas, ou seja, os monumentos, os antigos casarões, as igrejas, os cemitérios e os demais espaços litúrgicos, entre outras arquiteturas consideradas patrimônios da cidade:

É importante ressaltar o valor arquitetônico e histórico dos prédios existentes, a maioria encontra-se relativamente bem preservada. A valorização dos recursos histórico-culturais e sua preservação fazem com que a cidade receba anualmente milhares de turistas em busca de conhecimento sobre o passado colonial brasileiro e em especial, de Minas Gerais. (OLIVEIRA; JANUÁRIO, 2007, p. 3).

No entanto, outros pontos públicos da cidade “sagrada” são, muitas vezes, considerados periféricos, ficando aquém da valorização, das relações de visitação e sem grandes investimentos em áreas como moradias, transportes públicos, bens e serviços. As diretrizes fundamentais para a demarcação do brasão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) parecem implicar na desvalorização de outras áreas da cidade, cujos processos de sentido periferia-centro e vice-versa, testemunham diferenças contrastantes nos olhares e nos atravessamentos simbólicos dos cidadãos sanjoanenses. Além das questões apontadas, houve nas últimas décadas uma saturação dos espaços de habitação, localizados no centro histórico. Devido à proibição de algumas modificações estruturais nas arquiteturas de tais espaços, como também, devido à impossibilidade de construção de edifícios na região central, grande parte da classe média se deslocou para áreas mais afastadas do meio urbano,

⁵ A circunscrição da área urbana a ser preservada ocorre somente em 1947.

enobrecendo também algumas regiões suburbanas. Isto levou, ainda mais, uma parte mais carente da população a viver nas beiradas da cidade, em regiões rurais, em distritos, ou ainda, em outras cidades menores. Por esses motivos listados, entre outros, houve o aumento da *periferização* sanjoanense:

Os altos preços dos imóveis próximos à região central da cidade e sua relativa escassez, assim como a impossibilidade de verticalização do centro histórico, pela Lei 3531, de 6 de junho de 2000, de conservação e preservação do patrimônio histórico e seu entorno [...], somados ao expressivo crescimento da população de São João del-Rei em anos recentes, tem levado os agentes imobiliários a lançarem novos empreendimentos em áreas mais afastadas, anteriormente ocupadas por uma população predominantemente de baixa renda, ou pela atividade agropecuária, elevando os preços dessas áreas. Em São João del-Rei temos vários exemplos de bairros com empreendimentos dessa natureza em andamento, como condomínios e loteamentos nos bairros do Bonfim, Tijuco, Matozinhos, Colônia do Marçal entre outros, expandindo e adensando a malha urbana desse município. (ANDRADE *et al.*, 2014, p. 1002).

Nesta vertente, entre a elitização do centro da cidade e a tentativa de empurrar a periferia ainda mais para as beiradas, entre o que é chamado usualmente de “histórico” e o que é considerado “não-histórico”, entre a arquitetura barroca do século XVIII e a arquitetura “menos pomposa” do século XXI, entre a ordem religiosa e a luta por um estado laico, e, entre os antepassados dessa cidade e as pessoas que vivem na São João del-Rei atual é que se inserem as intervenções urbanas e suas diversas ramificações.

Sendo assim, a “metrópole” e a “cidade sagrada” possuem características que as diferenciam em suas origens históricas, econômicas e sociais, tornando-as ímpares a partir da diversidade e das complexidades culturais e simbólicas que elas carregam. Contudo, pode-se dizer que ambas as cidades possuem semelhanças em seus cotidianos, tais como a crescente urbanização, o aumento da especulação imobiliária nas regiões centrais, como também, as contradições promovidas pelo capital, tais como a concentração de renda nas mãos de poucos cidadãos e a resistência de diferentes cidadãos frente às injustiças sociais. Fazendo parte do processo intensificado da globalização, ambas as cidades sofrem mudanças em suas paisagens nos últimos anos, a partir da construção de novos edifícios comerciais, residenciais, etc.⁶. Além disto, outras transformações passam a ser visíveis, tais como a mudança dos hábitos alimentares (a partir das redes mundiais de *fast foods*), das relações de consumo (com o

⁶ No caso de São João del-Rei, as alterações não podem afetar a fachada nem a estrutura do imóvel na região central e/ou tombada da cidade. Portanto, as alterações das quais o texto se refere são relativas às regiões da cidade que não são consideradas parte dos patrimônios históricos.

aumento das empresas estrangeiras e nacionais nas regiões das cidades), das relações profissionais e interpessoais a partir das novas e sucessivas tecnologias, etc.

Sobre essas colocações, o que interessa a esta pesquisa são as relações que estão entre os discursos do cotidiano de ambas as cidades e as efêmeras interrupções artísticas que atravessam esse mesmo cotidiano. Intervenções que não se subordinam às demarcações habituais dos usos dos espaços públicos. Ações artísticas que contradizem os pressupostos da sociedade de consumo fundamentados, entre outros pensamentos, na distinção do uso de partes da cidade a partir das diferentes classes sociais. Intervenções urbanas que não atendem às expectativas da *sociedade espetacularizada*, pautadas na veiculação da mercadoria como forma de “usufruir” a cidade. Contrariando as tendências atuais de padronização do meio urbano, as intervenções dos coletivos Obscena e Transeuntes não aceitam a “naturalização” de formas de uso habituais, “sacudindo” parte dos discursos pasteurizadores das cidades, pautados na “lei” e na “ordem”. Tais coletivos transitam pela cidade na busca de ações artísticas que possam trazer outros olhares frente ao condicionamento diário de utilização do zoneamento urbano. Obras *work in process* que procuram ampliar o debate sobre os discursos de poder nas cidades, contrastando o pensamento hegemônico acerca da organização espacial mediada por critérios socioeconômicos.

Nesta vertente, interessa a esta pesquisa a análise que nasce a partir das intervenções dos coletivos, das diferenciações espaciais de cada cidade e das semelhanças temáticas e conceituais de ambos os coletivos. Ou seja, interessa a esta pesquisa o que há de denominador comum e o que há de realidade específica de cada ação e em cada cidade. Logo, ambas as cidades são mais que meros cenários das ações dos coletivos. Elas ajudam a contar a trajetória dos mesmos a partir de suas diferentes arquiteturas, nichos, etc., potencializando os trabalhos processuais dos coletivos em questão, devido aos diferentes espaços que elas oferecem em seu tecido. Os espaços das cidades são o suporte, a plataforma para a criação de táticas artísticas, pois os performers de ambos os núcleos integram espaço-ação-espectador a partir de diferentes ambientes das cidades supracitadas. Graças aos contrastes espaciais de ambas as cidades, as intervenções urbanas acoplam os sentidos multiformes, estando abertas à pluralidade de interpretações.

As intervenções urbanas em ambas as cidades aparecem em constante mutação/adaptação, pelo fato dos espaços “oferecidos” por Belo Horizonte e por São João del-Rei

serem ambientes complexos, em um intenso movimento em seus cotidianos. Essas cidades carregam, no dia a dia, os elementos constitutivos necessários às temáticas investigadas pelos coletivos, auxiliando no entendimento sobre as feituas artísticas. Ou seja, nessas cidades – como em tantas outras – torna-se possível verificar como os mecanismos de globalização afetam a localidade, como eles ajudam a modificar os ambientes urbanos. Essas cidades revelam a institucionalização e o corporativismo em que as mesmas estão impregnadas, em seus diversos nichos. Posto isto, as cidades são terrenos para as produções e para as percepções estéticas, em uma intensa articulação entre vida e arte, entre o consumo e à crítica ao consumismo, entre a institucionalização e a marginalidade, entre a regra e a subversão. As cidades mostram o consumo desenfreado em sua essência, mostram também a velocidade das satisfações ilusórias, das tecnologias em constante mudança, do hedonismo, do fetichismo da mercadoria. As cidades expressam – através de suas arquiteturas, ruas, fachadas, etc. – as subjetividades de seus cidadãos, manifestadas a partir das relações, dos diálogos, do andar dos transeuntes, etc. As cidades revelam os indivíduos em seus contextos históricos, em seus aspectos sociais, políticos, culturais, econômicos, entre outros.

Além dos pontos supracitados, as cidades apresentam – a partir de seus edifícios e de demais construções nas áreas da engenharia civil, de seus lugares de consumo, de suas periferias, etc. – o significado do fenômeno *contraste social*, fazendo-o ser amplamente compreendido a partir da apresentação diária da discrepância entre o consumismo e a miséria absoluta, da pobreza vista sem cortes. Os paradoxos entre “ter” e o “nada” são vistos constantemente pelos cidadãos em suas respectivas cidades, caminhando para além de qualquer estudo teórico, pois as ruas das cidades exibem ininterruptamente as configurações sociais contemporâneas. As cidades despontam – em todas as suas complexidades – as organizações mutáveis do cotidiano, os aparelhamentos aparentemente “enrijecidos” do poder político, a heterogeneidade das pessoas e a homogeneidade de certas partes enobrecidas. A trama de produções políticas da sociedade passa pela dinâmica das relações sociais das cidades, sendo elas a *microescala do capitalismo global*. As cidades mostram suas partes, seus fragmentos, permitindo o maior entendimento desta análise.

De acordo com as teorias *debordianas*, a ideia de *cidade atual* surge também como uma junção de imagens espetacularizadas, que aparece diariamente com grande velocidade. Neste sentido, as cidades analisadas por esta tese apresentam sobreposições imagéticas que fascinam e prendem o nosso olhar, articulando várias esferas de nossas vidas.

Por isto, as cidades recortadas para o presente estudo – Belo Horizonte e São João del-Rei – abrigam experiências nas esferas públicas e privadas dos cidadãos, no limiar entre o ambiente público e privado. Com o intuito de analisar os dois núcleos artísticos, fez-se necessário entender parcialmente suas origens e como eles atuam em suas respectivas cidades.

1.1.1 Preâmbulos: Obscena - Agrupamento independente de pesquisa cênica

O coletivo Obscena, que será analisado mais a frente, é constituído por artistas advindos das áreas teatral, musical, das artes plásticas, entre outras, atuando em Belo Horizonte desde 2007. Em termos filosóficos e políticos, a autodenominação dada pelo coletivo – Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica – relaciona-se diretamente com o seu modo de organização: uma rede colaborativa de pesquisadores heterogêneos. O Agrupamento investiga a criação artística nas ruas e em espaços públicos, de maneira horizontalizada, sem as hierarquias comumente dadas aos grupos mais tradicionais de teatro:

O Obscena busca resistir ao formato de grupo e à construção de uma identidade grupal. Neste sentido, o Agrupamento vai propor uma nítida distinção em relação ao modo de organização dos grupos teatrais, funcionando como uma rede colaborativa de criação e investigação teórica e prática sobre a cena contemporânea. Na prática, isso significa dizer que o Agrupamento – ao se constituir como uma rede de pesquisadores autônomos que dialogam suas pesquisas e materiais de modo colaborativo, buscando instigar a troca, a provocação e a experimentação artísticas – pretende criar possibilidades de expansão da rede por meio de encontros com outros artistas, órgãos e movimentos sociais de interesse. (CAETANO, 2011b, p. 152).

Neste trajeto, o Obscena sustenta as suas investigações a partir da colaboração de seus participantes, na alimentação e na potencialização das pesquisas individuais que, de certa forma, transformam-se em estudos coletivizados. O Obscena se configura em constantes movimentos de provocação entre os membros, ou seja, acerca do trabalho alheio. Explicitando melhor, os pesquisadores do Agrupamento intervêm sobre as ações dos demais membros, disponibilizando seus corpos, na condição de performers, como também, questionando e refletindo os materiais teóricos e práticos produzidos pelos mesmos. Além disto, há a troca de materiais bibliográficos entre os pesquisadores, na configuração de uma partilha teórica que desemboca em ações práticas:

Desta forma, a criação individual reverberaria em todos os envolvidos no processo cênico, estimulando a prática da escuta do outro, como alimento para aprofundar as pesquisas individuais. Além disso, é importante salientar que os apontamentos sobre

os materiais produzidos geraram um olhar mais crítico sobre o próprio trabalho e sobre o trabalho alheio. (GASPERI, 2010, p. 39).

Nesta vertente, o Obscena concentra a sua pesquisa na investigação teórico-prática dos espaços urbanos, tais como as ruas, as calçadas e os calçadões situados no eixo central de Belo Horizonte, na configuração de ações artísticas efêmeras. Referente a alguns espaços escolhidos no segundo ano da pesquisa, em 2008, Caetano diz:

Percebida a potência absoluta da fenda que produzíamos entre as margens do sentido, optamos por realizar a ação [*Baby Dolls*]⁷ mais algumas vezes na Praça Sete e em outros espaços públicos da cidade, buscando sempre lugares de fluxo intenso de pedestres, como a Praça da Rodoviária, as saídas da Estação do metrô e as proximidades da Praça da Estação. (CAETANO, 2011b, p. 191).

A partir da organização brevemente supracitada a respeito do Obscena, pode-se dizer que o Agrupamento busca a sobreposição de uma cultura ativa e provocadora em detrimento à cultura de privatização dos espaços públicos que, por sua vez, tende a deslegitimar o uso dos espaços pelos cidadãos. A ideia do Agrupamento parte da possibilidade de trocas e de imersões artísticas como pequenas provocações frente ao imediatismo do lucro, frente às políticas mercadológicas que pretendem reduzir as cidades à prática do consumo e à espetacularização da vida. Este desafio do Agrupamento visa valorizar a vivência em partes da cidade do que apenas a contemplação de suas paisagens. As ações do Agrupamento nascem em contraposição a alguns discursos oficiais da cidade que propiciam aos cidadãos um olhar esvaziado sobre as obras arquitetônicas, que não valorizam a participação efetiva dos cidadãos em sua cultura local. Em sentido mais amplo, os artistas do coletivo em questão performatizam seus trabalhos nas ruas e em demais espaços públicos. Eles visam potencializar as experiências estéticas compartilhadas em esfera pública. Clóvis Domingos dos Santos, integrante do Agrupamento desde 2008, diz:

⁷ Parte de tal ação, realizada em 2008, foi previamente analisada na dissertação de mestrado do autor desta tese, cujo título é “A aproximação entre a cena contemporânea e o espectador transeunte na sociedade espetacularizada: as margens do feminino: Agrupamento Obscena”. Caso o leitor tenha interesse em saber mais sobre este trabalho, as referências completas da dissertação encontram-se ao final desta tese, em “Referências Citadas”. Mas, grosso modo, tal intervenção artística/performativa consiste em mulheres trajadas de bonecas, criando seus respectivos nichos frente ao público. A estrutura de montagem dos espaços das bonecas é seguida pela demarcação com giz dos corpos das mesmas no chão, na simbologia de mulheres mortas. A proximidade dos corpos, bem como a exposição do contorno dos desenhos ao chão, dá sequência a uma série de escritos e verbetes sobre o que seria ser “mulher” dentro da sociedade machista, patriarcal em que vivemos. O procedimento finaliza com a desmontagem dos nichos das bonecas, porém, com a permanência dos escritos no chão da cidade. Tal procedimento teve continuidade ao longo de quatro anos, e seu aprofundamento será também analisado na presente tese.

A rua é um local de risco. Como um lugar aberto, sempre para fora, é impossível se prever acontecimentos. Espaço aberto e rico de potencialidades intensivas de troca e provocação. Como espaço social, espera-se determinado tipo de conduta corporal, então, agir e provocar nas ruas é desafiar-se a se relacionar com inúmeros perigos. Mas é a partir da ação de um transeunte que o artista do Obscena, como vários outros artistas pesquisadores já citados, confronta suas ideias e criações. Na rua, há a possibilidade de um contato direto e corporal e o artista pode desencadear uma ação estética capaz de perturbar o cotidiano das pessoas. (SANTOS, 2010a, p. 119).

No que tange à linguagem, o Obscena se utiliza das noções de performatividade referentes às potencialidades do corpo do performer, estetizando as ruas pelos estados de presença e pelas diversas ocupações espaciais e/ou intervenções urbanas que realiza. A rua e os demais espaços públicos como lugares para as configurações da cidadania, como espaços socialmente construídos e, por fim, como uma arena de debates, são os principais denominadores do Obscena. Santos mostra abaixo parte do entendimento deste coletivo sobre o que vem a ser intervenção urbana:

Quanto à intervenção urbana, podemos entendê-la como uma manifestação artística, geralmente realizada nas áreas centrais das grandes cidades. Consiste numa interação com o espaço público ou com algum monumento ou objeto artístico. Seu desafio seria colocar em questão a percepção de algum fato ou acontecimento político ou social e também a relação dos cidadãos com a cidade. (SANTOS, 2010a, p. 92).

Este olhar sobre alguns eixos norteadores do Obscena revela camadas das experimentações coletivas do Agrupamento. As propostas de intervenção nas ruas buscam criar pequenas fissuras sobre o cotidiano das cidades, na relação estreita entre corpo e espaço, sobre os quais esta tese irá estudar.

1.1.2 Preâmbulos: Grupo Transeuntes - Estudos sobre performance

O Grupo Transeuntes, formado por professores e alunos do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), atua a partir de algumas noções de centro e de periferia que o mesmo percebe sobre a cidade-sede em seu contexto histórico, político, econômico e cultural:

Atuamos em um contexto entre a cultura local e arte contemporânea e participamos na discussão e disseminação olhares antagônicos sobre a cidade. As ações e intervenções aconteceram em diferentes bairros e lugares, nos quais estabelecemos contatos e trocas [...]. A construção de trabalhos a partir da sua relação espacial, de ações em trânsito, a interação e colaboração com o espectador, a interação de linguagens artísticas, a aproximação entre práticas artísticas e vida cotidiana promoveram experiências [...]. (GASPERI; LINKE, 2015).

Partindo dessas noções, pode-se dizer que o Grupo Transeuntes pratica imersões performativas em diversas esferas da cidade, ancorando suas práticas na inter-relação entre a cena e o estreitamento físico com o público, formado, por sua vez, por espectadores desavisados, passantes, transeuntes, que, de modo geral, tornam-se plateias acidentais da obra em construção, sendo colocados como coparticipantes das mesmas:

Ao caminhar pela rua, o cidadão transeunte pode trazer novos olhares para a cidade, experimentando, assim, outras formas de vê-la. Este cidadão espectador, que traz em si memórias diversas, pode, também, adentrar ao interior das intervenções artísticas, vendo-as, refletindo sobre as mesmas, sintetizando e lembrando, sendo contaminado pelo teor das propostas. A arte nas ruas é capaz de contagiar os participantes, podendo provocar alterações nas formas de pensamento, restituindo conflitos adormecidos e inaugurando revelações implícitas em todos os envolvidos. (GASPERI, 2012).

As identidades multifacetadas dos cidadãos criam forças para a continuidade das obras *work in process* da cena contemporânea, diluindo lugares seguros do fazer teatral a partir da imprevisibilidade do cotidiano. Em uma sociedade de consumo em que muitos compartilhamentos são feitos pelas aquisições a partir da compra ou pela capacidade de venda de produtos, a liberdade do uso das ruas para além da relação com os produtos fabricados pelo mercado gera outras possibilidades de identificação dos cidadãos com seus locais de origem, de passagem e de vivência, salientando dispositivos de mudança e de renovação de olhares sobre a urbe (BAUMAN, 2001). Neste trajeto, e entre outras opções, a cidade passa a ser vista como uma rede simbólica de feitura no cotidiano:

Desta forma, o Grupo Transeuntes dispõe-se a investigar os espaços públicos como elementos para as construções artísticas, colocando a obra em disposição para estabelecer relações flexíveis e diretas com o público, em um intenso processo de transformação, caminhando assim, em sentido oposto à rigidez dos processos ditos comumente “fechados”, encerrados em si. (GASPERI, 2012).

Com o propósito de se discutir artisticamente sobre o maior acesso dos cidadãos aos espaços públicos, o Grupo Transeuntes cria fragmentos cênicos como origens para possíveis reflexões, instaurando – a partir dos corpos dos performers – intervenções urbanas como táticas para a tentativa de um diálogo entre o grupo e os passantes. Desse modo, este coletivo visa questionar os diferentes conhecimentos acerca dos patrimônios demarcados nos territórios da cidade, a fim de ampliar o debate sobre as potências dos corpos no tecido urbano. A ideia de promover um diálogo entre espaço urbano e ação artística possibilita ao grupo a criação de lugares de intersecções de alteridades na cidade de São João del-Rei. A investigação desse grupo caminha por uma abordagem acerca de uma linguagem híbrida –

advinda das noções de performatividade – cuja ação dos atuantes não está ligada aos modelos tradicionais do drama aristotélico, mas sim, nos caminhos processuais de pesquisa frente aos passantes da cidade. Sendo assim, o Grupo Transeuntes busca ações abertas, sensoriais, sem a obrigatoriedade da construção de cenas acabadas, de produtos fechados. Iolanda de Lourdes, integrante do Transeuntes, escreve:

Uma das finalidades do Grupo Transeuntes é a experimentação processual nas ruas como forma de criação de construção cênica baseada em estudos de performance art e performatividade e utilização do espaço urbano para posteriores criações cênicas e artísticas. Cada experimentação gera uma ação posterior no próximo encontro. Como um fio condutor que estabelece as conexões durante o processo. O intuito é a liberdade das vivências direcionadas a um pensamento criativo consequentemente desaguando ou não em formas artísticas. Através disso, criar uma interferência direta no meio e produção de próprio conhecimento com a finalidade de uma formação em gênese de linguagem e realização da mesma. (LOURDES, 2014).

A construção das obras em processo engendra a busca do entendimento sobre as subjetividades presentes na cidade, estabelecendo a diluição entre os espaços de feitura cênica e o cotidiano dessa mesma cidade. Em meio a uma sociedade em que parte das relações sociais é pautada no lucro imediato e nas relações desdobradas a partir do consumo, em meio ao medo e à insegurança da população⁸, a proposta artística de intervenção sobre os espaços da cidade vem para tentar afetar – mesmo que infimamente – os transeuntes, a fim de encorajar a maior vivência entre pessoas diversas, de diferentes classes sociais, idades, gêneros, etc., criando assim, pequenas fissuras em parte de uma cultura enraizada pelo *vício da competitividade*. Neste seguimento, as ações do Grupo Transeuntes vêm para tentar ampliar uma compreensão mais *horizontalizada de mundo*, no que diz respeito às relações interpessoais, propondo, em pequena instância, outras formas de construções relacionais. Pelo caráter de criação artística processual, o Grupo Transeuntes parece estar aberto a uma aprendizagem autônoma, em contraposição a alguns pensamentos hierárquicos, estagnados que, muitas vezes, desconsideram a individualidade dos sujeitos na cidade.

1.2 A divisão dos capítulos da tese

No capítulo dois, esta tese irá analisar parte dos discursos de poder que se apresenta no cotidiano das cidades atuais (FOUCAULT, 1999). Discursos que, muitas vezes,

⁸ Fazendo com que muitas pessoas se isolem atrás de condomínios, shopping centers, etc., fortalecendo ainda mais as fronteiras.

são pautados em um intenso processo de espetacularização da vida (DEBORD, 2003). Sobre esses aspectos, pode-se pensar que a configuração de interesses econômicos e políticos, embasada pela competitividade entre os seres humanos, busca a manutenção de relações hierárquicas na cidade. Pode-se dizer também que os pressupostos da sociedade de consumo fragilizam a capacidade de debate crítico nas cidades, favorecendo os mecanismos de privatização dos espaços públicos. A privatização, por sua vez, possibilita maior veiculação da mercadoria, diminuindo formas de convívio que não foram embasadas por critérios econômicos do lucro, da compra e da venda de produtos (BAUMAN, 2007). Apesar dos avanços dos direitos humanos conquistados nas últimas décadas pela sociedade brasileira, há grupos que disputam privilégios econômicos e políticos a partir de discursos hierárquicos que institucionalizam demasiadamente a vida humana. De acordo com as leituras das obras de Bauman (2007), Certeau (1998), Debord (2003), Foucault (1999), Souza (2011), entre outras obras – que serão explicitadas mais à frente – pode-se fazer uma interpretação mais recortada, exemplificando que uma parte dos grupos – que os autores supracitados se referem – são os agrupamentos políticos que estão nos poderes legislativo, executivo e judiciário, como também, famílias que controlam as mídias em várias instâncias, e, por último, as demais elites financeiras que ajudam a patrocinar os dois primeiros grupos para interesses próprios.

Sobre este assunto, pode-se falar que tais grupos negam, em diversos âmbitos, o fortalecimento da democracia, privatizando parte do ambiente urbano (SOUZA, 2011). Sendo assim, tais grupos são constantemente amparados pelos privilégios que possuem, como as grandes influências na mídia e nas decisões políticas, setorizando verbas públicas para interesses próprios, na configuração distorcida de cidadania⁹. Como resultado, os privilégios de determinados grupos podem gerar discursos “naturalizados” sobre a injustiça social, cujas razões de sucesso ou de fracasso da vida de um cidadão não “amparado por privilégios” são apontadas como responsabilidades individuais, ou seja, como mera decorrência da meritocracia. Alheios ao debate democrático, os discursos hegemônicos transformam as vozes antagônicas ao seu poder em falas indesejáveis, ambicionando torná-las obsoletas (FOUCAULT, 1999).

⁹ Cidadania que deveria ser entendida como a condição assegurada a um sujeito de “ser cidadão”, gozando igualmente dos direitos e da participação na vida política de uma sociedade.

No planejamento atual das cidades, os corpos que não se enquadram nas relações de consumo são sistematicamente vigiados¹⁰, na tentativa arbitrária de afastamento dos mesmos de lugares elitizados. As noções de insegurança, de medo da sociedade ao que parece ser estranho, neste caso, “o outro”, regam a indiferença e o apagamento de certas identidades, na construção de fortificações, tais como shoppings centers e condomínios, cujo fim é dar a abstrata sensação de segurança (BAUMAN, 2007). Nesta perspectiva, a tentativa de padronização dos corpos nas cidades e sua consequente contenção de impulsos que sejam alheios à sociedade de consumo, visa transformar os espaços de convívio em lugares pasteurizados (BAUMAN, 2001). Na medida em que mais corpos saem deste “regime de controle”, maior a sistematização da violência institucionalizada a fim de remodelar os comportamentos humanos. Tais enquadramentos buscam alterar a identidade dos cidadãos, bem como suas relações com as comunidades em que vivem, alterando as perspectivas locais e globais de se ver o mundo (GIDDENS, 1995). No entanto, os “processos civilizatórios” de diluição das subjetividades em prol de uma tendência de massificação favorecem, sem desejar, diferentes embates em proporções variáveis, gerando comportamentos polarizados, na luta de indivíduos ou grupo de indivíduos por direitos iguais e por maiores acessos à cidade (CASTELLS, 2013). Tais indivíduos e/ou grupos buscam alterar os olhares sobre as cidades a partir da assimilação de outros modos de vida, na adoção de outras práticas de uso dos espaços, de compartilhamento de ideias, cujos resultados podem ser experiências estéticas e reflexivas sobre o entorno das urbes.

Entre as possíveis manifestações públicas de enfrentamento aos discursos hierárquicos, o **capítulo dois** irá discorrer sobre as intervenções artísticas nas ruas e em demais espaços públicos como possíveis “fabricadoras” de novos sentidos para os lugares de convívio, como mais uma opção frente ao neoliberalismo. Para isto, o recorte teórico terá a *performatividade* como conceito operativo da linguagem cênica nas ruas, na construção de práticas de vivência em espaços da cidade e em contraposição à tentativa de totalização do pensamento acerca das formas de uso dos espaços públicos. Tal conceito, grosso modo, incide sobre a desestabilização da narrativa aristotélica. Neste aspecto, a noção tradicional de personagem dá lugar a uma atuação não representativa, na diluição entre *o real e o ficcional*,

¹⁰ Os corpos que fazem parte das relações de consumo, mas que negam a matriz patriarcal, heterossexual, branca entre outras matrizes negadas, como, por exemplo, a matriz judaico-cristã, também são sistematicamente vigiados. Porém, neste primeiro momento a tese se aterá às relações de consumo.

abrindo novas compreensões sobre as camadas do corpo do ator que, por sua vez, transita entre discursos abertos e processuais (FÉRAL, 2004).

No capítulo três, serão analisados mais a fundo os núcleos artísticos do presente estudo, cujos referenciais teóricos, de linguagem e de temática, abordam as ruas e os espaços públicos como locais para a feitura cênica e para o estreitamento com os espectadores transeuntes, estabelecendo níveis diferenciados de percepção sobre o tecido urbano. Os coletivos, já mencionados anteriormente, são o Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica e o Grupo Transeuntes - Estudos sobre Performance, núcleos artísticos que mostram a corporeidade de seus artistas nas ruas, construindo procedimentos metodológicos de pesquisa e de ação como signos de discursos múltiplos das cidades. A potencialização da presença cênica nas ruas busca abrir pequenas frestas na segmentação de uso do espaço urbano, visando colocar a feitura cênica como mais um possível dispositivo de afeto e de questionamentos de ordem social.

Para isto, fez-se necessário relacionar os coletivos em questão a partir de suas cidades sedes: respectivamente, Belo Horizonte (a metrópole) e São João del-Rei (a cidade sagrada), conferindo discursos apresentados genericamente por cada cidade em questão, a partir de marcas deixadas pelo tempo e pela memória das mesmas, trazendo a composição da complexidade da vida urbana em seus diversos traços. Nesta direção, os fragmentos discursivos a serem apresentados por cada cidade, formulam aos coletivos artísticos uma perspectiva contemporânea sobre o tecido urbano, na atualização de códigos e no entendimento de problemas políticos e sociais. Com isto, cada coletivo cria ações artísticas provocadoras, tentando traçar pequenas reflexões durante as feituas nos espaços públicos.

No capítulo quatro, a presente tese fará um recorte acerca dos principais projetos artísticos dos coletivos em questão, visando apresentá-los e descrevê-los. No caso do Obscena, o recorte realizado será acerca dos dois projetos do Agrupamento, posteriores à dissertação de mestrado do autor desta tese¹¹, são eles: Projeto “Corpos Públicos, Espaços Privados? Invasões No Corpo Da Cidade”, realizado em meados de 2010 e ao longo de 2011, e o projeto “Multiplicidades Obscênicas: Relações Coletivas No Corpo Das Univer-Cidades” (ACÁCIO, 2011a), realizado ao longo de 2012. Dentro do âmbito do Obscena, o primeiro projeto em questão visa: “experimentar ações performativas norteadas por procedimentos e

¹¹ Uma vez que tal dissertação já analisou os projetos dos anos anteriores a 2010.

referências da arte contemporânea, como o *work in process*, a ocupação e intervenção em espaços públicos e urbanos” (SANTOS, 2010b).

Para isto, tal projeto salienta a noção da presença do performer nas ruas como forma de criação de procedimentos artísticos que provoquem diferentes olhares nos espectadores transeuntes sobre a cidade, constituindo a dupla presença: do ator e do transeunte. Esta dupla presença diz respeito à valorização do instante, do momento da feitura das ações artísticas nas ruas, na constituição de um evento efêmero que contamine grande parte dos participantes envolvidos no processo. Por outro lado, este projeto recusa, em grande parte, a adoção de práticas tradicionais teatrais, feitas apenas com datas e horários marcados para um público previamente avisado e pagante. Desse modo, o projeto “Corpos Públicos, Espaços Privados? Invasões No Corpo Da Cidade” busca criar interrupções eventuais no andar dos pedestres em partes da cidade, construindo a maioria das ações sem aviso prévio. Além disso, “Corpos Públicos, Espaços Privados? Invasões No Corpo Da Cidade” (SANTOS, 2010b) se apropria do espaço público para tentar legitimar experiências estéticas no cotidiano. Tal projeto foi aprovado pelo Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (CCUFMG), através de um edital de residência que contempla artistas, oferecendo o espaço físico como incentivo às produções estéticas.

O segundo projeto supracitado – “Multiplicidades Obscênicas: Relações Coletivas No Corpo Das Univer-Cidades” – pretende dar continuidade ao projeto anterior, acrescentando maior relevância às interlocuções com outros coletivos artísticos, propondo:

Estabelecer uma rede colaborativa de criação e reflexão a partir da investigação das relações entre corpo e poder – Sociedade de Controle, Instituições totais e o limite entre público e privado – priorizando trocas com outros coletivos e gerando experimentos cênicos por meio da ocupação do Centro Cultural da UFMG, seus arredores e vias públicas. (ACÁCIO, 2011a).

Neste percurso, o projeto vem aprofundar as investigações prévias do Agrupamento acerca do espaço público como materialidade das relações vivenciais entre os seres e como território frutífero para as construções acerca da cidadania. “Multiplicidades Obscênicas: Relações Coletivas No Corpo Das Univer-Cidades” vem investigar algumas demarcações físicas e simbólicas do espaço público que revelam diferentes formas de segregação espacial, advindas das privatizações, da gentrificação e da higienização do meio urbano. Este projeto também foi aprovado pelo Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (CCUFMG).

Ainda no **capítulo quatro**, outro projeto a ser parcialmente apresentado será o “Urbanidades: Intervenções”, projeto de extensão criado e realizado em parceria com o Grupo Transeuntes, realizado em 2012 até os dias atuais. Tal projeto, realizado pelos professores do curso de Teatro (COTEA) da UFSJ – Ines Linke e Marcelo Rocco – em diálogo com os alunos da mesma instituição, visa trabalhar sobre as *relações em trânsito* no cotidiano, focando a investigação nas experiências dos habitantes, dos turistas e estudantes, entre outros sujeitos, na cidade de São João del-Rei. Este projeto investiga diferentes lugares históricos e não históricos da cidade, mapeando bairros nobres e periféricos, regiões rurais, centro urbano, campus universitários, etc., a fim de realizar procedimentos estéticos e performativos – entre outros – na configuração de outros olhares sobre a paisagem urbana. Tal projeto tem sido aprovado desde 2012, pela Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (PROEX/UFSJ).

No **capítulo cinco** será feito o estudo de caso acerca de ambos os coletivos, comparando-os a partir de suas semelhanças e diferenças conceituais e práticas, na correlação das ações nas ruas e em demais espaços públicos das suas respectivas cidades de atuação. Este capítulo irá abordar alguns procedimentos artísticos de ambos os coletivos, a partir de eixos temáticos e de linguagens similares entre ambos, na configuração de uma análise comparativa entre a “metrópole” e a “cidade sagrada”. As ações de ambos os coletivos foram selecionadas e agrupadas pelas semelhanças temáticas, conceituais e de linguagem que as mesmas apresentam. Elas foram selecionadas a partir de suas relações com a fundamentação teórica apresentada no capítulo dois, como também, a partir de suas inserções nos projetos supracitados, desenvolvidos no capítulo quatro. Posto isto, as ações a serem analisadas e comparadas são: *Baby Dolls* (Obscena) e *A Menina Morta e Nua* (Transeuntes); *O Espaço do Silêncio* (Obscena) e *1, 2, 3 Indiozinhos* (Transeuntes); *Cadeiras* (Obscena), *O Corpo-Espera na Cidade* (Transeuntes). Elas tentam trazer a síntese do trabalho prático de ambos os coletivos no que diz respeito às feitura realizadas nas ruas e em demais espaços públicos. O estudo de caso advém de uma pesquisa de natureza qualitativa, tendo como parte do instrumento de pesquisa as entrevistas com os membros dos coletivos, os blogs de ambos os núcleos e os vídeos das ações nas ruas e em demais espaços públicos.

Após tal análise, serão realizadas as **considerações finais**, buscando traçar uma breve síntese acerca do trabalho realizado. A ideia é esclarecer alguns dos principais objetivos alcançados, bem como apontar algumas perspectivas acerca da investigação concretizada.

2. DISCURSOS DO COTIDIANO

A noção de cotidiano está diretamente atrelada a uma infinidade de ações diárias, entendidas como práticas comunicativas que se organizam em um amplo movimento de conservação ou de mudança de aspectos da sociedade, permitindo assim, sucessivos acontecimentos da vida social (GUIMARÃES, 2006). Pode-se dizer que o cotidiano é constituído por múltiplas experiências que ocasionam transformações tanto em aspectos locais, quanto em escala global: “Poucas pessoas, em qualquer lugar do mundo, podem continuar sem a consciência do fato de que suas atividades locais são influenciadas, e às vezes, até determinadas por acontecimentos de organismos distantes” (GIDDENS, 1995, p. 91).

As operações do cotidiano aparecem em diferentes escalas, compreendendo as experiências comunicacionais, as narrativas diárias e até as escolhas pessoais que agrupam os saberes diferenciados. Estas operações organizam o cotidiano a partir das apropriações diárias de falas e de atos, feitas por diferentes pessoas em um intenso processo de arranjos e rearranjos sociais. Os desdobramentos da percepção do cotidiano acolhem o costume, a convivência e os problemas nas relações entre os seres. O cotidiano incorpora as práticas reiteradas pelas tradições, pelo dia-a-dia, contendo em si movimentos mecanizados, automáticos, próprios do senso comum, mas também compreende inovações provenientes dos processos do saber tecnológico, produzidos para inúmeros fins, e estando, muitas vezes, associados à esfera do lucro. Tais desdobramentos envolvem a multiplicidade de adaptações à sociedade e diferentes formas de pensar a vida em comunidade, nas esferas do trabalho, do lazer, da família, entre outras.

Assim sendo, o cotidiano abrange as rotinas diárias, as diferentes formas de convívios entre os cidadãos e novas relações sociais, cujos resultados podem ser mudanças e adaptações à vida na comunidade: “[...] é possível apreender o cotidiano enquanto categoria da existência, dimensão ontológica de realização da vida que se marca pela experiência” (BRETAS, 2006, p. 30). Desse modo, o cotidiano, associado às experiências entre os seres, reveste-se de tradições, de deslocamentos, de rupturas, compreendendo em si desde os saberes ordinários, necessários à sobrevivência, como também as produções intelectuais, científicas, as numerosas formas de religiosidade, etc.:

Visto como lugar da constituição dos laços e da sociabilidade, o cotidiano torna-se palco de uma teatralidade com cenas, atores e enredo que paradoxalmente, se repetem e se renovam [...] a vida cotidiana caracteriza-se pela heterogeneidade e pela hierarquização dos elementos que a configura (BRETAS, 2006, p. 31).

Nesta feição, a vida cotidiana se configura na interação com o outro, nas diversas formas de representações culturais, advindas das experiências dos participantes dos processos comunicacionais. As práticas do cotidiano fazem emergir também as funções normativas da sociedade, possibilitando certo equilíbrio nos laços sociais. Com isto, o cotidiano passa a ser atravessado por instituições – religiosas, jurídicas, familiares, etc. – consideradas agências reguladoras que estabelecem as relações de controle sobre a comunidade: “Em uma sociedade mediada por relações entre atores, por seus contratos e transições, o marco institucional garante estabilidade” (CONDÉ, 2006, p. 49). Tais instituições influenciam os hábitos sociais, os comportamentos individuais e as práticas de comunicação. Os aspectos de conservação, de restrição e de cooperação dos aprendizados cotidianos, visam garantir certo equilíbrio e atuam na tentativa de controle na dinâmica da vida social. As demarcações dadas pelas instituições regularizam as ações coletivas, organizando regras para a comunidade. Os campos de atuação institucional são tão amplos que mediam a participação dos seres na sociedade.

Alargando mais este espectro, Certeau (1998) afirma que o cotidiano pode ser visto também como algo que ocorre no tempo presente, algo “dado a cada dia”, composto por um conjunto de experiências que se agrupam ou se distinguem, possibilitando a formação de diferentes posições ideológicas, em um fluxo ininterrupto de vida. Essa complexidade de discursos articula processos de construção de identidades distintas, podendo abalar convenções vigentes e estruturar novos laços de socialização. Tais laços constroem no indivíduo diferentes perspectivas, outros pontos-de-vista e demais elementos constituintes da identidade, que, por conseguinte, tem um caráter processual e subjetivo, dado ao longo dos esforços de construção autônoma dos indivíduos (HALL, 1996). Por este viés, a noção de identidade preserva as ações dos indivíduos frente à comunidade, como também estabelece outras conexões entre interesses individuais e coletivos.

Sobre tais acepções, Certeau (1998) descreve que as diferentes culturas se estabelecem a partir das relações conflitivas no cotidiano, nascidas, muitas vezes, da competitividade, cujo enfoque se dá na luta entre os “fortes” e “fracos”, não sobrando espaços de neutralidade em meio a este embate. Na atualidade, os “fortes” aqui podem ser interpretados, entre outras opções, como as elites financeiras, políticas, midiáticas, como

também, produtores primários de bens e de serviços, grandes industriais, etc., que criam discursos hegemônicos para garantirem privilégios a eles mesmos, alastrando os seus interesses ao restante da sociedade. Logo, os “fracos” são vistos como “consumidores” das alocações hierárquicas propagadas em larga escala, ou seja, a maior parte da população. Tal autor afirma que toda a cultura elabora a vida em sociedade a partir do embate entre os sistemas de ideias, cujo enfoque está nas tentativas de convencimento e de imposição de determinados enunciados sobre outros. Neste contexto, as cidades são reconhecidas a partir dos imaginários demarcados pelo poder, difundindo conceitos construídos historicamente, e que, ao longo dos anos, passam a ser dados por parte dos cidadãos como matrizes naturalizadas para o “bem-viver” em sociedade.

A elaboração do *habitus* advém da interiorização das formas estruturais desse enfrentamento em que, muitas vezes, o ser percebido pelas relações de poder como o “mais fraco” adquire a ideologia do “mais forte” considerado, por sua vez, o “vencedor”, regulando, mesmo que momentaneamente, a organização do aparato social. A tentativa de estabilização do *habitus* só se torna possível porque alguns discursos hegemônicos passam a ser parte do *sensu comum*, transformando as ideologias em práticas rotineiras, cujos processos de socialização dão o caráter de relevância às ideologias do “vitorioso”. Neste caso, o discurso do vencedor passa a ser visto com autoridade, reestruturando estrategicamente a dinâmica do capitalismo contemporâneo. Logo, o estreitamento entre discurso e poder cria combinações de regimes políticos com grandes recursos de persuasão.

Este jogo apresentado visa, entre outras funções, totalizar o pensamento a partir da lógica dominante, tentando dar legitimidade ao “vencedor” que tem sua fala reproduzida em diferentes meios sociais, em maior ou em menor escala. Desse modo, a estrutura hierárquica se faz “parecer” estável, pois é repetida constantemente em meio ao convívio entre os seres. Esse processo de apropriação da fala alheia, neste caso, de quem “venceu ou está vencendo”, faz com que o desejo do outro seja ideologicamente assimilado, tornando-se o anseio de muitos, na tentativa de uniformizar a dinâmica organizacional do cotidiano. Nesta perspectiva, cresce-se uma cultura de pensamentos padronizados, cujos critérios pré-fabricados de normalidade cotidiana são aceitos por grande parte da população. No caminho traçado da introjeção para a exteriorização do pensamento, o *habitus* passa a ser codificado como um fenômeno naturalizado da cultura que se reduz aos propósitos básicos dos seres humanos, compreendidos pelos mesmos como um caráter quase universal, ou seja, como se

fosse próprio de toda cultura. Em outras palavras, o entendimento sobre o que é ideal atravessa o entendimento de cultura, vista, muitas vezes, de forma homogeneizada (CERTEAU, 1998).

Essa conjectura classifica as noções de cotidiano a partir de critérios como os de competitividade, reduzindo, por diversas vezes, a pluralidade, sobretudo por esta não se pautar no binarismo comum dos ditos “fortes” e “fracos”, deixando assim, a heterogeneidade fora desse jogo (CERTEAU, 1998). O uso diário dessas estratégias passa a tornar uma parte do cotidiano habitável sob as feições referidas acima, e a ordem, quase sempre hierárquica, pode tornar-se aceitável para vários indivíduos. As posições privilegiadas das elites econômicas e políticas são percebidas por grande parte dos cidadãos como status a ser alcançado. Ou seja, como caminhos a que o ser humano deve percorrer em um longo processo de construção de anseios e, posteriormente, de crítica, uma vez que essas situações de poder são características advindas da exclusão sistemática do outro. O outro¹² aqui se torna a base para que as composições das classes sociais permaneçam injustas, para que determinadas pessoas se distingam das demais pelo poder que abrigam, na diminuição do regime democrático. Ainda segundo Certeau (1998), o fenômeno de assimilação das ideologias culturais dominantes passa a ser parte do embasamento das relações culturais:

A figura atual de uma marginalidade não é mais de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa: atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos àqueles que, no entanto, pagam comprando os produtos-espetáculos onde se soletra uma economia produtivista. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa. (CERTEAU, 1998, p. 44).

Esclarecendo melhor este pensamento, pode-se dizer que parte dos cidadãos recebe os discursos hegemônicos – muitas vezes institucionalizados – dando continuidade aos mesmos, contribuindo assim para a manutenção da ordem do discurso. Há uma tentativa constante – e ao mesmo tempo falha, já que os discursos hegemônicos não conseguem normatizar toda a conduta humana – por parte dos setores privilegiados da população de fazerem com que muitos cidadãos não apareçam como produtores legítimos das ações do cotidiano, sendo colocados, muitas vezes, na função de consumidores de discursos hegemônicos. Esta combinação entre produção e reprodução dos códigos culturais pode servir

¹² Visto como o sujeito subalterno, como o cidadão que não está entre o pequeno grupo de privilegiados, desfrutando os discursos de poder. Neste caso, a noção de “outro” como aquele que não sou “eu mesmo”, que não pensa e que não vive como “eu”. O “outro” não é tão esclarecido como “eu”, portanto, deve-se segregá-lo, afastá-lo, excluí-lo do “meu” grupo de pertencimento.

às pretensões de grupos políticos dominantes, em que um dos princípios norteadores é o de “conciliar” o afastamento do cidadão (comum) da possibilidade de empoderamento. Isto pode fazer o cidadão almejar as ideologias dominantes, excluindo a possibilidade de manifestação e/ou rejeição perante tais códigos. O distanciamento da produção de sua própria cultura pode trazer ao cidadão comum um pensamento fragmentado, parcial da feita cotidiana, mantendo continuamente as hierarquias sociais. Desse modo, o cidadão pode passar a reproduzir a cultura difundida por uma classe dominante, sem perceber claramente sobre os processos que o levaram a dar essa continuidade. A difusão desse pensamento passa a ser nociva às relações sociais, pois os interesses que entram em voga são, muitas vezes, ancorados a partir da governabilidade de uma elite, contrariando qualquer pretensão de igualdade de acessos:

Sem indivíduos capazes de discutir e refletir com autonomia não existe democracia verdadeira. Sem práticas institucionais e sociais que estimulem e garantam possibilidade de crítica e a independência de opinião e de ação, não existem indivíduos livres. (SOUZA, 2011, p. 42).

As sucessivas vitórias dos discursos hegemônicos desafiam cada vez mais a democracia em seu sentido amplo, sendo necessário o alargamento da participação popular nos processos políticos. Ademais, é importante expandir as discussões sobre a manipulação das grandes mídias nacionais que obscurecem os debates públicos, escondendo as reais razões das injustiças sociais. Vale ressaltar também que as elites políticas criam mecanismos de defesa e de persuasão, como o uso das mídias populares em redes de canais abertos, pois convivem com o medo diário da tomada de consciência dos cidadãos que não têm iguais acessos. Isto provoca, provavelmente, parte das bases da coação e do investimento maciço em ideologias elitistas que garantam a “normalidade”.

No entanto, Certeau (1998) salienta que as atividades humanas do cotidiano são, também, diferentes apropriações que os cidadãos fazem acerca dos discursos hegemônicos que lhes foram impostos por uma dada ordem anterior. Ou seja, a vida diária do cidadão não é só feita a partir de imposições formais, mas de feitura que produzem significados próprios no cotidiano, advindas ou não de regras e de convenções sociais. O autor destaca que as constantes assimilações da cultura a partir de uma ordem hegemônica podem gerar, mesmo que em pequena escala, formas subversivas, desviantes, ou seja, contrárias aos discursos hierárquicos. Da mesma forma, os cidadãos comuns – descritos por ele como “homens ordinários” – criam pensamentos autônomos que podem subverter a noção de uso original dos discursos de poder. Certeau (1998) questiona a suposta passividade generalizante dos

cidadãos frente às narrativas hierárquicas, afirmando que o comportamento cotidiano dos cidadãos pode alterar as narrativas *normativas* da sociedade.

O autor nos atenta sobre a subjetividade contida na recepção de cada regra dada, mostrando que as noções do hábito são incorporadas e praticadas de diferentes maneiras entre os cidadãos. Certeau (1998) faz uma abordagem referente às estratégias de persuasão que almejam imprimir modos de pensamento e de vida aos sujeitos “comuns”. Segundo ele, os mecanismos de poder agem por regras institucionalizadas, legais que definem previamente os modos acerca dos comportamentos humanos. No entanto, o caráter imprevisível do cotidiano garante diferentes “maneiras de fazer”, ou seja, diversas formas de se apropriar de uma ordem dada. Em uma tentativa de examinar a estabilização e/ou a mudança dos hábitos do cotidiano, Certeau (1998) observa o espaço social como um lugar a ser praticado. Por isto, podemos – na condição de sujeitos históricos – modificar uma ordem dada compulsoriamente. O autor chama a atenção para algumas fugas, alguns escapes que os cidadãos podem dar na vida diária que, taticamente, funcionam como mecanismos de resistência e de autonomia. O autor supõe que há sempre as particularidades na recepção de uma regra social, de um enunciado produzido e os desvios na reprodução de códigos de conduta dão o caráter autônomo de uma prática concreta na sociedade.

Diferenciar as estratégias de manipulação dos organismos institucionais de poder e as táticas dos cidadãos para converter tais regras em modos de resistência, sustenta a heterogeneidade das relações, dando ampla capacidade de movimento e de mudança nos aspectos sociais. Sobre este aspecto, Certeau (1998) parece diferenciar o que seria uma sociedade idealizada – feita para se seguir regras que foram “harmonicamente” organizadas – e uma sociedade real que, por sua vez, é regida a partir dos conflitos diários entre os distintos sujeitos sociais. A propósito das práticas cotidianas, com suas diferentes assimilações acerca dos enunciados prévios e dos modos de operar os mesmos no dia a dia, o autor reconhece a certa apropriação autônoma por parte de muitos cidadãos frente às estratégias hegemônicas, apontando outras perspectivas sobre as mesmas – baseada em “maneiras de fazer” –, na configuração de sujeitos emancipados. O autor ainda estabelece a defesa da criatividade na apropriação dos hábitos, percebendo que ela atua como uma espécie de válvula de escape da sociedade do controle. Sobre este pensamento, cabe ressaltar que a cultura dos “não produtores” – termo designado pelo autor – não se restringe aos estereótipos da cultura de massa. Tampouco se encerra nas dicotomias entre os “fabricadores de cultura” e a obediência

servil a uma ordem dada. Pelo contrário, Certeau (1998) defende que a apropriação cultural se estabelece por regras, mas também, a partir da subjetivação dessas regras, criando assim, práticas “localizadas”, ou seja, ações em pequenas escalas, em lugares específicos, de manutenção ou de oposição às estratégias de dominação. Ainda que a institucionalização da vida faça parte do cotidiano, ela não consegue demarcar todas as feitura diárias: as ações multiformes, plurais, e até imprevisíveis. Sobre este assunto, Certeau (1998) revela ainda que a “ordem reinante” cria um “conjunto de imposições”, mas não é capaz de regular toda a esfera da vida, gerando improvisações frente ao pensamento “original” ou “idealizado” acerca do cotidiano.

Mediante a essas questões, pode-se pensar que os discursos hegemônicos não garantem a estabilidade das relações sociais, pois restam brechas em que se subsiste uma cultura de confronto diário. Ou seja, as ideologias dominantes são questionadas, mesmo que em pequenas escalas. Diante disso, pode-se pensar então, em um cotidiano de conflitos dentro das cidades brasileiras. Há práticas que não se contentam em reproduzir a cultura da elite, objetivando ter mais acessos aos serviços, produtos, espaços, às múltiplas experiências, etc. Refletindo sobre tais questões, o cotidiano pode ser pensado também como parte do tecido urbano, extrapolando o aforismo que traz *apenas* o lugar do cidadão, mas sim, este em comunhão com seus locais de pertencimento, nos quais os próximos subcapítulos irão se debruçar.

2.1 O cotidiano das cidades

Na contemporaneidade, o cotidiano das cidades está entrelaçado por discursos transmitidos como resultados das interações entre as pessoas, envolvendo diferentes interpretações acerca dos sentidos dos mesmos. Os efeitos de tais interações atuam diretamente na produção de conhecimento e nas transformações sociais. No dia a dia, os fragmentos discursivos que compõem o tecido urbano são gerados pelo encadeamento das múltiplas falas da cidade, em suas diversas esferas. Michel Foucault (2008) descreve que a prática discursiva: “[...] é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica, ou linguística, dada às condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008, p. 133).

Sobre esta concepção, pode-se dizer que a construção discursiva é definida, entre outros fatores, pelo contexto histórico dos sujeitos sofrendo uma série de transformações ao longo dos anos, adquirindo, assim, profundas mudanças na sociedade. Foucault (2008) descreve ainda que a formação dos sujeitos está intrinsecamente ligada às construções discursivas, interpretadas por ele como grandes grupos de enunciados que conduzem à forma como pensamos, agimos e entendemos a sociedade. Sendo assim, esses enunciados compreendem a maneira como nos posicionamos no mundo, como percebemos a fala dos outros, como interagimos nas diversas esferas sociais.

Sobre este aspecto, cabe afirmar que o discurso passa a ser visto como algo historicamente construído e em contínua formação, moldado por diferentes comunidades, sendo necessário assim, compreender o contexto em que um determinado discurso está inserido para se definir os intuitos que ele traz. Explicitando melhor: para se perceber as diferentes camadas de um determinado discurso torna-se necessário compreender qual a intencionalidade dele, pois muitas alocações acobertam e/ou reduzem enunciados mais complexos. Ou antes, torna-se necessário entender quais são as suas condições de produção, capazes de revelar as suas intencionalidades.

Isto quer dizer que existem práticas discursivas que sustentam outras práticas ocultas nos enunciados. Por isto, há discursos que se revelam na superfície da fala, como, por exemplo, as alocações rotineiras, criadas a partir de necessidades primárias do cotidiano. Porém, há também, discursos mais truncados, que necessitam de maior esforço por parte dos seus receptores. Discursos que precisam de melhor compreensão acerca dos seus significados, exigindo que os destinatários dos mesmos busquem enxergar além da superfície de apresentação desses. Este empenho por parte dos enunciatários visa à diferenciação entre o que está sendo proferido e o que realmente se quer dizer. Sendo assim, os processos enunciativos ampliam a diversidade dos sentidos das relações sociais. Nesse conjunto diversificado de discursos, pode-se dizer que os códigos sociais são reinventados por cada comunidade que os utilizam, gerando um sistema de compreensão discursiva, usado pelos mesmos sujeitos que compartilham as falas sociais.

Partindo desta premissa, pode-se dizer que os discursos da cidade são produzidos por diferentes grupos sociais, resignificando o cotidiano através das contextualizações dadas pelos seres que se comunicam. Como compreende Mikhail Bakhtin (2012), os discursos dos

indivíduos estão inseridos dentro de um complexo aparelho social, em que as falas dos cidadãos são formadas a partir de enunciados de outrem, em um processo de interação entre a consciência individual e coletiva, promovendo as construções de signos dentro de um sistema de normas sociais: “Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra” (BAKHTIN, 2012, p. 34).

Bakhtin (2012) afirma que todo o discurso traz em si correntes dialógicas, determinadas por falas anteriores, advindas da estrutura dominante da linguagem. Para o autor, compreender o conjunto da vida social e os seus fenômenos diários consiste em aproximar ideias, signos e discursos apreendidos de outras compreensões ideológicas previamente conhecidas pelos sujeitos. Ou seja, os discursos emergem da interação entre diferentes falas sociais, advinda anteriormente de outros conteúdos ideológicos. Embora o enunciado discursivo resulte de relações entre os sujeitos, as discordâncias entre diferentes falas podem gerar tensões, criando também agrupamentos de indivíduos com ideias contrárias aos discursos hegemônicos. Em uma comunidade qualquer, o discurso é um conjunto de enunciados de diferentes grupos, resultando de um lado mudanças e de outro certas estratificações, normas e vigências sociais feitas, segundo as instituições sociais, para o “bom uso da urbe”.

Problematizando essas questões, Foucault (1999) descreve que, ao longo da história da humanidade, muitos discursos foram (e ainda são) repetidos em diferentes sociedades, sendo regulamentados a partir de sua propagação cotidiana. Tal multiplicação diária transforma os enunciados em narrativas naturalizadas, a partir do consentimento de uma maioria. As alocações podem tornar-se leis, sistemas religiosos e demais práticas rotineiras do cotidiano, ganhando notoriedade e vistas então, como verdades quase inquestionáveis. Por este ângulo, os discursos hegemônicos no cotidiano primam pela manutenção da ordem, na busca de estabilidade dos elementos comunicacionais. Por isto, há a necessidade do conflito constante em relação aos mecanismos de poder, para que certos discursos de enfrentamento ao status quo permaneçam presentes, provocando reações em algumas estruturas ditas estratificadas e autoritárias. Dessa forma, a articulação entre o conhecimento prévio de alguns enunciados enraizados nas cidades e as operações dialógicas que os atravessam possibilita mostrar o que “está escondido” e o que se faz amplamente “naturalizado”. Dessa maneira, os conflitos podem revelar as origens do poder que certos discursos trazem, na busca de igualdade de direitos por parte da população, frente às hierarquias sociais:

Não se trata desta vez de dominar os poderes que eles [os discursos] detêm, nem de exorcizar os acasos do seu aparecimento; trata-se de determinar as condições do seu emprego, de impor aos indivíduos que os proferem certo número de regras e de não permitir, desse modo, que toda a gente tenha acesso a eles. Rarefação, agora, dos sujeitos falantes; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer certas exigências, ou se não estiver, à partida, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: as regiões do discurso não estão todas igualmente abertas e penetráveis [...]. (FOUCAULT, 1999, p. 36-37).

Nessa lógica, pode-se pensar que parte dos discursos oficiais e hegemônicos está acessível à população para justificar intenções, privilégios, que não estão claros nos enunciados institucionalizados. Consta-se então, um jogo entre o que deve ser revelado e o que deve ficar oculto nas práticas do cotidiano para a garantia de privilégios a um pequeno número de pessoas que está no poder. Inserida na função cotidiana de conservação, de restrição e de pequena abertura dos enunciados, parte dos discursos hegemônicos permanece em um circuito discreto, fechado, em que uma parcela das regras implica em determinar a acessibilidade das produções do conhecimento. Os enunciados que estão em sintonia ao pensamento hierárquico devem tornar-se falas “verdadeiras”, vistas com seriedade para que haja a sua reprodutibilidade em larga escala.

Sobre esses aspectos, Herbert Marcuse (1973) descreve que os sistemas de dominação apresentam falsas liberdades de escolha para que, muitas vezes, o indivíduo tenha a noção errônea, deturpada do que vem a ser liberdade, achando-se livre quando, na verdade, apenas circula entre discursos semelhantes oferecidos no cotidiano. Essa falsa liberdade torna-se então, importante fator de dominação, na distinção entre o que deve ser escolhido previamente por um sistema e o que é, na verdade, escolha autônoma do cidadão. Segundo Marcuse (1973), o critério para a livre escolha não é absoluto, mas sim, uma soma de alternativas históricas que foram moldadas ao longo do tempo pelos critérios de dominação, e, agravadas, sobretudo, pela sociedade industrial. A necessidade da superexposição de discursos mercadológicos, inventados e reinventados pela indústria, carrega em si o abafamento das narrativas de liberdade e de mudança, pois explora (ao máximo) as ideologias do capital, em detrimento da autonomia dos indivíduos. Ainda segundo o autor, a particularidade dos seres que possibilita a liberdade é sistematicamente desprestigiada em função do aumento dos controles sociais a partir dos discursos de poder e de suas frequentes invenções acerca de falsas “necessidades”, antes desconhecidas pelos cidadãos comuns.

Então, a ordem do discurso aparece entre o que deve ser escondido e o que deve ser revelado, preservando assim, forças econômicas, políticas e sociais. Logo, a propagação

em larga escala dos discursos hegemônicos aparece em diferentes âmbitos sociais, conferindo a reprodução continuada dos mesmos através dos cidadãos. Os cidadãos que reproduzem e divulgam os enunciados em seus cotidianos podem construir sentimentos de pertencimento em relação às ideologias hegemônicas, tomando-as como suas, naturalizando-as em seus nichos sociais. Essa adequação aos discursos hegemônicos por parte dos cidadãos sugere uma determinada conduta dos indivíduos em relação à sociedade em que vivem. Ou seja, os indivíduos devem ter posturas coerentes com as demandas políticas destinadas a eles, em seu meio de pertencimento: “É o poder que mantém a existência da esfera pública, o espaço potencial da aparência entre homens que agem e falam” (ARENDRT, 2007, p. 212).

A mediação entre quem produz certos discursos de poder e o cidadão comum visa diferenciar os lugares de ordem e de reprodução discursiva dados a cada ser em seu papel social, conquistando objetivos pautados em interesses restritos a um grupo pequeno. Os discursos de poder, então, só podem ocorrer no “entre”, ou seja, na relação entre diferentes sujeitos, na associação dos valores, na permanência dos rituais cotidianos, no pertencimento a tais valores, e, sobretudo, na aceitabilidade desses discursos e no alargamento dos mesmos para os âmbitos da vida pública e da vida privada.

Referente às diferentes esferas da vida, Foucault (1997) sustenta a ideia de que o poder não é permanente, fixado em um grupo ou em um indivíduo de forma perene. Contrariamente à opinião de rigidez, de imobilidade, Foucault (1997) acredita que as formas de poder estão em constante circulação, atuando em redes de relações. Tais redes veiculam o poder a partir das relações entre os indivíduos, que apreendem as regras dadas e reproduzem algumas normatizações no cotidiano, dando continuidade às mesmas. Com isto, o poder pode ser examinado como *ação*, pois ele atua como um “verbo”, em constante movimento. Na condição de verbo, o poder opera através de diferentes formas de discursos e só existe porque as pessoas dão continuidade a ele. Ou seja, porque elas o certificam, o qualificam e o executam. Assim, os discursos de poder são legitimados pela prática cotidiana que dá a eles o vigor e a autenticidade em sociedade, criando assim, um *regime de verdade*:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias de distinguir enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1997, p. 12).

Neste trajeto, os discursos de poder criam “verdades” atestadas por grupos de pessoas que concordam voluntariamente ou que agem de maneira mecanizada a partir das normas vigentes, dando respaldo de “verdade” a certos enunciados. Como os discursos de poder aparecem em diversas esferas da vida pública e privada, os cidadãos não conseguem perceber a todo o momento (e de forma clara) os códigos dos discursos hegemônicos, fazendo com que muitos indivíduos deem legitimidade ao poder de maneira compulsória, sem exercerem grandes reflexões sobre as práticas discursivas:

Por “verdade”, entender um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento de enunciados. A verdade está circularmente ligada a sistemas de poder que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. “Regime” da verdade. (FOUCAULT, 1997, p.14).

Quando as elites criam argumentos que sustentam determinados discursos, elas têm a pretensão de fazer com que os enunciados hegemônicos sejam reiterados pelos demais cidadãos. Diante disso, pode-se verificar que as relações de poder acontecem também na microesfera da vida, no cotidiano, nas relações dos cidadãos em suas comunidades. Foucault (1997) acredita que as atuações dos cidadãos em suas localidades, em seus lares, em espaços escolares, nos trabalhos, etc., também estão impregnadas pelas relações de poder. Isto faz com que cada indivíduo possua a potência para dar a continuidade aos emaranhados de poder e que também possa mudar certas regras embasadas em discursos hegemônicos. As relações pautadas nas desigualdades sociais fazem parte das expectativas das elites, mas são veiculadas a partir das *micropolíticas* entre atores sociais, em seus nichos de pertencimento. Sobre isso, vale ressaltar que as estratégias de convencimento sobre a criação de “verdades” dos discursos hegemônicos só possuem validade a partir da veiculação das ideias contidas nesses discursos, criando efeitos em escalas locais e até globais com consequências imprevisíveis, pois escapam das mãos do pensamento original que desencadeou determinados enunciados. O poder trata-se então, entre outras formas, de ações discursivas em determinados tempo e espaço, em um dado momento histórico, dentro da dinâmica das relações sociais.

Em outras palavras, Foucault (1997) acredita que o poder se ancora nas relações. Assim, o poder é uma construção histórica, operando a partir dos corpos sociais em maior ou em menor escala. Com isto, pode-se identificar que os mecanismos de poder geram contratos sociais desiguais, materializando-se em injustiças sociais, em desigualdades de acessos. Isto acarreta, como uma parte da consequência, a invisibilidade de indivíduos ou de grupos de

indivíduos, entre outras problemáticas atuais. Sem isto, não há poder, nem a validação do mesmo. Assim, os discursos hegemônicos necessitam ser reproduzidos pelos cidadãos em suas esferas sociais para que as relações hierárquicas tenham continuidade. Seguindo esta linha do pensamento, pode-se dizer que as estratégias encontradas pelas elites – para que determinados discursos sejam soberanos em relação a outros – são as de fazer arranjos constantes entre o controle, a vigilância e o monitoramento das falas sociais, selecionando o que deve vir a público e o que deve ficar obscuro:

[...] suponho que em toda a sociedade a produção de discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1999, p. 8-9).

Para isto, faz-se necessário o aperfeiçoamento dos discursos produzidos pelas elites, para que alguns enunciados tenham uma aparência paradoxalmente sólida, mas atualizada, cujas ideologias gastas simulem o ar do “saber presente”, “renovado”: “Significa, em primeiro lugar, que tudo que vem a público pode ser visto, ouvido por todos e tem a maior divulgação possível” (ARENDRT, 2007, p. 59). Segundo Arendt (2007), a validade de um discurso só acontece a partir do momento em que ele é propagado pelos cidadãos, criando a noção de “verdade”, instaurada somente a partir da comunicação. Por conseguinte, o que é aceito como “verdadeiro” não é necessariamente algum fato dado, mas o discurso que foi propagado em escalas locais e/ou globais. Ainda segundo Arendt (2007), a nossa percepção de “verdade” passa, necessariamente, pela aparência do que é considerado “verdadeiro”, e a conservação dos discursos dados como verdades irrevogáveis dependem da proliferação destes em várias esferas da sociedade. Nesta concepção, há certas preleções que necessitam aparecer na cena pública para que determinados assuntos obscuros possam continuar a existir, ocupando lugares de poder sem que sejam, necessariamente, percebidos por parte da população.

Isto coloca a cidade como um território de grande concentração de poder, em que diferentes relações humanas se sustentam a partir de discursos hegemônicos, reproduzidos em diferentes setores sociais. Logo, parte dos discursos hegemônicos atua na busca da diluição entre os âmbitos público e privado da vida humana, percebendo os cidadãos como corpos que estão aos seus serviços, em diferentes momentos e instâncias. Tal diluição amplia ainda mais a inversão da realidade, projetando aos olhos dos cidadãos modelos de pensamento pautados

em critérios hegemônicos (DEBORD, 2003). Com isto, pode-se dizer que a potencialidade dos discursos hegemônicos reside também na fragilização dos aspectos da vida privada dos cidadãos, que veem parte de suas escolhas serem reduzidas às opções pré-fabricadas, e tendo, por diversas vezes, seus direitos abreviados.

Sobre este assunto, Bauman diz: “O entrelaçamento e a interação dos direitos pessoais e políticos são exercidos pelos poderosos - os ricos, e não os pobres, os ‘já seguros, bastando serem deixados em paz’, mas não os ‘que necessitam de ajuda a fim de *se tornarem seguros*’” (BAUMAN, 2007, p. 68, grifos do autor). Bauman (2007) afirma que as elites encabeçam um complexo aparelho discursivo calcado em invenções e/ou deformações da realidade social, servindo de reforço constante às suas pretensões relativas ao poder. A ação das camadas econômicas superiores está enraizada, portanto, nos aspectos de conservação dos seus privilégios políticos, econômicos e sociais, seguindo critérios arbitrários, de controle e de supressão de direitos. Logo, as elites coletivizam pensamentos idealizados e hierárquicos, institucionalizando a vida cotidiana. Sobre este pensamento, Giddens (1995) descreve:

A autoridade, em seu significado genérico é claramente um fenômeno produzido. Seja qual for o grau de confiança que possa decorrer da lealdade pessoal, a estabilidade da liderança tradicional depende de uma maneira muito mais integral do acesso a símbolos que perpetuam a ‘aura’ necessária. (GIDDENS, 1995, p. 130).

No entanto, os discursos hegemônicos possuem brechas, frestas que deixam escapar as experiências cotidianas ligadas aos ideais de mudança, na estruturação da sociedade. Ou seja, os discursos de poder não conseguem controlar toda a pluralidade discursiva que aparece contrária aos seus regimes políticos. Mesmo que haja o monitoramento incisivo da elite, há discursos contrários à hierarquização. Eles atuam em escalas bem menores que as falas elitistas, pois não têm a mesma acessibilidade a determinados espaços, como a grande mídia. Entretanto, operam em seus nichos de pertencimento contrariando certas formas de poder.

Diante disto, as elites entram em constantes colisões com os cidadãos (cujos discursos são antagônicos às mesmas), tentando desqualificar as falas contrárias às suas ideologias. No entanto, as falas antagônicas revelam outras possibilidades de experiências no cotidiano, não se contentando ao que é posto como “verdade”, na busca de demarcação de espaços. Os discursos opostos aos enunciados hegemônicos são, por diversas vezes, marginalizados, e, em determinados espaços sociais são vistos, também, como meras utopias.

Entretanto, resistem à domesticação dos corpos, desequilibrando formas de colonização moderna. Logo, parte dos cidadãos que não se adequa à dimensão discursiva vigente cria outras formas de participação social para além do papel de consumidor, produzindo conhecimentos que escapam à lógica autoritária:

Supõe-se que as elocuições verbais, em primeiro momento, dizem respeito a tentativas de estabelecer ou destruir posições de poder. Os atos da fala tornam-se encenações de poder das comunidades de práticas, a comunicação, em primeira instância ou habitualmente, não envolve encenações de poder, mas envolve o desenvolvimento bem-sucedido de uma prática comum. (LASH, 1995, p. 230-231).

Partindo da citação acima, pode-se pensar nos cidadãos como sujeitos dos processos comunicacionais, como agentes que operam reivindicações nas cidades, usando as falas sociais como princípios modificadores da sociedade. Eles criam ações que podem ser compartilhadas, na união entre a fala e a prática cotidiana. Sobre este aspecto, pode-se afirmar que a luta diária e as pressões advindas das identidades civis interferem nos discursos hegemônicos previamente organizados, gerando desestabilidades nas formas de dominação das elites. Quando tais feitura se tornam cotidianas, elas podem remodelar as composições fundadoras das cidades, reedificando a dinâmica da vida em sociedade.

Os cidadãos que refutam falas dos organismos de poder problematizam o ideal de “verdade”, desconstruindo certos mitos antes considerados, por parte da população, como sinônimos de verdades irrevogáveis: “O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna narrador e define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (CERTEAU, 1998, p. 63). Mediante a mais esta abordagem de Certeau, pode-se dizer que o “homem ordinário” passa a ser retratado como produtor de suas falas e ações. Ao se opor à assimilação de normas vigentes, cujos pontos de vista contradizem o seu ideal de bem-viver no cotidiano, o “homem ordinário” desfaz o jogo de mera reprodução de determinados discursos para a apropriação de enunciados com significados próprios.

A transformação das falas dos cidadãos em uma espécie de resistência propõe outros olhares sobre o funcionamento das cidades, submetendo certos enunciados ao desequilíbrio, necessitando, desta maneira, serem refeitos ou, ao menos, reorganizados. As falas que escapam às formas de totalização emergem como contraste ao status quo presente, dando um conjunto de possibilidades a lugares que estavam demarcados pelo colonialismo da elite. A apropriação de certos espaços a partir do uso de falas antagônicas faz surgir novas práticas de utilização da urbe. Esse trânsito entre os discursos hegemônicos e as pequenas

rupturas dos mesmos, torna-se fundamental para a convivência no cotidiano, colocando a democracia como sinônimo de embate e de lutas constantes entre diferentes sujeitos sociais.

Segundo Arendt (2007), quando o discurso de poder se vê desestabilizado, ele se permite fazer alterações sem modificar efetivamente seu invólucro, renegociando acordos, cedendo às determinadas pressões, para que a sua potencialidade não se esvaia. Ou seja, a partir das demandas sociais, os organismos políticos elitistas vigentes podem flexibilizar parte de seus pensamentos, mesmo que de maneira ínfima, para não correrem o risco de sair de suas condições privilegiadas. Portanto, a cidade controlada por diversos sinais representativos de hierarquias e, ao mesmo tempo, de negação desses, torna-se, então, um território de discursos que, muitas vezes, se enfrentam. Ademais, os discursos sociais podem surgir a partir de embates ideológicos e de confronto de valores entre os indivíduos, gerando falas que estão em sintonia ao status quo ou discursos que disputam o reconhecimento da diversidade frente aos sistemas políticos hegemônicos. Com isto, pode-se pensar, também, no cotidiano como locus de discursos contrários, de enfrentamento e de fricção de ideias. Isto possibilita entendê-lo como um palco privilegiado de experiências com sentido renovado, em que o tempo presente possa acolher o saber multicultural e multifacetado, na busca contínua da real convivência entre as diferenças.

2.2 Os discursos de poder no cotidiano das cidades: a contenção dos corpos, a exclusão e o enfrentamento

“Ora, todo o sistema tende a aprisionar a reflexão, a fechar os horizontes”
(LEFEBVRE, 2011, p. 9).

As cidades atuais possuem espaços que são classificados de acordo com as diferentes relações entre os seres, resultando em discursos articulados a partir da circulação intensa de pessoas, de veículos e até de produtos mercadológicos, entre outros elementos constituintes da sociedade contemporânea. Dentro da esfera social, os discursos hegemônicos organizam a cidade de tal forma que se torna possível a percepção de diferentes espaços urbanos, rotulados de acordo com propósitos diferenciados. Ou seja, dentro da cidade há espaços definidos como “lugares nobres”, outros como “ambientes marginais” ou de “risco”. Há também ambientes ditos comumente como “seguros” ou como “inseguros”, criando

lugares divididos por classes sociais, que vão desde os “shoppings centers” até as “comunidades periféricas”.

Além disso, em grande parte das cidades brasileiras, acrescentando também as cidades históricas (cidades essas com grande contingente de turistas), torna-se possível observar as noções de “centro” e de “periferia” como imaginários já assimilados pelos cidadãos, cujos termos acima trazem leituras impregnadas de preconceito acerca de tais espaços. A periferia e o centro urbano carregam identidades próprias, escrituras, imagens estereotipadas e representações imaginárias sobre a forma de ser e de ver os cidadãos que as circunscrevem. Referente à periferia, há pensamentos demarcados sobre os lugares que devem ser “frequentados” e lugares que devem ser “evitados”, de acordo com os segmentos e classes sociais diferenciados. Quando se polariza demais os diferentes espaços da cidade, criam-se comportamentos preconceituosos, fantasmagóricos sobre segurança, perigo e ameaça no eixo urbano, levando o cidadão a um medo constante. Medo que é, em parte, real e necessário, e, em parte, mais agressivo que a própria ameaça oculta em que o habitante da cidade vive:

Uma vez investido sobre o mundo humano, o medo adquire um ímpeto e uma lógica de desenvolvimento próprios e precisa de poucos cuidados e praticamente nenhum investimento adicional para crescer e se espalhar – irrefreavelmente. [...]. Os medos nos estimulam a assumir uma ação defensiva. Quando isso ocorre, a ação defensiva confere proximidade e tangibilidade ao medo. São nossas respostas que reclassificam as premonições sombrias como realidade diária, dando corpo à palavra. O medo agora se estabeleceu, saturando nossas rotinas cotidianas; praticamente não precisa de outros estímulos exteriores, já que as ações que estimula, dia após dia, fornecem toda a motivação e toda a energia de que ele necessita para se reproduzir. (BAUMAN, 2007, p. 15).

Concomitantemente ao pensamento de Bauman (2007), pode-se dizer que o deslocamento periferia-centro representa, para muitos sujeitos, diferentes formas de “acessar” partes da cidade, com bens e serviços que muitas vezes são negados à periferia, sinalizando que muitos cidadãos desejam diferentes usos dos espaços sociais. Os movimentos periferia-centro e centro-periferia só ocorrem em meio a uma infinidade de atravessamentos de signos que envolvem os cidadãos, na construção de imagens elaboradas a partir das vivências na cidade. Não existe cidade sem os imaginários acerca dela. A relação dos cidadãos com seus contextos de moradia e de participação na comunidade local favorecem distintas óticas sobre a mentalidade urbana. Nesses ambientes, há diferentes discursos de “utilização da cidade”, mostrando para muitos cidadãos que determinados pontos da cidade não são para todos, mas sim, para uma parcela de moradores da mesma:

Pense-se, ainda como exemplo, na estrutura das nossas cidades. Cada vez menos são concebidas e utilizadas como um espaço comum de reunião dos cidadãos, ou seja, da ação. Ao contrário, suas vias são projetadas para a circulação de bens e mercadorias, para o deslocamento de um transeunte que vai da esfera íntima do lar para a esfera privada da produção ou distribuição de mercadorias, preferencialmente num veículo próprio. E o ponto de encontro não é a praça pública, mas o shopping center, moldado não para abrigar a igualdade dos cidadãos, mas a diferenciação dos consumidores. (CARVALHO, 2007, p. 86).

Essa percepção sobre as formas de utilização dos espaços na cidade gera uma tomada de consciência em parte dos cidadãos, buscando superar as contradições que o sistema capitalista causa. Isto pode fazer com que diferentes sujeitos transitem em distintos lugares da cidade, tendo ideologias contrárias às concepções prévias de uso dos espaços:

[...] há o relacionamento da sociedade com a ameaça, e os problemas produzidos por ela, que por seu lado, excedem as bases das ideias sociais de segurança. Por essa razão, assim que as pessoas tomam consciência deles, são capazes de abalar as suposições fundamentais da ordem social convencional. (BECK, 1995, p. 20).

Os discursos da cidade – que, muitas vezes, aparecem em oposição aos sistemas de poder – tendem a colidir, a enfrentar as hierarquizações dos espaços urbanos, podendo gerar ações que envolvam uma tomada de decisões políticas. A cidade passa a ser vista, então, como um lugar de lutas, de conflitos e de reconfiguração de pensamentos. Nesta ótica, a cidade passa a ser palco de experiências políticas de modificação estrutural, abrindo desde frestas até verdadeiras rupturas dentro do cotidiano:

Nessa experiência social mais cotidiana e essencial da sociabilidade pública, as demandas de pertencimento estão disseminadas e fragmentadas localmente no espaço urbano, cujas reivindicações se associam nas formas de estar na cidade, de ocupar lugares e transitar em espaços que codifiquem e tornem públicas essas demandas por direitos e por diferentes sentidos de pertencimento. (LEITE, 2007, p. 46).

Esses caracteres de resistência fazem com que os cidadãos mudem aspectos sociais dados, anteriormente, como “estáticos”. Mediante a tais perspectivas, pode-se afirmar que os espaços públicos da cidade, tais como a rua, são locais privilegiados para o confronto e para o compartilhamento de discursos, podendo ameaçar diretamente o poder do capital. Problematizando essas ideias, Bauman (2001) descreve que o cidadão atual é pressionado por regulamentações diárias, cujas práticas cotidianas condicionam as escolhas do mesmo às sinalizações de poder, gerando assim, um enfraquecimento de tomadas de decisão fora da regularidade social. Segundo o autor, “as normas [diárias] capacitam tanto quanto descapacitam” (BAUMAN, 2001, p. 28), pois elas esquematizam soluções rotineiras para se

viver bem em sociedade, mas criam uma dependência excessiva aos códigos estruturais dos organismos políticos e legais. Tais organismos visam suprimir dúvidas sobre o bom ou mau comportamento do indivíduo, promovendo (ou tentando promover) uma pasteurização das normas e das condutas individuais. Nesta direção, as normas diárias, repetidas vezes, desconsideram a alteridade. A importância desta questão põe em pauta a necessidade do cidadão de se interrogar, de se colocar em dúvida, de saltar para outros pensamentos negados pela regulamentação de uso da urbe.

Quando os organismos políticos hierárquicos agem sobre o cidadão a partir de “verdades irrevogáveis” tentam retirar dele a possibilidade de mudança, dando a errônea ideia de livre-arbítrio em função de uma “falsa liberdade” de escolha, pois a seleção de produtos, de bens materiais e imateriais já foi feita anteriormente à sua vontade. Conseqüentemente, a mudança passa a ser, muitas vezes, indesejada, pois se torna sinônimo de “problema”, contrariando a harmonia supostamente dada pelo modismo social. A totalidade do pensamento faz-se necessária para que formas de pensamento homogêneo se perpetuem, diminuindo a capacidade crítica dos indivíduos que deveriam buscar por princípios da verdadeira autonomia. O reforço constante do pensamento hegemônico é visto pelas elites como um elemento necessário. Não só para que os cidadãos permaneçam indiferentes uns aos outros, às mazelas e às tragédias sociais, mas para que os mesmos contribuam voluntariamente para as práticas de segregação social, de tanto assimilarem os discursos anteriormente produzidos. Uma aparente “livre escolha” que, na verdade, fora amplamente estimulada no percurso de vida dos cidadãos.

Trata-se, portanto, de um conjunto de ações do aparelhamento social que impele o autocontrole para a estabilização dos comportamentos individuais, frente ao tecido urbano. Uma regulação que se transforma em uma arma de reforço constante, dando ao sujeito a constituição moral e legal do que é ser “civilizado”. A conduta do indivíduo é sistematicamente comparada ao que seria o “homem/sujeito ideal”, através de representações da mídia, das organizações legais, religiosas, entre outras. Isto faz com que o indivíduo não tenha, necessariamente, grande consciência das atividades que permeiam o controle do seu corpo, pois tais ações são contínuas.

De modo geral, o cidadão é incentivado a se integrar à cidade de maneira homogênea, sem se diferenciar muito dos outros seres humanos à sua volta, na tentativa

de torná-lo um ser institucionalizado, cujas funções sociais devem ser pautadas, antes de tudo, na contenção de grandes impulsos emocionais para que, assim, não afete em demasia o tecido social. A institucionalização é ampliada frente à ameaça dos movimentos ideológicos dos cidadãos que pareçam “livres em excesso” aos olhos da vigilância. Tais esforços institucionais são usados para conter mudanças que saiam dos modelos programados de sociedade, no esforço de proteger e solidificar o poder:

No mundo moderno, notoriamente instável e constante, apenas em sua hostilidade a qualquer coisa constante, a tentação de interromper o movimento, de conduzir a eterna mudança a uma pausa, de instalar uma ordem segura contra todos os desafios futuros, torna-se esmagadora e irresistível. (BAUMAN, 1998, p. 21).

Bauman (1998) retrata a forma rotineira de contenção do movimento dos corpos que prima pela “harmonia” em grupo, no sentido amplo do termo, em contraposição à desordem. Tais preocupações corroboram diretamente para o dismantelamento de ações individuais e coletivas que possam impedir a circulação imediata do capital, das privatizações dos espaços públicos, da negação do projeto neoliberal existente, enraizado na cultura economicista. Nessa busca pela ordem, o poder é legitimado todos os dias, na tentativa de diminuição do pensamento criador, inovador, na falsa consonância com os desejos da sociedade. Desse modo, as experiências coletivizadas que não passam pela lógica do capital, não são bem “digeridas” pela sociedade de controle.

Em linhas gerais, os discursos hegemônicos requerem os espaços públicos como redutos da mercadoria, da passagem, do trabalho, do turismo, entre outros aspectos secundários. O fato do indivíduo se acostumar às representações diárias de poder, pode impedir as construções de novos olhares sobre a cidade, separando as práticas diárias de sobrevivência das experiências enquanto categorias de movimento e de mudança. Logo, a vida na cidade é marcada por redes de poder e de convencimento. Sobre tais aspectos, pode-se dizer que as regulamentações do uso da urbe são necessárias para o controle e para a vigilância, ou seja, contra a mobilidade e a inovação não previstas pelos discursos hegemônicos já mencionados. As estratégias de controle e de vigilância são as reiterações constantes das normas para que as coordenadas sejam introjetadas pelo cidadão ao ponto de este – ao longo do tempo – não necessitar mais recorrer a algumas normas vigentes para entender as suas funções nos espaços de convívio. Quando o cidadão se insere melhor nas ideologias hegemônicas, seu engajamento político pode se reduzir.

Parte do intuito dos discursos hierárquicos é tentar se estender cada vez mais à vida dos indivíduos, expandindo seus territórios aos aspectos da vida pública e privada dos mesmos. Para que tal expansão do poder exista, faz-se necessário que o indivíduo tome para si as ideologias que lhe forem postas, diluindo as fronteiras. A ideia de desenvolver padrões de usos da urbe de maneira desenfreada permite que haja a liberdade de circulação do poder em formas ditas naturalizadas, como foi explicitado anteriormente. O fato do indivíduo aderir aos enunciados hierárquicos contribui para a disseminação de discursos dados como “verdadeiros”, transformados em práticas no cotidiano. As práticas podem ser “naturalizadas” no cotidiano, através de uma abordagem *biologizante*, dando continuidade aos enunciados:

Com um funcionamento que é em parte diferente, as "sociedades de discurso" têm por função conservar ou produzir discursos, mas isso para os fazer circular num espaço fechado, e para os distribuir segundo regras estritas, sem que os detentores do discurso sejam lesados com essa distribuição. (FOUCAULT, 1999, p. 39).

Foucault (1999) nos atenta que as “sociedades dos discursos” buscam a manutenção, o controle e a restrição de determinados discursos, a fim de se privilegiar um número pequeno de pessoas, dando a essas maiores acessibilidades nos espaços políticos, econômicos, sociais e culturais. Prosseguindo com este pensamento, pode-se dizer que a restrição de determinados discursos, limitados a um discreto circuito de pessoas, está intrinsecamente ligada às formas de uso da cidade, bem como, à circulação entre os espaços da cidade.

Em linhas gerais, pode-se dizer que os corpos dos indivíduos que circulam pela urbe são marcados por um conjunto de regras e, com isto, de limites, sob os quais os indivíduos podem gerir suas vidas, sendo “domesticados” pelo capital a darem continuidade às formas de governabilidade pensadas sobre a cidade. Sendo regras, a individualidade deve ser – por diversas vezes – esquecida em nome de uma ideia de massificação. Tal pensamento hegemônico – quando exercido diariamente sobre os corpos dos indivíduos – tenta estruturar uma base sólida acerca das regras de convívio nos espaços públicos, indispensáveis ao bom funcionamento urbano. Esse modelo de ações diárias afeta os modos de se pensar a urbanização, na luta pelo crescimento econômico, mesmo que este seja repartido de forma bem desigual entre os seres, na busca da ordem cujos modelos de cidadania são estabelecidos pelas leis do mercado.

Neste ínterim, a cidade como lócus de experiência dá espaço à visão da mesma como lugar de “passagem”, em que o ato de permanecer em determinados locais torna-se mais viável a partir de formas de uso voltadas para o consumo ou para o labor. Ou seja, pode-se “permanecer” para consumir ou para trabalhar, caso contrário, o cidadão geralmente continua o seu trajeto até os seus espaços privados, tais como o lar. Neste espectro, pode-se dizer que as formas de funcionamento do capitalismo contemporâneo tendem a diminuir a capacidade de experiência que a rua possui, sobretudo nos grandes eixos urbanos, almejando deixá-la, muitas vezes, como mero lugar de deslocamento dos cidadãos. Isto pode dar à rua o caráter quase estritamente comercial de compra e de venda de produtos, bem como, de circulação do trabalhador no sentido casa-trabalho, e vice-versa. Com isto, a rua que no início da sociedade burguesa ainda assumia, entre outras funções, uma forma, um meio de encontro, hoje se vê, muitas vezes, reduzida à mercadoria, redimensionando o cidadão às funções de trabalhador e/ou de consumidor, não restando assim, muitos espaços que escapem às leis do mercado (DEBORD, 2003).

Afirmado esta lógica, Guy Debord (2003) defende que o sistema capitalista atual não considera a subjetividade do ser, bem como a humanidade do cidadão, enxergando-o como sinônimo de “lucro”, seja no lugar de trabalhador, ou como consumidor, refletindo esta visão em diversas esferas da vida, tais como as esferas do trabalho e do lazer (DEBORD, 2003). No que concerne às cidades, sobretudo às grandes metrópoles, os espaços públicos vêm se transformando em locais cada vez mais monitorados, assépticos, para que não haja grandes interferências que possam interromper o fluxo da mercadoria, bem como, a manutenção da cultura hegemônica.

Logo, o potencial da urbe como lugar de acontecimento das experiências humanas dá passagem à noção de cidade carregada de imagens espetacularizadas (DEBORD, 2003), associadas, dentre outras possibilidades, à ostentação das classes sociais através de seus carros, ou de formas excessivas de consumo e de enobrecimento de partes da cidade. Outra importante apropriação do uso da cidade está na forma de “vitrinismo” das lojas em épocas festivas, ou seja, períodos em que os estabelecimentos comerciais têm suas vitrines padronizadas para incentivar o cidadão a consumir produtos referentes às datas comemorativas, como, por exemplo, o natal, o dia dos pais, etc. Ou seja, a espetacularização da vida mercantiliza também o afeto. Além dessas formas de uso, há outros exemplos, tais como os desfiles intensos de automóveis no cotidiano das ruas, diminuindo assim, os espaços

de convívio para os pedestres. De maneira panorâmica, esses exemplos mencionados podem ser considerados como algumas formas, dentre tantas, de representação da ostentação do status da vida pública, visando ressignificar o uso dos espaços a partir das condições sociais existentes para a compra e venda. Ou seja, uma maneira de tentar harmonizar o ambiente, engendrado de modo uníssono.

Dessa maneira, os pensamentos elitistas interferem diretamente em parte do modo como os cidadãos se percebem e como apreendem outros corpos que compartilham a cidade. As estratégias de higienização visam excluir corpos que não compartilham a lógica de compra e de trabalho. Higienização esta que aparece como estratégia de “limpar” a cidade, afastando as pessoas que, por ventura, não tenham condições reais de poder de compra, e, por isto, não são consideradas cidadãos dignos de frequentar certos espaços que o poder do capital proporciona como, por exemplo, as pessoas em situação de rua. A higienização aparece, entre outros pontos, como sinônimo de embelezamento da cidade, separando os cidadãos que possuem o poder de compra dos cidadãos que têm pouca ou nenhuma condição de consumir mercadologicamente os produtos da mesma. Sujeitos esses considerados parasitários por grande parte da sociedade, cuja crença massificada é de que tais indivíduos justificam suas existências a partir da apropriação dos bens alheios, roubando, pedindo e “amolando” as pessoas de classes sociais superiores às suas.

Nessa perspectiva, torna-se necessário valorizar financeiramente certos locais, ou seja, enobrecer certos bairros, para afastar a população carente do centro urbano e de outras áreas elitizadas, colocando-a em espaços cada vez mais longínquos, periféricos. Neste caminho, todas as abordagens históricas, contextuais responsáveis por levar um ser humano às condições miseráveis de existência são desprezadas por parte da lógica capitalista atual. Esta, por sua vez, justifica a injustiça através do fracasso e do sucesso conquistado individualmente, ou seja, por cada cidadão, ressaltando as situações atuais dos indivíduos como meras respostas às atitudes individuais, ou melhor, são consideradas responsabilidades próprias, pautadas no mérito:

Como todas as precondições sociais, emocionais, morais econômicas que permitem criar o indivíduo produtivo e competitivo em todas as esferas da vida simplesmente não são percebidas, o “fracasso” dos indivíduos das classes não privilegiadas pode ser percebido como “culpa” individual. (SOUZA, 2011, p. 20).

Concomitantemente ao pensamento de Souza (2011), pode-se dizer que esta noção individualista, pautada na meritocracia, desconsidera sumariamente os processos de exclusão que nossa sociedade brasileira sustenta desde a sua origem. Sociedade marcada pela hierarquia, pelo autoritarismo e pela negação dos corpos. A falta de compreensão histórica acerca das formas de exclusão interrompe o entendimento sobre os privilégios que alguns grupos possuem na escala social, enquanto outros são destituídos de direitos na ordem vigente. Os procedimentos de exclusão social fazem com que muitos indivíduos sejam suprimidos de determinados espaços, se diferenciando sintomaticamente do restante da população.

O desejo de transformar os espaços públicos em áreas pasteurizadas de lazer, classificadas, por vezes, de acordo com a lógica de um imenso shopping center, propõe uma privatização intensa à rua e aos demais espaços públicos da cidade. Tal pensamento passa a tratar os espaços de uso comum como locais exclusivistas, de apropriação e de segmentação de uso, dividindo a cidade de forma cada vez mais acirrada, inscrevendo na mesma (já tão marcada por inúmeros conflitos) a intolerância pela diferença, pelo diferente (APPADURAI, 1997). O diferente, então, passa a ser visto como um ser que, ora deve ser banido, expulso, ora afastado de modo seletivo e de maneira não muito visível, mas sim, atestado pelo desprezo, ou até mesmo pelo simples fato de ter sua existência ignorada pelos demais cidadãos.

A lógica de uso regulada pela seleção e pela exclusão dos espaços públicos legitima a desigualdade social, almejando colonizar o imaginário dos cidadãos sobre o que é o “urbano”, sobre como ele é construído, sobre quem tem direito e acesso a ele. Por conta deste pensamento segregador, os indivíduos passam a ser “julgados” sob a ótica espetacular do “ter” em detrimento ao “ser” (DEBORD, 2003), em que um ser humano deve ser respeitável, visível, somente se suas aquisições econômicas forem condizentes com a lógica do mercado. Debord (2003) nos alerta sobre o aspecto dado ao status social, em que, nesta luta incansável pelo “ter”, até mesmo algumas pessoas que não possuem grandes condições econômicas tentam fazer os outros indivíduos acreditarem em suas imagens criadas de *ascensão social*. Ou seja, como vivemos na era das imagens, até mesmo as pessoas que não estão em classes econômicas abastadas, podem fazer “parecer”, frente aos habitantes da sociedade, que são pertencentes a um “grupo seletivo”.

Percorrendo esta linha de raciocínio, pode-se dizer que as demarcações de espaços e, por consequência, de acessos restritos aos mesmos, englobam a uniformidade dos lugares e dos pensamentos, fazendo com que a padronização seja aspirada por grande parte da sociedade. Como o padrão está diretamente ligado à ordem, pode-se dizer que o cidadão que se opõe a essa estrutura deve ser combatido para que tudo volte ao lugar, à normatização (BAUMAN, 1998). A modificação de áreas centrais da cidade, encarecendo os espaços de uso comum, é um sintoma visível da atualidade, na expulsão dos pobres, na gentrificação e na maneira mais vil de tentar “esconder” formas de marginalidades, arrastando-as para as beiradas. A eficácia de tais intervenções sobre a cidade é tão grande que confere um valor simbólico aos espaços, redesenhando nas mentes das pessoas a concepção de uma política de exclusão, aceita por muitos cidadãos como um denominador comum para o “bem viver” em sociedade:

Essa dimensão de consumo que se adere à concepção de cidadania tem uma dupla e contraditória inserção. A princípio, se pensarmos na perspectiva puramente econômica do consumo, um cidadão consumidor seria identificado pelos indicadores de renda e poder aquisitivo. Em outras palavras, pelas possibilidades reais de adquirir produtos e participar de modo ativo no mercado de produtos e serviços. Obviamente um critério assim seria profundamente segregador, uma anticidadania [sic.], principalmente se considerarmos a realidade socioeconômica dos países pobres. (LEITE, 2007, p. 22).

Faz-se necessário ressaltar que a própria noção de cidade passa a ser idealizada para a segmentação de classes, validando as relações com fins lucrativos em contraposição à reciprocidade, tema este que deveria ser a reflexão central do âmbito democrático. Assim, a desigualdade social se justifica a partir de uma falsa harmonia espacial, na busca do embelezamento massificado dos centros urbanos, em que os produtos mercadológicos são aparentemente diferenciados por uma singularidade, mas que legitimam uma mesma prática, a do valor de troca: “O empobrecimento da experiência operado na sociedade do controle tenta produzir certo tipo de perda da singularidade, falseando este processo com uma oferta de uma individualidade massificada” (MENDONÇA, 2006, p. 103).

Nesta perspectiva, a rua e os demais espaços públicos, visivelmente incorporados às leis do mercado, ressignificam os seus sentidos em amplos aspectos, fazendo com que os sistemas hegemônicos se apropriem ideologicamente dos mesmos, de acordo com inúmeras pretensões. Sendo assim, as ruas “standardizadas” com inúmeras propagandas preenchem a cidade com “decorações para o consumo desenfreado”, fazendo parte da estetização urbana

contemporânea. Diante de tantas problemáticas apontadas, pode-se perguntar, então, “Quais os mecanismos de ação dos cidadãos pela busca da autonomia, mediante a padronização dos espaços?”. Perante a questão, pode-se dizer que há cidadãos, redes, e grupos contemporâneos que passam a enxergar as ruas e os espaços públicos como locais de confronto estético, político e ideológicos:

[...] as políticas culturais e práticas sociais que segregam estes espaços para o consumo não contribuem necessariamente para um esvaziamento do sentido público desses espaços urbanos, da mesma forma que não impedem que novas formas cotidianas de apropriação política dos lugares, marcadas pela publização [sic.] e politização das diferenças, qualifiquem esses espaços da cidade como *espaços públicos*. (LEITE, 2007, p. 23, grifo do autor).

Em meio à crise das experiências compartilhadas, diversos sujeitos subvertem as relações aparentemente enrijecidas entre espaços públicos e mercado. Relações que colocam o cidadão como mero consumidor pagante, fazendo com que diversos sujeitos tomem atitudes que buscam extrapolar algumas noções usuais da cidade. A tentativa de controle de utilização dos espaços públicos entra em constante colisão com os anseios dos cidadãos que visam escapar, apropriar e desmembrar ordens prévias do sistema hierárquico, gerando simultâneas tensões, disputas e manifestações que desafiam certas preleções estratificadas de poder. Tal inconformismo perante a institucionalização do uso da rua e de demais espaços públicos, que visa definir “quem” e “quando” usar tais locais, ascende em parte dos cidadãos a pretensão de se preencher tais espaços com ações alheias ao ritmo usual da cidade. A partir de diversas formas de ocupação – e mantendo a liberdade de uso da rua como ideário político – muitos grupos sociais se movimentam em oposição ao pensamento dominante, criando alternativas para vivenciarem a cidade:

Buscar procedimentos de criação que nascem da percepção de que a cidade impõe formas de uso social e, ao mesmo tempo, condiciona modos de operação, permite pensar ações de ruptura. A noção do urbano não como projeto, mas como ambiente implica uma percepção que observa os movimentos e deslizamentos da cultura e os comportamentos que constroem aquilo que vemos como a cidade. (CARREIRA, 2009, p. 67).

Utilizando as ruas como um espaço político, pode-se dizer que parte dos cidadãos almeja a percepção de áreas da cidade além da espetacularização da vida, criando novas possibilidades de discursos mediante aos fatos apresentados: “A rua, como espaço multifuncional que contém desde a vida cotidiana repetitiva até os movimentos mais violentos e transformadores da sociedade, potencializa as manifestações culturais do tipo político e

lúdico” (CARREIRA, 2007, p. 37). A rua como um território vivo dentro do eixo urbano, repleta de tensões e de vontades por parte dos sujeitos que passam por ela, pode ter, em sua tessitura, diferentes formas de utilização e de compreensão de seu uso contínuo. Como eixo de passagem dos transeuntes, a rua e os espaços públicos podem ser vistos também como passarelas de identidades, de reflexão e de energias compartilhadas, testemunhando diferentes formas de vida.

2.3 O descontentamento dos cidadãos e as práticas autônomas frente às formas de segregação

As cidades atuais, controladas por discursos hegemônicos, por diversos símbolos de poder, como também por inúmeras imagens de consumo desenfreado, em que o bombardeio de figuras é maior que a capacidade de absorção das mesmas, seguem a lógica da urbanização desenfreada, inchada, desprezando por diversas vezes a igualdade de acessos entre os seres (DEBORD, 2003). As constantes crises econômicas, bem como a falta de confiança na política atual, geram revoltas em parte dos cidadãos, afetando diretamente as relações de vivência nos espaços urbanos.

O poder das instituições públicas baseado, muitas vezes, na coerção e na repressão dos sujeitos, segue, por diversas vezes, premissas antagônicas à democracia, atendendo a valores próprios (ARENDRT, 2007). As contradições do poder público que, teoricamente, deveria zelar pelo funcionamento da urbe em toda a sua complexidade e que, comumente atende aos interesses de empresas privadas, colocam os cidadãos como elementos de um jogo, tornando-os potencialmente capazes de produzir lucro: “[...] a massa de homens serve ao Estado não na sua qualidade de homens, mas sim como máquinas, entregando seus corpos” (THOREAU, 2005, p. 38). Dessa maneira, as incongruências dos sistemas de poder desafiam parte dos cidadãos a tomar decisões, a transmitir informações que não são dadas pela mídia convencional, como também, a proceder de modo a se contrapor à lógica do poder operante. Apesar das promessas constantes de melhorias nas cidades por parte das instituições públicas, grupos de cidadãos não veem ações concretas em amplo espectro, prevalecendo a insatisfação no universo real da cidade, na recusa da aceitação das falas de poder.

O inconformismo de uma minoria que não deseja seguir o fluxo “naturalizado” das regras governamentais, e/ou de outros organismos hegemônicos, gera possibilidades de atuações contrastantes com tais organismos nas esferas das cidades. Dentre as atuações, pode-se pensar em manifestações públicas, passeatas, protestos, ações de subversão de usos dos espaços, etc., na busca pela construção de imagens diferentes das descritas anteriormente, ampliando vozes que geralmente não são ouvidas no âmbito do cotidiano. Desse modo, as manifestações atuam nas cidades como plataformas de comunicação entre os atores sociais, na construção de símbolos, imagens, figuras, vozes, entre outros elementos de ação nas ruas e em espaços públicos, declarando, assim, o descontentamento de parte da população mediante os discursos hierárquicos da sociedade.

Partindo do pensamento acima, pode-se dizer que as manifestações públicas em espaços urbanos procuram alterar as relações de poder, como também buscam a modificação estrutural de determinados sistemas, ou até mesmo resistem às narrativas dadas de maneira hierárquica sem consulta prévia da população, tais como: a luta contra o aumento das passagens de ônibus, a busca de melhorias salariais, etc. As manifestações públicas, geralmente realizadas em grupo (pouquíssimas vezes dadas de forma individual), ocupam os espaços simbólicos da cidade, tais como os centros urbanos, trazendo significados diferenciados àqueles espaços:

Geralmente, as manifestações atrapalham propositalmente o andamento de carros, de transeuntes, etc., mobilizando parte da população que aparece aparentemente alheia à ação. Além disto, as manifestações invadem espaços burocráticos do poder, tais como a prefeitura, câmara de vereadores, etc., desafiando as normas vigentes, alterando certas noções históricas de uso dadas a determinados espaços sociais. Ao assumir e ocupar o espaço urbano, os cidadãos reivindicam sua própria cidade [...]. (CASTELLS, 2013, p. 15).

Segundo Castells (2013), as manifestações sociais são, geralmente, desencadeadas por movimentos, grupos e/ou subgrupos insatisfeitos com alguma demanda dos organismos políticos, na busca do enfrentamento contra formas de injustiça social. Ampliando este pensamento, Castells (2013) fala que os movimentos sociais são representados por ideais comuns entre os manifestantes, geridos por indivíduos cujas ideologias possuem natureza semelhante, denominadores em comum, mesmo que haja certa divergência entre os mesmos. Ou seja, os objetivos em comum, somados à emoção, à afetividade de fazer parte das ações, ligam as pessoas, mobilizando-as a realizarem experiências, cujos significados são

compartilhados entre os seres que se comunicam e que permanecem unidos em diversos espaços e tempos.

Ainda segundo Castells (2013), os movimentos sociais necessitam de mecanismos de comunicação que circulem entre os cidadãos, tais como as redes sociais, folhetos impressos, etc.¹³, angariando mais pessoas às causas traçadas, como também, esclarecendo melhor as reais funções das ações pensadas em conjunto, como, por exemplo, o movimento feminista, o movimento LGBTTQ, o Movimento Passe Livre (MPL), etc. Neste sentido, a visibilidade dada a uma causa passa a ter maior efeito a partir do momento em que outras pessoas se solidarizam com a mesma, alterando as noções sobre os discursos de enfrentamento ao status quo vigente.

Castells (2013) fala que a empatia produzida por determinadas causas se dá pelo processo comunicacional que os movimentos sociais estabelecem com o restante da população, podendo gerar identificação imediata com as temáticas produzidas, ou seja, com certos ideais como, por exemplo, a luta frente às injustiças sociais, tais como a exploração do trabalhador, ou o preconceito contra determinadas minorias. Desse modo, algumas pessoas passam a se identificar com as mesmas causas, absorvendo-as, propagando-as e/ ou atuando ativamente nos processos históricos das manifestações. Como vivemos na era da imagem, com todo o seu poderio, pode-se dizer que, quanto maior for o número de atuantes em uma determinada causa, esta, possivelmente, terá maior visibilidade diante dos outros cidadãos, dando aparente consistência.

Com o medo da probabilidade de adeptos a certos movimentos e com isto, de correr o risco de ver ampliada a empatia da população a determinadas causas, as redes de vigilância podem aumentar o seu poder de coerção, de repressão. Neste sentido, há até a possibilidade de anulação de certos movimentos, ações, manifestações, etc., sendo apoiada constantemente por diferentes mídias brasileiras, na busca de desqualificar os discursos dos movimentos sociais, de banalizar as falas dos participantes e, até mesmo, de mentir sobre os seus contextos, sobre as suas raízes. A fim de confundir a população sobre os reais interesses de variadas manifestações, as elites buscam transformar os discursos antagônicos em falas indesejáveis. Para isto, os mecanismos utilizados caminham desde tentativas sequenciais de ridicularização dos movimentos sociais, de ações civis, de passeatas, etc., por parte das

¹³ A presente tese não irá se debruçar sobre essas formas de comunicação, pois não é o foco da pesquisa.

mídias, mostrando-os como obsoletos, até formas de repressão policial, de ações truculentas, mostrando, por meio de uma força desigual, o desejo de silenciar parte da população.

Nesta lógica, pode-se dizer que a expulsão dos manifestantes e/ou contestadores e/ou protestantes dos espaços públicos e/ou privados – privados, no caso de manifestações em shopping centers, demais áreas de consumo, etc. – visa mostrar a legitimidade de poder que, muitas vezes, aparece de maneira discreta, nas entrelinhas, mas agora se faz presente por uma força descomunal. Neste contrassenso, em que as elites políticas vivem, sendo eleitas pelos cidadãos para a proteção das cidades, e, posteriormente, emanando forças contra a sociedade, ou, ao menos parte dela, faz com que os cidadãos sejam oprimidos em vários aspectos. Tais elites coíbem – ou tentam coibir – novas possibilidades de ascensão de minorias, e/ou de conquistas de direitos. A brutalidade policial, autorizada pelas instituições de poder, unida à impunidade, realiza formas bélicas de anulação de manifestações sociais, combinando diferentes naturezas de intimidação e de convencimento da população sobre a importância de se cessar certas ações.

Contudo, as ações dos cidadãos ocorrem em diferentes frentes, como também, em diversas regiões, ultrapassando as barreiras dadas pela mídia, pelas redes de vigilância. Muitas ações tentam estabelecer conexões entre pessoas com ideais comuns, que buscam ter voz em meio a uma (parte da) sociedade aparentemente resignada. Neste constante fluxo de ações, muitos indivíduos criam subjetividades acerca das cidades, gerando outros olhares sobre as mesmas, outras possibilidades, mesmo que os olhares pareçam, inicialmente, utópicos.

Seguindo essa trajetória, há diferentes formas de apropriações do uso de espaços das cidades que caminham além das reivindicações formalizadas em manifestações. Práticas que subvertem o pensamento normatizado acerca de “como” e de “quem” deve usufruir determinados ambientes. É o caso do “rolezinho”¹⁴ nos shopping centers, por exemplo, que se trata de práticas de intervenção feitas por jovens da periferia, na busca de maiores acessos aos locais de consumo. Apesar dos shoppings serem recintos privados, cujos donos são empresários e/ou as grandes corporações, eles são, frequentemente, vivenciados por indivíduos de classes sociais superiores, sendo utilizados como uma espécie de espaço

¹⁴ Tratarei o rolezinho como breve exemplo de resistência e de subversão, pois foi uma intervenção atual das periferias brasileiras, e que esteve nas mídias durante longo período, sendo tratado como um fenômeno urbano próprio dos jovens das classes inferiores. Tal fenômeno se encaixa com a presente pesquisa pelo seu caráter de descontentamento frente a algumas formas visíveis e outras discretas de segregação social.

público pelas classes média e alta, consistindo assim, em extensões de lazer do cotidiano de várias famílias, ou seja, quase uma continuidade do “lar”.

No que tange ao lugar de pertencimento, pode-se afirmar que as pessoas das classes sociais frequentadoras “assíduas” desses espaços, se consideram, indubitavelmente, pertencentes a esses ambientes. Esta afirmação pode ser consolidada na prática, ao entendermos que a definição básica do “bom uso de um shopping center” é a potencialidade de consumo que os “clientes” possuem, ou talvez, aparentam possuir. Desse modo, as potencialidades de compra estão atestadas, mesmo que superficialmente, pelas classes sociais dos clientes, pelas vestimentas que podem dar ou não a aparência espetacularizada de status social, pelas formas de corporeidade padronizada, ou seja, sem exageros nas formas de falar, nos modos de andar, etc., entre outros rótulos baseados em formas e aparências contemporâneas.

Símbolo da burguesia, o shopping center alastrou-se globalmente como parte importante da cultura da sociedade atual. Com uma ambientação asséptica e com uma climatização adaptada, o interior de um shopping não revela aos olhos dos clientes quando é dia ou quando é noite. Com as luzes sempre acesas, o tempo dentro de um shopping parece parar, distanciando os cidadãos da correria e dos problemas cotidianos (PINHEIRO-MACHADO; SCALCO, 2014).

O shopping desponta como uma camada “ilusória” da cidade, sem miséria, sem poluição, sem mudanças bruscas de temperaturas filtrando, em seu nicho, as pessoas indesejáveis, os “não clientes”. No shopping há a discreta distinção entre quem entra e quem sai, em um controle dos corpos que não são desejáveis naquele espaço. A lógica do shopping opera dentro do capitalismo global que define quem tem ou não como contribuir com o sistema, pois, ali dentro, os valores dos cidadãos são medidos pelo poder de consumo que eles possuem ou aparentam possuir. Os cidadãos que não têm alguns dos atributos acima, ou seja, aqueles que não trazem em seus corpos os signos codificados de “boa aparência” e de conduta nesses ambientes serão, provavelmente, desprezados e/ou vigiados, e/ou maltratados no interior desses recintos.

No entanto, as melhorias nas condições sociais e na qualidade de vida ao longo das últimas décadas fizeram com que parte da população carente tivesse maior acesso ao consumo e, com isto, quisesse pertencer a esta cultura pasteurizada de lazer: os shopping

centers. Em entrevista ao *Jornal Estadão* de São Paulo, MC Chaveirinho, um dos criadores dos rolezinhos em São Paulo, fala sobre a relação dos jovens da periferia com o shopping center, na configuração de maior participação social: "Defendo o lado da periferia. Também temos a vontade de comparecer em shoppings [...]. O shopping é o local onde a gente se identifica. Tenho vontade de consumir, comer, comprar um tênis" (MC CHAVEIRINHO, 2014). Unida à melhoria nas condições de vida, há atualmente a falta de espaços apropriados para os jovens, principalmente nas diversas periferias que ainda carecem de investimentos culturais, seguindo os cânones da segregação neoliberal, como dito nos subcapítulos anteriores. Jeferson Luís, outro criador do rolezinho em Guarulhos (SP), disse, em entrevista ao *Jornal R7*, que na periferia "falta projetos de lazer para os jovens", e acrescenta ainda que "a ideia inicial foi reunir os jovens para o lazer" (LUIS, 2014). Nesse sentido, a ausência de locais adequados para os jovens faz dos shopping centers verdadeiros refúgios para os mesmos, ou seja, espaços de vivência para as classes sociais inferiores e/ou em ascensão. Sendo assim, deveria ser garantida a entrada e a permanência desses jovens nesses estabelecimentos:

Vale ressaltar que ao receber o alvará para a construção de um centro comercial, os donos se comprometem com regras de direito público, entre elas a de que seus estabelecimentos seriam para todo e qualquer tipo de pessoa, pois se entende que estes espaços estão direcionados a atender interesses de uma grande parcela da população. (BARBOZA; WOICIECHOVSKI, 2014, p. 3).

Dentre as múltiplas formas de movimentos urbanos, de ações coletivas, de busca por vivência e diversão, se realizaram os rolezinhos. Os sentidos dados aos rolezinhos foram amplos, abarcando a ideia de "dar um passeio", de "curtir", de deixar "desenrolar", ou seja, uma atitude de intervir sobre os espaços de consumo, tais como os shoppings. Segundo Rafael Oliveira, rolezeiro¹⁵: "Rolezinho é diversão, mano, a gente faz no shopping por que lá é um lugar luxuoso, e um lugar onde nós nos sentimos bem. Tipo assim, nossa intenção é namorar, dar uns beijos e tal" (OLIVEIRA, 2014). Os encontros entre os jovens foram marcados pelas redes sociais, a partir de compartilhamentos de postagens e de mensagens, como também, a partir das criações de eventos virtuais, realizando os encontros presenciais:

No dia 8 de dezembro de 2013, seis mil adolescentes, marcam pela internet e se encontram no Shopping Metrô Itaquera, em São Paulo, exigindo um policiamento reforçado nas ruas e o fechamento antecipado do shopping em uma hora e meia. Após este evento de 2013, várias outras manifestações ou reuniões de jovens,

¹⁵ Termo designado para os participantes do rolezinho.

chamadas de rolezinhos, vem se aglomerando frente aos shoppings centers de várias cidades pelo país. (SOCAL; CARDOSO, 2015).

Com isto, o acontecimento urbano chamado rolezinho ganhou publicidade entre final do ano de 2013 e o início de 2014, reunindo vários jovens de bairros de periferia em diversos shoppings centers dos estados do Brasil, causando grande destaque na mídia brasileira, devido a diversos fatores:

Trata-se de adolescentes das periferias urbanas que se reúnem em grande número para passear nos shopping centers de suas cidades. O evento causou apreensão nos frequentadores e fez com que alguns proprietários dos estabelecimentos conseguissem o direito na justiça de proibir a realização dos rolezinhos, barrando o acesso dos jovens. Desde então, emergiu um amplo debate sobre segregação na sociedade brasileira. (PINHEIRO-MACHADO; SCALCO, 2014).

Os shopping centers conhecidos por serem espaços elitistas, exclusivistas não são pensados para a convivência das diferentes classes sociais em seus interiores (BAUMAN, 2007). Pelo contrário, como dito anteriormente, os shoppings unem as pessoas pelo poder de aquisição de bens, aceitando quem gera o lucro, quem faz a engrenagem do capital rodar. Por este ângulo, a inserção do rolezinho nos shoppings gerou um estado de alerta aos lojistas e às direções desses estabelecimentos, na configuração, ou melhor, na ampliação do medo ao que é diferente, a quem não possui as mesmas condições econômicas. Como o shopping center obedece à premissa das inter-relações a partir do consumo, quem não for potencialmente percebido na condição de consumidor deve ser vigiado e/ou separado dos demais, para a boa manutenção dos serviços, ou seja, para que a engrenagem continue a rodar:

[...] o evento tornou-se um fenômeno porque tem esse poder catalizador de reunir e revelar profundas estruturas da desigualdade social não apenas da sociedade brasileira, mas igualmente das relações políticas e econômicas entre o Norte e o Sul do planeta. Ao contrário de um fenômeno genuinamente nacional *sui generis*, o rolezinho é uma manifestação à brasileira de um comportamento da periferia global. (PINHEIRO-MACHADO; SCALCO, 2014).

Os corpos que, geralmente, são vigiados pelos seguranças nos shoppings representaram, em grande escala, os participantes dos rolezinhos. Eles levaram para tais recintos, seus comportamentos, suas identidades, as cores de suas peles, os seus vestuários, transitando “livremente” em tais estabelecimentos. Além disso, ouviam e dançavam os seus estilos musicais baseados no *funk ostentação*, gravados em seus aparelhos celulares ou em outros aparelhos eletrônicos:

Nessa direção, o funk ostentação é outro fenômeno intimidante relacionado aos rolezinhos. Trata-se de uma versão – que se manifesta mais fortemente em São Paulo, mas não apenas lá – que cultua carros, dinheiro e grifes em níveis propositalmente exacerbados, representando a negação do papel previamente definido socialmente que versa sobre a pobreza como destituição, ausência e carência. (PINHEIRO-MACHADO; SCALCO, 2014).

Em suma, os jovens carregavam os símbolos de suas identidades que as classes média e alta, brancas e patriarcais tentam evitar: os códigos da periferia, vistos pejorativamente como registros da diferenciação de classes. As marcas que atestam as distinções de classe e racial foram suficientes para que os demais frequentadores dos shoppings se sentissem ameaçados pelos “diferentes”, pelos jovens que sempre tentaram evitar. A sensação de insegurança passou a generalizar-se, pois tais frequentadores perceberam que até os locais de redutos da mercadoria não garantiam mais a assepsia, a “normalidade” da segregação:

[...] 80% dos paulistanos desaprovavam os rolezinhos e 72% entendiam que a polícia militar deveria agir para reprimi-los. Cruzando com a análise qualitativa dos comentários das redes sociais, fica evidente que a rejeição da população brasileira ao fenômeno é grande, legitimando a ação violenta da polícia e a postura segregacionista dos estabelecimentos de camadas médias. (PINHEIRO-MACHADO; SCALCO, 2014).

Percebe-se aqui que grande parte da população repudiou as práticas do rolezinho, dando suporte à força policial que, por sua vez, agiu com extrema violência, dando continuidade aos exercícios institucionalizados de abusos e de arbitrariedades militares. Práticas, aliás, bem rotineiras no cotidiano das diversas periferias do Brasil:

A força policial foi usada para que se cumprisse a ordem judicial de proibição dos rolezinhos e isso foi amplamente legitimado pela população, conforme indica a pesquisa mencionada no início deste artigo [e também supracitada nesta tese]. Em suma, os negros da periferia estavam sendo uma vez mais vítimas de um apartheid velado a la brasileira (nesse caso, nem tão velado assim). (PINHEIRO-MACHADO; SCALCO, 2014).

Após os seguintes eventos acerca dos rolezinhos, muitos lojistas conseguiram o cerceamento dessas intervenções. Isto fez com que os jovens, menores de dezoito anos, só pudessem entrar nos shoppings caso estivessem acompanhados dos pais e/ou demais responsáveis. Obviamente, o foco não era os jovens das classes média e alta, que, aliás, sempre tiveram acesso cotidianamente a esses estabelecimentos, sem restrições como essas. Os jovens que foram diretamente atingidos com tais proibições foram os adolescentes das periferias, pois seus pais, em geral, trabalham o dia todo, com salários baixos, sem terem

condições de levar as suas filhas e filhos aos locais. Ou seja, tal cerceamento culminou, mais uma vez, na segregação de jovens negros e pobres em geral:

Os rolezinhos escancararam três importantes tensões e preconceitos presentes na sociedade brasileira: de classe, de raça/cor e de idade/geração. Eles foram perseguidos e duramente reprimidos em primeiro lugar porque eram jovens pobres, como pode ser visto nos vídeos que já estão circulando na internet, mostrando jovens brancos de classe média a fazer algazarra em shoppings e sem sofrer nenhum tipo de constrangimento da equipe de segurança. (PEREIRA, 2014).

A grande repercussão dada pelas mídias nacionais e internacionais, sobretudo pelas mídias sensacionalistas, gerou um paradoxo nas discussões acerca dos usos dos espaços das cidades brasileiras: ao mesmo tempo em que os jovens foram acusados de vandalismo ao utilizarem os espaços dos shopping centers, sendo ainda mais estigmatizados, eles também viraram protagonistas desses embates, obtendo a visibilidade que é, muitas vezes, negada às classes sociais inferiores. Mais que mera diversão, o rolezinho se transformou em uma luta pela visibilidade, ou seja, pelo direito das pessoas ao sentido de pertencimento em vários âmbitos da sociedade. Pode-se fazer um recorte sobre o rolezinho, elaborando uma leitura acerca da ação dos jovens nesses ambientes assépticos e elitistas como um ato de transgressão espacial, uma forma de negação às regras previstas pelo neoliberalismo excludente. Como descreve Jefferson Luís: “Não seria um protesto, seria uma resposta à opressão. Não dá para ficar em casa trancado”. (LUÍS, 2014). Dessa maneira, os jovens não passaram rapidamente pelos shoppings, mas os vivenciaram, desfilando pelos diferentes espaços com seus gostos, com suas roupas, com suas identidades, etc., causando assim, o aparecimento dos preconceitos que, geralmente, ficam camuflados.

Bauman (2007) diz que a vida social tende a diminuir a sua potência quando as pessoas vivem atrás de grades de condomínios, ou de muros residenciais, ou ainda, cercadas por seguranças em locais de consumo, cujos ambientes são constantemente vigiados, blindados e aparentemente seguros. Nesta perspectiva, o rolezinho representou a desordem, destituindo a falsa noção de calma construída a partir dos artefatos descritos acima e de outros não citados. As barreiras, concretas e simbólicas, não foram fortificadas suficientemente para afastar os jovens da periferia dos locais de consumo, revelando que as sociedades de vigilância e de controle, analisadas por Foucault (2004), não conseguem escapar das fissuras, das pequenas frestas que desafiam o seu poderio. Logo, o rolezinho é um fenômeno político e urbano que desencadeou uma série de reflexões sobre os direitos ao uso

dos ambientes das cidades. Apesar da mídia tentar desprestigiar o rolezinho sistematicamente, esse fenômeno empoderou os jovens, possibilitando a discussão acerca da emancipação social. Sem dúvida, os jovens desejavam obter a dignidade de consumir, estendendo essas possibilidades às suas comunidades.

Ainda nesta linha de raciocínio, pode-se traçar um paralelo entre o rolezinho e a teoria de Certeau (1998), quando este autor fala sobre os cidadãos que tentam encontrar caminhos para interagir com a cidade a partir de apropriações subjetivas e, às vezes, subversivas do cotidiano. O autor mostra que a cidade permite a transitoriedade, a mudança, os embates ideológicos, os jogos de assimilações de narrativas para as construções de outros olhares sobre a urbe. Há nessas construções a vontade dos cidadãos de preencherem os espaços demarcados pelo poder, proporcionando novas formas de interação com a cidade, reconfigurando, assim, as demarcações de uso previamente pensadas.

Sobre estes aspectos, pode-se dizer que o rolezinho é um fenômeno de subversão nos modos de uso dos shopping centers, pois os jovens promoveram encontros contrários à segmentação de uso desses espaços – pensada para uma elite – provocando reações controversas nos clientes fixos de tais estabelecimentos, na mídia, em parte da população brasileira e na imprensa mundial. Isto não quer dizer que as polêmicas foram resolvidas, encerradas consensualmente. Pelo contrário, as dissonâncias continuam em pleno movimento, em que muitos cidadãos parecem estar assustados com tal fenômeno, desaprovando o rolezinho. Porém, a outra parte que, geralmente, não tem grande visibilidade na mídia e na política, ou seja, os jovens de periferia, pôde ser ouvida em alguma instância. Os jovens mostraram que estavam descontentes com os usos habituais de tais espaços, revelando as suas escolhas, as suas vontades frente à segregação. Com isto, obrigaram a sociedade brasileira a se posicionar, e às elites a reverem suas estratégias higienistas, ou a modificar pequena parte do pensamento estruturante acerca das noções de privilégio que elas possuem.

Então, a diferenciação social atestada pelas roupas de *grife*, pela frequência em determinados locais, pelo status social perante os membros de uma comunidade, já não parecem ser formas tão eficazes de distinção e de separação entre os cidadãos, pois ações como os rolezinhos ajudaram, mesmo que de maneira efêmera, a diluir essas muralhas que separam as classes sociais, provocando a convivência – mesmo que forçosamente – entre diferentes moradores de uma cidade. Logo, o rolezinho possibilitou a mistura de diferentes

classes sociais, em uma projeção do jovem da periferia que, por alguns momentos, teve visibilidade em escala global.

Como parte da proposta reflexiva acerca do rolezinho, juntamente com todo o exemplo brevemente analisado acima, pode-se pensar que o cidadão comum atual é capaz de capturar as práticas reguladoras da vida, subvertendo-as em pequenas escalas, enfrentando assim, os discursos hegemônicos (CERTEAU, 1998). Uma vez anunciada a recusa de algumas práticas normativas da sociedade, faz-se necessário pensar, então, em outras possibilidades de feitura do cotidiano. O remanejamento de ideias possibilita mudar as pressuposições de mundo, valorizando a heterogeneidade a partir da resistência aos rótulos dados às relações sociais.

Além das intervenções explanadas, há outras práticas de resistência dentro das possibilidades de diferentes usos do espaço urbano. Práticas plurais, manifestações, passeatas, atos efêmeros, ações mais duráveis, intervenções artísticas, entre muitos outros procedimentos que contribuem para as dissonâncias frente às formas autoritárias de poder no tecido urbano. Sendo assim, esta tese terá como foco, entre várias probabilidades de ação na cidade, as ações artísticas em espaços públicos, na luta contra as circunstâncias dadas pelo capital.

Considerando as ações artísticas como atos sociais e políticos, este estudo visa demonstrar as poéticas artísticas performativas como eixos capazes de ampliar a consciência dos atores sociais. O enfrentamento entre determinados poderes hegemônicos enraizados nas cidades e as intervenções artísticas somente é possível pelo fato do cotidiano não ser exato, e sim, permeável, mutável, viabilizando rompimentos e cruzamentos de ideias. A rua e demais espaços públicos tornam-se locais privilegiados no campo das intersecções, pois incorporam identidades, pessoas, gêneros, etnias. Por meio das ruas, certos acontecimentos podem escapar às formas pré-estabelecidas de uso da cidade, pois os corpos intervêm sobre outros corpos, em um caminho duplo de reflexividade e (auto) reflexividade. Nessa perspectiva, esta tese irá analisar os coletivos artísticos, Obscena e Transeuntes, que realizam intervenções urbanas no cotidiano das cidades. Coletivos esses que usam os espaços urbanos como lugares de ativismo, estimulando múltiplas visões de apreensão da arte, em especial, no campo da recepção estética. Ainda sobre esse entendimento, o presente estudo irá retratar a *performatividade* como possível leitura acerca de tais coletivos, promovendo maior reflexão sobre o assunto.

2.4 As intervenções urbanas: as ações artísticas nas ruas como política de resistência

Em meio às diversas possibilidades de ações, de intervenções dos sujeitos na cidade, há diferentes formas de atuação artística sobre os eixos urbanos, tais como as intervenções urbanas. Elas promovem provocações acerca das noções sedimentadas da urbe, gerando visões diversificadas sobre a feitura de arte a partir de estéticas distintas. Dentre a vasta conceituação acerca das intervenções urbanas, pode-se considerá-las como manifestações que intervêm, sob algum aspecto, em um cenário urbano preexistente, cuja função habitual de uso passa a ser interrogada, abrindo novas percepções relacionais aos cidadãos:

Como uma alternativa de ação concreta e espontânea ao espaço físico, aos rótulos e parâmetros convencionais das instituições de arte, a intervenção urbana problematiza o contexto em que ela é realizada, questiona a autonomia de um trabalho artístico e dialoga com o entorno ou uma situação social. (MESQUITA, 2008, p. 220).

Segundo Mesquita (2008), as intervenções urbanas possuem o compromisso de inserção estética em diferentes arquiteturas da cidade, oferecendo maior horizontalidade nas construções artísticas em vias públicas. As intervenções urbanas possuem um caráter dinâmico de apresentação, o que dá a elas uma espécie de “livre circulação” pelo tecido urbano, na busca de maior autonomia criativa, distinguindo-as assim, das ações artísticas mais institucionalizadas. Geralmente, as intervenções urbanas são marcadas pelo caráter político de atuação, enfatizando as discussões atuais da sociedade através de ações em tempos limitados, efêmeros, em um aspecto de estreitamento entre a feitura e os habitantes das cidades. É nesse viés que as intervenções urbanas atuam como *micropolíticas foucaultianas* em lugares específicos, habitando o cotidiano a partir de pequenas e novas molduras sobre a cidade.

A arquitetura da cidade que, algumas vezes, aparece como um lugar pronto, acabado, passa a receber novas camadas de leituras em sua superfície, propiciando novas fugas às cristalizações do olhar sobre a mesma. Mesquita (2008) acredita que as intervenções urbanas propiciam um valor diferenciado de uso às relações na cidade. O valor simbólico de uma intervenção urbana ultrapassa as relações de consumo propiciadas pela sociedade do capital, enfatizando o afeto, a troca e a experiência entre os cidadãos. Em geral, as intervenções urbanas exigem uma corporeidade imediata proporcionando – aos passantes –

opções que extrapolam os caminhos de contemplação que uma obra artística possui. Ou seja, dentro da ideia de intervenção em espaços públicos, os transeuntes podem observar as ações – como fariam em quaisquer outras ações artísticas – mas podem também, possivelmente, experimentar a proximidade com as feitura. Por vezes, podem tatear, estreitar, criando relações sinestésicas com a experiência que, muitas vezes, se mescla no cotidiano. Para Marcelle Louzada (2011):

As práticas artísticas públicas promovem fissuras na estrutura da cidade, desmontando as paisagens já instaladas. Por meio de diferentes maneiras de ocupação do espaço, traçam-se linhas e se embaralham pontos. São paisagens que se abrem dentro de outras paisagens, intensificando a vida pública. (LOUZADA, 2011, p. 40).

Louzada (2011) defende que as intervenções urbanas atuam no tecido urbano como uma “composição de paisagens intensivas” (p. 38), com o intuito de tensionar padrões e diluir conhecimentos prévios de uso da cidade. Neste contexto, as intervenções urbanas agem como dispositivos que proporcionam novas composições aos espaços. Elas podem desobstruir os olhares viciados acerca da urbe: “Para expandir e explodir fronteiras, buscando campos indeterminados, entretanto, faz-se necessário abrir espaços, através de outras poéticas de intervenção” (LOUZADA, 2011, p. 78). Traçando um paralelo com a fala da autora, é possível dizer que as intervenções podem alcançar um alto teor sinestésico com a cidade ao enfatizarem propostas que diluam barreiras entre o espaço institucionalizado e o espaço praticado, inscrevendo novas poéticas no tecido urbano. As reverberações das intervenções artísticas caminham desde pequenos questionamentos sobre o papel da experiência da cidade atual, até às interferências nas antigas molduras dos espaços urbanos.

As intervenções urbanas artísticas não nascem, necessariamente, de uma luta contra opressões visíveis, nem desejam atingir, fundamentalmente, grande número de pessoas, e com isto, não possuem, de maneira precisa, grande visibilidade perante outros cidadãos. Porém, as intervenções urbanas, em seus diferentes aspectos, potencializam discussões sobre os eixos urbanos, revelando diferentes níveis da cidade, que, muitas vezes, são ignorados no cotidiano. Pensando que o poder existe a partir das relações, pode-se dizer que ele se manifesta em todos os lugares e em todas as classes sociais. Neste ângulo, pode-se pensar nas intervenções urbanas como ações que almejam, também, questionar as relações sociais hierárquicas. Muitos discursos decorrentes das intervenções aparecem na corporeidade dos

artistas envolvidos, verticalizando as proposições estéticas a partir de formas, imagens, escritas, falas, ações, etc., e parte desses discursos nasce da oposição aos enunciados oficiais.

Geralmente, as intervenções exploram uma dinâmica em que a cidade aparece como um elemento centralizador da feitura artística, na possibilidade de um diálogo direto com os passantes. Nesta perspectiva, algumas intervenções urbanas de cunho artístico objetivam criar materiais provocativos, sem o intuito imediato de fecharem as possíveis leituras sobre as obras: “Ações de intervenção e composição urbanas, de alguma forma, criam zonas temporárias e espaciais renovadas pela presença do corpo, afirmando a cidade como espaço de contaminação e heterogeneidades” (GASPERI *et al.*, 2015, p. 6). Elas deixam rastros, vestígios para quem estiver nos arredores, para que os passantes possam trazer olhares às ações contribuindo com as proposições, tocando e/ou sendo tocados sob algum aspecto. Tudo isto sem que se tenha a necessidade de uma resposta fechada, encerrada em si. Logo, as intervenções artísticas no âmbito urbano acolhem o tempo presente, o tempo do “aqui e agora”, na efemeridade dos acontecimentos realizados e em comunhão com os demais cidadãos.

Neste sentido, pode-se associá-las, em parte, aos estados de rupturas nos espaços do cotidiano. Espaços esses que o poder do capital proporciona. Sendo assim, as intervenções artísticas podem gerar o cerceamento de certos padrões para aparecer novas formas de inter-relação entre os seres e a cidade (CARREIRA, 2004). Logo, elas são capazes de alterar pequenas linhas que definem as cidades, propondo um novo olhar aos cidadãos sobre as mesmas, nem que seja um olhar fragmentado, efêmero. Dessa maneira, entende-se que as ruas e demais espaços públicos das cidades podem ser vistos também como estruturas arquitetônicas de intenso convívio. A respeito de tais aspectos, pode-se pensar ainda mais sobre o cotidiano como potência para diferentes discursos artísticos, cujos desdobramentos permitem provocar pequenas rupturas nas convenções diárias, modificando certas visões mecanizadas (GASPERI, 2010).

O trabalho de intervir artisticamente sobre o ambiente urbano traz em si um hibridismo de linguagens. Esse hibridismo engendra novas prerrogativas diante da ordem, mobilizando os artistas a construírem novos signos durante a *suspensão do ritmo cotidiano*, que ocorre na feitura dos seus trabalhos. Durante um curto espaço de tempo, os artistas estabelecem uma espécie de parceria com os locais de ação, abarcando-os em suas propostas.

As sequências de ações se potencializam quando os artistas estão predispostos a investigar os espaços, tentando ler, recortar possibilidades que perpassam as relações funcionais do cotidiano. Não se deve entender aqui a parceria como uma proposta que garantiria uma suposta ação harmônica. Contrariamente a isto, quando se fala em parceria o que deve ficar explícito é a capacidade dos artistas de “abraçarem os espaços” da urbe mesmo em conflito com os mesmos, pois as construções autônomas que garantem a democracia nascem da possibilidade do embate. Grandes mudanças estruturais de uma cidade nascem do conflito, de disputas, de ações contrárias ao status quo. Dificilmente as transformações de uma sociedade ocorrem de maneira harmônica.

Normalmente, as conquistas de novos paradigmas advêm de longos processos de embate, de concorrência entre ideias distintas. No contexto urbano, os artistas que intervêm sobre o fluxo cotidiano trazem pequenas possibilidades de vida frente ao planejamento urbano, fundindo a arte contemporânea e a cidade, na profusão de novos signos que se apresentam ininterruptamente ao longo do processo. Os artistas geralmente buscam articular um constante diálogo entre as próprias propostas e as pessoas que as atravessam, sob algum aspecto. Destaca-se aqui a importância de vários níveis de diálogos traduzidos a partir das obras em processo, em uma série de contaminações entre as intervenções e a cidade, entre os signos iniciais de uma determinada proposta e as modificações da mesma. Os fenômenos das intervenções urbanas buscam ler o mundo contemporâneo a partir de suas diferentes matrizes, sem impor olhares unívocos no fazer artístico. Alguns procedimentos artísticos implicam, necessariamente, na escolha de caminhos que passam pela transgressão do sentido espacial para ampliar a potência de vida das ações, conferindo uma trajetória inicial que permite ramificações.

Diante das problemáticas desta época já apresentadas neste capítulo – ao menos em parte – pode-se dizer que diferentes discursos de intervenção e de ocupação da cidade possibilitam interpretações plurais do sujeito sobre o outro sujeito e sobre si mesmo. Parte das ações artísticas busca se inserir nos espaços públicos através das inúmeras tentativas de emancipação da fala crítica e da esfera sensorial do cidadão. Dentre as diferentes intervenções artísticas realizadas em espaços públicos, este estudo irá analisar determinadas ações que intervêm em lugares espetacularizados, locais de trânsito intenso de mercadoria, de pessoas, de veículos motorizados, dando passagem à concretude das experiências simbólicas, valorizando outras maneiras de habitar as cidades. Ações, cujo recorte teórico será pautado

nas conexões diretas com as noções de performatividade, largamente utilizadas no teatro contemporâneo. Então, primeiramente, analisemos as noções de performatividade.

2.5 Sobre as noções de performatividade: a diluição entre o ficcional e o real

Há várias possibilidades de linguagens artísticas dentro da ampla conceituação acerca das intervenções urbanas. Ou seja, as intervenções urbanas englobam diferentes manifestações de arte, atuando como um suporte para os artistas de diversas linguagens que desejam romper com os esquemas e espaços tradicionais de apresentação. A ideia de transgredir os espaços usuais de quem se mostra para uma audiência transforma as intervenções urbanas em elementos de ligação entre os artistas e a cidade, possibilitando às mesmas o abarcamento de ações artísticas contrastantes, de origens diferenciadas, com inúmeras probabilidades de atuação. Pode-se entender que as intervenções urbanas incluem as artes advindas de diversos campos, tais como o *grafitti*, a *performance art*, entre tantos outros. As intervenções urbanas são singulares, desempenhando um importante papel de aproximação com os transeuntes na esfera conflitante do cotidiano. Os sujeitos contemporâneos que se arriscam à feitura das intervenções urbanas veem a cidade como território ainda em construção, auxiliando no movimento do cotidiano, na busca da desmistificação de uso habitual dos espaços da cidade. Desse modo, as intervenções urbanas não se restringem a um tipo de manifestação ou a determinados grupos de artistas, ou ainda, às conceituações cerceadas acerca do fazer artístico. Pelo contrário, elas são campos frutíferos para o desenvolvimento de linguagens estéticas atuais, com intenções e perspectivas díspares. Portanto, as intervenções urbanas proporcionam experiências visuais e sinestésicas distintas.

Dentro do amplo espectro das intervenções urbanas, a presente tese retrata as *noções de performatividade* como conceitos-chave para algumas expressões artísticas nas ruas e em demais espaços públicos. Ou seja, dentro da esfera das intervenções urbanas, podem-se inserir noções como as de performatividade, na possibilidade de conceituação artística dentro do âmbito urbano, buscando a posterior análise dos dois coletivos a serem estudados. O que se pretende é fazer um recorte conceitual acerca das noções de performatividade para, posteriormente, ser aplicado às ações do Agrupamento Obscena e do Grupo Transeuntes. Trata-se aqui de uma análise que auxiliará a pesquisa de ambos os coletivos, tentando contribuir para um olhar mais apurado sobre as suas ações. Evidentemente, as noções de

performatividade não estão enquadradas originalmente, nem exclusivamente no âmbito dos espaços públicos, mas elas potencializam a feitura artística nas ruas, podendo ampliar o leque das intervenções nas cidades.

As noções de performatividade estão vinculadas à arte como uma rede de trocas entre ação artística e público, pautadas não apenas pelo sentido da representação cênica, mas na aproximação entre a arte e a vida, na diluição das fronteiras que as configuram. As artes performativas nascem de campos artísticos miscigenados, integrando expressões artísticas que ganharam grande destaque a partir de um pouco mais da metade do século XX. Advinda de uma série de manifestações híbridas, cujos corpos dos artistas são o foco e não o canal para uma mensagem a uma audiência, a performatividade enfatiza o tempo presente para a configuração da corporeidade real e imediata em cena (FÉRAL, 2015). O caráter efêmero do acontecimento artístico é um dos motes das noções de performatividade, ressaltando as experiências singulares como aspecto da construção artística, na configuração de ações sensoriais intensas.

Outra noção fundamental acerca da performatividade é a percepção do performer sobre a potência da *presença compartilhada*. Ou seja, o performer sabe a todo o momento (ou em grande parte) que seu espaço está sendo partilhado com outro sujeito: o espectador que participa, sob algum aspecto, da composição da obra. Sendo assim, o seu suposto espaço de domínio, onde ocorre a criação cênica, é compartilhado no instante da criação, tendo a noção da presença do outro como condição importantíssima para a continuidade da obra em processo. Isto facilita a troca, o diálogo, os deslocamentos entre performer e espectador, descentralizando as hierarquias, os espaços de poder que o performer possa vir a ter com “exclusividade”, pois o espectador pode (ou não) jogar em cena, obrigando o performer a dialogar com ele, na proposição de um jogo entre as alteridades (FÉRAL, 2008).

A partir da contaminação mútua entre performer e espectador, alguns territórios previamente demarcados e/ ou ao menos pensados pelo ator são desfeitos para a construção de novos territórios mais movediços, mais incertos. Sobre este assunto, pode-se dizer que a performatividade trouxe novas conformações na relação entre espectador e cena, orientando o público a partir de matrizes que operam além da narrativa, caminhando para os aspectos de aproximação física. O espectador é levado a ter a consciência de sua participação em uma obra artística, extrapolando o caráter de observador para se configurar como coparticipante.

Seguindo este raciocínio, pode-se dizer que uma característica importante da performatividade é se apropriar da diluição de barreiras (físicas e/ou imaginárias) que separam o performer do espectador, propondo uma série de estímulos sonoros, visuais, olfativos, entre outros estímulos, para quem participar de seu *acontecimento*. Nesse sentido, o espaço praticado a partir da lógica da performatividade transforma-se em nicho para uma obra aberta, processual, na feitura artística de uma *política dos sentidos*. Uma política que não se fixa (apenas) em uma mensagem verbal, analítica e racional, mas que ultrapassa a rigidez dos discursos formais, institucionalizados, caminhando para outras subjetividades, outras formas de sentir a construção cênica. Ou seja, a performatividade transita entre o verbo e a ação, entre o entendimento lógico e a compreensão sinestésica, entre a potência de uma narrativa formal e a hiperpotência de imagens fragmentadas, simultâneas ou consecutivas.

Ao longo das últimas décadas, muitos teóricos do ocidente têm-se debruçado sobre a conceituação acerca da performatividade¹⁶, gerando diferentes olhares sobre a mesma. No entanto, pode-se pensar – como um dos aspectos em comum entre grande parte dos estudiosos – na noção da performatividade como uma linguagem *porosa*. Ou seja, a performatividade nasce da interface das áreas artísticas, contra um sentido pronto, encerrado de uma obra, rejeitando o status de arte como mero produto. A sua *porosidade* está na sua capacidade de ser contaminada por várias disciplinas, por diferentes mídias, e por aglutinar diversas culturas, conceitos e modos de se fazer arte.

Além disso, a performatividade tem como o centro de suas preocupações a experimentação autônoma e criativa, na valorização do ato da feitura artística, em detrimento da ideia de produto final. Vale ressaltar que a performatividade não se concretiza, necessariamente, a partir de espaços não convencionais, como as ruas e demais espaços públicos. Contudo, esses lugares podem ampliar ainda mais a potência de experimentação de uma obra, pois as ruas e em demais espaços públicos oferecem a imprevisibilidade do cotidiano, auxiliam na dessacralização dos lugares “próprios” para a feitura artística, democratizam o acesso aos cidadãos que não estão inseridos no mercado de arte e convidam os sujeitos a participar das obras enquanto os mesmos estão em seus trajetos cotidianos.

¹⁶ Tais como Josette Féral, Marvin Carlson, Richard Schechner, Silvia Fernandes, entre outros autores.

Josette Féral (2008) – estudiosa da performatividade artística – se apropria dos conceitos operativos da *performance art*¹⁷ para criar a terminologia “teatro performativo”, a fim de abarcar uma variedade de expressões artísticas inseridas no teatro contemporâneo, mostrando que a arte teatral foi favorecida por esta linguagem insurgente:

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia). (FÉRAL, 2008, p. 198).

Em desacordo com o termo “Teatro pós-dramático”, cunhado por Hans-Thies Lehmann (2007) em seus estudos acerca do teatro contemporâneo, Féral (2008) optou por criar uma terminologia mais condizente, segundo ela, com natureza de tal teatro, denominada “teatro performativo”. A autora acredita que o termo cunhado por Lehmann é muito genérico, gerando uma impressão errônea de que o teatro dramático foi superado, ultrapassado:

A teórica canadense [sic.] Josette Féral opta de maneira deliberada pelo rótulo teatro performativo em detrimento das noções de pós-moderno e de pós-dramático, consideradas por ela demasiadamente gerais, abarcando sob o mesmo rótulo práticas teatrais muito diferentes. Segundo Féral, o conceito de performatividade está no centro de funcionamento das produções de teatro consideradas como pós-modernas e/ou pós-dramáticas. (SIMONE, 2011).

A autora discorda, entre outros pontos, do prefixo “pós” que aparece na terminologia de Lehmann (2007), pois induz à ideia de um teatro que caminha, que vaga além do drama, superando o conceito de unidade de ação aristotélica, quando, na verdade, a ação dramática está presente na atualidade. Segundo a autora, a estrutura do drama foi desestabilizada no teatro, deixando de ser o principal componente do tecido teatral¹⁸. Entretanto, ela permanece em muitas obras atuais.

Sobre estas acepções, Féral (2008) descreve que as abordagens teatrais quanto à constituição do personagem, entre outras matrizes cênicas fundamentais ao longo da história do espetáculo ocidental, passam a conviver com outras formas específicas da cena

¹⁷ Esta tese não possui o intuito de abarcar a historiografia da *performance art* ao longo do século XX, mas sim, elucidar o leitor sobre determinadas influências que esta linguagem artística possui sobre o teatro contemporâneo.

¹⁸ A presente tese irá utilizar também, como parte do referencial bibliográfico, a teoria de Hans-Thies Lehmann (2007), pois acredita na aproximação entre ambos os autores acerca das conceituações do teatro contemporâneo.

contemporânea, cujos significados da presença cênica instaurados no corpo do ator não deixam os elementos supracitados morrer, mas retiram as hierarquizações antes postas. Referente à cena contemporânea, pode-se dizer que a *performance art* desestruturou, em meados do século XX, as noções sedimentadas de teatro, modificando a perspectiva da cena até a atualidade.

Nascida da multidisciplinaridade, a *performance art* se lançou como linguagem investigativa, empreendendo a conjugação entre várias formas artísticas que, anteriormente, eram estudadas de maneira fragmentada (SCHECHNER, 2006). Tal linguagem nasceu comprometida com os processos criativos autorais, às vezes autobiográficos, extrapolando, assim, a relação mercadológica que as linguagens artísticas possuíam:

Schechner define performance como ação, e propõe-se a explorá-la em diferentes domínios, em que as práticas artísticas aparecem ao lado de rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos, modos de engajamento social e até mesmo demonstrações de excelência em variados setores de atuação. (FERNANDES, 2011, p. 16).

A *performance art*, em seu surgimento, criticava certas premissas sobre as definições de arte, abalando as concepções dadas por um sistema elitista que definia o que seria ou não aceito pelo mercado. Contrários a essa concepção mercadológica, muitos artistas inquietos usaram a *performance art* como meio de veiculação de ideias, como forma permeável de articulação entre as diversas falas, e, sobretudo, como lutas ideológicas, enfrentando determinadas formas de exclusão. Enquanto muitas obras artísticas deram – nos anos 60 e 70 – a continuidade ao caráter contemplativo de exibição pública, geralmente sendo localizadas em recintos fechados e formais do mercado de arte, a *performance art* foi uma linguagem correspondente aos anseios criativos de diversos artistas que buscavam escapar das definições cerceadas por padrões artísticos da época. Alguns artistas desejavam subverter as apresentações em espaços institucionalizados, dando outras possibilidades de feitura nesses lugares. Outros artistas almejavam, inclusive, fugir dos espaços dos circuitos oficiais de arte, caminhando para espaços alternativos, entre eles, a rua e os espaços públicos.

Nesse contexto, a *performance art* apareceu como uma linguagem remodeladora da subjetividade das relações entre artista e público. O corpo do ator/performer ultrapassou a definição de atuante para se transformar, também, em criador. Este ponto é muito emblemático na mudança de paradigma artístico ocidental, pois revelou que o artista cênico deveria defender mais que um texto, mais que uma narrativa. O artista deveria se posicionar

como ser humano frente a uma obra. Ou seja, ele deveria colocar o seu corpo em diálogo com a cena, mostrar seus limites, suas dores, seus pensamentos, suas resistências, em uma diluição entre o corpo social – o corpo que se apresenta no cotidiano – e o corpo artístico, muitas vezes exibido para uma audiência. Grande parte dos trabalhos performáticos da segunda metade do século XX foi pensada como uma defesa de ideias autônomas do artista, indo além da representação de um papel previamente escrito por um dramaturgo, para dar a concretude estética a um pensamento, ou a uma ideologia que seria representada sob o signo artístico. Parte do desejo dos performers foi provocar reações diferenciadas no público. Público que, teoricamente, era mais acostumado a uma arte contemplativa e verbal, propiciando assim, o choque frente às obras, a paralisia, o asco, entre outras afetações. Segundo Renato Cohen:

A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. (COHEN, 2002, p. 45-46).

Sobre o aspecto das afetações, Cohen (2002) vem defender que a *performance art* desequilibrou as relações de distanciamento físico e de certo “conforto” que o espectador possuía em muitas apresentações artísticas tradicionais, forçando o mesmo a repensar o seu lugar perante a arte, a partir do desconforto das obras que se colocavam à sua frente. Neste sentido, a *performance art* começou a ser entendida como uma linguagem experimental que *ressignificaria* parte da identidade artística do século XX e, por conseguinte, do século XXI. Desse modo, a *performance art* nasceu da emergência dos artistas de criarem uma linguagem detonadora de múltiplas sensações, resistindo aos modelos de artes oficiais. Cohen (2002) salienta que, em seu surgimento a *performance art* pretendeu atingir o espectador pelo viés visual, descrito por ele como caráter “não-verbal”, compondo uma obra a partir do discurso corporal dos performers, em suas diferentes entonações e modos de interagir com o espectador. Ainda segundo o autor, ao contrariar o teatro tradicional a *performance art* se estruturou de fragmentos interpostos, dando um caráter de *collage*, de arte fragmentada, caminhando além da “linha narrativa”.

Ainda sobre este assunto, a *performance art* foi responsável por despontar muitos artistas, cujas intencionalidades foram explorar a corporeidade imediata, as nuances de seus discursos imagéticos, os limites físicos, entre outros riscos que impulsionaram diversos artistas/performers. Desse modo, pode-se dizer que a *performance art* reconfigurou o jogo entre artista e público, criando novas possibilidades frente à noção clássica e sacramentada de

arte, esquematizando uma inter-relação entre o corpo do performer em cena e a sua identidade, sem seguir os rígidos parâmetros aristotélicos acerca da noção de personagem (FÉRAL, 2015). Com isto, pode-se ressaltar também que a *performance art* hipervalorizou a plasticidade das *obras em processo* diante do público, visando seduzir o espectador a partir dos subtextos presentes na corporeidade do performer, em uma espécie de “quebra-cabeça”, em que o espectador deveria fechar a obra a partir de signos e de códigos ainda não sedimentados. Isto fez com que o performer não fosse complacente com qualquer entendimento prévio, enquadrado e racional por parte do espectador, envolvendo-o em um emaranhado de sentidos acerca da *performance art*. Além disso, um dos objetivos iniciais da linguagem da *performance art* foi abrigar o caráter de frescor, de algo novo dado às obras, se opondo aos mecanismos *reprodutivistas* de arte que realizavam e ainda realizam obras profundamente demarcadas, e exaustivamente ensaiadas para a realização de apresentações sequenciais. Por conseguinte, o caráter efêmero, de curtas apresentações, ou até mesmo com exposições únicas, fizeram parte do movimento criador de tal linguagem, dando o caráter de “evento” para a mesma:

Uma das marcas da performance é seguramente a característica de “evento”, de um ato que “acontece” no momento presente. A noção de evento nos permite pensar em ações que interfiram no aqui e agora de sua execução, atualizando e/ou transformando esse instante por meio de ações inusitadas (eventualidade), de acontecimentos subsequentes (que sobrevivem) e, por isso, inesperados, imprevistos. (ACÁCIO, 2011b, p. 53).

A exibição de uma performance deveria propor ao espectador a noção de *acontecimento único*, cuja singularidade pudesse repousar na experiência vivida pelo momento dado, na fruição de uma obra, cujos contornos seriam *irrepetíveis*, na proposição da mescla artista-performance-espectador. Optando, diversas vezes, por trabalhos autobiográficos e trazendo questões consideradas, aparentemente, do âmbito privado, diversos artistas performáticos abordaram temas de suas vidas cotidianas que ecoavam em questões sociais, tais como o racismo, a xenofobia, entre outros, propondo ao público uma reflexão aprofundada acerca de tais temas:

Seus praticantes [da arte da performance] quase que por definição, não baseiam seus trabalhos em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. (CARLSON, 2010, p. 17).

Dentro dessa esfera, pode-se dizer que, ao revelar os elementos constituintes das próprias experiências, os performers traziam à tona camadas de consciência sobre suas preocupações de âmbito social. Segundo Carlson (2010), determinadas performances tornaram-se ferramentas políticas para os artistas que as realizavam, chamando a atenção da sociedade para as causas humanitárias, ou seja, parte das vozes dos oprimidos que foram sistematicamente calados por discursos hegemônicos:

A obra da performance, baseada primeiramente em material autobiográfico e frequentemente dedicada a dar a voz aos indivíduos ou grupos previamente silenciados, tornou-se no início de 1970, e ainda permanece nos anos 90 [a época do texto], a maior parte da performance social e politicamente engajada. (CARLSON, 2010, p. 187).

A natureza da *performance art* não tendeu e ainda não tende a delimitar espaços de poder, mas busca provocar o espectador, dar a ele novos rumos de percepção, sem a finalidade de fechar a obra, como os modelos tradicionais de representação geralmente fazem. Ainda hoje, a *performance art* resiste às definições dadas como conclusivas, dissolvendo as certezas sobre o entorno, sobre eu, sobre o outro, trazendo consigo a ideia de alteridade, de expressão, de mudança.

Embora, muitas vezes a *performance art* se apresente para uma audiência, tal como o teatro dito tradicional, ela articula os corpos dos artistas como o centro da pesquisa e da experiência cênica, elevando a pessoa, o ser humano que se expõe, em detrimento à noção de personagem previamente estabelecida (CARLSON, 2010). A autonomia do processo criativo dada ao performer é um dos princípios fundamentais da genealogia da performance, elaborando projetos que, por diversas vezes, caminham ao encontro das preocupações socioculturais de diferentes sociedades. A permeabilidade da performance envolve a plateia em um acontecimento constituído a partir da pluralidade de vozes, dando força motriz aos sujeitos que, geralmente, não fazem parte do circuito artístico.

Diante de todo o contexto apresentado, Josette Féral (2008) – dentre outros estudiosos – percebeu a potência da junção dos elementos próprios do teatro tradicional com os componentes apresentados pela *performance art*, propondo uma chave de leitura para as experiências que vinham e continuam ocorrendo no teatro contemporâneo, denominando assim, o termo *teatro performativo*. Seguindo esta linha de pensamento, pode-se dizer que o teatro performativo não segue, necessariamente, fórmulas anteriormente dadas. Para Féral (2015), no teatro performativo, o texto é “indissociável de sua representação cênica” (FÉRAL,

2015, p. 247), pois ele é ancorado na materialização da cena e, sem ela, tal teatro não tem sentido existir. O teatro performativo confronta-se com os elementos particulares da sua expressão pública, na comunicação imediata com a memória que o artista traz, nas diferentes relações deste com os espectadores e com os espaços oferecidos. Entre outros pontos, o teatro performativo opera a partir de discursos abertos, dando ênfase ao “fazer”, na conexão do performer com o seu entorno, reescrevendo os códigos artísticos:

Se seguirmos nosso primeiro impulso, duas fortes ideias estão no centro da obra performativa: de um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador [...]. Essa desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos* forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. (FÉRAL, 2008, p. 203, grifos da autora).

O teatro performativo aparece, em diversos momentos, como forma de resistência às artes pasteurizadas que, algumas vezes, buscam um entretenimento esvaziado, sem tons crítico. Mais que ter uma narrativa, o teatro performativo também cria uma ou mais situações em cena que considera e/ou consideram o *outro* – no caso o espectador – propondo um jogo com este *outro*, cujos caminhos a serem percorridos estarão entre os elementos próprios da teatralidade e da performatividade, ou seja, no caminho entre o caráter ficcional e o caráter real:

[...] é possível especular em que medida os estudos contemporâneos sobre teatralidade e performatividade são uma resposta conceptual à dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e performer. A hipótese que se considera aqui é que ambos os conceitos podem funcionar como operadores de leitura da cena de fronteira criada não apenas por uma parcela significativa do teatro contemporâneo mundial, mas também por artistas brasileiros. (FERNANDES, 2011, p. 12).

A investida do teatro performativo no espectador se faz a partir de uma série de elementos de estreitamento físico, dentre eles, a diluição da barreira geográfica entre cena e público, promovendo um diálogo direto, imediato, na comunhão entre ação e reação – sem desvios – com o espectador. Sob esta perspectiva, o teatro performativo enfatiza a capacidade de contaminação entre a ação/cena/obra e público. Esta radicalidade de transgressões do espaço, da narrativa e de demais códigos teatrais desestabiliza o enquadramento “naturalizado” de compreensão do espectador, lançando este a um desafio sem precedentes:

de conciliar os códigos da teatralidade e da performatividade ao mesmo tempo e no mesmo espaço.

Nesse sentido, a teatralidade é um fenômeno inerente ao ato performativo e o olhar que o espectador lança sobre a cena é “duplo”, pois ora esse olhar vê a ficção, ora vê o real. Em outras palavras, é dessa alternância do olhar entre real e ficção, desse ‘jogo de vai-e-vem’ que surge o evento ou acontecimento. (ACÁCIO, 2011b, p. 65).

Em linhas gerais, a intensidade da presença do ator, transformado em performer, as relações com outras linguagens artísticas, o compartilhamento entre atores e espectadores, colocando o corpo em risco, geram novos olhares à cena atual, ampliando as possibilidades do novo sentido cênico. A presentificação dos artistas na configuração da exposição e do desnudamento de seus corpos foi uma das grandes forças motoras para as construções cênicas contemporâneas, tendo como uma das matrizes a experimentação aberta, em contraposição às obras ditas fechadas por uma estrutura representacional:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura. (FÉRAL, 2008, p. 209, grifos da autora).

Pensando sobre este aspecto, pode-se dizer que a experiência de expor o próprio corpo explicita os campos de aproximação física e sensorial entre a obra e a quem ela se refere, pois, “as novas artes elaboram as relações corporais, afetivas e espaciais entre atores e espectadores, buscando a possibilidade de participação, acentuando a interação em detrimento à mera representação” (LEHMANN, 2007, p. 170). No que se refere à presença do ator, Féral (2009) vê na potencialização da corporeidade, um importante impacto na produção teatral contemporânea, desempenhando novos sentidos para os gestos cênicos, novas preocupações com a noção de espacialidade, na configuração multidirecionada e na horizontalidade dos elementos estéticos.

Segundo Féral (2008) a terminologia “teatro performativo” não se constitui a partir de uma matriz sólida, Tateável, localizada facilmente pelos discursos teatrais estratificados, mas por enunciados heterogêneos, envolvendo diferentes percepções de saberes multidisciplinares, escapando assim, de algumas inscrições dos saberes tradicionais sobre o teatro. Um dos elementos estruturais do caráter performativo é a realização de um sistema processual constante, inacabado, como fenômeno que não se delimita em concluir as obras, na

apreensão dos signos já conhecidos pela natureza teatral, objetivando a produção de novas formas de expressão, sem que a palavra “falada”, “dita”, seja o principal aparato comunicacional. O teatro performativo se constitui a partir de elementos próprios da *performance art*, na concepção do trabalho do ator (transformado em performer) em um intenso processo de descoberta. Um ato de desnudamento perante a arte. A identidade do performer é exteriorizada na fuga de um lugar seguro para abrigar, assim, o risco iminente, sem a separação palco-plateia habitual.

No que diz respeito às ruas e aos espaços públicos, as noções de performatividade caminham ao encontro de reais necessidades do nosso tempo, pois abrangem a arte com um caráter provocativo, permitindo uma discussão aberta que as ruas necessitam, em contraposição aos enunciados espetacularizados da cidade. Ou seja, um embate contra as formas banalizadas de cultura, em que a própria massificação é o veículo condutor da superficialidade discursiva. As noções de performatividade buscam, muitas vezes, subverter a lógica do entretenimento fácil, na complexidade de códigos que propõem formas alheias ao uso corriqueiro dos espaços de apresentação, motivando os espectadores a terem olhares não usuais sobre a cidade, na busca de práticas não subservientes ao conformismo da vida diária.

Neste trajeto, a performatividade pode penetrar nas ruas e em demais espaços públicos provocando, entre outros pontos, as formas dadas como “naturalizadas” de uso da cidade, questionando fenômenos do cotidiano construídos historicamente e dados como fatores próprios, inatos da cultura. Apesar da efemeridade das ações artísticas propostas nas ruas, elas podem gerar pequenas rupturas, frestas no olhar sobre as cidades, implicando em um diálogo entre o espectador e as artes. As ações artísticas nas ruas demandam a atividade de quem as atravessar, visando incomodar e ativando outras noções de participação do cidadão nas comunidades.

Logo, as ações artísticas produzidas em espaços públicos podem assumir funções sociais diversificadas, compreendendo em si reivindicações políticas diretas ou indiretas, em um caráter (micro) transformador da cidade, caminhando em consonância com formas sensibilizadoras do olhar. As práticas artísticas podem desencadear pequenas mudanças frente à higienização e às formas de exclusão nos espaços de uso comum. Neste espectro, as noções de performatividade podem ser utilizadas artisticamente, entre outras funções, pelos corpos que não desejam ser tão subordinados à lógica do lucro imediato e, também, sobre as ruas

como espaços de meras passagens para a mercadoria, mapeando pequenos novos territórios de encontros e de experiências, em (micro) confronto com a institucionalização da vida.

A performatividade foge do lugar comum da corporeidade diária, criando mecanismos de movimentos contínuos, diluindo fronteiras aparentemente permanentes. Exemplificando melhor, tal linguagem busca desestabilizar as diferenças anteriormente claras de condução do cotidiano, partindo da experiência corporal como mote para a transgressão espacial (FERNANDES, 2011). Vale enfatizar que não parece ser interessante à performatividade a noção de obras conclusivas, mas sim, obras abertas que visam gerar a participação por meio da afetação física. Ela recusa alguns códigos já conhecidos, promovendo matrizes potentes de expressão, e, conseqüentemente, configurando possibilidades de pensamento não pautadas apenas no verbo. Assim sendo, a performatividade atua por meio de imagens, pela plasticidade, na materialidade das interações entre cenas e o público.

Sobre estas concepções, pode-se dizer que a performatividade nas ruas cria suas próprias regras, exteriorizando corporalmente a materialidade da cena, em que o performer pode se apropriar dos elementos que a cidade oferece, transformando alguns espaços “acinzentados” dos edifícios em plataformas para diversas construções estéticas. Seu caráter multidisciplinar estabelece conexões imediatas com diversas artes, na conjunção de significados próprios, cujos resultados não passam necessariamente por uma compreensão lógica, racional. A obra performativa procura a amplitude de sensações que atue como via de circulação entre os habitantes da cidade e suas propostas estéticas. Diversas ações artísticas, embasadas no caráter performativo, atuam no âmbito da comunhão entre as políticas de confronto ao status quo e o espectador transeunte, nas manifestações de contatos interpessoais. As ações artísticas criam formas variadas de contatos entre diferentes identidades, classes sociais, gêneros, entre outras características dos seres humanos na atualidade.

Nesta linha de raciocínio, Silvia Fernandes (2011) descreve que as práticas performativas auxiliaram na remodelagem do pensamento teatral, modificando os parâmetros de se ver e de se fazer teatro. Nesse sentido, as obras performativas expandiram os espaços não institucionalizados do teatro, transformando-os em lugares exponenciais de feitura artística. Com isto, parte do pensamento elitista de que haveria locais específicos para a

criação teatral – fazendo o espectador se dirigir às determinadas arquiteturas, a fim de contemplar diferentes encenações – foi ultrapassado com a extrapolação espacial das práticas performativas.

Hoje, qualquer lugar pode servir para uma intervenção artística, dando aos indivíduos o risco de se depararem com ações em diferentes locais da cidade. Logo, os cidadãos podem ser transformados em espectadores coparticipantes de várias obras, sendo confrontados e, até mesmo, “invadidos” por diversas formas artísticas. Neste meio, a performatividade no teatro opera com certo destaque, pois tem, em sua linguagem heterogênea e fragmentada, o cerne de sua escritura, ganhando vida nos espaços públicos da cidade. Portanto, esta tese irá discorrer nos próximos capítulos a propósito dos coletivos cênicos – Obscena e Transeuntes – que se debruçam sobre as ruas e demais espaços públicos como locais de ação, sendo analisados sob a ótica da performatividade nas ruas.

O estudo de caso parte do anseio do autor deste trabalho em estabelecer possíveis reflexões sobre os diferentes impactos que as intervenções de coletivos artísticos podem ocasionar nestas duas cidades, já que ambos os coletivos instituíram as ruas e os espaços públicos como locais de pesquisa e de ocupação, sendo que: Belo Horizonte, a capital de Minas Gerais, é uma grande metrópole com um fluxo ininterrupto de transeuntes que circulam por todo o seu eixo, e São João del-Rei, cidade histórica do interior de Minas Gerais, possui uma tradição cultural enraizada pela mineração e pelo catolicismo, com um fluxo menor de transeuntes em seu cotidiano, mas com grande potencial para o discurso cênico. Tal proposta surgiu da necessidade deste estudo em construir uma pesquisa sistematizada sobre os materiais cênicos de ambos os coletivos que atuam nos espaços cotidianos de suas respectivas cidades.

Posto isto, faz-se necessário expor ao leitor maior descrição sobre tais coletivos, traçando um breve panorama histórico acerca da criação desses, bem como apresentar as linhas de pesquisa e os projetos dos mesmos. Além disto, o autor deste trabalho julga necessário delinear certos discursos do cotidiano de tais cidades, também marcados pelo poder e pela vigilância. A ideia é aproximar analiticamente as semelhanças entre os tecidos das cidades em que os coletivos estão inseridos, como também, esquematizar paralelos sobre os enunciados da espetacularização presentes em ambos os municípios, promovendo assim, maior aprofundamento sobre o objeto de pesquisa.

3. ENTRE A METRÓPOLE E A CIDADE SAGRADA: AGRUPAMENTO OBSCENA E GRUPO TRANSEUNTES

As cidades atuais possuem territórios marcados pela diferença. Diversas regiões das cidades carregam traços peculiares que designam imagens simbólicas acerca de seus espaços, locais de ostentação de poder, pontos que representam o imaginário urbano sobre as diferentes classes sociais. Recintos consagrados como patrimônios das cidades, locais que demarcam claramente a divisão social a partir de uma ideia homogeneizada do que é o “urbano”. A supervalorização de determinados espaços em detrimento de outros faz parte do contraste da vida cotidiana nas cidades. A determinação dos valores simbólicos e financeiros acerca de alguns espaços é proveniente de vários fatores, dentre eles, a gentrificação, a especulação imobiliária, o desejo de enobrecimento de certos bairros, o valor de uso e de frequência de pessoas em determinados espaços, entre muitos outros.

Belo Horizonte, a metrópole, é a capital mineira e a cidade da sede do Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica. São João del-Rei, a cidade sagrada, é outra cidade mineira. Contém grande aparato histórico, conferindo-lhe certo destaque no âmbito do patrimônio mineiro, e é cidade sede do Grupo Transeuntes - Estudos sobre Performance. Ambas as cidades trazem discursos singulares, mas também carregam enunciados massificados acerca da espetacularização da vida cotidiana. Tais municípios acompanham os discursos de demarcação de fronteiras reais e imaginárias que este estudo apresentou no capítulo anterior. Assim, o presente trabalho irá ampliar a análise acerca das cidades atuais, utilizando como foco os dois municípios supracitados.

3.1 Os discursos do cotidiano da cidade de Belo Horizonte: fluxo, intensidade e exclusão

Segundo Andrade e Arroyo (2012), Belo Horizonte é uma das cidades pioneiras no planejamento urbano durante as primeiras décadas da república. Porém, tal planejamento não conseguiu controlar as diferenças sociais em seu território, e suas delimitações dos espaços extrapolaram o pensamento inaugural de uso, fazendo conviver, em ambientes próximos, diferentes arquiteturas, criando uma dinâmica metropolitana de aglutinação de conformações sociais díspares. Contudo, nesses espaços há distinções visíveis sobre as

ocupações espaciais, pautadas na ideia de enobrecimento de parte da cidade. O enobrecimento causa, em parte, a substituição de antigas casas por prédios modernos¹⁹, caminhando, gradativamente, para uma política de gentrificação. Através do encarecimento de certas regiões, parte da população é afastada de determinados acessos de uso da cidade.

A zona urbana belorizontina concentra sua rotina em um fluxo intenso de pessoas, de veículos e de mercadorias, na contínua mudança vertical de antigas áreas residenciais para os aglomerados comerciais. A relevante expansão comercial dessa metrópole provém, dentre outros fatores, de uma política de revitalização e de modernização dos espaços e do aumento do poder de consumo de parte dos cidadãos. A transição de antigas regiões residenciais para um processo de abertura comercial e/ou de enobrecimento não se dá de maneira pacífica ou de forma igualitária. A mudança se dá a partir do condicionamento das altas taxas de juros para aluguéis, como também da “hipervalorização” dos terrenos, casas, apartamentos, etc., expulsando antigos moradores de determinadas regiões para abrigar novos e ricos moradores, ou negociantes e/ou empresas, comércios, etc. Isto cria um intenso processo de migração de pessoas por suas condições financeiras e/ou classes sociais.

Segundo Costa e Mendonça (2010), nas duas últimas décadas a região metropolitana de Belo Horizonte passou por um processo de elitização, mobilizando um grupo de pessoas de alta renda para as regiões mais centrais da cidade, promovendo assim, uma ocupação restrita a um pequeno número de cidadãos. Os mecanismos de valorização de partes da cidade atuam dentro da lógica do capital que se sobrepõe às construções das subjetividades dos indivíduos, das noções simbólicas que cada pessoa traz de seu bairro, de sua moradia: “[...] a tendência à substituição do padrão de ocupação de baixa renda por padrões associados a moradores de média e alta renda, e à verticalização de áreas onde a ocupação horizontal ainda é predominante no município da capital [...]” (MINAS GERAIS, 2011, p. 191).

Pensando em termos mercadológicos, pode-se dizer que Belo Horizonte possui um fluxo de capital constante, pautado, entre outros pontos, na competitividade das relações comerciais. Desse modo, vê-se de um lado uma cidade notoriamente rica, bem-sucedida diante do mercado global, e de outro, promotora de uma segregação espacial: “O espaço

¹⁹ Evidentemente, isto também ocorre em regiões mais nobres em função da especulação imobiliária, sem que seja, necessariamente, uma relação advinda da dicotomia periferia-centro. No entanto, esta pesquisa se aterá a este foco.

hierarquizado é, portanto, o espaço da segregação, entendido como materialização da hierarquia social [...]” (MENDONÇA, 2003, p. 129).

Seguindo esta linha de pensamento, pode-se dizer que a cidade não se modernizou de forma igualitária, pelo contrário, as diferenças ficam cada vez mais acirradas. O medo do perigo – comum às grandes cidades – e a busca por segurança auxiliam nas construções de visões segregacionistas, aliando interesses imobiliários aos desejos dos cidadãos de não serem molestados pelos fantasmas da miséria, do roubo, e de qualquer malefício que possa lhes abater: “[...] o apartheid social não é privilégio exclusivo da metrópole, mas é onde ele se manifesta com maior clareza e contundência” (KON; DUARTE, 2008, p. 19). Essa união parece justificar institucionalmente a derrubada de certos espaços para a construção de outros mais nobres e seguros. Dessa forma, fortificam-se certas fronteiras para que não haja o risco de retorno dos males supracitados²⁰, afastando-os dos cidadãos consumidores: “[...] [Belo Horizonte] segue tendências e intenções cada vez mais globais em seu modo de produção, inclusive em suas organizações e destinações espaciais, tendendo a obedecer à lógica do capital e da segregação” (MELO, 2014, p. 11). Para isso, alguns “obstáculos”, como a miséria e a violência devem ser ultrapassados, a fim de se criar maior higienização das partes centrais da cidade. Pode-se dizer, com isto, que uma parte considerável dos objetivos dos setores políticos locais, ou seja, de uma parcela da administração pública municipal belorizontina é tentar privatizar discretamente parte dos espaços públicos, incentivando eventos particulares, fortificando a segurança, segregando alguns ambientes sociais. Essas estratégias políticas submetem os espaços de convívio da cidade a uma lógica de mercado sem precedentes, na perda gradativa dos direitos dos cidadãos:

Márcio Lacerda [prefeito da cidade] atualmente desenvolve sua segunda gestão como prefeito de Belo Horizonte. Foi empresário do ramo das telecomunicações e ainda é empreendedor, o que caracteriza a sua gestão com baixa negociação com os movimentos sociais. Tende a privilegiar grandes construções e grandes eventos em detrimento de políticas públicas para Educação, Cultura e Moradia. Em 2010 chegou a anunciar o cancelamento do FIT (Festival Internacional de Teatro), evento de tamanha importância para as artes cênicas, justificando como prioridade a Copa do Mundo (2014) e as eleições. (MELO, 2014, p. 70).

Ampliando ainda mais o assunto, um conjunto de medidas²¹ é tomado para que se mantenha o projeto de uma cidade planejada, segura, reduzindo gradualmente, forças de

²⁰ Como a miséria, o roubo, as petições de esmola, etc.

²¹ Tais como o aumento do policiamento nas ruas, a ampliação dos sistemas de vigilância via satélite ou por monitores televisivos, etc.

oposição que possam se inserir nos processos de utilização espacial da cidade. As forças compulsórias do mercado e as pressões de uma minoria que detém o poder garantem a sobrevivência de uma economia exclusivista, aprovando direitos a um número reduzido de pessoas. Para a melhor compreensão deste fenômeno, traça-se agora um paralelo ao pensamento de Bauman (2007):

Encontramos aqui um tipo de círculo vicioso: um grande número de pessoas tem apenas poucas posses ou aquisições - se é que alguma - dignas de uma defesa corajosa, e assim, na opinião dos ricos, elas não precisam nem deveriam ser dotadas dos direitos políticos que devem servir a esse propósito. (BAUMAN, 2007, p. 70).

Bauman (2007) acredita que, na história da democracia ocidental, os direitos políticos são, em parte, vistos como sinônimos de privilégios das classes sociais mais elevadas, dando a essas classes maiores acessos na cidade. Esta noção parte do pressuposto de que tais direitos são embasados na quantidade de recursos materiais e financeiros que essas classes sociais possuem. Dentro da conjectura que Bauman (2007) critica, pode-se acreditar que parte do pensamento elitista de Belo Horizonte visa diminuir as noções de comunidade, de bem-comum e do bem-viver para dar passagem às rotinas diárias do progresso econômico, cujo enfoque é a *permanência da ordem*, através de uma privatização dos espaços públicos. As pessoas consideradas inadequadas para frequentar determinados espaços são alvo do monitoramento constante, devendo permanecer “longe da comunidade dos cidadãos cumpridores da lei” (BAUMAN, 2007, p. 76). Aprimorando a análise sobre o pensamento acima, pode-se dizer que as áreas “mais habitáveis” de uma cidade são as que, sob algum aspecto, afastaram do seu entorno os cidadãos de classes sociais mais baixas. Sendo assim, parte do pensamento elitista se pauta na luta contra a “insegurança” na cidade, a fim de valorizar, ordenadamente, os ambientes urbanos:

A guerra contra a insegurança, e particularmente contra os perigos e os riscos à segurança pessoal, agora é travada *dentro* da cidade, onde se estabelecem os campos de batalha urbanos e se traçam as linhas de frente. Trincheiras fortemente armadas (acessos intransponíveis) e *bunkers* (prédios ou complexos fortificados e rigorosamente vigiados) destinados a separar, manter a distância e impedir a entrada de estranhos estão se tornando rapidamente um dos aspectos mais visíveis das cidades contemporâneas - embora assumam muitas formas, e ainda que seus idealizadores façam o possível para misturar suas criações à paisagem da cidade, "normalizando" desse modo o estado de emergência em que seus moradores, viciados em proteção, mas sempre pouco seguros em relação a ela, vivem seu dia-a-dia. (BAUMAN, 2007, p. 78, grifos nossos).

Ao fortificar tais espaços, eles passam a ser usados como uma espécie de refúgio para os cidadãos de “direitos”, conferindo-lhes um aspecto homogêneo de cidade, em que a

alteridade fica do lado de fora dos ambientes, ou seja, ela não incomoda. Esta forma de privatização dos espaços confere mudanças dramáticas aos imaginários urbanos, refletindo diretamente nos valores dos indivíduos. Ela abre grandes fossos sociais. Dessa maneira, Belo Horizonte passa a refletir as construções simbólicas do poder, criando sensações de pertencimento a determinados grupos, na apropriação de bens e de serviços, excluindo outros grupos que não se enquadram na ótica desenfreada de consumo e de posses. Esta metrópole traça, assim, repertórios de enunciados sobre o que deve ser corrompido, o que deve ser cultivado, o que deve ser renovado e o que deve ser suprimido. Segundo Thálita Motta Melo (2014):

A “revitalização” que vem sendo feita no centro de Belo Horizonte é entendida como parte de um processo de gentrificação, um fenômeno global derivado do modo de produção capitalista dos espaços urbanos planejados, ativada pela estreita relação entre políticos e empresários do ramo imobiliário e das grandes construtoras, geralmente financiadores das campanhas que, ao valorizar áreas com grandes projetos de reformas, como pela instauração de modernos e grandiosos aparelhos culturais, exclui os moradores e pequenos comerciantes da área urbana antes considerada degradada. Isso porque estes não conseguem mais se manter financeiramente no local, devido à especulação e à valorização, afastando-os cada vez mais das regiões de acesso centrais. (MELO, 2014, p. 57).

Segue-se então, noções de cidade em que se predomina a valorização dos espaços “fortificados” e enobrecidos, cujos perigos, reconhecidamente pautados no “outro”, são repudiados, empurrando muitas pessoas para as periferias, para as “bordas”. Assim, o tecido urbano que deveria conter em si o convívio entre as diferenças, torna-se também um campo para o consumo de produtos espetacularizados, projetando o gosto da elite a todos, como um padrão a ser seguido pelos demais cidadãos. A estrutura urbana presente na cidade se inscreve, dentre outras formas não analisadas no escopo deste trabalho, a partir das negociações entre poderes e privilégios, nas regulamentações de diversos contratos sociais e nas revitalizações dos espaços públicos como uma tentativa de afastar a *insegurança* e aproximar os cidadãos com poder de compra:

Na área central de Belo Horizonte, há alguns anos, iniciou-se, em determinados pontos da região, um processo de revitalização urbana, incluindo algumas praças públicas (Projeto Centro Vivo). Os sistemas políticos vigentes ofereciam, como base elementar do programa, a reestruturação dos espaços públicos urbanos, garantindo conforto, limpeza e segurança. Além da restauração de pontos interessantes para o turismo e para o próprio marketing pessoal da cidade, que, na época, já era uma das cogitadas para sediar a Copa do Mundo de 2014, asseguravam-se efetiva segurança pública, frente ao desenfreado crescimento do índice de violência urbana, nas metrópoles. Conjugava-se o processo de revitalização a um outro processo [sic], referente à segurança pública, com o Projeto Olho Vivo, o qual se embasava na implantação de mecanismos de monitoramento espalhados pelos arredores do centro

urbano. Caminhando pelas ruas da cidade, percebe-se como a vida se encontra, desde muito, monitorada, o que tem como consequência a produção de um determinado processo de subjetividade. Este processo está relacionado aos modos de vida pública, no contexto da formação do cotidiano urbano. A sociedade contemporânea tem necessidade de produzir subjetividades específicas, de acordo com um sistema rígido de organização social, que procura assegurar o controle, contribuindo para a formação de comportamentos, hábitos, desejos e sintomas humanos. O monitoramento, introduzido na vida pública, funciona segundo um sistema de vigilância que se utiliza dos mais diferentes instrumentos para fazer funcionar uma máquina de subjetividade. (LOUZADA, 2011).

Dentro do contexto traçado acima acerca do monitoramento, há corpos que não se contentam com tais estratégias de controle, exigindo transformações nos comportamentos que tentam garantir a “normatividade” e a espetacularização da cidade. Sujeitos que almejam utilizar a cidade a partir de formas alheias à lógica mercantil. Cidadãos que demandam uma política de pertencimento às diversas partes de Belo Horizonte, dando vitalidade aos espaços saturados pelos discursos de poder. Pessoas que carregam em seus corpos as escrituras de confronto e de lutas, aglutinando narrativas contrárias aos sistemas de privilégio e de exclusão, objetivando mover barreiras do preconceito, da segregação. Grupos que percebem essa metrópole como um território de discursos heterogêneos, conflitantes, problematizando a “normalidade” de uso e tentando radicalizar como proposta:

[...] a ideia de uma cidade encarnada, uma cidade que se volte para a vida coletiva, tão empobrecida nas sociedades capitalistas ocidentais e tão necessária para a configuração de uma democracia legítima, para que se evite a colonização da esfera pública. (MELO, 2014, p. 151).

Dentre os possíveis grupos de indivíduos descontentes com o pensamento totalitário de cidade, o presente estudo destaca agora um agrupamento de artistas, entre vários, que entrelaça a poética das ruas e a performatividade em suas pesquisas artísticas, buscando promover pequenas alterações nas formas de uso da cidade. O Obscena usa os diferentes espaços constituintes do eixo urbano como locais de ação, oferecendo aos transeuntes outros (e efêmeros) pontos de vista sobre a cidade de Belo Horizonte. Para o Obscena, o ativismo artístico é uma forma de questionamento acerca da ordem espacial dada, necessitando ultrapassar os limiares do planejamento calculado de cidade. Tal Agrupamento cria, em meio às diversas formas de manifestação dos cidadãos, diferentes maneiras de se praticar a espacialidade urbana.

A seguir, o próximo subcapítulo apresentará um breve panorama acerca do Obscena. O objetivo é traçar as principais linhas de pesquisa e de atuação do coletivo para que

no capítulo 05 seja feito um estudo de caso acerca do mesmo – como também de outro coletivo já mencionado – relacionando o referencial teórico estudado com a pesquisa de campo²².

3.1.1 O Agrupamento Obscena: origem e desdobramentos

Formado por artistas pesquisadores das áreas teatral, musical, das artes plásticas, entre outras²³, o Agrupamento Obscena foi criado em fevereiro de 2007. Desde a sua concepção, o Obscena pesquisa a cena contemporânea nas ruas da cidade de Belo Horizonte. O núcleo gera interrupções no fluxo dos transeuntes a partir de diversas intervenções artísticas, que se dão:

[...] em uma rede colaborativa, em que as experimentações se retroalimentam através não só de um diálogo constante entre os pesquisadores envolvidos, mas também por meio da participação do espectador-colaborador em diferentes estágios do processo de criação, uma vez que o projeto inclui procedimentos de *work in process* e intervenções na rua. (CAETANO, 2008).

Visando verticalizar a pesquisa sobre o Agrupamento²⁴, este trabalho busca descrever este núcleo, cuja investigação semanal se dá a partir de intervenções artísticas na cidade de Belo Horizonte²⁵. Este núcleo concebe a cidade como ambiente de engajamento artístico. Ou seja, o Agrupamento almeja ocupar a urbe além do imediatismo funcional diário que, em geral, não se preocupa com o intercâmbio entre os corpos.

²² Como brevemente apontado, tal Agrupamento foi tema da dissertação de mestrado do autor desta tese, cujo recorte foi a pesquisa sobre “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira”, projeto teatral realizado em 2008 pelo núcleo, com o apoio do Fundo Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte (MG). Portanto, não se trata aqui de analisar os trabalhos exclusivos dos primeiros anos de formação do Obscena, uma vez que isto já foi bastante teorizado na dissertação de mestrado, mas sim, nortear o leitor desta tese sobre a inter-relação entre a pesquisa do Agrupamento e o recorte teórico aqui estudado. Segue a referência da dissertação (também encontrada na parte de “Referências Citadas”): GASPERI, Marcelo E. R.. *A Aproximação Entre a Cena Contemporânea e o Espectador Transeunte na Sociedade Espetacularizada: “As Margens do Feminino”: Agrupamento Obscena*. 2010. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte (MG), 2010.

²³ Composto atualmente pelos artistas-pesquisadores Clóvis Domingos Santos, Flávia Fantini, Frederico Caiafa, Idelino Junior, Joyce Malta, Lissandra Guimarães, Matheus Silva, Nina Caetano, Paulo Maffei, Sabrina Batista Andrade e Wagner Alves de Souza, o Obscena funciona como uma rede colaborativa de criação e investigação teórico-prática sobre a cena contemporânea que visa instigar a troca, a provocação e a experimentação artísticas. Também participam dessa rede colaborativa obscênica os artistas Admar Fernandes, Clarissa Alcântara, Erica Vilhena, Leandro Acácio, Nildo Monteiro, Sabrina Biê e Saulo Salomão. (Disponível em: <<http://www.obscenica.blogspot.com>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2016).

²⁴ Uma vez que o Obscena aprofundou as suas investigações nas ruas e em espaços públicos ao longo dos anos posteriores à defesa da dissertação.

²⁵ O espaço Gruta é a atual sede do Obscena, localizado na Rua Pitangui, 3613 C, Bairro Horto, Belo Horizonte (MG).

Trata-se da busca do Obscena em trazer diferentes significações aos espaços públicos, na procura da utilização de lugares sob o aspecto de vivência, de provocação e até mesmo, de protesto acerca de questões que envolvem a cidade, como mostra o exemplo citado abaixo:

Fiquei avaliando a nossa ação do dia 08 de março [dia da mulher]. Foram intensidades muito diferentes. As coisas foram "esquentando" aos poucos e chegou num acúmulo poderoso e perigoso com a gente (do Obscena) correndo feito loucos [sic.] na frente da Marcha e se jogando no chão e abrindo as malas revelando pedaços de corpos femininos. Foi uma manifestação cênico-performática muito potente, com uma dimensão plástica também, a tensão dos corpos, o congelar das imagens dando tempo para as pessoas criarem suas leituras. (SANTOS, 2012).

Segundo Nina Caetano (2011)²⁶, os experimentos cênicos do Agrupamento trazem referências teóricas que investigam [as relações entre] o poder, o corpo e o espaço urbano, viabilizando diversas ocupações sob a ótica de interrupção artística no cotidiano²⁷. O objetivo das intervenções, entre outros pontos, é transformar os transeuntes em participantes das experimentações. Caetano acredita nas ações artísticas a partir da intervenção nos espaços públicos, ou seja, no corpo da cidade, produzindo assim, uma rede colaborativa entre o cidadão passante e os artistas proponentes. Leitores de Zygmunt Bauman²⁸ e de outros autores contemporâneos, o coletivo critica os padrões associados aos espaços públicos como locais de aquisição de bens e de produtos. Sobre esses padrões, Bauman descreve:

[...] apresentar em público coisas que portam a marca e/ou logo certos e foram obtidas na loja certa é basicamente uma questão de adquirir e manter a posição social que eles detêm ou a que aspiram. A posição social nada significa a menos que tenha sido socialmente reconhecida – ou seja, a menos que a pessoa em questão seja aprovada pelo tipo certo de “sociedade” (cada categoria de posição social tem seus próprios códigos jurídicos e seus próprios juízes) como um membro digno e legítimo – como “um de nós”. (BAUMAN, 2009, p. 21).

As atribuições acerca do convencimento diário por parte de uma elite, a fim de se criar modos de vida *calcados no consumo* (como forma de felicidade) são assuntos estudados pelo Obscena, na medida em que a lógica do mercado atinge o seu ápice na sociedade atual.

²⁶ Pesquisadora fundadora do Obscena. Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

²⁷ Além disso, o Agrupamento pesquisa procedimentos, dispositivos que auxiliam a pesquisar essas relações. Muitas investigações práticas partem de questionamentos teóricos sobre algum texto lido.

²⁸ Em uma das reuniões do Obscena em que o autor desta tese participou, em meados de 2014, o Agrupamento discutia o primeiro capítulo do livro “Modernidade Líquida”, cujas referências aparecem ao final desta tese.

Em concomitância com o pensamento de Bauman, e também de outros autores²⁹, os membros do Agrupamento acreditam na força que o ativismo artístico possui de provocar eventuais fissuras no comportamento do cotidiano das cidades, através de:

[...] uma intervenção no espaço urbano como um ato político. [...] O artista do Obscena busca no transeunte da cidade um colaborador para a pesquisa. Dessa forma o sujeito comum passa a ser um coautor de uma proposta artística. Pode se tornar parte da obra, também um vivenciador [sic.] do acontecimento artístico. Ele não só reage, mas também age criando uma relação com o artista propositor. (SANTOS, 2012).

A questão impulsionada por Certeau (1998), sobre os cidadãos autônomos que criam táticas, mesmo fazendo parte da “sociedade de consumidores”, é uma preocupação atual do Agrupamento. Isso gera ações artísticas, cuja relevância está na criação autônoma, criativa e subjetiva dos participantes. A potência da cidade, tomada pelo mercado, gera perguntas para este coletivo, acalorando provocações artísticas mediante a globalização contemporânea. 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. Para Lehmann (2009), a política da percepção está calcada nas formas de se ver/ler o mundo a partir da experiência estética. O “político” aqui não é, de forma alguma, “[...] traduzível ou retraduzível para a lógica” (LEHMANN, 2009, p. 8), como mero discurso verbal e racionalista, pois o autor acredita que o teatro não pode ser “reprodução”, mas sim, cria-se a percepção a partir da experiência própria do

²⁹ Tais como Guy Debord (1997), em sua teoria sobre a espetacularização da vida.

acontecimento cênico. Dessa forma, a política da percepção é compartilhada de maneira singular, sendo, necessariamente, vivencial.

O Agrupamento circula em espaços cuja acessibilidade nem sempre é clara, sendo, algumas vezes, defrontado por autoridades policiais³⁰. Neste aspecto, o Obscena se apropria das divergentes atmosferas que a cidade possui, se relacionando com diferentes arquiteturas e em circunstâncias diversas. Quanto ao transeunte, convertido em *espectador-colaborador* das obras em construção, pode-se dizer que o Obscena o almeja como um colaborador, mostrando publicamente seus experimentos cênicos a desconhecidos, confluindo as ideias iniciais e o improviso próprio das ruas, na junção de vozes, cujos resultados são inesperados. Dentro deste espectro, o Agrupamento carrega, como traço marcante de pesquisa, ações que se transformam em pequenas subversões ao status quo, convertendo os comportamentos usuais do cotidiano em práticas intervencionistas, na configuração indissolúvel entre teoria e prática cênicas. Sendo assim, o Obscena busca compreender e contextualizar os discursos de poder da atualidade para transbordar suas pesquisas nos eixos urbanos, tendo como dispositivos ideológicos as noções de estreitamento físico e de interrupção do fluxo dos habitantes da cidade.

Tendo em vista as discussões sobre a performatividade, pode-se dizer que o Agrupamento se apropria dos elementos constituintes de tais conceitos, operando a partir da relação dialógica entre imagem e corpo, na construção de uma poética de apropriação espacial. Os pesquisadores performers *obscênicos* utilizam seus corpos de maneira plástica. Os corpos são a materialidade, cujas significações estão nas configurações desses corpos: no modo como eles agem, nos objetos que carregam, nos elementos que acoplam, nas conformações de um trabalho não representacional. O performer, colocado em primeiro plano, cria um jogo de execução de ações, cujos significados são construídos frente aos transeuntes. A ideia é instaurar a presença, explorando as potencialidades da expressão cênica sem julgamento prévio acerca do “erro”. Este último fator torna-se importante ao coletivo, pois coloca a espontaneidade a favor do performer, deixando a *ação aberta* para a simultaneidade de signos que os espaços públicos abarcam. Neste percurso, o Obscena discute territórios que ultrapassam o universo tradicional teatral, caminhando para áreas da antropologia, filosofia, entre outras.

³⁰ Como ocorrido em algumas ações realizadas na Praça da Estação (ação *Baby Dolls*), e na frente do hospital João XXIII, (ação “É Homem? É Mulher? Reticências”), ambas realizadas em Belo Horizonte.

A valorização imediata da presença do performer – a partir de ações pensadas, sobretudo, para o espectador – é parte intrínseca da pesquisa, em que o passante pode intervir de maneira instável: ora observando, ora refletindo, ora agindo sobre as ações. Conseqüentemente, a proposta do Agrupamento pode não atender a uma demanda imediatista de uma parte do mercado de arte, cujas necessidades são elaboradas a partir de um processo de produção ligeiro e eficiente que garanta um retorno financeiro mais rápido. Contrariamente a esta lógica, o Obscena trabalha a partir de imersões textuais, pesquisas individuais e ou coletivas, cujos processos artísticos podem ter longa duração, com ações em espaços diferenciados³¹.

Partindo desta breve descrição acerca do Obscena, este estudo julga necessária a explanação acerca de outro coletivo que também fará parte da pesquisa em campo acerca dos enunciados estudados: Grupo Transeuntes - Estudos sobre Performance. A descrição de ambos os coletivos se torna necessária para a melhor compreensão do leitor acerca dos objetos de estudo e das práticas artísticas que envolvem os mesmos. Explicitando melhor, o Grupo Transeuntes nasce a partir da necessidade de ampliação dos estudos da performance, abarcando outros territórios do teatro na cidade de São João del-Rei (MG). O caráter multiforme deste grupo, em diálogo com várias áreas de ação, traz semelhanças com o Agrupamento Obscena, na busca de referências artísticas que operem além das convenções enraizadas do teatro. Anteriormente à apresentação do Grupo Transeuntes, este trabalho irá trazer uma breve explanação sobre alguns expoentes discursivos de São João del-Rei, cidade sede do coletivo em questão. Como o grupo nasce de questões pautadas em divergentes olhares sobre a cidade, fez-se necessário discorrer sobre os enunciados marcados pelos traços históricos de tal urbe.

3.2 Os discursos do cotidiano da cidade de São João del-Rei: religiosidade, patrimonialismo e exclusão

O presente subcapítulo não pretende trazer uma ampla abordagem histórica acerca das construções discursivas de São João del-Rei desde a sua origem, pois isto ultrapassa o

³¹ Os artistas do Obscena não veem o Agrupamento como fonte principal de renda. Todos os envolvidos possuem outras ocupações.

escopo da pesquisa³². Mas sim, nortear o leitor acerca dos enunciados referentes à religiosidade, ao patrimonialismo e a algumas formas de exclusão dos lugares não históricos da cidade.

São João del-Rei é um município mineiro setecentista que abriga estilos arquitetônicos díspares, como também possui uma importância histórica singular, garantindo certa evidência entre as cidades de Minas Gerais. Sua localização geográfica se enquadra na região considerada como Campo das Vertentes:

Localizado na região conhecida como Campos das Vertentes, em uma área predominantemente montanhosa, São João del-Rei faz parte do Circuito Turístico Trilhas dos Inconfidentes juntamente com mais quinze municípios: Barbacena, Barroso, Conceição da Barra de Minas, Coronel Xavier Chaves, Dolores de Campos, Entre Rios de Minas, Lagoa Dourada, Nazareno, Piedade do Rio Grande, Prados, Resende Costa, Ritópolis, Santa Cruz de Minas, São Tiago e Tiradentes. O município foi fundado no final do século XVII, por Tomé Portes Del Rei. Em 1709, a cobiça pelo ouro gerou discórdia entre portugueses e paulistas, que teve como consequência a Guerra dos Emboabas, onde paulistas foram emboscados e chacinados por portugueses. Em 08 de Dezembro de 1713, o arraial se tornou oficialmente vila e em 06 de março de 1838 foi elevada à categoria de cidade. (OLIVEIRA; JANUÁRIO, 2007).

Sua arquitetura barroca potencializa a visibilidade turística da cidade, cujo sentido de patrimônio vai além da materialidade dos grandes casarões, abarcando também as relações de seus cidadãos com a cidade, os olhares diferenciados dos mesmos acerca dos diferentes espaços, tais como as diferenciações entre periferia e centro, entre outros fatores. A arquitetura da cidade adquire uma valorização crescente a partir de meados do século XX, através de leis preservacionistas – municipais, estaduais e federais – visando resguardar diversos patrimônios da cidade, na condição de *registros historiográficos* autênticos. Sobre as possíveis definições de patrimônio³³, o IPHAN considera:

A Lista do Patrimônio Mundial representa a diversidade cultural e biológica do planeta. Inclui bens do Patrimônio Cultural – monumentos, conjuntos e sítios – e do Patrimônio Natural – monumentos naturais, formações geológicas, fisiográficas, o habitat de áreas naturais delimitadas, dentre outras. Os bens podem também ser classificados como mistos, incluindo características tanto de Patrimônio Cultural quanto Natural. (BRASIL, 2013).

A associação entre as leis de preservação dos patrimônios materiais e imateriais e o reconhecimento de certas áreas de São João del-Rei como partes fundamentais da

³² Uma vez que caminha para áreas alheias ao recorte da tese.

³³ Faz-se necessário entender panoramicamente as noções de patrimônio, pois o grupo Transeuntes trabalha com tais ideias em seu projeto de extensão “Urbanidades” que será apresentado no capítulo quatro.

constituição histórica do povo brasileiro, acaba promovendo a existência de uma cidade complexa sob o ponto de vista arquitetônico, gerando interferências na dinâmica organizacional da cidade. Os efeitos do tombamento são mais visíveis nas áreas centrais da cidade, pois os conjuntos arquitetônicos preservados estão localizados, em sua maioria, no perímetro urbano. Dentro deste amplo espectro, acerca das demarcações classificatórias do que se trata um patrimônio, pode-se dizer também:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937).

Sobre tais determinações, São João del-Rei se enquadra de maneira singular na lista de reconhecimentos acerca de patrimônios brasileiros, usufruindo os frutos financeiros para a sua manutenção e tendo um importante status histórico que se figura entre as principais cidades mineiras. A composição de seus bens equipara-se às ricas cidades históricas mundiais, sendo uma cidade amplamente visitada por turistas de diversas partes do globo:

É importante ressaltar o valor arquitetônico e histórico dos prédios existentes, a maioria encontra-se relativamente bem preservada. A valorização dos recursos histórico-culturais e sua preservação fazem com que a cidade receba anualmente milhares de turistas em busca de conhecimento sobre o passado colonial brasileiro e em especial, de Minas Gerais (OLIVEIRA, 2007).

O turismo em São João del-Rei atinge diretamente o setor da economia, gerando formas de empregabilidade que giram ao redor das visitas turísticas diárias na cidade. Neste contexto, grande parte dos serviços é estruturada a partir da preocupação em atender à demanda turística da região, envolvendo uma série de formas empregatícias, associadas às hospedagens – tais como hotéis e pousadas – aos restaurantes, ao comércio em geral, entre outras formas de emprego:

O comércio varejista é responsável por 28% do emprego formal no município ao contratar 5.158 pessoas em 2010. Esse setor liderou a expansão da economia local nos últimos oito anos, gerando 2.123 novos postos de trabalho – aumento de 70%. A vocação de São João del-Rei no campo da educação vem se fortalecendo com a geração de 1.247 novos empregos no período (aumento de 241%). São destaques também os setores de turismo e saúde pela sua importância na geração de empregos. O número total de trabalhadores com carteira assinada foi de 18.634 em 2010, registrando um aumento de 6.021 empregos (+48%) em relação a 2002. Os dados apresentados mostram o quadro favorável de uma economia diversificada, que se configura como um polo comercial e de prestação de serviços (ensino, saúde e turismo). (BARROS, 2012).

Considerando também a sua importância histórica e religiosa, uma série de políticas públicas foi empregada, visando resguardar estrategicamente os seus bens culturais. Desde o Estado Novo foram criados projetos em defesa dos patrimônios, dando relevância a esta cidade nos aspectos culturais. Isto faz com que São João del-Rei se mantenha como uma cidade de fundamental socialização da memória da nação brasileira. Além disto, traz em sua origem a religiosidade católica como uma das construtoras do equilíbrio social, desde o seu nascimento como arraial. As majestosas igrejas de origem barroca fazem parte da arquitetura da cidade, atravessando o cotidiano:

Conhecida por suas tradicionais festas religiosas, principalmente a Semana Santa e pela música sacra preservada por suas centenárias orquestras, a cidade mantém vivo o costume de pontuar os acontecimentos do cotidiano com o toque dos sinos de suas numerosas igrejas e capelas. O estilo da maioria destas igrejas obedeceu àquele que se denomina barroco mineiro onde se salienta a opulência dos altares dourados e a profusão de detalhes arquitetônicos e ornamentais. (OLIVEIRA; JANUÁRIO, 2007).

Sobre a religiosidade como um dos elementos mediadores do cotidiano, vale ressaltar que o catolicismo faz parte de uma constituição histórica gerada pelos regimes de poder que, aos poucos, foram enraizados na memória da cidade, dando sentido de pertencimento ao cidadão a partir de sua participação nas práticas da igreja. O controle moral da população foi uma preocupação do catolicismo no século XVIII, na integração da sociedade a partir de sacramentos (LIMA, 1990). Segundo Lima (1990), a compreensão da igreja como parte fundamental da vida dos cidadãos decorreu, dentre outros pontos, com a implantação de dogmas. Pensados de forma hierárquica, os dogmas foram criados como proposição de modalidade de existência em sociedade, guiando o ser humano desde o nascimento até à morte, na cultura de um Estado religioso setecentista. O aparente sucesso do catolicismo pode ser traduzido a partir de uma prática religiosa oficial que desprezava e, muitas vezes, proibia outras espécies de cultos. Nesta perspectiva, o catolicismo funcionava como religião oficial, servindo de grande apoio ao poder da monarquia:

Os períodos dos setecentos e oitocentos marcam um tipo particular de catolicismo cujas práticas de devoção caracterizavam-se, entre outros atributos, pelas missas pomposas, pelas procissões repletas de alegorias, por funerais magníficos e muitas festas de rua. As pompas da liturgia católica cumpriam um papel muito preciso: o de dar visibilidade à monarquia, afirmar a religiosidade como símbolo da afirmação da força dos governantes, principalmente da figura do monarca, e perpetuar a associação do poder religioso com o poder político. Instâncias de poder estas que, como se sabe, eram indissociáveis. Entravam em cena nesta sociedade do chamado Antigo Regime, com sua ordem social rigidamente estratificada, na qual

cada um deveria contentar-se com o lugar que lhe era reservado [...]. (NASCIMENTO, 2009, p. 122-123).

No tecido do poder traçado pela igreja católica, pode-se perceber que a arquitetura sacra se encontra no centro privilegiado da cidade, enquanto outras religiões ficam na periferia. As diferentes localizações das igrejas possibilitam criar um imaginário, dado ao longo dos séculos, sobre o poder da religião oficial, no caso, a católica. Enquanto isso, outras religiões mais distantes da região central não são tão visíveis aos cidadãos e aos turistas, e, com isto, são menos acessíveis aos olhos da população. Sobre os imaginários urbanos construídos acerca da cidade, pode-se pensar que a igreja católica aparece como uma das temáticas centrais da “cidade sagrada”, cujos símbolos de autoridade atravessam os moradores. O barroco, associado à Contrarreforma, justifica sua existência histórica no interior e no exterior das catedrais, como forma de mostrar o triunfo da Igreja frente às outras religiões. Nessa perspectiva, formas de dominação são atreladas ao pensamento social, demandando uma identificação direta entre a construção da identidade dos cidadãos e as ideologias cristãs.

Referente a este pensamento, que coloca o catolicismo como um dos símbolos de poder da cidade, esta tese propõe agora ao leitor uma breve reflexão: sobre o que se deve e o que não se deve ser preservado, ou seja, o que deve ser visto como patrimônio. A igreja como um ícone de poder teve as suas arquiteturas potencialmente conservadas. Assim, coloca-se um imaginário sobre o que é patrimônio e o que não é; o que deve ser conservado – cruzando os séculos – e o que pode ser demolido e/ou modernizado. Esses atravessamentos passam por escolhas sobre o que deve ser considerado um “bem da humanidade” e o que deve ser relegado ao esquecimento. Com isto, considerar o que seja patrimônio delimita, certamente, relações de poder, de importância histórica e de influências de diferentes ícones na sociedade.

Assim, pode-se dizer que as estratégias de persuasão da igreja para a domesticação social e para a inserção do cidadão na comunidade perpassaram o tempo, colocando a arquitetura barroca da igreja católica como um símbolo de institucionalização política, conservada para diversos estudos, visitas e vivências. É sintomático que a valorização de certos espaços históricos influencia a supervalorização imobiliária do eixo central da cidade, afastando a comunidade carente dele, promovendo assim, uma higienização disfarçada. Unido a isto está o crescimento populacional da cidade que acaba se expandindo

para além das áreas centrais – já saturadas – ocupando diferentes áreas urbanas, alheias à região central:

No período de 1991 a 2010 a população urbana do município cresceu 15%, segundo dados Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas - IBGE (1991, 2010). Por questões de classificação do IBGE, essa contagem populacional não inclui cerca de 10.000 universitários que estudam na Universidade Federal de São João del-Rei (fundada no ano 2002) e residem temporariamente na cidade. Estes fatos contribuem para o aumento da especulação imobiliária [...] A alta demanda por imóveis no município pressiona as leis de regulação à expansão urbana, que na maioria das vezes não determina pontualmente as características para a classificação de áreas aptas ao uso urbano. [...] Tais fatos contribuem para proliferação de loteamentos em áreas impróprias a ocupação urbana [...] (PÔSSA; VENTURINI, 2014, p. 55).

Cria-se então, um imaginário sobre o centro histórico, pomposo e elitista e um imaginário diferente acerca das periferias sanjoanenses, vistas, em geral, como lugares de insegurança e de pobreza, sem o status cravado pelos monumentos da região central. Essa dicotomia entre as visões de periferia e de centro compreende uma série de atravessamentos e fantasmagorias acerca dos espaços de uso comum. Ela mostra também, a valorização de determinados estabelecimentos em detrimentos de outros, entre outros fatores que influenciam as construções simbólicas acerca dos lugares de poder. Discorrendo mais sobre este assunto, pode-se pensar em ações artísticas que atuem em São João del-Rei, na busca de outros olhares sobre a urbe? Há escolhas que podem atravessar o sentido de valorização além do domínio da institucionalização, mas sim, na “cabeça” dos habitantes das comunidades?

Sobre estas questões, pode-se pensar em táticas artísticas que caminham além dos marcos históricos concebidos sem a participação da população, visando motivar a experiência coletiva em contraposição às formas de gentrificação. As noções de patrimônio que aparecem para os cidadãos de maneira genérica e polarizada, demarcando simbolicamente os lugares nobres dos lugares não nobres, não são capazes de abarcar o sentido de pertencimento que as subjetivações dos indivíduos dão aos lugares praticados no cotidiano. Por isto, há a necessidade de se ampliar a produção de ações no tempo presente, aumentando as vozes dissonantes às demarcações de uso. As demandas culturais e/ou de apropriação dos lugares pelos cidadãos, conferem novas construções de subjetividade. Evidentemente que não se trata aqui, de forma alguma, de incentivo a qualquer depredação do patrimônio. A ideia é criar camadas para além superfície patrimonial, deslocando, mesmo que de maneira efêmera, a legenda já decorada sobre os lugares históricos, a fim de se construir novas disposições reflexivas que ultrapassem o olhar encurralado da tradição.

Para Giddens (1995) quando determinados patrimônios não se relacionam com a atualidade, sob algum aspecto, tais lugares são transformados em “reliquias” colocadas na condição de “peças de museu”, tendo pouca ressonância com a cidade. O distanciamento entre patrimônio e cidadão pode exercer um esvaziamento de significado e de valor de uso acerca do conteúdo de tal bem. Por isto, há a necessidade de revisitar certos espaços, para se criar possibilidades de novas conexões com a cidade sagrada, restaurando assim, outros sentidos, outras práticas urbanas. Dessa forma, passa-se a compreender o cotidiano da cidade para além do fluxo do turismo e do capital, modulando práticas de uso como política de pertencimento e de acessibilidade. Referente aos lugares não marcados pelo brasão histórico, pode-se pensar em maneiras de atuação nesses lugares como formas de criação que enfrentam olhares preconceituosos e desgastados acerca dos espaços públicos. Isto permite uma articulação entre os cidadãos e os seus nichos de pertencimento. Pensando sobre os aspectos supracitados que nasceu o Grupo Transeuntes - Estudos sobre Performance, cuja origem e cujos desdobramentos serão temas do próximo subcapítulo.

3.2.1 Grupo Transeuntes - Estudos sobre Performance: origem e desdobramentos

Criado em abril de 2012, o Grupo Transeuntes: Estudos Sobre Performance foi formado a partir da necessidade de artistas de ampliar os estudos acerca das intervenções artísticas nas ruas, compreendendo em si as noções de performance e de performatividade. Em parceria entre professores e alunos do curso de teatro (COTEA) da UFSJ (Universidade Federal de São João del-Rei)³⁴, o projeto do grupo consiste, entre outros pontos, em estudos teóricos sobre determinados autores³⁵ que abordam a experimentação cênica nas ruas e em ações práticas que visam inserir o espectador transeunte na construção dos processos criativos, a partir das temáticas referentes às abordagens atuais³⁶. A pesquisa tem como o objetivo principal investigar as propostas de estreitamento entre a cena contemporânea e o espectador transeunte nas ruas de São João del-Rei, visando analisar a inserção do público como participante das ações, na busca de: “[...] Utilizar o ambiente urbano de maneira

³⁴ Professores – Ines Linke e Marcelo Rocco. Alunos - Bruno Silva; Camélia Amado; Diego Souza; Diogo Rezende; Edder Cardoso; Fernanda Junqueira; Gabriela Lucenti; Guilherme Soares; Halina Cordeiro; Iolanda de Lourdes; Júnio de Carvalho; Kauê Rocha; Lucimélia Romão; Luís Carlos Firmato Silva Lebre; Nathan Marçal; Pedro Mendonça; Rick Ribeiro; Sabrina Mendes; Tamara Ribeiro; Tatiane Talita.

³⁵ Tais como André Carreira, Hans Thies Lehmann, etc.

³⁶ Tais como os discursos de poder no cotidiano, a sociedade de consumo, a espetacularização da vida, etc. Temas estudados no segundo capítulo.

diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe [espectador-cidadão] a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente” (ARGAN, 1998, p. 219).

O método utilizado para a criação das intervenções nas ruas se baseia na construção de cenas de cunho performativo a partir de diversos materiais coletados no cotidiano da cidade, como fontes da mídia local, materiais históricos regionais e no Brasil, entre outros referenciais teóricos. Investiga-se o processo juntamente ao público, formado por transeuntes e por apoiadores da pesquisa, tendo a rua como local privilegiado da recepção.

Neste percurso, o Grupo Transeuntes parte da experiência humana como mote para as suas práticas, trazendo as noções de performatividade nas construções *work in process* como método investigativo. As táticas de uso da cidade a partir de intervenções artísticas foram promovidas a partir de debates do grupo acerca de autores que estudam os discursos de poder nas cidades atuais, entre eles, Zygmunt Bauman, Guy Debord, Michel de Certeau e Michel Foucault além de autores secundários, os quais os principais conceitos e teorias já foram introduzidos e analisados no segundo capítulo desta tese e estarão presentes ao longo do estudo de caso.

Concomitantemente às leituras e aos estudos, o grupo adentrou em conceitos operativos da linguagem cênica acerca da *performance art* e da performatividade, estudando autores como Richard Schechner e Josette Féral – respectivamente – além de outros autores, tais como Hans-Thies Lehmann, também introduzidos ao longo deste trabalho. Parte das teorizações dos autores supracitados foi “alimento” para as construções das ações artísticas ocorridas nas ruas e em demais espaços públicos. As ações conferem uma atitude de inclusão dos cidadãos sob o aspecto da coparticipação nas imersões artísticas, na busca de uma posição ativa, agindo diretamente sobre a cidade a partir de intervenções espaciais. Com isto, a suspensão do curso dos pedestres atua como uma tentativa de efetivar diferentes relações corporais, objetivando mobilizar o espectador a atentar não só para a cena em construção, mas para outras pessoas, coisas, espaços ao redor da cidade, em múltiplos focos de atenção. Sobre este ponto, o grupo passa a pensar na construção de discursos desafiadores ao espectador, possibilitando a ele participar da obra.

Em meio às amplas conceituações relativas à performatividade, estudadas pelo grupo, há denominadores que interessam a esta tese como objeto de estudo, tais como: a

presentificação do ator e a diluição entre o real e o ficcional na cena, sobretudo, em espaços públicos. Sobre este assunto, André Carreira afirma que a intervenção artística, através da intensa corporeidade do ator, pode interferir no olhar do espectador sobre a cidade: “A tomada de espaços da cidade por intervenções artísticas sempre implica na criação de ‘estados de ruptura do cotidiano’” (CARREIRA, 2008, p. 69). Carreira acredita que as intervenções artísticas são capazes de incorporar o funcionamento da rua, realizando quebras nos ritmos cotidianos. Com isto, as interferências artísticas podem ser vistas como atos de resistência e de ocupação do espaço urbano. Sobre este aspecto, pode-se dizer que as intervenções são capazes de deformar as linhas que definem as cidades, exigindo um novo olhar dos cidadãos. Dessa maneira, entende-se que a cena contemporânea, intervindo nas ruas, se apropria de interações face a face com os espectadores.

Esta ótica permite uma leitura que dilui os limites da teatralidade para assimilar ao espectador o caráter do “real”, dando força às experiências que se formam. A polissemia da obra em construção dá a possibilidade aos espectadores transeuntes de pararem, observarem, alterando o fluxo do curso habitual. Desse modo, alguns passantes se permitem ver, dialogar e perceber o entorno. Além disso, a obra artística realizada em espaços públicos possibilita também o afastamento, o desinteresse, e o devaneio por parte dos passantes que atravessam o trabalho em construção. Tais probabilidades ampliam o espectro de sentidos acerca de ocupação dos espaços públicos da cidade, verticalizando os processos de pesquisa.

Expandindo o pensamento acima, pode-se dizer que o acolhimento do espectador por parte do grupo busca criar pequenas e efêmeras molduras espaciais no centro urbano, objetivando assim, a troca de experiências entre a cena e o espectador, em uma articulação entre os ambientes oferecidos pela cidade e os procedimentos artísticos apresentados pelo grupo em questão. Sobre este aspecto, Bakhtin (1993) refere-se à receptividade como parte dos esforços dos agentes do discurso em construir territórios comuns a fim de firmar um diálogo. Pode-se dizer que esses esforços agregam valores, concordâncias e discordâncias referentes a assuntos determinados, confrontando ou revisitando questões a respeito da sociedade. No que concerne ao campo artístico, a recepção estética pode ser mais aguçada a partir da investigação na rua, em que a própria relação de diálogo com o espectador se modifica devido ao caráter de liberdade de movimento (JACOB, 2008). Ainda nesta direção, pode-se pensar que as criações artísticas são parte do tecido que compõe a cidade, pois elas

possibilitam outras formas de sentido de espacialidade, recombinao ações, diluindo fronteiras, inventando intersecções.

Tendo como mote a aproximação física com o espectador, o Grupo Transeuntes percebeu a necessidade de tratar verticalmente as temáticas que aparecem como eixos de estudo nos discursos do grupo e nos enunciados das ações: a sociedade de consumo e a espetacularização da vida. Na sociedade de consumidores – em que os produtos devidamente postos em prateleiras lembram frequentemente que o cidadão deve consumir (BAUMAN, 2008) – a natureza criadora possibilita uma crítica, mesmo em pequenos nichos, acerca da normatização da cultura atrelada ao consumo. Os aspectos temáticos e estruturais deste grupo, brevemente descritos neste subcapítulo, serão analisados nos próximos capítulos, comparando-os a alguns aspectos do Agrupamento Obscena.

4. NOTAS SOBRE AS CIDADES ATRAVESSADAS: DESCRIÇÃO DAS REUNIÕES, APRESENTAÇÃO DOS PROJETOS E DAS APROXIMAÇÕES TEMÁTICAS ENTRE OS COLETIVOS

O Agrupamento Obscena e o Grupo Transeuntes possuem em suas formações iniciais algum tipo de vínculo com a Universidade (formação em Artes Cênicas ou áreas adjacentes). Sobre o surgimento do Agrupamento, Caetano diz:

No início de 2007, quando um grupo de pesquisadores, egressos do Curso de Artes Cênicas da UFOP, procurou a Maldita – companhia teatral integrada por mim e por Lissandra – havia o interesse, por parte deles, de acompanhar, como observadores, o processo de criação no qual a companhia estava mergulhada. Por mais que houvesse o desejo, por parte da Maldita, de inserir o espectador no processo de criação – e eles, na qualidade de pesquisadores, eram “espectadores especializados” com quem nos interessava dialogar – havia também o entendimento de que essa inserção não deveria ocorrer de modo integral, mesmo porque, sendo o processo balizado nos princípios de uma criação colaborativa, ele já contava, cotidianamente, com a presença – externa à cena – de diretor, dramaturga, cenógrafa, iluminador e músico, além do relator do processo. Resolvemos, então, naquele primeiro momento, propor um grupo de estudos teóricos e práticos, algo que funcionasse como uma espécie de grupo de pesquisa paralelo à Maldita, que pudesse ampliar nossas discussões artísticas e alimentar nossa criação a partir de outras perspectivas sobre a cena. Surgia, assim, o Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica: Obscena (CAETANO, 2011, p. 157-158).

Explicitando melhor, o Agrupamento Obscena surge a partir do desejo de reunião, de discussão e de criação de ações artísticas por parte de Nina Caetano, professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e da atriz e pesquisadora Lissandra Guimarães, ambas integrantes [na época] da Maldita Cia.

Coordenado inicialmente por Nina Caetano e por Lissandra Guimarães, o Obscena teve como local de reunião em 2007 a sede da Cia. Maldita, situada em Belo Horizonte (bairro Horto). A escolha deste local nasceu do desejo da Professora Nina Caetano e da atriz Lissandra Guimarães em buscar um espaço de reflexão sobre as práticas teatrais, uma vez que ambas eram componentes da Cia. Maldita. A proposta inicial era criar o Obscena como um espaço de diálogo entre os pesquisadores e de troca de materiais teóricos e práticos sobre a cena contemporânea. (GASPERI, 2010, p. 37-38).

Com a saída de ambas as pesquisadoras da Maldita Cia., o Obscena passou núcleo central de pesquisa de Caetano e Guimarães. A partir da proposta inicial, as autoras do Agrupamento estenderam o convite da pesquisa – ao longo dos anos – não somente a alguns artistas graduados em Artes Cênicas da UFOP³⁷, mas também, a alguns alunos graduados da

³⁷ Artistas que foram orientados, sob algum aspecto, pela professora Nina Caetano durante o período de graduação na UFOP.

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), além de artistas advindos de formações técnicas como o Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART), Teatro Universitário da UFMG (TU), e/ou cursos livres como o Oficínio do Galpão em Belo Horizonte. O Agrupamento nasce do compartilhamento de pesquisas entre os membros, visando à predominância da autonomia investigativa:

Cada pesquisador teve autonomia para criar seus procedimentos metodológicos, sem depender, necessariamente, do Agrupamento para dar andamento à pesquisa individual. As ideias iniciais eram compartilhar as experiências de cada um e criar caminhos próprios de pesquisa. Os integrantes do Obscena não desejavam a composição tradicional de grupos teatrais, na qual todos os membros trabalham em prol de uma montagem cênica. Por isto, Caetano cunhou o termo “Agrupamento”. Sendo assim, o Obscena privilegiava manter certa autonomia sobre as pesquisas pessoais. (GASPERI, 2010, p. 38).

Grosso modo, pode-se dizer que o Obscena propõe uma rede colaborativa em que cada integrante possa intervir no trabalho alheio a partir de provocações distintas, de indagações, de sugestões de materiais para a pesquisa, etc., criando apontamentos e diversificando os caminhos da investigação do coletivo. Já o Grupo Transeuntes é formado integralmente por professores da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e por alunos da mesma universidade, na busca da utilização do ambiente urbano como fonte de pesquisa e de engajamento artístico:

Em parceria entre Professores e Alunos do Curso de Teatro (COTEA) da UFSJ (Universidade Federal de São João Del Rei), o projeto consiste, entre outros pontos, em estudos teóricos sobre determinados autores que abordam o teatro nas ruas e em experimentações práticas que visam inserir o espectador transeunte na construção dos processos criativos, a partir das temáticas referentes às abordagens atuais. (GASPERI, 2012).

Desde a sua criação, o Grupo Transeuntes investiga modos de interferência dos corpos dos performers no contexto real do cotidiano, formulando diferentes trocas de materialidades com o espectador transeunte a partir da efetivação do estreitamento físico. O aspecto de aproximação entre os coletivos através de alguma ligação – oficial ou não – com escolas institucionalizadas de ensino teatral e/ou cênico e/ ou áreas adjacentes deve ser considerado como fator relevante para a análise comparativa, pois define alguns alicerces nos quais os coletivos se construíram. Este ponto é importante para o próximo subcapítulo, pois traz algumas características metodológicas em comum, mas não necessariamente generalizadas, em que os coletivos se apoiam. Ao falar que ambos os coletivos possuem

relações diretas ou indiretas com o ensino institucionalizado, pode-se pensar em uma série de elementos teóricos e práticos que configuram o pensamento de ambos.

4.1 As buscas análogas: as reuniões de ambos os coletivos como alimento para as ações artísticas

A necessidade de aprofundamento teórico para a confecção de práticas nas ruas é um fator de aproximação entre os coletivos que, evidentemente, não é exclusivo da academia. Porém, é uma prática muito comum associada às formações universitárias. A procura de uma investigação teórica como forma de alicerçar uma prática mais embasada, crítica, integra o cotidiano de ambos os coletivos, demonstrando algumas fundamentações e princípios referentes aos temas estudados ou às linguagens artísticas investigadas. As delimitações dos objetos de estudo de ambos os coletivos são pautadas, em parte, no compartilhamento dos conhecimentos teóricos, nas leituras, nas rodas de discussão, etc., e, em parte, na conectividade com as experiências práticas. Iolanda de Lourdes, integrante do Grupo Transeuntes, escreve sobre este assunto:

O [Grupo] Transeuntes faz da rua sua ferramenta de trabalho. As leituras dos textos na rua, as ações propostas pelos integrantes na rua que dialogam diretamente com os transeuntes. Sejam esses olhando ou dialogando com o performer [...]. Quanto ao espaço físico, o grupo trabalha seus corpos na rua utilizando esses lugares despercebidos que servem de suporte de passagem. Trabalhados, eles têm outro significado a partir de sua manipulação diferenciada. Não é mais possível o público/transeuntes não perceber tal espaço depois de sua (re)utilização. (LOURDES, 2015).

Desse modo, a formação de ambos os coletivos está intrinsecamente ligada ao trânsito entre teoria e prática, na construção significativa de territórios discursivos, e na busca de sistematização do conhecimento artístico contemporâneo. Vale ressaltar que o escopo teórico dos coletivos ultrapassa o âmbito artístico, caminhando para outras áreas do conhecimento, tais como a filosofia, sociologia, antropologia, entre outras. Nas reuniões de ambos os coletivos há leituras sequenciais de autores modernos e contemporâneos que discutem as relações sociais, políticas, econômicas e culturais (sendo que alguns autores foram apresentados e analisados no segundo capítulo). Autores que ajudam a fomentar as práticas e ampliar as discussões acerca da sociedade atual. Ademais, ambos os coletivos estudam autores que discutem as noções de performance e de performatividade, no amplo

espectro da cena contemporânea, tais como: Hans Thies Lehmann, Josette Féral, Richard Schechner, entre outros. No entanto, o oposto também ocorre. Ou seja, há certas práticas que determinam ou que mostram a necessidade de maior aprofundamento teórico, possibilitando a continuidade da pesquisa. Isto cria outros modos de direcionamento investigativo dos coletivos, ou seja, as ações práticas promovem também o encaminhamento teórico que os coletivos irão percorrer. Essa retroalimentação visa eliminar a dicotomia entre o campo teórico e o campo prático das pesquisas, revelando que ambos os campos andam lado a lado nas investigações dos núcleos artísticos.

Outro ponto a ser considerado neste subcapítulo é a configuração de encontros semanais regulares, definidos a partir de datas e de tempo de duração³⁸, fazendo com que os membros de ambos os coletivos considerem a frequência presencial como um elemento importante para o desenvolvimento das pesquisas. Sobre isto, Luís Firmato – integrante do Grupo Transeuntes – vem corroborar:

Foi neste grupo que experimentei de fato o corpo na rua, a relação com a performance e a performatividade e onde de fato vivi processos. Amadureci junto ao grupo ao mesmo tempo em que amadurecia dentro da graduação. Onde um lugar alimentava o outro, em uma troca frutífera. Podia experimentar no Grupo Transeuntes experiências das aulas, textos e discussões. E levava para as aulas e outros projetos as experiências que vivia no grupo. Poucos são os lugares onde se pode experimentar [sic.] a vida profissional [...]. (FIRMATO, 2015).

A formalização da necessidade do encontro físico, da aproximação dos corpos entre os membros valoriza a presença como sinônimo de compartilhamento, de comunhão e de embate entre os pesquisadores dentro de ambos os coletivos. Frederico Caiafa, membro do Obscena, diz: “Acredito que todos os envolvidos de alguma forma contribuem com substâncias suas para a produção das ações e movimentações do coletivo como um todo, pois a proposta é que façamos redes entre as pesquisas sem nenhuma direção conferida a um de nós” (CAIAFA, 2015). Em função da viabilização de espaços para os encontros presenciais dos membros de ambos os coletivos, cria-se uma percepção acerca do compromisso nas

³⁸ Atualmente, o Agrupamento Obscena se reúne todas as quintas-feiras, das 15h as 19h no espaço Gruta, localizado na Rua Pitangui, 3613 C, Bairro Horto, Belo Horizonte (MG). O grupo Transeuntes se reúne todas as terças-feiras, das 14h às 18h, na sala 102, Reuni III, Campus Tancredo Neves (CTAN), UFSJ, localizado na Rua Visconde do Rio Preto, sem número, bairro Colônia do Bengo, São João del-Rei (MG). Obviamente, os encontros não ocorrem apenas nesses espaços, uma vez que ambos os coletivos atuam nas ruas e em demais espaços públicos. Mas tais locais garantem algumas reuniões teóricas, alguns treinamentos físicos, discussões, organizações de cronogramas, avaliações, etc.

relações. Percepção necessária para a continuidade das pesquisas teóricas e das ações práticas. Sobre este assunto, Sabrina Mendes, integrante do Grupo Transeuntes, escreve:

Eu faço no grupo o que me propus a desenvolver quando mudei para São João del-Rei: praticar atuação, performar, ler/conhecer autores diversos, praticar a escrita, etc. O Transeuntes é um espaço que encontrei para aprofundar essas coisas (nas disciplinas não é possível aprofundar nos assuntos devido ao pouco tempo que é destinado aos mesmos). (MENDES, 2015).

Com isto, a presença física dos membros nos encontros proporciona os aprofundamentos profissionais e afetivos, como também, há a maior integração dos assuntos estudados, sendo um dos motes para a organização estrutural dos coletivos. Matheus Silva, integrante do Obscena, percebe este Agrupamento como um coletivo onde o espaço é horizontalizado, com provocações constantes e com aproximações intensas entre os membros:

[...] Um espaço de pesquisas transversais, onde poderia aplicar e desenvolver a noção de *corpo desembestado* na arte da performance. Poderia pesquisar espaços, dentro, fora, entre. Pessoas interessantes, com quem desenvolvi amizades e pude trabalhar em outras ocasiões. Arte e vida misturam-se, os afetos também. (SILVA, 2015, grifo do autor).

Ficar em face do outro implica, necessariamente, em tentar codificar gestos, compreender falas, aprimorar a escuta e outros sentidos, compartilhando desejos, afetos, leituras, escritos, etc., em uma grande variabilidade de posicionamento crítico. Na fala de Luís Firmato:

Sempre procurei relacionar as leituras indicadas com outros textos e experiências pessoais fazendo conexões que de algum modo contribuíssem com a leitura, inclusive indicando outras leituras provocadas pelas discussões [...]. Em nossas conversas procurei sempre apontar as fragilidades dos trabalhos realizados apontando possíveis modificações e reestruturações que ajudassem a valorizá-lo, assim como ouvia as considerações a partir das minhas propostas modificando-as. (FIRMATO, 2015).

Esta citação aponta a presença dos membros como fator importante para a veiculação de ideias, de provocações, como alimento para a circulação da pesquisa, como uma rede de colaboração entre os pesquisadores. Ou seja, a continuidade das investigações depende da participação do outro, do olhar do outro sobre os materiais individuais e coletivos que se apresentam. Nesses encontros, os membros de ambos os coletivos exercem um intenso processo criativo tentando consolidar algumas práticas artísticas. A ampla discussão sobre as práticas de criação e repercussão das mesmas são também analisadas nesses encontros semanais dos coletivos. As discussões, geralmente dadas em roda, proporcionam uma

tentativa de se horizontalizar mais as relações, em que todos os membros possam trocar olhares, estabelecer afinidades a partir da mesma espacialidade, ou seja, sem grandes hierarquias. Essas rodas de conversa proporcionam um ambiente de diálogo entre os membros, explorando os aspectos da coletivização de ideias. Ao oficializarem lugares de encontro, de diálogo aberto, de espaços circulares, os coletivos criam estratégias de participação menos verticalizadas, exigindo compromisso e também maior autonomia dos membros. Isto mostra a procura de ambos os coletivos pela *desterritorialização* de ambientes autocráticos, construindo maior responsabilidade por parte dos integrantes dos mesmos. Neste ponto, cada membro de cada coletivo traz reflexões individuais oferecidas aos demais integrantes, potencializando a ideia de *leituras compartilhadas*.

FIGURA 1 – Reunião do Agrupamento Obscena – Jantar Obscênico.



Fonte: Arquivo do Agrupamento. Belo Horizonte. 2015.

FIGURA 2 – Reunião e roda inicial de conversa - Grupo Transeuntes



Fonte: Arquivo Transeuntes. Foto de Mário Dmhill. São João del-Rei. 2015.

Além disso, o Agrupamento Obscena e o Grupo Transeuntes utilizam as redes sociais para o compartilhamento de informações complementares, partilhas textuais, agendamento de encontros, divulgação das ações práticas estendidas às pessoas que seguem e/ou compartilham os eventos dos coletivos³⁹, entre outros assuntos. Os meios virtuais de maior veiculação de textos e demais informações são a rede social Facebook⁴⁰, e-mails⁴¹ e blogs⁴². Aliás, espaços virtuais muito utilizados como fonte de pesquisa nesta tese para o recolhimento de elementos escritos, imagéticos e materiais audiovisuais, fortalecendo a pesquisa de campo.

Sobre este aspecto, pode-se falar que ambos os coletivos gerenciam parte de suas comunicações internas nas plataformas virtuais, sendo essas importantes ferramentas de trabalho e de arquivamento de trocas textuais e de imagens das ações. Conforme já percebido durante esta pesquisa, as redes sociais, dando destaque ao Facebook, são usadas para fomentar mensagens instantâneas, corriqueiras, além de ser um bom arquivo de fotografias e de vídeos compartilhados. Já os blogs de ambos os coletivos são utilizados como dispositivos para a construção de textos mais reflexivos, mais ensaísticos, como também, para a produção de artigos, levantamentos filosóficos, provocações mútuas, etc. Sobre o blog do Agrupamento Obscena, Nina Caetano escreve: “[...] eu tenho utilizado o blog (que acho importante, pois permite textos maiores, uma leitura mais acurada e armazenamento permanente, o que permite consultas posteriores), mas uso também o Facebook bastante” (CAETANO, 2015). Logo, os textos postados nos blogs são materiais mais elaborados, mais “mergulhados” nos temas, demonstrando maior embasamento teórico que os escritos de outras redes sociais.

A seguir, falaremos dos projetos de ambos os coletivos, bem como suas aproximações temáticas. A apresentação e a breve descrição dos projetos teórico-práticos do Agrupamento Obscena e do Grupo Transeuntes no capítulo quatro se fazem necessárias para a posterior análise de algumas ações nas ruas, selecionadas e investigadas precisamente no capítulo cinco. Tais ações são vinculadas aos projetos escritos dos coletivos em questão. Por

³⁹ No caso de algumas ações que são previamente agendadas.

⁴⁰ Caso o leitor tenha interesse em visitar, o endereço eletrônico do Agrupamento Obscena no Facebook é <<https://www.facebook.com/obscena.agrupamento?fref=ts>>. Acesso em 6 de julho de 2016. O endereço eletrônico do Grupo Transeuntes no Facebook é <<https://www.facebook.com/groups/424070117608828/?fref=ts>>. Acesso em 6 de julho de 2016.

⁴¹ Os e-mails de ambos os coletivos são para trocas de mensagens internas entre os membros de cada coletivo.

⁴² Caso o leitor tenha interesse em visitar, o endereço eletrônico do Agrupamento Obscena é <<http://www.obscenica.blogspot.com.br/>>. Acesso em 6 de julho de 2016. Já o endereço eletrônico do Grupo Transeuntes é <<http://www.transeuntesperformance.blogspot.com.br/>>. Acesso em 6 de julho de 2016.

isto, neste primeiro momento se faz necessário proporcionar um entendimento mais panorâmico sobre os projetos, a fim de se ampliar a leitura das ações nas ruas.

4.2 A descrição dos principais projetos teórico-práticos dos coletivos Obscena e Transeuntes: corpos que invadem

Os projetos teórico-práticos de ambos os coletivos são norteados pela visão do fenômeno artístico como elemento provocador de experiências imagéticas, sinestésicas, de interrupção e de estreitamento físico com os transeuntes, em suas respectivas cidades. Um dos principais vetores encontrados nos projetos de ambos os coletivos é a interferência dos corpos dos performers nos espaços públicos, utilizando diferentes ambientes urbanos como laboratórios de ações. Os pesquisadores dos coletivos colocam os seus corpos em jogo com a rua como forma de se criar um constante diálogo artístico em processo. Os projetos a serem descritos abaixo, têm como desejo em comum a inserção dos performers no trânsito ininterrupto das cidades, a partir de provocações diferenciadas, elevando a noção de uma cultura plural no tecido urbano. Do mesmo modo, alguns projetos resultam de proposições temáticas semelhantes, mas que aparecem em diferentes espacialidades, fazendo os coletivos perceberem a nuance de algumas propostas ao realizarem as mesmas em locais diferenciados. O desejo de construção de paisagens poéticas, de imagens artísticas orienta parte dos projetos, objetivando propiciar múltiplos olhares sobre o cotidiano.

Partindo de criações independentes, porém com características semelhantes, os coletivos traçam projetos cuja escrita valoriza a busca pelo improviso, pelo erro, pelas falhas e pela reorganização constante de materiais a partir dos contextos diferentes que alguns bairros e/ou centros urbanos oferecem. Os projetos de ambos os coletivos estão pautados no desafio de se ler as ruas a partir de diferentes perspectivas e de abordar os transeuntes a partir de diversas fases do processo de criação. Ou seja, desde as ideias incipientes até o aprofundamento investigativo, almejando assim, dar mais rigor às obras em andamento.

4.2.1 Os projetos do Obscena: as múltiplas falas na cidade

O recorte do estudo de caso será dado a partir dos projetos do Agrupamento realizados entre 2010 e 2012, uma vez que parte dos projetos e das ações compreendidos entre 2007 e 2009 já foi tema da dissertação de mestrado do autor desta tese. Evidentemente, algumas ações dos coletivos iniciadas anteriormente a 2011, mas que obtiveram reverberações e/ou continuidade nos anos posteriores, também serão analisadas. A partir do levantamento realizado pelo autor desta tese acerca dos materiais do Obscena, destacam-se os projetos que atuam como eixos guarda-chuvas, abarcando ações diferenciadas e contemplando diferentes pesquisas dos membros deste coletivo. Ou seja, os projetos que serão descritos e, posteriormente, analisados possuem características panorâmicas envolvendo e entrelaçando diferentes pesquisas. Entretanto, os projetos possuem denominadores em comum de linguagem, tal como a performatividade, e denominadores espaciais, tais como as ruas e demais espaços públicos da cidade de Belo Horizonte.

Os projetos do Obscena visam integrar as propostas individuais dos membros, unindo desejos pessoais e coletivos acerca dos trabalhos desenvolvidos ao longo dos anos. A preocupação de abarcar diferentes frentes de ação compactua com a ideia fundadora do Agrupamento: de se criar relações mais horizontalizadas nos discursos artísticos, tentando diminuir hierarquias que são normalmente postas em grupos teatrais mais tradicionais:

Linhas por toda parte, tessituras. Colchas temporais de retalhos de pesquisas. Não homogêneo. Há um emaranhado de propostas que transbordam e contaminam-se. Gosto de pensar no Obscena como espaço para invenção e dissolução de temas de pesquisas. Eixos descentralizados cavam saídas por toda parte. (SILVA, 2015).

As utopias compartilhadas entre os membros do Obscena, tais como a diminuição das privatizações de uso dos espaços públicos e o anseio por maior liberdade de experimentar a cidade através de outro viés que não apenas pelo norte da mercadoria, são inseridas nos projetos do Agrupamento, visando criar as ações. A experiência de colocar os corpos dos performers em risco nas ruas produz parte do mote dos projetos, alicerçando a organização interna do Agrupamento, bem como as formas de agir e os campos das pesquisas teóricas e práticas a serem estudados: “Minha pesquisa é um pouco de todas as pesquisas, acompanhei as práticas de todos e aprendi muito” (SANTOS, 2009).

A tarefa de produzir ações nas ruas cria as ferramentas necessárias para a realização e a continuidade dos projetos, tais como as leituras textuais acerca de determinados assuntos, experimentações rápidas e/ou duradouras em diferentes lugares da cidade, discussões, sugestões e avaliações dos trabalhos realizados, etc. Como as ruas possuem uma organização própria vinculada ao trânsito, à intensa andança dos pedestres, às lojas que oferecem os seus produtos aos passantes, etc., elas ampliam as possibilidades de construção dos projetos artísticos e provocativos do Obscena. As ruas permitem vários procedimentos, elas têm frestas, possuem aberturas que acolhem formas de intervenção processual, podendo ser o centro irradiador das transformações do conhecimento. As ruas atuais, mesmo estando integradas à sociedade do capital e aos seus jogos de poder sobre mercado-trabalho-consumo-lucro, elas também são geradoras de diferentes expressões artísticas.

As ruas abarcam desde a arte oficial, algumas vezes pasteurizada e, em parte, declinada ao design e à estética do marketing, como também, abriga as artes mais marginalizadas, que são invisíveis perante a mídia. Pelas ruas passam corpos disciplinados, cansados, aflitos, ansiosos, alegres, entusiasmados, corpos desejosos, inquietos, infelizes, atrasados, contemplativos, desinteressados, entre outros. Por isto, as ruas permitem também o corpo do performer, o corpo que intervém sobre outros corpos, o corpo que interrompe o ciclo do hábito cotidiano, o corpo que usa o ambiente urbano como laboratório de pesquisa, o corpo estranho aos olhos do costume, da tradição. Mesmo que a sociedade do controle selecione, recorte e imprima um repertório às ruas e aos corpos que as atravessam, ela não dá conta de todas as dobras que os espaços públicos possuem, deixando “passar” experiências, intervenções que ainda não foram lapidadas pelo poder. Diante desses apontamentos, o primeiro projeto a ser descrito denomina-se “Corpos Públicos, Espaços Privados? Invasões no Corpo da Cidade”. Segundo Clovis Domingos dos Santos⁴³, trata-se de:

Estabelecer uma rede colaborativa de criação e reflexão a partir da investigação das relações entre corpo e poder – relações de poder, Sociedade de Controle e o limite entre público e privado – gerando experimentos cênicos através da ocupação do Centro Cultural da UFMG e seus arredores. (SANTOS, 2010b).

⁴³ Clovis Domingos dos Santos foi o proponente deste projeto, apresentado ao Centro Cultural da UFMG. No entanto, ele foi elaborado em diálogo com todos os membros do Agrupamento, sendo necessário, por questões burocráticas, que apenas uma pessoa ficasse responsável pela proponentia e pela assinatura do projeto. Tal Centro Cultural seleciona anualmente projetos de grupos e/ou coletivos artísticos, fornecendo-lhes salas para ensaio e para ocupação, reuniões, ações e compartilhamentos de ideias. Este projeto foi aprovado por tal centro Cultural em 2010 e 2011.

Este projeto, apresentado e aprovado pelo Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (CCUFMG)⁴⁴, permeou grande parte das pesquisas do Agrupamento em 2010 e 2011, tendo reverberações até à atualidade⁴⁵. O objetivo inicial foi discutir as relações de poder que afetam diariamente a cidade, na busca de reflexão acerca das diluições contemporâneas entre os espaços públicos e privados. As denominações *foucaultianas* acerca dos corpos disciplinados, dóceis, dentro da sociedade do controle e da vigilância que almeja, por sua vez, domesticar as relações humanas, estabeleceram discussões importantes para o pontapé inicial do projeto. O pensamento sobre as cidades atuais, cujos princípios de uso, sobretudo nas metrópoles, operam por mecanismos de exclusão sistemática do outro, geraram indagações ao Agrupamento, tais como “Quais ações nas ruas podem questionar a privatizações dos espaços?”, ou “Como o Agrupamento pode atuar em espaços públicos, na configuração de compartilhamento de experiências?”, entre outras questões.

Sabendo que as relações de poder não são estáveis, nem absolutas, o Obscena desejou criar ações que circulassem pela cidade, visando provocar os olhares dos transeuntes sobre os discursos de poder na cidade. A capitalização de recursos financeiros e as políticas governamentais que garantem a segurança e a ordem nos espaços públicos às custas da higienização, do aumento das fronteiras, dos territórios fortificados, dos elementos que ampliam as hierarquias sociais, são criticadas por este projeto:

A investigação teórico-prática sobre as relações de poder da Sociedade de Controle, sobre o limite entre público e privado e sobre as possibilidades de relações com os espaços públicos, vem ao encontro do projeto [...]. Daí a importância de ações artísticas que desejam atuar diretamente sobre o corpo da cidade. Atuar, tatuar, inscrever, provocar e causar estranhamentos. (SANTOS, 2015).

A crítica às formas de uso da cidade pautadas na maneira automatizada de se consumir, no modo rotineiro e sem grandes inventividades de compra, colabora para a feita mais crítica deste projeto, auxiliando na dinâmica do pensamento do coletivo em questão. A sociedade de consumidores que se movimenta a partir da construção dos desejos, das invenções das necessidades, de uma cultura de poucos produtores e de muitos consumidores

⁴⁴ Localizado na Rua Santos Dumont, 174, Centro (Belo Horizonte- MG).

⁴⁵ Como o caso do pesquisador Matheus Silva que recentemente defendeu a sua dissertação de mestrado em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFOP, em Ouro Preto/MG, intitulada “Corpo desembestado: relações entre teatro, literatura e filosofia”, onde pesquisa as relações entre *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud, e a produção de *As ondas* de Virginia Woolf, correlacionando vários conceitos estudados com as ações que apresentou no Obscena, ao longo de três anos.

de materiais pré-fabricados, aparece como ponto importante para a construção deste projeto, assim como descreve Clóvis Domingos Santos:

É perceptível, na contemporaneidade, que há uma perda sensorial dos sujeitos em sua relação com a cidade, que se torna cada vez mais um lugar de passagem, de consumo e de trajetos sinalizados, tornando impossível uma convivência mais humanizada. A cidade é sempre noticiada como lugar de violência e perigos, e dessa forma, são instaurados inúmeros dispositivos de policiamento, segurança e controle. Há uma desconfiança que se gera. O medo se propaga. Assim cada um quer se proteger, o que ocasiona a formação de uma ação e reação individualistas. Perdemos a dimensão coletiva de cidade como espaço “de e para todos”, enfim, o espaço urbano se privatiza e as pessoas têm com ele uma relação de “estrangeiridade” e agressividade. (SANTOS, 2015).

De maneira geral, os processos de identificação dos indivíduos com a mercadoria, tendo como parte da força propulsora o desejo de consumir e a satisfação instantânea dada pelo consumo, desempenham um papel fundamental para o pensamento e para a realização deste projeto. Com isto, a imagem da metrópole Belo Horizonte estetizada sob o aspecto mercadológico passa a ser importante ponto de crítica do Obscena, sendo incorporado ao projeto. Para tentar ilustrar um pouco mais a noção crítica de estética estandardizada, economicista e doutrinária na qual o Obscena se debruça, a presente tese traz, a título de exemplo e de aproximação, uma citação de Denílson Lopes (2006), que diz: “A Estética, entendida a partir do século XVIII como o estudo do belo e da arte se viu logo bombardeada nas suas pretensões universais e abstratas. A Estética foi banida, colonizada pela política e pela economia nas suas próprias referências (LOPES, 2006, p. 118)”. Dialogando com este autor, pode-se dizer que uma parte da noção de estética foi incorporada às leis do mercado, ressignificando o seu sentido em amplos aspectos, de acordo com diversas pretensões na esfera do capital. O termo “estetizar” virou, em parte, um verbo corrente no cotidiano das cidades, indicando o fluxo ininterrupto de imagens-espetáculos no dia a dia do cidadão. Refletindo sobre a absorção das relações humanas pelo mercado (que estetiza a vida através de critérios econômicos), e reconhecendo a transformação acelerada de parte da paisagem urbana a partir de uma série de imagens mercadológicas/propagandísticas, o Obscena criou o projeto “Corpos Públicos, Espaços Privados? Invasões no Corpo da Cidade”, propondo construir ações que se contrapusessem às imagens estandardizadas dos espaços públicos.

Dentre os desejos iniciais deste projeto, pode-se destacar a vontade de se realizar ações estéticas, cujos vínculos não foram embasados pelo dinheiro, pela *coisa-mercadoria*, pela relação *produto-consumo*. “Corpos Públicos, Espaços Privados? Invasões no Corpo da

Cidade” propôs, inicialmente, criar imagens de cidade, cujos vínculos podem ser o afeto, as trocas, o estranhamento frente ao cotidiano, a minúscula modificação no movimento diário *casa-trabalho*. Ao escrever este projeto, o Obscena buscou a dimensão humana em sua pluralidade, caminhando contra os projetos urbanos de gentrificação e de higienização que se inscrevem fortemente nas cidades atuais. Sendo assim, o Obscena tenta trabalhar a *noção de vivência* no centro urbano de Belo Horizonte:

No projeto “CORPOS PÚBLICOS, ESPAÇOS PRIVADOS? Invasões no corpo da cidade” nosso objetivo é descobrir as experiências da cidade vivida tanto pelas nossas ações quanto pelas relações humanas que desejamos travar com os transeuntes. Quais são os espaços vividos da cidade? Quais tipos de memórias urbanas ainda resistem? Como se comportam e se movimentam os corpos? [...] poderiam todos os corpos dos moradores, ocuparem de forma igualitária, os mesmos espaços? Ou para cada “corpo-cidadão” haveria um espaço específico da cidade? (SANTOS, 2010b).

Desse modo, pode-se dizer que tal projeto criou conexões entre as críticas do Agrupamento à estetização da vida pelo marketing, à espetacularização social, ao controle e à vigilância, investigando as possibilidades de aberturas, de fendas que a cidade traz. O escopo criado por este projeto não se trata de um embate direto, panfletário, mas, sim, sobre inventar relações que abram o caminho para *debates sobre a cidade* e *debates na cidade*. O foco do projeto está nas práticas performativas em espaços públicos para a construção de diálogos, estabelecendo relações diretas entre cidadania, convívio e reflexão em diferentes lugares da cidade de Belo Horizonte.

Como visto na citação acima, o projeto objetivou construir, indissociavelmente, a relação entre a pesquisa teórica e as ações práticas. Entretanto, o coletivo sabe que as relações entre poder e cidade são complexas, tendo várias perspectivas. Por isto, o projeto comporta múltiplas frentes de estudo e de trabalho, compreendendo diversas manifestações corporais entre os membros dos coletivos. Portanto, os objetivos principais propostos por “Corpos Públicos, Espaços Privados? Invasões no Corpo da Cidade” foram:

[...] Gerar experimentos cênicos individuais e/ou coletivos; - Investigar a participação do espectador/transeunte em diferentes estágios do processo de experimentação e criação; - Realizar mostras processuais abertas ao público-Sistematizar a pesquisa por meio do registro (textual e imagético) e publicação dessa documentação no blog e nas redes sociais mantidas pelo OBSCENA. (SANTOS, 2010b).

Em termos de investigação, o Obscena se preocupou em criar um projeto que pudesse colocar o transeunte como colaborador dos processos artísticos. Nesse sentido, o

Obscena desejava intervir em espaços públicos dialogando com o espectador desavisado, passante. A ideia do Obscena era sugerir ao espectador o livre movimento em meio às obras em processo, ou ainda, simplesmente deixar o espectador continuar o seu trajeto. A autonomia do transeunte – por decidir participar ou não, olhar ou não e/ou colaborar ou não com a obra – foi um critério considerado relevante durante a confecção deste projeto. Os movimentos de retroalimentação entre espectador e obra ajudaram a cunhar um dos eixos centrais do projeto: a experimentação processual, porosa, aberta também às possibilidades de registros audiovisuais, entre outras formas de registros. Desse modo, o projeto visou abarcar diferentes identidades e múltiplos olhares – desde a aproximação do espectador até, por ventura, a repulsa – promovendo a possibilidade inicial de diferentes tomadas de posição por parte dos cidadãos, frente às ações. Com isso, o Obscena almejou compreender a pluralidade das respostas frente ao seu trabalho, explicitando, já no projeto, as escolhas sobre a participação mediante a uma obra. Ou seja, para o Obscena o verbo “provocar” aparece repetidas vezes como sinônimo de “aguçar” o espectador, de “propiciar” diferentes encontros:

As práticas de interferência urbana (intervenções, instalações e ocupações) têm revelado a diversidade de “maneiras de se fazer” arte de forma a provocar rupturas no cotidiano dos habitantes da cidade. A rua apresenta-se como espaço da heterogeneidade dos acontecimentos, lugar onde desconhecidos se cruzam e, logo, 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. (SANTOS, 2010b).

Dessa vontade de interação nasceu tal projeto, em que os performers seriam os meios para a produção de *encontros na rua*, almejando estabelecer a alteridade e inscrevendo, com seus corpos, a base para as ações. Desse modo, o enquadramento inicial do projeto esteve calcado na possibilidade de se construir ações em espaços imprecisos, cujos limites de uso também seriam desconhecidos.

O segundo projeto a ser apresentado (para a posterior análise das ações performativas no capítulo cinco) denomina-se “MULTIPLICIDADES OBSCÊNICAS: relações coletivas no corpo das univer-cidades”. Trata-se de outro projeto panorâmico do Obscena que abarca diferentes linhas de pesquisa de seus membros e que encerra o segundo grande eixo norteador da presente tese, especificamente sobre a parte referente a este Agrupamento. Tal proposta, iniciada em 2012, pretendeu dar continuidade ao projeto anterior supracitado.

Ainda se pautando nas experiências da cena contemporânea, o projeto “MULTIPLICIDADES OBSCÊNICAS: relações coletivas no corpo das univer-cidades” dialoga com as artes plásticas, música, filosofia, entre outras áreas do conhecimento. A busca pela rua parece se acentuar no percurso deste projeto, desconstruindo cada vez mais a noção de teatralidade, visando atingir outros direcionamentos pautados na estética do real, a partir de instalações e intervenções corporais urbanas: “A cidade revelou-se como cenário expandido às intervenções que potencializaram o espaço público como força de multiplicidade, de encontros, rupturas e investimento das diferenças” (ACÁCIO, 2011a). A principal ideia foi dar a continuidade, o aprofundamento e a sintetização dos elementos indicados pelo projeto anterior, experimentando as ações artísticas nos espaços públicos. A proposta de uma rede colaborativa, horizontalizada e em constante movimento, embasa também este projeto, contra qualquer enquadramento cristalizado sobre o fazer artístico. Este projeto também passou pelo crivo dos membros a partir de elementos, vestígios, questionamentos aplicados e/ou gerados pelo projeto do ano anterior, na configuração do caráter processual, improvisacional e, muitas vezes, imprevisível que as ações performativas acoplam. Leandro Acácio, integrante do Obscena e proponente deste projeto – em parceria com os demais integrantes do Agrupamento – nos fala sobre o contexto do projeto na cidade de Belo Horizonte:

Território de conflito e de risco, a cidade, incólume, impõe seus poderes silenciosamente, o passante internaliza-os e, assim, mantém sua relação ordeira e utilitária. Em nossas derivações obscênicas, desejamos deflagrar uma cidade subjetiva em sua potência criativa. Se há um poder que nos interessa efetivar é este. A produção de mapas dissidentes, traços e trajetos imprevisíveis, criam territórios móveis e sem contorno, pondo em questão o uso e abuso do controle. (ACÁCIO, 2011a).

Acácio traz a noção de corpos desviantes dentro do fluxo cotidiano, corpos “obscênicos” que propõem provocações artísticas aos passantes. Corpos que podem ser perigosos pelo teor reivindicatório, pela busca de outros sentidos às relações corporais na cidade. Corpos que almejam a utilização do termo concreto de “uso” dos espaços, ampliando as percepções sobre as identidades que passam pelas ruas de Belo Horizonte. Corpos artísticos que se caracterizam pela intensidade de ações em lugares públicos. Corpos que tentam criar pequenas fissuras no olhar cotidiano. Nesta perspectiva, o projeto “MULTIPLICIDADES OBSCÊNICAS: relações coletivas no corpo das univer-cidades”, buscou ampliar o papel do performer como importante propositor de interferência nos signos da cidade. Com este projeto, o Obscena desejou aprofundar melhor a ideia do corpo do performer que se coloca

em diferentes âmbitos públicos da cidade, impulsionando o encontro entre diversas pessoas com diferentes identidades que se mostram na rua: “[...] sentimo-nos pulsando o centro nervoso de Belo Horizonte, colocando à vista do transeunte o que insiste em se manter imperceptível na vida da cidade: a relação com os outros” (ACÁCIO, 2011a). No entanto, alguns elementos que aparecem como fatores diferenciais em relação ao projeto anterior são, também, a ampliação e o aprofundamento do trabalho com outros coletivos, dialogando com os materiais dos mesmos:

Por meio do presente projeto, MULTIPLICIDADES OBSCÊNICAS: relações coletivas no corpo das univer-cidades, o Agrupamento pretende dar continuidade, justamente, às investigações iniciadas em 2011, aprofundando as pesquisas individuais e ampliando as ações realizadas em Belo Horizonte para o âmbito das “univer-cidades”, a partir do intercâmbio com os coletivos de pesquisa Quando Coisa, da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto), e As Incríveis Laranjas Podres Performáticas, da UEL (Universidade Estadual de Londrina), além de estreitar o diálogo já iniciado com o N3Ps, núcleo de pesquisa originado na UFOP. (ACÁCIO, 2011a).⁴⁶

Sobre o aprofundamento no diálogo entre os coletivos, a ideia inicial de uma rede colaborativa pareceu se estender a outros núcleos artísticos que, de alguma forma, possuíam como eixos norteadores a intervenções artísticas nas ruas como modo de transgressão aos discursos de poder nas cidades:

Essa força ativa se espalha para outros coletivos de produções artísticas diversas. A rua, como campo de aglutinação de forças, atrai os que se encontram do lado de fora dos territórios estabelecidos. Estamos num êxodo, fora das galerias de artes, dos teatros, dos espaços instituídos. A obra acontece somente no encontro, na troca, nas provocações mútuas, assim funciona uma rede colaborativa, criada no corpo a corpo da rua. No lugar de hierarquias e poderes dominantes, o exercício artístico compartilhado é o acontecimento de todos. Corpo, cidade, poder: não se trata mais da relação de poder sobre o corpo, mas do poder do corpo imanando sobre a cidade como potência da vida. (ACÁCIO, 2011a).

Neste horizonte, ao falarmos em um diálogo maior entre os coletivos nos sugere pensar em um projeto cujas criações conjuntas atinjam propósitos comuns. Sem pretender, neste primeiro momento, esgotar as contribuições dos núcleos, o projeto almejou criar parcerias que valorizassem a rua como espaço de investigação e a corporeidade como aspecto importante para o trabalho dos núcleos artísticos. Os trabalhos práticos visavam, assim, uma interação entre os coletivos, oriundos das comunidades universitárias:

⁴⁶ No entanto, a presente análise se aterá mais em algumas ações realizadas nas ruas, comparando-as com o Grupo Transeuntes. Ou seja, o recorte deste trabalho se manterá na comparação com São João del-Rei e não com outros coletivos de outras cidades.

Articulam-se diferentes coletivos oriundos de algumas Universidades num movimento de univer-cidades, ampliando nossas investigações, a partir de uma exploração aberta entre os conceitos e as práticas. O Obscena - Agrupamento independente de pesquisa cênica, sempre priorizou o cruzamento de informações e pesquisas, o que viabiliza uma rede de contaminações e contágios efetivos, afetivos, transformadores, inquietantes, tornando flexíveis e alteráveis, pela fricção das trocas, as estruturas dos sistemas acadêmicos. (ACÁCIO, 2011a).

A política deste projeto objetivou valorizar a potência dos diferentes discursos artísticos, ampliando o acesso às informações entre os diferentes núcleos que o Obscena dialoga, possibilitando criar um intercâmbio cultural entre os mesmos. Isto pressupõe uma preocupação de se produzir trocas teóricas e práticas entre os membros dos diferentes núcleos. O desafio foi estabelecer conexões e plataformas para os diálogos entre as diversas cidades e formas de pesquisa entre os grupos, alimentando o contexto da diversidade. Assim o espaço para o diálogo, para o encontro entre os coletivos, foi um dos motes deste projeto, configurando os espaços públicos como espaços de pertencimentos e criações artísticas de tais núcleos. As ações dos projetos previamente descritos, realizadas em 2011 e 2012, serão analisadas no capítulo cinco.

4.2.2 O projeto do Grupo Transeuntes: por uma cidade atravessada

O Grupo Transeuntes passa a ser registrado como grupo de pesquisa pelo CNPQ a partir de abril de 2012, sendo aprovado pela assembleia departamental do curso de Letras Artes e Cultura (DELAC) da UFSJ. O nome oficial dado a este grupo de pesquisa foi: "Grupo Transeuntes Estudos Sobre Performance". Inicialmente, o grupo foi criado a fim de se ampliar as pesquisas teóricas e práticas do núcleo de estudos dos alunos da disciplina *Performance Art*, ministrada pelo autor desta tese no segundo semestre de 2011, no curso de Teatro da UFSJ.

Basicamente, a pesquisa teve como principal objetivo investigar as propostas de estreitamento entre a cena contemporânea e o espectador transeunte nas ruas de São João del-Rei, visando analisar a inserção das obras cênicas *work in process* nas ruas e em espaços públicos. A ideia, ainda bem incipiente, era a realização de uma série de ações artísticas e provocativas pautadas nas propostas *artaudianas* de aproximação física entre ator e espectador, sem a divisão palco-plateia. Ou seja, o projeto surgiu a partir da procura da

diluição de barreiras que pudessem diminuir os diálogos físicos e sensoriais entre performer e transeuntes nos espaços públicos.

Seguindo as concepções *artaudianas* de teatro que, grosso modo, teatro e vida se confundem em uma realidade de exploração do risco físico (ARTAUD, 1999)⁴⁷, o grupo buscou pesquisar diferentes formas percepções sobre o fazer artístico a partir dos espaços públicos oferecidos pela cidade de São João del-Rei, estabelecendo um contato estreito com os passantes. A *performance art* e os elementos constituintes da performatividade caracterizam as linguagens artísticas deste projeto. Juntamente a estas linguagens, se configuraram no projeto, as instalações temporárias nas ruas, as intervenções que criam e expressam jogos efêmeros com o *público desavisado*.

Dessa forma, o projeto dispôs-se a investigar a inserção de certos procedimentos artísticos em espaços não preparados previamente para uma ação, criando obras dispostas a estabelecer relações flexíveis e diretas com o público, caminhando em sentido oposto à rigidez dos processos encerrados em si. Logo, o projeto do grupo consistiu – e ainda consiste – em realizar experimentações que inserissem o espectador das ruas, na construção dos processos criativos, a partir das temáticas referentes às abordagens atuais⁴⁸. Neste caso, o espectador foi considerado um coparticipante da estrutura das experimentações, sendo parte da feitura performativa. Ou seja, o grupo se orientaria a partir da premissa do *espectador como colaborador*, em uma ou mais instâncias do projeto. Camélia Guedes, ex-integrante do Grupo Transeuntes, nos fala:

O Transeuntes tem várias virtudes que considero importantes no fazer artístico. Uma delas é certamente o fato de que o seu processo se dá com participação do público. Isso é importante não somente pela resposta imediata no ato da apresentação que são feitas na rua. Essa busca pelo público, onde ele estiver é sempre bem-vinda. Mas o que mais me chama a atenção é pela intervenção no cotidiano. Na instauração de uma atmosfera diferente que quebra com a rotina do passante, que nem sempre está ciente de que existe uma apresentação. Eu acho que esse fator é relevante para a crítica social a que o grupo se propõe a fazer. (GUEDES, 2015).

Pode-se dizer com isto, que um dos fundamentos centrais do Grupo Transeuntes foi criar procedimentos cujas práticas pudessem se efetivar a partir do contato com o

⁴⁷ As concepções artaudianas foram os primeiros direcionamentos do projeto, não sendo mais o foco atual dos trabalhos.

⁴⁸ Falaremos das principais temáticas no próximo subcapítulo, comparando-as às temáticas abordadas pelo Agrupamento Obscena.

transeunte, desembocando as intenções do grupo nas calçadas, nos becos, nas avenidas, vias, alamedas, etc.:

O Transeuntes trabalha diretamente com as questões sociais nas quais estamos todos envolvidos, e de uma maneira muito direta e próxima, já que suas ações e apresentações se encontram todas na rua para um público accidental. Um público que nem sempre (ou nunca) tem a oportunidade de ir ao teatro. Seja por questões culturais ou financeiras. Então, o Transeuntes se coloca de forma democrática quando realiza suas ações, intervenções, do processo [...]. (LOURDES, 2015).

Logo, os territórios de produção do grupo poderiam ser qualquer espaço da cidade, desde que possuísse algum fluxo de pessoas, independentemente da quantidade de transeuntes. As ruas como “artérias da cidade” (LEITE, 2007) pareciam permitir as apropriações dos performers em suas ações, sendo o suporte, a plataforma para as ideias do grupo. Com isto, a problematização já demonstrada acerca dos usos dos espaços públicos seria, também, um ponto trabalhado. As cenas do cotidiano sanjoanense, em que algumas práticas comuns são de visitação aos espaços tombados pelo IPHAN, de circulação de pessoas casa-trabalho, da relação entre compra e venda de produtos, entre outras, poderiam edificar algumas subversões de uso, causando incômodo, ruídos sonoros e visuais no tecido urbano. As transgressões, embora frágeis, incipientes, poderiam criar discussões acerca das destinações de utilização espacial. A distinção entre os lugares demarcados para um fim já usual – cujas forças do hábito operam – e as possíveis alterações nos sentidos de uso e de vivência na cidade de São João del-Rei, contribuíram para o percurso inicial do grupo: de questionar e problematizar ambientes que, aparentemente, trazem percepções rígidas acerca de seu uso. Lugares em que as práticas de consumo pareciam inalteráveis indicaram a potência de certas práticas de resistência à globalização do capital. O grupo poderia criar pequenas transgressões, ligeiros desvios no comportamento usual de cidade.

O método em que o projeto se baseou foi a construção de cenas (de cunho performativo) a partir de materiais coletados no cotidiano da cidade, assim como recortes de jornais sobre diversas temáticas na mídia local, materiais histórico-nacionais, materiais coletados por revistas, livros, etc., cujos assuntos fossem atuais e de cunho social. A partir de diversos temas, o projeto pretendeu investigar o processo artístico juntamente ao público formado por transeuntes desavisados, por vezes espectadores convidados, e também, por apoiadores da pesquisa. O grupo desejava realizar rodas de discussões acerca dos trabalhos previamente apresentados juntamente com os espectadores, formados em sua maioria, por

peças de diferentes classes sociais. Assim, o objetivo do grupo foi aprofundar as questões referentes à aproximação entre espectador e a cena contemporânea, assim como as temáticas desenvolvidas. Desse modo, o projeto caminhou ao encontro da conscientização de formação de público, constituído por moradores da cidade de São João del-Rei, turistas⁴⁹, estudantes⁵⁰, etc., tendo a rua e demais espaços públicos como locais privilegiados da recepção.

Com a criação do grupo, os professores proponentes do mesmo – Ines Linke e Marcelo Rocco – construíram projetos que pudessem dialogar com as ações do grupo, como também dialogar com outras ações no âmbito urbano que implicassem em políticas culturais apoiadas pela UFSJ, estendendo diversas propostas à comunidade sanjoanense. Sem pretender esgotar as contribuições de nenhum projeto, uma vez que este subcapítulo vem para apresentá-los e descrevê-los, os proponentes do grupo de pesquisa criaram em meados de 2012, o projeto de Extensão “Urbanidades: Intervenções”, cujas propostas visaram valorizar as relações dos cidadãos com sua cidade e com seus nichos sociais.

Inicialmente, o objetivo do projeto “Urbanidades: Intervenções” era realizar ações em diversas regiões da cidade. Interessava ao projeto as micropolíticas que os cidadãos faziam em seu cotidiano, as formas de driblar os discursos de poder que apareciam na cidade, as *microfeituas*, etc., constituindo outras possibilidades de vivência. Nesse sentido, Transeuntes atuou em tal projeto de extensão, na busca da união entre pesquisa acadêmica e extensão universitária. Desse modo, houve uma retroalimentação entre o grupo de pesquisa e as suas atividades extensionistas, extrapolando o âmbito do recinto universitário para alcançar as diversas esferas da cidade:

Os espaços utilizados para as ações em diferentes instâncias passam a ser vistos como estruturas performáticas para ações coletivas que permitem encontros e diálogos entre vários níveis sociais. Em todas as atividades prima-se para que o reconhecimento da cidade não aconteça somente por sua importância econômica, nem por sua historiografia oficial, e sim, por uma visão feita por seus habitantes, em que cada pessoa tem um nome e uma história capaz de renovar a visão sobre a cidade. Sendo assim acreditamos que nosso propósito de conceber o espaço como lugar de ação e construção de ambientes simbólicos, por meio de materiais de circulação e produção de práticas que estimulem novas formas de apreensão do mundo, particularmente, no campo da percepção estética, e da recepção das obras sejam articulados. O intuito é fazer com que o projeto Urbanidades, juntamente com seu núcleo de pesquisa Transeuntes, tenha um impacto na formação do estudante participante do projeto, que se torne sujeito engajado na construção de sua própria

⁴⁹ Já que se trata de uma cidade histórica com grande contingente de visitação diária de turistas, advindos de regiões do Brasil e de várias partes do mundo.

⁵⁰ Em grande parte, são moradores temporários da cidade.

rede de conhecimentos, além das propostas de impactos na comunidade sanjoanense (GASPERI; LINKE, 2012).

Sobre os trechos citados acima, pode-se dizer que uma das primeiras intenções do projeto de extensão foi tentar compreender conceitualmente alguns aspectos acerca de “tradição” que São João del-Rei traz. Para isto, seria necessário compreender um pouco mais sobre alguns hábitos da população da “cidade sagrada” que perpassaram os séculos caminhando até à contemporaneidade. Além disto, algumas conceituações de Certeau acerca da *Invenção do Cotidiano* (expostas no capítulo dois) foram importantes ao projeto, auxiliando no maior entendimento acerca da inter-relação entre o hábito/costume como responsável de uma parte importante do *sentido de pertencimento* do cidadão sanjoanense em relação à sua cidade:

O projeto de extensão URBANIDADES é um projeto de artes que visa atuar no contexto ampliado da cidade e trabalhar as instâncias de percepção, discussão e divulgação de aspectos sociais e políticos de diferentes espaços de São João del-Rei por meio de intervenções artísticas desenvolvidas através de uma abordagem participativa e interdisciplinar. [...]. Em primeira instância, o projeto parte da realidade cotidiana e da memória pessoal de moradores da cidade e demais participantes para criar um repertório de materiais e pontos de partidas para as futuras ações. Serão realizadas experiências de imersão através de intervenções performáticas por parte dos estudantes, bolsistas e voluntários que entrarão em contato direto com os transeuntes, moradores, nosso público alvo neste projeto. (GASPERI; LINKE, 2012).

Referente à parte da realidade cotidiana que, no caso de São João del-Rei é, muitas vezes, associada à noção de tradição, pode-se trazer Giddens (1995), visando ilustrar melhor esta questão. Tal autor vem salientar que uma *sociedade tradicional* é uma sociedade cuja tradição é um fator dominante sobre os modos de ser e de se viver em conjunto. Com isto, podemos dizer que os enunciados de poder circulam pela cidade por diferentes motivos, seja pela sua força de “tradição” institucionalizada, seja por sua propagação dentro do cotidiano, em seu constructo histórico, político e social. Visando compreender um pouco sobre a força que o passado histórico exerce ainda hoje nas relações sociais da cidade, o projeto de extensão “Urbanidades: Intervenções” pretendeu criar, em meados de 2012:

[...] interações entre atividades cotidianas e ações culturais, uso e espaço, universidade e cidade, periferia e centro, entre outras, por meio de encontros e intervenções nas ruas da cidade. Visa-se desenvolver intervenções urbanas e ações artísticas com alunos-bolsistas, voluntários e moradores. Nesses lugares, o morador e o cidadão transeunte se tornarão parceiros necessários para o desenvolvimento das ações e intervenções, que dependem do encontro entre os alunos e os espectadores. (GASPERI; LINKE, 2012).

A cidade “sagrada” de São João del-Rei, marcada pela conexão entre o passado histórico católico e a modernidade, entre a noção de localidade e de globalidade, entre o equilíbrio do hábito e as inovações tecnológicas, também traz padrões comuns de qualquer cidade capitalista contemporânea. Todavia, ainda preserva características locais que os mecanismos de globalização ainda não conseguiram incorporar em suas práticas. A cidade *mercadologizada* pelo turismo exacerbado, devido aos seus artefatos, arquiteturas, monumentos históricos, também propôs ao projeto “Urbanidades: Intervenções” uma reflexão analítica acerca dos processos de modernização e/ ou de conservação de seus espaços de vivência, de lazer e de trabalho. As reflexões iniciais poderiam ser mais efetivadas no projeto ao se colocar os transeuntes em diversos estágios do processo, e não apenas em alguma fase mais elaborada do mesmo:

Acreditamos que, ao incluir o público desde as primeiras experimentações, potencializamos nosso fazer teatral. Essa coautoria, que considera o público antes mesmo da formalização ou elaboração mais aprofundada das cenas, verticaliza o encontro tão necessário ao fazer teatral. Atentamos também sobre como as experimentações, ocorridas em diferentes bairros da cidade, alimentaram o trabalho. Ao relacionarmos as práticas com diferentes camadas da cidade, confrontamos tais partes e seu cunho comercial, oferecendo outras perspectivas para se viver a cidade. (GASPERI *et al.*, 2015, p. 8).

A melhor compreensão estrutural da cidade, ou seja, como ela parcialmente funciona em seu cotidiano possibilitou ao projeto o melhor direcionamento sobre os locais de ação do grupo, na circulação entre diferentes espaços – entre as periferias e centro da cidade – pressupondo as *noções de compartilhamento*:

URBANIDADES cria instâncias da auto-representação [sic.], estratégias de formação de opinião, incentivando os processos de subjetivação e a participação ativa das pessoas nos processos políticos. O projeto objetiva levar as pessoas a falar com outras, colaborando para explorarem juntas nossas diferentes visões a partir de uma reflexão sobre a relação entre corpo e espaço. O projeto não só transmite uma visão comum da "cidade em termos de seu povo", mas que também valoriza a colaboração e demonstra da excelência artística dos seus colaboradores. As ações e experiências pretendem reunir, incentivar e capacitar pessoas e os roteiros e tours contribuem com a construção de um olhar estético sobre a cidade, cujo valor mais alto são os seus moradores. (GASPERI; LINKE, 2016).

Pode-se dizer, que a rua como espaço propenso ao diálogo foi um dos motes do projeto. O meio urbano que abarca pessoas de todas as classes sociais poderia ser a plataforma de demonstrações cênicas, de procedimentos performativos, de *micro-cenas*, de exercícios improvisacionais, etc., possibilitando dar aos transeuntes outras possibilidades de

pertencimento na cidade, pequenas experiências frente aos códigos do cotidiano, já internalizados socialmente:

Sobre este aspecto, André Carreira (2007) considera o lugar do ator/performer nos encontros reais com o espectador como elemento crucial para a reflexão. A partir disso, podemos observar que o ator/performer coloca em cena algo que está também diretamente ligado a si mesmo. Neste caminho, os integrantes do Grupo Transeuntes pretendiam utilizar suas experiências prévias para dar força real às ações nas ruas. (GASPERI *et al.*, 2015, p. 13).

“Urbanidades: Intervenções” nasceu como um projeto extensionista para o cidadão que estaria indo trabalhar, ou voltando de um almoço, ou pegando filhos na escola, ou visitando as instâncias turísticas da cidade, entre tantos outros afazeres: “Além da democracia de acesso para qualquer indivíduo que esteja na rua, o grupo se preocupa em colocar em cena questões políticas que são sempre polêmicas em nossa sociedade” (GASPERI *et al.*, 2015, p. 13). Então, tal projeto foi aprovado em 2012 pela Pró-Reitoria de Extensão (PROEX), no Programa de Extensão da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), sendo consecutivamente aprovado até à atualidade. Um projeto nascido da união entre um grupo de pesquisa e colaboradores, tais como os transeuntes, professores, estudantes, etc. As ações deste projeto serão analisadas mais a frente, no estudo de caso, precisamente no capítulo cinco.

4.2.3 As aproximações temáticas nos projetos dos coletivos: sobre espaços, discursos hegemônicos, feminismo e gênero

Este subcapítulo espera trazer um pouco mais a fundo algumas aproximações temáticas entre ambos os projetos dos coletivos. Evidentemente, não se pretende neste momento esgotar a análise acerca das aproximações temáticas, uma vez que elas serão investigadas durante o diagnóstico das ações artísticas nas ruas. Além disto, este subcapítulo não pretende se estender em demasia ao que já foi analisado, uma vez que parte das aproximações linguísticas e temáticas já foi estudada ao longo dos capítulos anteriores. No entanto, faz-se necessário trazer mais alguns apontamentos antes de se adentrar na análise das obras em processo, visando nortear melhor o leitor sobre as ações.

O primeiro ponto em comum já evidenciado são as ruas e os espaços públicos. Eles não aparecem apenas como plataformas das ações, mas também, como parte do tema,

parte da composição das obras. Ou seja, os espaços públicos são fundamentais para o pensamento criador das obras. Em termos de gênese, os trabalhos de ambos os núcleos são realizados (em grande parte de suas instâncias) no âmbito das ruas. Ou seja, o surgimento das ideias acerca de uma ação é indissociável do fazer artístico em espaços públicos de ambas as cidades. A mobilização de uma feitura nas ruas parte das diversas potencialidades entre um lugar e outro, alicerçando diferentes etapas de criação dos projetos dos coletivos. Com isto, os coletivos começam a perceber que um ambiente gera mais intensidade nas ações que outro, que um procedimento possui uma forma de organização em um determinado espaço que se diferirá de outro ambiente. Mesmo com todas as contradições já apresentadas pelo ambiente urbano, tal ambiente se torna uma espécie de “parceiro” nas realizações, pois os coletivos acreditam nas ruas como componentes importantes de veiculação da democracia, de encontros, dos debates, dos conflitos. Referente à exposição dos sujeitos que se colocam nas ruas a fim de criar práticas estéticas, Clóvis Domingos dos Santos vem nos elucidar, promovendo uma possível interpretação sobre as necessidades do coletivo Obscena:

Nosso interesse sempre foi ir para a rua numa tentativa de conversações cênico-poéticas com pessoas da cidade, e na maioria das vezes, gente fora do circuito estabelecido da arte. As questões que produzimos nos afetam, tentamos afetar a cidade e somos afetados pelos transeuntes. Há todo tipo de reação: curiosidade, gentileza, espanto, incômodo, agressividade e indiferença. Quando as pessoas se aproximam ou interrompem seu trajeto devido a alguma interferência nossa, acredito que uma ponte se estabelece. Aí perdemos a autoria e nos abrimos ao imprevisto e ao inusitado. Nessa possibilidade de encontro alguma coisa acontece e a ação artística se desdobra, ganha novas camadas, que sozinhos não teríamos como perceber. A comunicação na cidade na maioria das vezes se efetua pela mediação (seja nas propagandas, placas, *outdoors*, formações) e nós propomos a interação que pode ser sensorial, imagética ou sonora, e com a linguagem sempre no desvio, no sentido da eficiência. Tentamos provocar ruídos na paisagem. Nos chamam de loucos, vagabundos, artistas, manifestantes, etc.[...]. (SANTOS, 2015).

Confere-se na citação acima, a possível articulação entre os signos da cidade e a feitura das ações. A busca de troca com os transeuntes, que trazem códigos próprios e também recebem os códigos das intervenções, confere múltiplos significados às obras, na junção entre percepção – associação – resposta, por parte dos espectadores e também dos artistas envolvidos. Pode-se dizer que parte do mote para a realização das obras advém do desejo de se intercambiar experiências entre os coletivos e os espectadores, sendo uma necessidade de extrapolar os discursos teóricos da academia teatral, desembocando na incerteza que os ambientes públicos trazem. É no sentido de risco que os coletivos desejam ultrapassar algumas fórmulas conhecidas do fazer artístico para se aventurarem na paisagem urbana, que,

por sua vez, não garante a funcionalidade de nenhuma ação, devido ao caráter de imprevisibilidade que ela possui. Como se percebe na citação acima, a transformação ocorre “entre” as pessoas, não tendo um destino específico, nem a certeza de que algo concreto irá acontecer durante as diversas saídas para as ruas. Na verdade, o que se tem é a vontade, é o desejo de que algo ocorra em meio à fragilidade das ações incertas, ecoando nos corpos que as praticam:

Hoje penso que nosso grande projeto é a questão do espaço público e a produção de ações artísticas, interventivas e compositivas que dialoguem e tensionem a cidade. Debajo desse amplo “guarda-chuva” brotam outras linhas temáticas como: corpo, gênero, espaços privatizados [...]. Também dialogamos sempre com outros coletivos artísticos da cidade e com movimentos sociais. Acho que tudo que se refere à produção de um espaço urbano mais humanizado nos interessa. A cidade somos todos nós! (SANTOS, 2015).

Nas ruas e em demais espaços públicos, as ações parecem ganhar mais visibilidade, uma vez que são vistas por diferentes pessoas, de diferentes idades, pensamentos, classes sociais, etc., algo que os recintos fechados, como os teatros, casa de shows e eventos, não parecem abarcar tão facilmente. A autonomia de decisão do transeunte de participar ou não de uma obra também é fonte viva da democracia, pois ele pode decidir continuar ou não, seguindo seus valores, interesses, etc. Com isto, o transeunte pode escolher escutar, dialogar, negar, atritar, etc. A mobilidade do transeunte também pode se relacionar com a movimentação das obras em processo, uma vez que elas podem ser itinerantes, duráveis ou extremamente efêmeras, não tendo uma programação pautada em um tempo mais comercial, comumente necessário às práticas mais tradicionais de um sistema de artes que possui um público pagante. Ou seja, a duração de um procedimento artístico surge a partir da percepção do performer sobre o entorno, sobre a possibilidade de continuidade ou não.

Nesta perspectiva, a feitura artística nas ruas assume um tempo menos rígido. Uma ação não enquadrada em modelos prévios de durabilidade, ou de algum efeito sobre o espectador, como também, não pede os aplausos já convencionados pelo teatro tradicional, uma vez que as obras são fragmentadas, não *wagnerianas*, sem os arranjos e/ou narrativas aristotélicas, cujas realizações exigem a totalidade de começo, meio e fim. Neste aspecto, pode ser que o transeunte que comece a assistir a obra não chegue, necessariamente, até o final da mesma. Pode ser também que o transeunte chegue diante de uma obra que esteja em pleno curso, perdendo trechos anteriores, fragmentos iniciais. Isto pode fazer com que o espectador monte suas peças de *quebra-cabeça*, possibilitando que o mesmo traga a sua

bagagem cultural, a sua leitura de mundo, para tentar, assim, *fisgar* os signos do trabalho em processo que se apresenta na frente dele, colaborando com a obra em pleno movimento.

Além disso, os performers podem criar nichos para as suas ações, sem construir fronteiras rígidas que os separem dos passantes. Com isto, os performers objetivam se misturar, em parte, nas configurações da cidade, parecendo ser consensual para os performers que os espectadores atravessem o acontecimento, abrangendo assim, os processos de interação entre eles (espectadores) e a obra presente. Sobre este ponto, os performers buscam dar visibilidade às intervenções artísticas, elaborando códigos que podem causar certo estranhamento ao escaparem dos rituais do cotidiano. Neste ângulo, os lugares escolhidos para as feitura artísticas adquirem maior significado a partir da experiência e da singularidade das obras, como também, através das indagações que elas propõem. O objetivo é trazer também maior compreensão da dimensão pública da cidade como categoria de ação, de verbo, de trânsito de ideias.

Outro ponto que nasce como fator comum aos coletivos é a crítica aos discursos hegemônicos que aparecem cotidianamente nas cidades atuais. A participação dos setores privados na organização dos espaços públicos standardiza as ruas, propondo uma orientação competitiva e conservadora aos ambientes sociais. As discordâncias acerca das estratégias de gentrificação e de elitização dos bairros em ambas as cidades dos coletivos (empurrando para as beiradas as pessoas de classes sociais mais desfavorecidas), fazem parte da estratégia de intervenção dos núcleos. Diante disto, os projetos dos coletivos buscam abrir discussões estéticas e políticas sobre a *cultura do marketing*. Uma cultura, aliás, que aparenta ter livre circulação nos ambientes públicos das cidades, a partir de um bombardeio de imagens, visto a partir de folders, *layouts*, cartazes, panfletos, *outdoors*, diferentes formas de *design*, filipetas, slogans, *flyers*, entre outros suportes.

Em razão dos desdobramentos descritos acima – acerca da higienização das áreas centrais das cidades– os coletivos realizam maior quantidade de ações nas regiões centrais de ambas as urbes, pois nesses ambientes é possível observar mais nitidamente as inter-relações sociais pautadas no consumo, dando assim, maior sentido ao trabalho. A crítica de ambos os núcleos em relação à sociedade de consumo aparece sob a forma de intervenções realizadas próximas aos estabelecimentos comerciais, em meio ao trânsito de pessoas, de carros, de vendedores, anúncios das lojas, etc. Ou seja, a crítica ao consumismo e à espetacularização da

vida – que parecem reduzir a essência do convívio aos simulacros das imagens para o consumo – aparece tanto na intervenção corporal dos performers nas ruas (que se colocam, muitas vezes, próximos à espaços de consumo, tais como *fast foods*, *fast services*, lojas de conveniência, shoppings, etc.), como na temática de ambos os coletivos. A intenção de parte das intervenções urbanas dos coletivos é transformar parte dos territórios *gentrificados* em lugares momentaneamente desviados em sua função de uso primordial, gerando pequena instabilidade na harmonia espacial. A lógica do mercado – que se inscreve em nossas vidas transformando-nos em consumidores – é parte da preocupação temática de ambos os coletivos, fazendo com que os mesmos critiquem a lógica do encontro “*sujeito-objeto*” (BAUMAN, 2008) para uma perspectiva em microescala do encontro “*sujeito-sujeito*”, derivando outras *microformas* de afetos na cidade.

As concepções *foucaultianas* acerca do monitoramento e da vigilância na sociedade de controle auxiliam na orientação das propostas de intervenções, vistas pelos coletivos como pequenos atos de resistência e de análise sobre alguns ambientes sociais. Além disto, as ideias *debordianas*, bem como, as concepções de Bauman, revelam mais claramente os caminhos que estão *entre a produção e o consumo* das cidades atuais. Isto amplia algumas decisões dos coletivos sobre o que se faz necessário levar para as ruas, o que se torna proposição para discussões, e o que deve ser repensado e/ ou reorganizado. Parte das contradições da sociedade do capital é considerada “alimento” para ambos os coletivos. Sendo assim, a lógica homogeneizante e espetacularizada da vida – que tenta nortear as cidades atuais – faz parte de alguns pontos de partida para as ações. Explicando melhor, a crítica aos elementos constituintes da *sociedade de consumidores* é parte do pensamento dos projetos artísticos supracitados. Os coletivos constroem suas ações nas ruas almejando mostrar alguns fracassos que esta sociedade produz sistematicamente: os desejos inalcançáveis, as necessidades ilusórias, as [falsas] felicidades instantâneas. Dentro deste espectro, a crítica a uma cultura de *descartabilidade*, em plena ascensão, faz parte da investigação dos núcleos: uma descartabilidade que se relaciona intrinsecamente à sociedade contemporânea, criando obrigações nunca antes pensadas, gerando necessidades passageiras, transformando o ato da compra em vício, compulsão, em algo a ser descartado posteriormente.

Os modelos de consumo atuais criam novas identidades sociais, gerando cada vez mais uma cultura que privilegia algumas pessoas com poder aquisitivo e desprestigiando sistematicamente outras. Esta “cultura”, muitas vezes associada à meritocracia, que faz

parecer que “privilégios” e “direitos” obtenham os mesmos significados, auxilia na construção da nossa cultura segmentada. Percebendo essas questões, os coletivos constroem seus projetos buscando pequenas alternativas atuais frente a essas problemáticas. Nesse sentido, os projetos discutem a dialética da sociedade burguesa, pautada no individualismo e na competição desigual.

A influência do mercado sobre a vida dos cidadãos que separa, dicotomicamente, os homens “bons” dos “maus” – ou seja, as pessoas que têm posses e condições financeiras, das que não movimentam a engrenagem do consumo – amplia a desigualdade de acessos. Diante dessas problemáticas, os coletivos anseiam aparecer na cena da esfera pública como uma forma de *respiro* no cotidiano, dando uma pausa, dilatando o tempo dentro do fluxo diário. Sobre isto, o potencial expressivo dos projetos dos coletivos está na possibilidade imagética e sinestésica que eles tentam realizar. Além deste ponto, os coletivos discutem (pelo viés artístico) sobre a militarização dos espaços públicos que, por sua vez, tenta “eliminar” a pobreza e a insegurança através da força. Com isto, ambos os coletivos utilizam a linguagem performativa em discordância com a banalização da cultura e com o empobrecimento da experiência – no sentido *benjaminiano* do termo – nas cidades.

Outro elemento constituinte da investigação temática de ambos os coletivos (que, aliás, opera como grande denominador comum e corrente entre os núcleos) é a noção de feminino e suas inúmeras ramificações, voltadas para os estudos de gênero:

A pesquisa sobre a mulher, os homossexuais e os transgêneros aparecia como área temática de interesse do Obscena, pois tais grupos sociais se identificam quanto às problemáticas da sociedade atual, como o machismo e as formas de subserviência em uma sociedade falocêntrica. Esta ampla temática foi utilizada para a criação de procedimentos cênicos nas ruas. Assim, Caetano e Guimarães constataram que o feminino à margem aparecia como interesse em comum ao Agrupamento, incorporando no projeto a temática do feminino (GASPERI, 2010, p. 14-15).

A discussão acerca das construções sobre a figura da mulher na atualidade – e de outras identidades que se identificam com tais construções devido à exclusão sistemática diante dos discursos de poder⁵¹ – faz parte da investigação dos coletivos. A indagação de Judith Butler – em seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2015) – parece trazer um paralelo às questões apresentadas: “Ser mulher é um ‘fato natural’ ou uma performance cultural, ou seria a ‘naturalidade’ constituída mediante atos

⁵¹ Que, ao longo da história naturalizam e/ou *biologizam* as identidades, bem como as injustiças sociais, transformando o fator histórico de dominação em uma invenção biológica, uma suposta ordem genética.

performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?” (BUTLER, 2015, p. 9). Butler toma como parte de seus estudos a questão acerca das construções de gênero, focando nas complexidades dos conceitos que circundam esses estudos. A autora aborda, entre outras problemáticas, a subjetividade acerca das construções dos corpos, o estranhamento e/ou o reconhecimento perante o corpo do outro, as construções acerca do sujeito “mulher”, advindo de criações históricas, políticas e sociais, caminhando para muito além do fator biológico. Declarando o gênero como algo que independe do sexo, Butler eleva as conceituações feministas a outros níveis de discussão. A autora mostra que os discursos sobre os corpos, ou seja, sobre os ideários acerca do corpo feminino, revelam escolhas, práticas discursivas recortadas/editadas pelo poder. Sara Salih diz que Butler “[...] argumenta que o sexo e o gênero são discursivamente construídos e que não há nenhuma posição de liberdade tácita para além do discurso” (SALIH, 2012, p. 69). Isto contraria as supostas cristalizações que ordenam o pensamento sobre o feminino ao longo dos séculos.

Nesta grande área temática, as pesquisas dos coletivos se configuram em diferentes campos: a construção sobre o que é “ser mulher” e sobre o que é “ser homem” em meio às lutas feministas; os discursos de poder sobre os corpos das minorias, tais como os homossexuais; as distinções entre (identidade de) gênero, sexo, sexualidade (orientação sexual) são extensos suportes de pesquisa que abarcam diversos caminhos de investigação dos núcleos. Ademais, esses grandes leques não são apenas pesquisados, mas também vivenciados, uma vez que estamos em pleno século de discussão e da visibilidade social, política e midiática desses fenômenos culturais.

Vivemos em um momento em que as minorias sexuais, étnicas, entre outras, conquistaram grande visibilidade, dando real contribuição às discussões atuais. A emergência de se discutir os corpos como dados culturais, sociais e também individuais – para além do caráter do discurso biológico e médico – faz parte da premissa de muitos estudiosos de gênero que perseguem e divulgam novas formas de se compreender os dispositivos simbólicos que movem cada corpo. Essas preocupações escapam, cada vez mais, do recinto estritamente universitário, caminhando para outros setores sociais, culturais e artísticos da sociedade.

Nesta direção, os coletivos artísticos – Obscena e Transeuntes – passam a questionar, através de suas obras, o binarismo masculino x feminino, subvertendo olhares

normatizados sobre os seres humanos. A partir de recursos criativos e estéticos, esses coletivos artísticos traçam discursos que pretendem ampliar o embate sobre a desnaturalização das normas e das condutas de gênero, ou seja, os coletivos mostram *corpos desejosos*, ou seja, analogamente à Salih (2012), corpos como estruturas únicas que são consequências e produtos do desejo, corpos que performatizam as suas existências no cotidiano das cidades.

Por serem performers que atuam em espaços públicos, os membros dos coletivos em questão interagem com os olhos dos passantes, realizando ações que mostram também corpos estigmatizados em sua essência. Ou seja, corpos que muitas vezes são vistos como estruturas caricaturais, propondo assim, maior embate às opressões sobre esses corpos no cotidiano. Nina Caetano descreve sobre o Obscena: “As pesquisas realizadas pelo Agrupamento envolvem uma temática de cunho social: a mulher em seu universo à margem e ramificações” (CAETANO, 2010). O que Caetano parece dizer por “ramificações” são as formas de discursos acoplados à mulher, atribuindo um universo simbólico e altamente complexo que não parece caber nas definições de modelo e cópia dadas por critérios arbitrários sobre ser mulher. Para Caetano (2010), ser mulher parece ter uma infinidade de interações sociais que escapam aos critérios anatômicos, explorando o que “é ser mulher” na performatividade das reiterações individuais e cotidianas, diante da complexidade – aparentemente inesgotável – das identidades sociais. No que concerne a essa abordagem, Caetano nos mostra sobre os desafios contemporâneos impostos ao artista hoje: os desafios de se refletir necessariamente sobre este tempo, sobre esta época, ultrapassando as fronteiras do breve entretenimento para desembocar em caminhos de pesquisa que operem como atos corporais de resistência.

Com base nas narrativas acerca dos discursos de gênero, o Grupo Transeuntes também investiga as contradições dos discursos machistas que criam uma ordem compulsória baseada na heterossexualidade, como se esta fosse a única forma de se pensar os corpos. No pensamento exposto acima, os corpos desviantes à organização *falocêntrica*, patriarcal, são considerados problemáticos, estranhos, pois não cumprem com uma série de códigos enquadrados pelo sistema binário homem-mulher, reiterados pelas práticas ditas “normais” da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2015). Neste enfoque, o Grupo Transeuntes busca estudar esses “desvios” da normatização dada aos corpos, almejando provocar tensões nas ruas a partir de ações que deem visibilidade à potência dos corpos, muito além das categorias biológicas:

O projeto do Grupo Transeuntes propõe, através da temática da construção da mulher na sociedade, dos corpos desviantes, como os transgêneros, entre outros investigar teoricamente e também na prática os meios performativos para um encontro dialógico com o público, em que o mesmo coloque suas questões, auxiliando nas construções cênicas e promovendo uma análise das ações em processos, para ampliar a reflexão sobre o fazer artístico, político e estético. (GASPERI, 2012).

A ideia de corpo como uma junção de contextos históricos e sociais, com representações diferenciadas em cada cultura, aliada às convenções acerca do gênero e aos mecanismos de coerção que são incapazes de compreender o gênero como elemento diferenciado do sexo, bem como, a crítica às normas comportamentais que coagem as pessoas a obterem certos padrões transmitidos entre as diferentes gerações, são parte da pesquisa temática de ambos os núcleos. Ampliando ainda mais esta discussão, o percurso entre o tipo de corpo que se construiu historicamente como um corpo “natural” e o corpo que parece ser uma “contradição”, uma “negação da natureza primária”, um desafio ao cristianismo fundamentalista, tal como o corpo do transexual, também é uma fonte de inspiração para as ações nas ruas desses coletivos, pois gênero não é algo que somos, mas, sobretudo, o que fazemos. Gênero como algo que se apresenta em nossa escritura corporal todos os dias (BUTLER, 2015).

Diante das estruturas do colonialismo patriarcal e machista em que se ergueram as cidades brasileiras, os coletivos tentam realizar um conjunto de experiências, cujas materialidades são, muitas vezes, os corpos marcados por desvios, por não possuírem um enquadramento racional e dicotômico e, por desafiar os discursos médicos, biológicos e religiosos. Os coletivos trazem narrativas de corpos que atuam nas ruas rejeitando os discursos limitadores da sociedade do controle e da vigilância. Em amplo aspecto, os coletivos desejam perturbar os aparatos dos discursos hegemônicos que atuam de maneira reguladora no tecido urbano. Discursos sustentados, também, pela heteronormatividade que tenta alinhar os corpos dos sujeitos no enquadramento funcional do cotidiano. A seguir, será feita a análise de parte das ações dos coletivos, visando compará-la.

5. A ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS AÇÕES ARTÍSTICAS DO AGRUPAMENTO OBSCENA E DO GRUPO TRANSEUNTES: A PERFORMATIVIDADE INVADE AS RUAS

As ações a serem analisadas abaixo foram escolhidas a partir de critérios que obedecem às aproximações temáticas e de linguagem entre ambos os coletivos, respeitando as particularidades de cada cidade-sede. Os critérios estabelecidos para a análise têm como um dos fios condutores a experiência corporal dos performers nas ruas e em demais espaços públicos a partir das noções de performatividade apresentadas, em que ambos os coletivos se utilizam da espacialidade oferecida por suas cidades-sede a fim de atribuírem sentidos próprios às suas feitura, correlacionando tempo, espaço e ação.

No caso, o tempo dado é o real, imediato, oferecido pela transitoriedade ininterrupta das cidades, criando assim, uma prática espontânea, objetivando trazer certo frescor aos “olhares acostumados” na esfera pública. Parte do tempo oferecido pelas cidades traz contextos próprios do “instante”, ou seja, do “aqui e agora” que não se repete. Isto cria certa obrigatoriedade aos membros dos coletivos de dialogarem com as situações dadas pelas cidades de maneira improvisacional, valorizando o instante criador, do momento presente que as ruas não deixam escapar. Nessa perspectiva, os coletivos agem a partir da noção da fluidez do tempo, construindo as ações a partir da descontinuidade, da fragmentação, de diferentes durações que as feitura cênicas podem ter.

As demarcações atuais de uso dos espaços públicos, por sua vez, possuem um entendimento de “quem”, “onde” e “como” usar os âmbitos das esferas públicas. Na contramão da lógica dominante, ambos os coletivos defendem a ideia de compartilhamento dos sentidos atribuídos às práticas dos lugares, produzindo ações como micropolíticas e traçando outros sentidos, formas e usos do ambiente urbano. A existência de um consenso entre os membros de ambos os coletivos acerca da necessidade de se “praticar” os espaços públicos confere um embate ideológico, físico, artístico, contra as premissas hegemônicas dadas aos ambientes sociais. As paisagens urbanas, embora distintas entre ambas as cidades – Belo Horizonte e São João del-Rei – carregam em suas arquiteturas diversas formas de representações de poder, sejam elas religiosas, turísticas e/ou de consumo, etc., segmentando as formas de utilização. Essas características potencializam outros discursos de uso das

idades, propostos esteticamente pelos coletivos. Ou seja, tais características auxiliam na elaboração das práticas e nos significados das ações de tais coletivos. É em cima do desconforto sentido pelos coletivos – desconforto perante o direcionamento e à segmentação dos espaços públicos – que os mesmos atuam. Um dos objetivos iniciais de suas ações é sempre manter o debate público aceso, imprimindo pequenas forças contra alguns enunciados de gentrificação e de higienização das cidades, bem como enfrentar os esvaziamentos das experiências corporais nos espaços públicos.

No que concerne às ações dos coletivos, pode-se dizer que as mesmas estão sempre conectadas ao tempo real e ao espaço dado, ou seja, o espaço que se constrói *ao caminhar*. Os performers são afetados pelo entorno, tentando afetá-lo também. As tensões criadas entre os espaços oferecidos pela cidade e os discursos dos coletivos geram dados potentes para as ações, funcionando como parte dos elementos norteadores dos trabalhos. De acordo com parte das semelhanças conceituais e de linguagem que ambos os coletivos oferecem, – bem como suas particularidades quanto às suas origens históricas, suas composições socioeconômicas atuais, suas construções culturais, etc. – pode-se dizer que as experiências propostas nos espaços públicos são tentativas de gerar pequenas formas simbólicas de compreensão e de novas apreensões dos discursos do cotidiano. A vontade de gerar imagens a partir de ações efêmeras faz parte dos esforços de ambos os coletivos, visando à participação física e imediata dos seus membros e, por conseguinte, dos espectadores. Logo, a análise a ser realizada tentará mostrar os objetivos, a condução e a finalização de algumas ações artísticas a partir de locais, datas e horários específicos, almejando traçar possíveis perspectivas sobre as mesmas.

5.1 A ação *Baby Dolls*: sobre a violência cotidiana naturalizada

A ação *Baby Dolls- Uma Exposição de Bonecas*⁵² tem sua origem em 2008⁵³, sofrendo alterações ao longo dos anos posteriores. Esta ação nasce como fruto do diálogo entre quatro artistas integrantes do Obscena: Érica Vilhena, Joyce Malta, Lissandra

⁵² Devido à extensão do título, irei me referir a esta ação, a partir de agora, apenas como *Baby Dolls*, como os próprios membros do Agrupamento se referem.

⁵³ *Baby Dolls* é uma ação que nasce em 2008. No entanto, atravessa os anos, sendo amplamente continuada no projeto “Corpos Públicos, Espaços Privados? Invasões no corpo da cidade” em 2010 e em 2011. Este é um dos motivos desta ação fazer parte desta análise. As performers receberam convites para participar com tal ação em vários festivais do Brasil, algo que interessava às pesquisadoras.

Guimarães e Nina Caetano, sendo que a última pesquisadora citada se incube também da *dramaturgia do instante* da ação, na busca de uma espécie de escrita em fluxo, denominada pela dramaturga como *escrita performada*⁵⁴.

De modo geral, a abordagem acerca da violação da mulher – destituída como sujeito – e o perpetuamento da violência dentro da nossa cultura machista, se figuram entre os incômodos das artistas em questão sendo, em parte, os propulsores de *Baby Dolls*. Segundo Nina Caetano: “[...] a intervenção discute a fabricação do modelo do corpo feminino presente na sociedade contemporânea e a consequente destruição da mulher como indivíduo, por meio da violência que contra ela – vista como objeto e propriedade masculina – é perpetrada” (CAETANO, 2011b, p. 167). A busca por maior compreensão acerca do fenômeno da violência contra a mulher – violência esta que se apresenta por meio de numerosas faces e com efeitos devastadores – foi o motor necessário para tal ação, potencializando o protagonismo dessas *mulheres artistas* na disposição de seus corpos frente ao cenário atual em que a violência contra a mulher tornou-se amplamente discutida nas diferentes esferas da sociedade. As artistas em questão desejaram aumentar o *coro* das vozes dissonantes ao patriarcado brasileiro, ecoando seus incômodos em uma ação artística:

A ação “Baby Dolls – uma exposição de bonecas” teve seu germinar em 2008 quando na Praça da Savassi (BH) resolvemos - Nina, Lica, Joyce e Eu - cruzar nossos trabalhos acerca do feminino e também a partir de uma conversa minha com Nina quando contei de uma experiência de infância numa exposição de bonecas que minha mãe me levou... Assim a ação foi se processando e seu clímax foi quando nós a unimos à oficina “Como se fabrica uma mulher?” em presídios. Os nichos foram tomando corpo à medida que gerávamos os materiais de composição das bonecas e muito também a partir de uma ação minha, “Mercado da Buceta”, na qual eu tecia um tapete com páginas de revistas femininas de moda e estética, sobre artesanato, revistas erótico-pornográficas num sentido de promover uma exposição dos materiais/ferramentas de educação feminina. A conexão veio mesmo do exercício de fricção entre as ações as atuantes e os modos de reverberação nos transeuntes. Sempre após o trabalho nos reuníamos com os demais integrantes do Agrupamento para discutir a efetividade da ação e as formas de ampliar as afetações que desejávamos. (VILHENA, 2016).

⁵⁴ Este termo empregado por Nina Caetano se refere, grosso modo, às textualidades produzidas no calor do momento, no instante da ação em questão – e, provavelmente por outras ações realizadas pela artista e pesquisadora, ações que sugerem escrita em fluxo correlacionada a alguma pesquisa – que fazem parte da feitura de *Baby Dolls*, propiciando uma espécie de *dramaturgia do instante*, ou seja, uma escrita efêmera, a ser conjugada durante a feitura da obra, cuja produção de sentidos se dá em comunhão com o acontecimento, mas também deixa vestígios mesmo após a finalização da obra, uma vez que os escritos permanecem no chão por um tempo posterior ao término da ação. Para maior conhecimento acerca deste termo – pois o presente estudo não irá se debruçar sobre o mesmo – conferir a tese de Elvina Maria Caetano Pereira, vulgo, Nina Caetano, apresentada nas “Referências Citadas”, ao final desta tese.

As percepções das performers acerca da temática convergiram para a feitura de um trabalho que enreda as noções de gênero e as suas relações com a subordinação e a dominação compulsória na sociedade. Cabe salientar que as performers desejaram dar maior visibilidade a este assunto, contestando artisticamente os modos de naturalização dada à violência contra a mulher, bem como a aceitação da violência através do desprezo e da omissão social.

A partir da junção das artistas em questão, criou-se esta ação provocadora acerca da *mulher propriedade*, da mulher que não é enxergada por sua individualidade, mas sim, por seus supostos atributos sexuais e domésticos – entre outras “qualidades” –, mulher vista com inferioridade pela dominação masculina ainda vigente. Assim como as mulheres que saem dos espaços privados para tomarem vários espaços da cidade, analogamente, as performers buscaram ocupar os espaços públicos, visando problematizar a violência de gênero, seja ela física, psicológica, sexual, moral, etc. A consequência da união entre as performers foi a elaboração de uma ação performativa – que perdurou durante quase quatro anos – realizada em diversas regiões da cidade (e de outras cidades), em um cruzamento de vozes:

Era perceptível a imensa potência dessa exposição de bonecas, dessa estrutura aberta que articulava nossas ações em uma rede colaborativa, por meio de um diálogo que acontecia no aqui e agora, no calor da rua, nossa sala de ensaio. Interessava-me, sobretudo, isto: que essa obra se fizesse assim, do cruzamento de nossas vozes autônomas. De fluxos independentes, mas em permanente fricção. (CAETANO, 2011b, p. 190).

Visando promover a melhor compreensão acerca do trabalho *Baby Dolls*, o presente estudo irá analisar esta ação em um dia específico, inserida no projeto “Corpos Públicos, Espaços privados? Invasões No Corpo Da Cidade”. A opção por este dia específico se deve à escolha do local feita pelas performers para a realização da obra: uma praça no *coração* dessa metrópole, chamada Praça Rio Branco. Diferentemente de outros locais já utilizados para a realização de *Baby Dolls* – locais similares no que concerne ao intenso fluxo – a Praça Rio Branco (ao lado da rodoviária) traz uma característica singular perante outros espaços: além de ser palco de trânsito ininterrupto e trivial de uma cidade grande, tal praça é também moradia de dezenas de pessoas em situação de rua. Ou seja, ela é um ambiente público de passagem de pedestres e que, paradoxalmente, é um lar, um abrigo, uma extensão da vida para os habitantes que nela residem. Além disto, a Praça Rio Branco abarca também um mercado de prostituição feminina – englobando as travestis, as mulheres transexuais – e

masculina. Sendo assim, tal praça é um reduto da travessia de diferentes classes sociais, identidades, diferentes gêneros, etc., como também, local de trabalho do mercado da prostituição e a moradia de pessoas em situação de rua. Outro motivo advindo da escolha pela análise neste local específico se dá por ele se diferenciar de outros locais⁵⁵ já analisados pelo autor desta tese em artigos e/ou trabalhos anteriores, ampliando o debate ao redor da ação. Segue então, o recorte analítico abaixo.

No dia 11 de agosto de 2010, na Praça Rio Branco – local comumente conhecido como “Praça da Rodoviária” em Belo Horizonte – deu-se início à ação artística *Baby Dolls*. Tal ação consiste na apresentação de três atrizes/performers⁵⁶ trajadas de diferentes tipos de bonecas que criam seus respectivos nichos de exposição frente ao público. Explicando melhor, Nina Caetano descreve:

Baby Dolls é uma ação performática que tem como eixo de discussão a fabricação da mulher padrão, por meio da composição e transformação de três “bonecas” que transitam entre papéis sociais femininos ainda dominantes na sociedade contemporânea: a mãe, a prostituta, a noiva, a loira, a rainha do lar. Interrompendo o fluxo cotidiano do espaço urbano, essas bonecas terão, posteriormente, seus corpos mortos marcados a giz no chão e preenchidos com escritas. (CAETANO, 2011a).

De modo geral, a estrutura de montagem dos espaços das bonecas é seguida pela demarcação dos corpos com giz no chão. Posteriormente, realizam-se diferentes escritos sobre a mulher dentro dos desenhos demarcados. As bonecas instalam-se em seus nichos individuais, porém, a ação acontece de maneira que cada boneca/performer perceba a presença da outra, contribuindo significativamente para as possíveis conexões que o espectador fará sobre as mesmas. A exposição de bonecas (assim como os escritos sobre a mulher) é construída em frente aos transeuntes – a partir do caráter processual – na edificação de feitura simultâneas e, ao mesmo tempo, complementares para a comunicação com o espectador. O caráter multidirecional da ação, em que cada performer constrói o seu tipo individual de boneca, possibilita ao espectador dividir a atenção entre cada nicho, tendo a consciência do instante criador de cada performer, mas sem perder a conexão global da obra:

Três tapetes. Três nichos de Exposição. Três Bonecas, monumentos animados de mulheres objetos, convidam os transeuntes a brincar. Mulheres princesas, mulheres noivas, mulheres dóceis. Mulheres mudas. Mas não se engane. Logo essas bonecas serão mulheres mortas, marcadas a giz no chão. (CAETANO, 2011b, p. 167).

⁵⁵ Como a análise desta ação feita na dissertação de mestrado do autor desta tese, na Praça da Savassi (Região da Savassi em Belo Horizonte).

⁵⁶ Erica Vilhena, Joyce Malta e Lissandra Guimarães.

Em geral, o espectador é “convidado” a ver a estrutura de montagem das bonecas, podendo observar o duplo *performer-boneca*, na configuração da transformação das atrizes em modelos estereotipados de mulheres construídas pelos mecanismos da soberania machista. As imagens construídas pelas performers geram corpos codificados, reconhecíveis devido às construções midiáticas, propagandísticas, etc. A ação adentra em um campo de diluição entre as ficcionalidades e a realidade, inscrevendo modos de existência que caminham entre a caricatura e o corpo real das performers, na confluência de discursos prévios (e preconceituosos sobre a mulher), dando sentido aos corpos das bonecas:

Quando iniciamos, em 2008, a pesquisa que culminou na intervenção urbana *Baby Dolls, uma exposição de bonecas*, não imaginávamos o fôlego que o trabalho teria, nem os desdobramentos que alcançaria. Éramos quatro pesquisadoras que, desejosas de colocar suas questões como artistas, queriam também colocá-las como mulheres. Em uma sociedade como a nossa, em que se multiplicam mulheres comida (mulher melancia, mulher jaca, mulher filé), em que as mulheres, como propriedades e objetos, são cada vez mais mortas, excomungadas e transformadas em bens de consumo, nosso desejo era produzir uma ação que pudesse desorganizar os estereótipos que se reproduzem em torno da imagem da mulher e da noção de feminino. (CAETANO, 2011a).

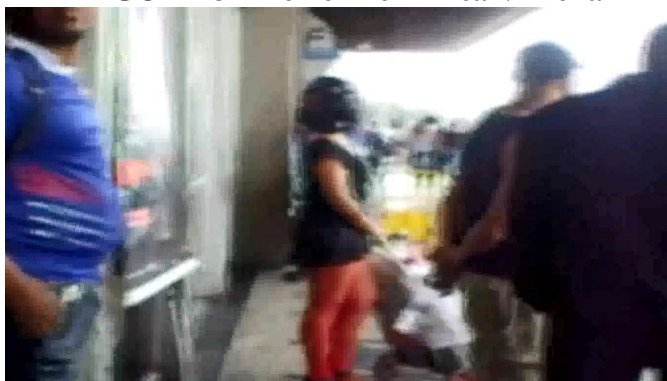
Dentro deste panorama, as bonecas se dispõem em espaços diferenciados no entorno da praça. No dia em questão, Érica Vilhena se posiciona estratificada em frente à saída principal de pedestres da rodoviária, local de grande contingente de pessoas e no sabor de uma quarta-feira, dia útil de intenso movimento. Seu rosto, coberto por um plástico preto, anula a sua fisionomia, evidenciando o seu corpo aparentemente estático, composto por um vestido preto, meia-calça vermelha e par de sapatos da cor preta. Ao anular seu rosto, Vilhena expõe um corpo silenciado, um corpo cuja superfície se apresenta através do esvaziamento da possibilidade de fala e pela moldura mascarada. Um corpo que faz emergir a valorização do olhar dos transeuntes sobre o seu contorno corporal, já que o enquadramento da face foi retirado. O rosto esboçado, na condição de sombra, de rascunho, passa a ser “imaginado” pelo transeunte, criando sugestões acerca de sua fisionomia, já que tal rosto se esconde embaixo de um saco plástico (FIG. 3). A ausência da face na moldura desta boneca parece revelar aos espectadores alguns questionamentos acerca dos reais motivos deste rosto que se esconde.

Em meio à diminuição de imagens lacunares, gradativamente substituídas por imagens espetaculares planejadas e sem conteúdo – por simulacros, cujas frases de ordem são muitas vezes, associadas ao consumo imediato – a figura de Vilhena, emoldurada a partir

da cobertura do rosto, traz indagações, deixa frestas, cujas respostas não são conclusivas, nem satisfatórias.

Vilhena carrega em suas mãos uma mala, uma espécie de carrinho de feira metálico. Seu corpo é um instrumento de códigos abertos, em que os espectadores ao redor tentam decifrar. Um corpo visivelmente feminino, cujo rosto recusa ser visto, que nega o contato face a face, que rejeita qualquer legenda no espectro de um entendimento racional. Um corpo que não revela a sua subjetividade, nem suas intenções. Um corpo, cujas estratificação e a ausência da face desafiam o leitor a decifrar os fragmentos deixados pela boneca. Um corpo que provoca o espectador por não se categorizar rapidamente, por não ser “um corpo” nem “outro corpo” facilmente reconhecíveis na cidade. Em termos discursivos, Vilhena possibilita diversas leituras sobre o seu corpo, gerando diferentes expectativas sobre o que está por vir. Sua enunciação corporal – previamente apresentada – sustenta dúvidas nos transeuntes, que tentam tatear os códigos deste corpo, trazendo o mínimo de respostas palpáveis, mas sem qualquer êxito.

FIGURA 3 – Performer Erica Vilhena



Fonte: Vídeo FIT 2010⁵⁷. Belo Horizonte, 2010.

Uma leitura possível a ser traçada agora acerca desta boneca desponta na aparente contradição entre o corpo que se revela e o rosto que se ausenta. Ao se deparar com esta intervenção, o observador pode ler um corpo que foi silenciado pela estreita relação com a cultura misógina e patriarcal a que foi submetido ao longo dos anos, um corpo que não tem rosto devido à sua perda de identidade, talvez destroçada por não se identificar com os estereótipos midiáticos associados ao consumo, à objetificação, às formas *chapadas* de se entender o corpo feminino. Um rosto que se esconde, talvez, para trazer uma moldura mais

⁵⁷ Por isto, a baixa qualidade da resolução da foto.

sexualizada do corpo. Um corpo, cujas construções sociais não conseguem entender o seu lugar na sociedade, nem o lugar do feminino na atualidade, nem sequer subjetivar as experiências deste corpo a partir de uma relação que não envolva a submissão, o controle. Este corpo sem rosto pode nos trazer à tona um pensamento sobre a invisibilidade de muitos outros rostos femininos que são desprestigiados pela padronização dos corpos.

Um rosto que, ao se esconder, parece revelar melhor as problemáticas acerca da figura da mulher na atualidade: um corpo que se mostra como um simulacro do feminino, adestrado devido à falta de singularidade que se apresenta. Ou seja, uma face que, uma vez obscurecida, pode nos trazer algumas das seguintes indagações (dentre outras): Será que esta face sente dor? Será que ainda sente algo? Alguém passou por este corpo antes de nós, os espectadores? Quais as relações corpóreas que esta figura teve para decidir isolar uma parte de si, anulando sua feição? Estas e outras possíveis questões não elucidam, porém ampliam o leque de leituras sobre a boneca de Vilhena.

O fato da boneca de Vilhena se revelar pouco parece denunciar ainda mais os mecanismos sexistas que apagam o desejo deste corpo, que desprezam as particularidades da figura da mulher que se apresenta em meio ao espaço público de maneira planejada (FIG. 4). Na prática em questão, o corpo de Vilhena destoa dos transeuntes, inspirando manifestações diferenciadas sobre este corpo, pois todo corpo “estranho” gera uma reação, não deixando ninguém ileso ou neutro em sua resposta (BUTLER, 2015). A partir deste quadro apresentado, a boneca de Vilhena caminha para o centro da Praça, iniciando sua montagem, seu tapete, seu nicho de boneca.

FIGURA 4 – Performer Erica Vilhena



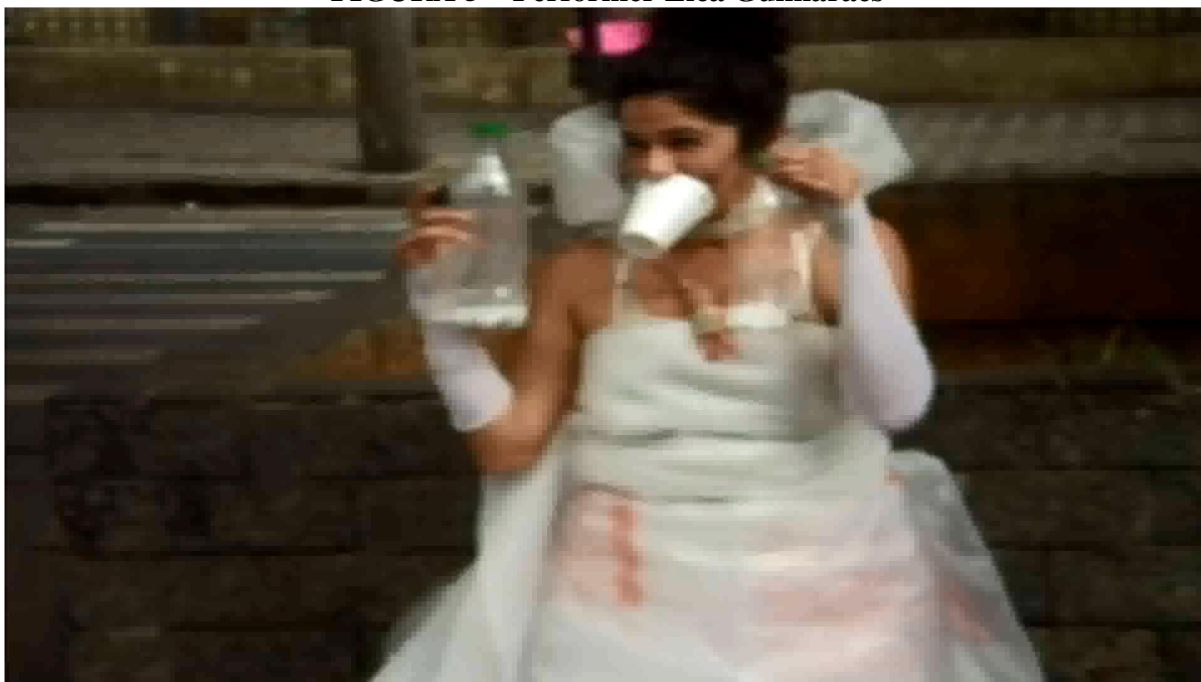
Foto: Arquivo FIT BH. Belo Horizonte, 2010.

Concomitantemente a isto, Lissandra Guimarães desfila no entorno da praça: a aparente boneca *noiva feliz*. Carregando sacolas de compras com *produtos do lar*, tendo um copo plástico agarrado à sua boca – em uma suposta analogia a uma focinheira canina – Guimarães sorri e acena para os passantes, na condição de uma autêntica noiva, recém-saída de um *catálogo*, de uma revista especializada em casamentos. Ela traz em seu corpo elementos acoplados do cotidiano de uma dona de casa, dona do *lar doce lar*, e, aos poucos, caminha da imagem de uma boneca *noiva feliz* para a boneca *cama, mesa e banho*. Aqui, a parte anulada do seu corpo é a boca, uma boneca muda, cujo semblante de felicidade contrasta com a focinheira canina que extingue qualquer possibilidade de voz, de fala que esta mulher possa ter.

A domesticação *foucaultiana* demonstrada – a partir deste corpo dócil, obediente e amável – revela os estereótipos exaltados pela sociedade brasileira: a figura da dona de casa compreensível, capaz de perdoar infinitamente, amar *sem receber nada em troca*, sorrir publicamente sem demonstrar fraqueza ou dor, deixando suas amarguras para os locais “mais apropriados”, tais como os espaços domésticos, privados. A sua atuação parece dar

visibilidade e, posteriormente, revelar a crítica acerca da função materna, reiterada ao longo dos séculos pela sociedade ocidental. Por ser estruturada em dois momentos, sendo que a primeira parte é a *noiva feliz* e a segunda parte é a *mulher cama, mesa e banho*, a narrativa de Guimarães parece trazer o duo de uma mesma face: o imaginário social acerca da mulher submissa, cuja identidade é construída em relação ao homem, ou seja, entregue ao universo masculino, não sendo analisada de maneira autônoma, em sua subjetividade (FIG.05).

FIGURA 5 – Performer Lica Guimarães

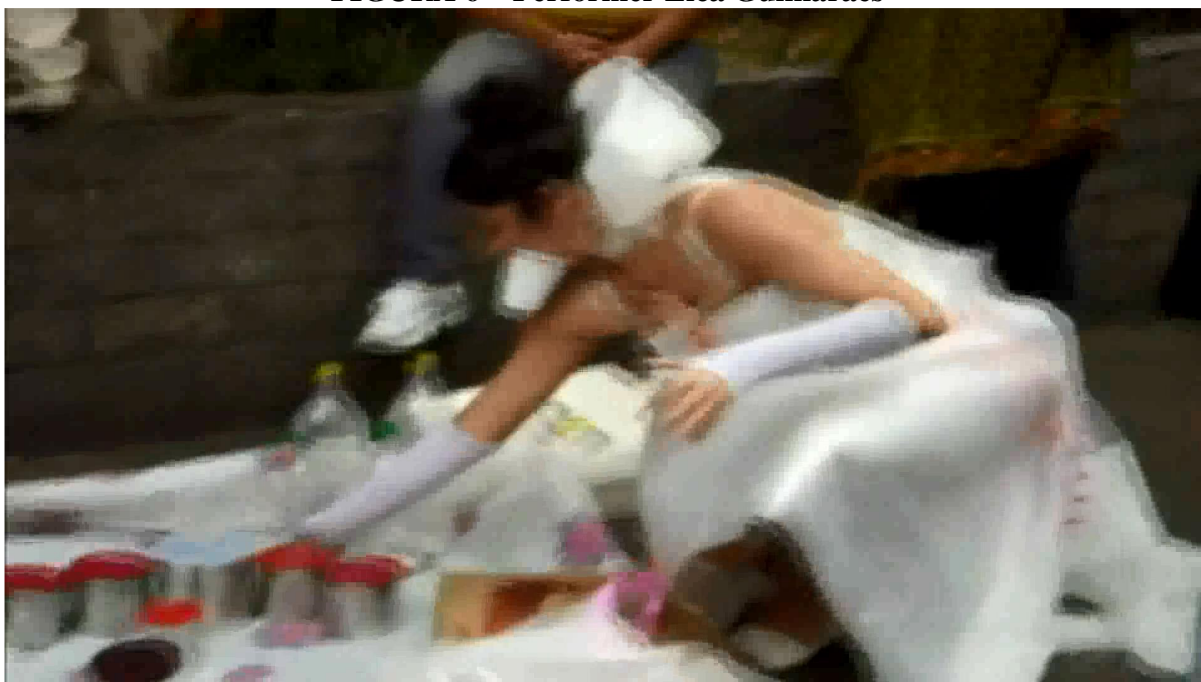


Fonte: Vídeo FIT 2010. Belo Horizonte, 2010.

Essa boneca representa o esvaziamento da mulher como ser humano, dando passagem a uma figura que não é sujeito de sua própria narrativa, adentrando em padrões de comportamento construídos anteriormente à sua vontade, sem o seu consentimento. Alargando mais a lógica do senso comum, dado à dona de casa no que se refere ao ditado popular acerca da *mulher de poucas palavras*, aqui a figura da mulher apresentada rasga de vez este dito, proferindo algo bem mais perverso, ou seja, *a mulher de palavra alguma*. A mulher que sorri na construção da imagem *esposa perfeita*, que, analogamente à realidade brasileira, sua função social aparece determinada por meio de sua relação com o marido, ou seja, seu nome, sua identidade deixa de ser interessante para abarcar os papéis de noiva, de esposa, de dona de casa, de *mulher do fulano*, etc., nunca pensada em sua individualidade, mas sim, em seu suposto duo complementar: o marido.

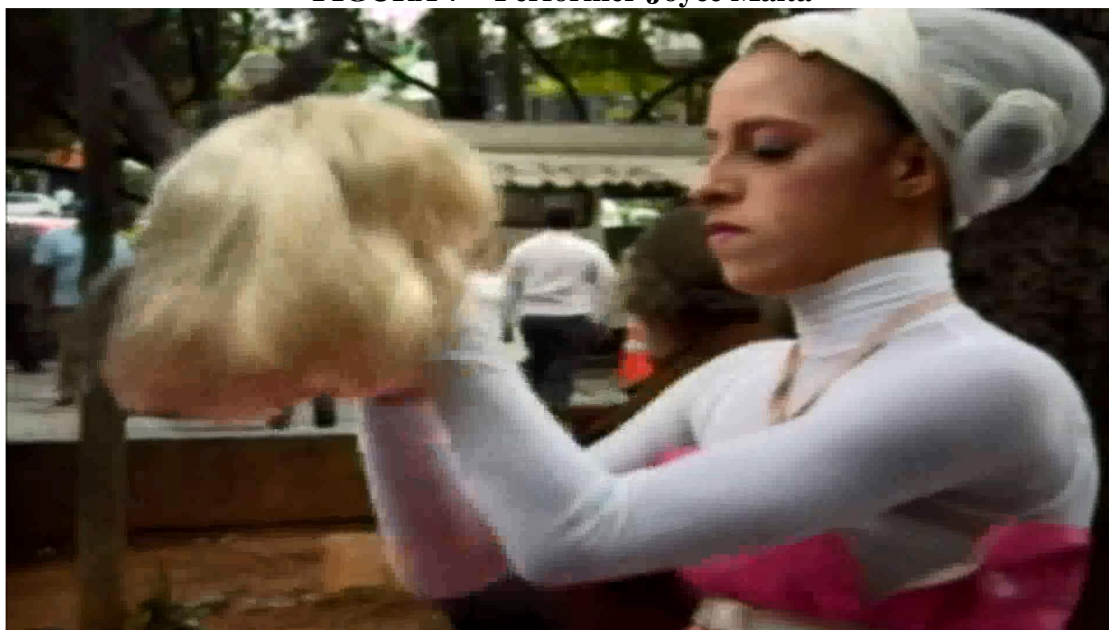
Impregnada de símbolos que remetem à maternidade e à dona de casa, Guimarães carrega em si a coerência do universo machista: a amabilidade esperada de uma *mulher decente*, cujo corpo social não passa de uma representação unilateral do universo feminino. Revela as camadas acerca dos pressupostos do *amor inato* da figura da mulher. Como figura de centro da sociedade, não parece questionar o status quo, nem abalar o poder *falocêntrico*, demonstrando ser coisificada, transformada em parte inexorável do lar, como *uma porta* ou *como uma maçaneta*. Devido à insistência de seu sorriso, Guimarães provoca o espectador ao mostrar uma face cada vez mais plastificada, na figura idealizada da mulher que *lava, passa e cozinha*, cujas satisfações pessoais parecem estar completas nas feitura diárias do lar e na garantia de prazer sexual dado ao marido. Guimarães coloca uma lente de aumento no caminho da completa realização da mulher a partir da satisfação garantida dada ao seu esposo.

Em seguida, Guimarães acopla uma bacia de roupas em suas nádegas e uma vassoura quebrada entre seus seios, complementando a figura anunciada (como uma tragédia) da mulher que casa, lava e passa. Com isto, esta boneca mostra as representações cristalizadas e continuamente reiteradas pelas mídias brasileiras – através de suas propagandas, novelas, filmes, etc. – pelas instituições familiares, entre outras. Os objetos acoplados ao seu corpo formam um emaranhado de signos que trazem o reconhecimento da figura da mulher reduzida à receptora, à propriedade masculina. Notadamente, o corpo desta boneca é uma imagem abjeta, que não reivindica por direitos, condicionada ao ambiente doméstico, sem a consciência de que pode ser algo além do caráter suplementar do universo masculino. Como a boneca apenas sorri, ela não parece demonstrar dor ou frio, nem se movimentar contra os aparelhos de dominação que estão simbolicamente representados por objetos acoplados no seu corpo. Logo, a boneca *noiva feliz e/ou cama, mesa e banho* não “decepciona”, pois ela se mantém na categoria fixa a que ela foi forçada, com definições de papéis programados, na reprodução constante deste padrão, que despreza, anula e mata milhares de mulheres todos os dias.

FIGURA 6 – Performer Lica Guimarães

Fonte: Vídeo FIT 2010. Belo Horizonte, 2010.

Simultaneamente à ação de Guimarães, a última boneca a ser apresentada – performada pela atriz Joyce Malta – é a boneca *quero ser Barbie*. Malta, uma atriz negra que utiliza o seu corpo a fim de montar a estrutura racista de branqueamento em que muitas meninas negras são submetidas desde a infância. Através do simbolismo do universo das bonecas, Malta critica os padrões de beleza que não representam a diversidade cultural brasileira, e sim, reproduzem a matriz europeia branca e/ou norte-americana, de pouca ressonância com a miscigenação constituinte desta nação. Com isto, pode-se observar que Malta cria o seu nicho de bonecas a partir de duas vertentes principais: a domesticação da mulher desde a infância, ensinada a brincar de boneca como uma simbologia de sua vida futura na condição materna e *do lar*, como também, o entendimento da beleza feminina a partir de uma padronização estética pautada nas bonecas brancas, loiras, de olhos azuis. Malta chega à Praça Rio Branco, começando a se maquiar de modo que seu rosto fique bem *embranquecido*, a partir de uma maquiagem que não condiz em nada com a sua tonalidade de pele. Veste em seguida uma composição de *top* e saia (na cor rosa), um sapato análogo aos calçados de bonecas e, por último, coloca uma peruca loira, tornando-se reconhecidamente um símbolo do universo infantil: uma tentativa de explorar em seu corpo a representação midiática de bonecas mundialmente conhecidas e reconhecidas, tais como a *Barbie*.

FIGURA 7 – Performer Joyce Malta

Fonte: Vídeo FIT 2010. Belo Horizonte, 2010.

Incorporando a infantilização do *sujeito boneca*, Malta tenta mostrar a identidade social dada às bonecas no imaginário de milhares de meninas, desde a infância. A construção desta boneca está ligada a um longo processo de socialização das meninas que se contrasta com a realidade brasileira, embasada na idealização do “corpo perfeito”, a partir da *boneca perfeita*, estando ao alcance das crianças em qualquer supermercado. Tal idealização abarca o desejo de milhares de meninas por uma expressão cultural baseada nos moldes das bonecas nórdicas, uma vez que a *Barbie* não se modifica, sendo linda e jovial em sua totalidade. Sua jovialidade eterna entra em simbiose com o desejo de diversas meninas que tentam imitar a plasticidade desta boneca, transformando-a em um ícone da infância e de beleza feminina.

A popularidade deste tipo de boneca caminha ao lado da rejeição que muitas meninas sentem pelo próprio corpo a partir da comparação injusta com a boneca original, feita de plástico, sem vida. A onipresença desses tipos de bonecas nos lares brasileiros coloca as mesmas como parte dos personagens centrais da infância de muitas de meninas, corroborando o imaginário do que é ser bonita e do que é ser feia, do que é ter um corpo aceitável e o oposto, ou seja, um corpo que deve ser reprimido, negado. É comum que as diversas brincadeiras com tais bonecas construam narrativas sobre os papéis sociais divididos por gênero, sendo um dos possíveis alicerces da naturalização entre as desigualdades homem-mulher. Tais desigualdades, aprendidas desde a infância e apreendidas por toda a vida, reiteram práticas discursivas que evocam a padronização da beleza, na forma de molde, ou

seja, como algo unilateral, inatingível, condicionando o pensamento de muitas *meninas-mulheres* a uma desvalorização substancial em relação aos próprios corpos, em função de uma matriz que dita os pressupostos de feminilidade.

O protagonismo das bonecas tipo *Barbie* está na configuração entre beleza, consumo e superficialidade em que a boneca se apresenta, potencializando a perspectiva machista que liga a mulher ao consumismo e à banalidade. Além disto, a hegemonia do padrão de beleza tipo *Barbie* produz e reproduz efeitos diversos e devastadores às meninas que não atendem ao ideal de beleza *branco, magro, alto, de olhos azuis*, como o caso de muitas crianças brasileiras, advindas da mistura de diferentes povos. Ao introjetar o ideário de beleza apontado, muitas crianças – como o caso das crianças negras – podem incorporar a estética da *Barbie* como fator importante de pertencimento a um grupo, a uma comunidade, à sociedade, desprezando suas próprias identidades, inferiorizando suas matrizes étnicas, suas origens familiares, suas raízes em prol da uniformização estética. Malta lança luz aos olhos dos espectadores ao trazer essas possibilidades de leituras sobre a atmosfera que envolve a boneca tipo *Barbie*. Ao unir o ideário acerca da padronização de beleza, as relações de identificação com as bonecas e a subserviência de se brincar de casinha, Malta cria a mescla entre o ambiente lúdico da infância e a perversidade que esse ambiente pode proporcionar ao classificar um conjunto de experiências a partir do universo de uma boneca não representativa da cultura nacional, cuja hegemonia atravessa gerações.

O recorte dado ao universo infantil se amplia quando Malta monta a sua casinha de bonecas, abrindo o seu tapete no chão com brinquedos já esperados do estereótipo feminino, como as próprias bonecas, maquiagens, roupas, casinha de bonecas, etc. Assim, Malta demonstra a uniformização do universo das bonecas, cujas brincadeiras são pautadas no ambiente doméstico, estreitando a relação entre a subserviência feminina e a distinção de papéis sociais marcados pelas diferenças de gênero, em um emaranhado complexo de desigualdade social. O estranhamento frente às bonecas fica evidente devido à corporeidade infantilizada de Malta, associada aos trajes infantis – na cor rosa – e é ampliado através do branqueamento excessivo da pele, mostrando assim, uma caricatura perante a imitação do objeto real: a boneca Barbie.

FIGURA 8 – Performer Joyce Malta

Fonte: Vídeo FIT 2010. Belo Horizonte, 2010.

Após mostrar o breve panorama de cada boneca – valendo reiterar que os nichos acontecem simultaneamente – as performers ficam no mesmo campo de visão, em seus devidos tapetes compostos por produtos do lar, casinhas de boneca, brinquedos destinados ao público infantil feminino, fotos de revistas para noivas, propagandas destinadas ao “público feminino”, etc. A partir deste momento, a dramaturga/performer Nina Caetano começa a contornar os corpos das bonecas com o giz, demarcando precisamente o formato dos corpos. Em seguida, inicia-se uma série de escritos no chão acerca do corpo da mulher. A inserção dos escritos advém da colagem de textos jornalísticos, verbetes de dicionário, poesias, propagandas midiáticas, entre outras plataformas, reunindo a escrita em fluxo e parte da somatória de escritos realizados em ações anteriores. Com recursos de ironia, os escritos no chão buscam mostrar a contradição entre os discursos oficiais dados à figura da mulher pelas instituições patriarcais e machistas ao longo da história e a disparidade desses discursos com os desejos da mulher de se desenquadrar dessas *capturas do olhar* que subjagam diariamente as mulheres em nossa sociedade.

Além disto, a ação da escrita ataca novamente a noção estereotipada acerca do corpo da mulher – associada mercadologicamente ao consumo imediato – e usada comumente para se construir padrões sociais de beleza que determinam o olhar contemporâneo sobre o

que é ser “feminino” e o que não é, gerando assim, modelos de aceitação do “belo” e de “feminino” que, por conseguinte, excluem uma massa de mulheres que não se enquadra em tais moldes: “ao ligarmos a televisão, vemos, predominantemente, a mulher em dois papéis: a gostosa da cerveja e a limpadora de casa, cuidadora do lar... e dá-lhe gleidy sachê [sic.], veja multiuso, repelente de inseto... e dá-lhe cuidar do maridinho, da família e do lar [...]” (CAETANO, 2011a).

Essas inquietações, despontadas pela dicotomia entre a *mulher do lar* e a *mulher gostosa objetificada* – em que ambas as imagens aparecem na condição de subservientes e esvaziadas –, refletem o desejo de ruptura das performers da ação com a padronização do corpo da mulher nos âmbitos privados e públicos da sociedade, padronização esta advinda sistematicamente de relações sociais desiguais. Ao mostrar as figuras das bonecas como componente dos estereótipos centralizados na sociedade, a ação revela parte das funções sociais dadas às mulheres ao longo dos séculos, na configuração política de segmentação aos diferentes papéis de gênero.

As funções sociais dadas às mulheres de maneira paradoxal às conquistas feministas contemporâneas – ou seja, no âmbito privado coloca-se a dona de casa, e no âmbito público (sem desconsiderar o privado) se apresenta a mulher objetificada – são expostas nesta ação, problematizando os rótulos pejorativos dados às mulheres, a partir de imagens preconcebidas e continuamente propagadas por comportamentos restaurados pela mídia, pelas instituições, pelos cidadãos. O uso constante de práticas cotidianas, elaboradas a partir de ideologias misóginas, gera parte da necessidade desta ação, na configuração da polêmica dos corpos presentes em *Baby Dolls*, atestados pela inscrição dos estereótipos do corpo feminino.

Faz parte também da investigação do *Baby Dolls* a crítica aos discursos que sustentam a desigualdade nas relações entre os gêneros, bem como, as referências respaldadas na figura do “macho como o centro”, aos modelos comportamentais sustentados pela mídia, cujos padrões ignoram constantemente a diversidade humana e colocam, muitas vezes, a figura feminina em forma de submissão e de produto vendável. Além disto, a erotização e a banalização do corpo feminino na mídia, a violência doméstica contra mulher que amplia a cada ano no Brasil, as formas de exclusão de gênero nos setores trabalhistas, são provocações

absorvidas por este trabalho. A fim de nortear melhor o leitor, segue um pequeno recorte dos escritos, realizados no interior dos desenhos corpóreos, feitos no chão:

Mulher. O ser humano do sexo feminino capaz de conceber e parir outros seres humanos e que se distingue do homem por essas características. Mulher da vida. Meretriz. Mulher à toa. Meretriz. Mulher da comédia. Meretriz. Mulher da rua. Meretriz. Mulher da zona. Meretriz. Mulher. Parir. Limpar. Amamentar. Trocar. Compreender. Amar. Sujeitar. Sacrificar. Lavar. Passar. Esquecer. Esquecer. Esquecer. Perdoar. Aquecer. Embalar. Beijar. Lamber. Chupar. Dar de mamar. Transar. Mesmo sem vontade. Mulheres domesticadas pela TV. Mulheres eletrodomésticas. A mulher em relação ao marido. Esposa. Rolinhos pregadores talhares bicos de mamadeira chupeta fralda peneira vassoura escova botão linha tampa Bombril Perfex avental sutiã calcinha meias batons potes hidratantes depiladores filhos planos de saúde férias marido. Feia. Gorda. Velha. Usada. Jogada fora. A gente pensa que é mulher e é só fêmea. Bichinho de estimação. Gatinha. Cachorra. Cadela. Vaca. Galinha. Piranha. Filé. Gostosa. Gostosa. Samy. 20 anos. Morena mestiça. Safada e sapeca. 100% completa. Sexo anal total. Gosto do que faço (CAETANO, 2010).

Os escritos auxiliam a construção discursiva da ação, fazendo o espectador correlacionar as imagens criadas a partir dos nichos das bonecas à leitura acerca dos verbetes e seus conteúdos, na imbricação entre imagem e texto. A produção da escrita em fluxo deixa vazar no chão a problemática da mulher, desembocando nos espaços públicos. Ou seja, analogamente, o assunto que há décadas atrás parecia ser uma questão do âmbito privado, passa a ser discutido na atmosfera pública da cidade. Sendo assim, a violência de gênero deixou de ser vista (apenas) como um assunto doméstico, privado, para se configurar em uma discussão política, legitimada por grande parte da sociedade, desaguando, artisticamente, até no chão de uma praça pública.

Logo, os escritos de Caetano constituem em mais um canal de denúncia e de posicionamento artístico frente à *estigmatização* do corpo da mulher e da deteriorização de sua imagem pela mídia. A *escrita performada* de Caetano – feita após o desenho do contorno dos corpos das bonecas – mostra parte do posicionamento da artista em questão contra a catalogação dos corpos femininos, postos em prateleiras e compartimentados a partir de atributos não condizentes com a subjetividade das mulheres. Os moldes sociais, apontados ironicamente pela escrita de Caetano revelam desde camadas quase imperceptíveis dos papéis sociais no cotidiano, até situações de extrema violência dentro do convívio social. Todavia, todas essas camadas são vistas no trabalho como elementos de inferiorização e de destituição do *sujeito-mulher* na sociedade.

A convergência entre a escrita produzida e as *bonecas mortas no chão* cria pequenas fissuras na paisagem urbana, especificamente neste local, implicando em uma pequena interrupção no trajeto cotidiano, no movimento dos transeuntes, na moradia das pessoas em situação de rua e nas pessoas que trabalham naquele local. A iniciativa de tal ação traz um caráter político sobre a temática ao redor do feminino, como também, discute a viabilidade das intervenções urbanas em diferentes espaços da cidade, sem restrições de classes sociais. O ato de se manifestar artisticamente em tal praça imbrica em uma relação direta com o planejamento urbano, na conjugação de esforços para a criação de novas geometrias, de novos desenhos, em uma profusão de significados que ultrapassam a ordem e o enquadramento sobre o que é arte, dentro da sociedade do espetáculo:

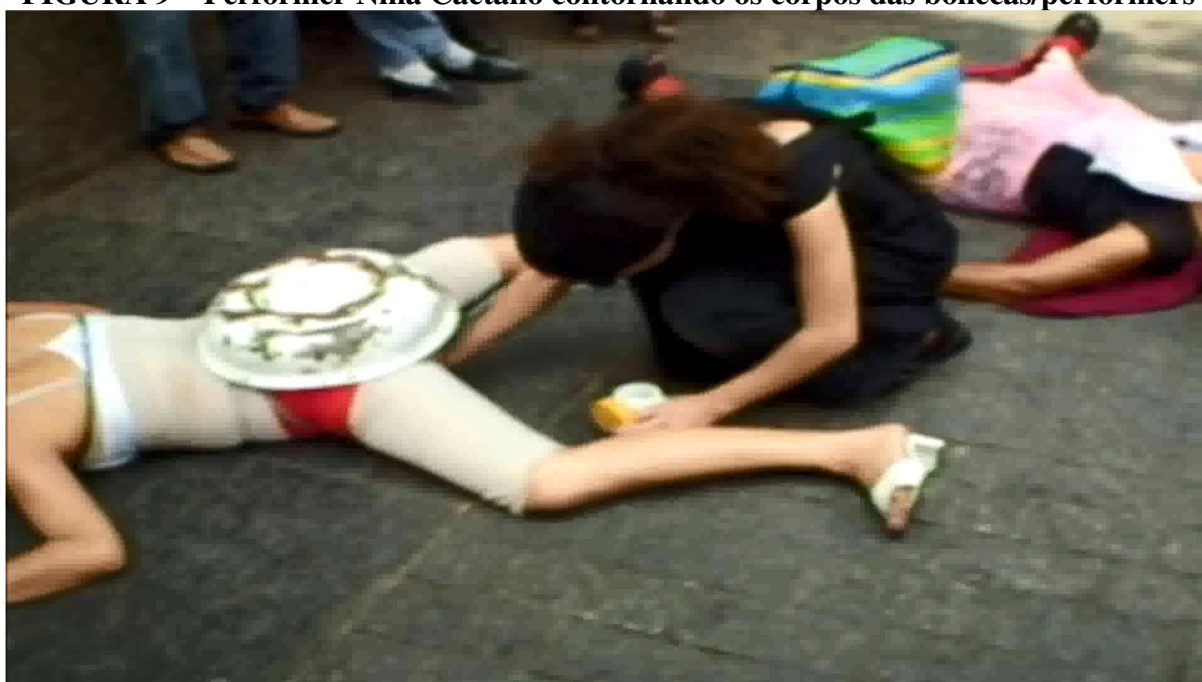
As questões relativas ao lugar do *feminino* na sociedade espetacular foram levadas à cena, mesclando escrita e imagens, cujas marcas no chão e nos corpos buscavam evidenciar situações de submissão do corpo e do pensamento a uma lógica de consumo, em que tudo é transformado em imagem e a imagem se transforma na *própria coisa* ou na promessa de *posse da coisa*, em um breve futuro, como vimos anteriormente na revisão da literatura debordiana e de seus comentadores. Na tentativa de provocar olhares e atitudes sobre as questões levantadas, *Baby Dolls* criou uma ação fragmentada e incompleta, rompendo com a sensação satisfatória e apassivadora da compreensão total. As lacunas e as dúvidas encarnam uma dubiedade contrária à falsa sensação de domínio da realidade pela imagem espetacular da sociedade. Essa fissura, incômoda abre a brecha do mal-estar e coloca em evidência as diversas margens do bem-estar social escondidas pela necessidade de adequação a uma realidade estática e unidimensional. (GASPERI; MUNIZ, 2016).

Ainda neste caminho, a estruturação da escrita denota sentidos complementares às imagens das bonecas, fazendo com que os espectadores preencham os hiatos produzidos pela junção imagem-escrita, promovendo uma interação dialógica entre os códigos promovidos pela ação e as atribuições de sentido que os transeuntes dão aos mesmos. Da mesma forma, o aprofundamento da investigação é alimentado a partir do olhar desavisado do espectador, criando condições para a continuidade do trabalho em processo, em uma interpenetração entre público e cena. O que interessa a esta ação é o rito, a passagem, o caminho percorrido entre o início e o final da ação, e, por fim, interessa a esta ação, a forma que a cidade contamina e é contaminada pelo trabalho:

Essa produção de vivência possibilitou pequenas e constantes formas de desconstrução do ritmo normativo que se estabelece tradicionalmente na fruição cultural. Referindo-se aos preceitos de Debord, pode-se dizer que o Obscena propõe, em suas pesquisas, modificar, mesmo que em pequena escala, o caráter contemplativo do espectador social, desejando provocar uma discussão sobre o estatismo dos lugares sociais em nossa sociedade contemporânea. (GASPERI; MUNIZ, 2016).

Após os escritos no chão, as bonecas começam a desfazer os respectivos tapetes, caminhando, separadamente, para longe da praça, em um suposto término da ação. No entanto, os registros no chão ainda permanecem por algum tempo, na condição de marca expressiva do acontecimento, no formato de vestígios de uma manifestação artística, sensória, plástica e singular, podendo causar efeitos e afetos diversos a partir de sua leitura e de sua possível contextualização. Os escritos trazem em seus nichos – dentro de um limite de um território específico, ou seja, parte da Praça – os discursos acerca da repetição da violência na qual as mulheres são submetidas diariamente, atuando como pequenos dispositivos sugestivos acerca de tal temática, podendo ativar algumas contextualizações na memória das cidadãs e dos cidadãos, a partir dessas breves leituras.

FIGURA 9 – Performer Nina Caetano contornando os corpos das bonecas/performers



Fonte: Vídeo FIT 2010. Belo Horizonte, 2010.

FIGURA 10 – Desenhos dos corpos das “bonecas mortas” com os escritos acerca da mulher



Fonte: Vídeo FIT 2010. Belo Horizonte, 2010.

5.2 A Menina Morta e Nua: sensacionalismo e tragédia cotidiana

Em linhas gerais, a intervenção em questão parte do conto “Rememorações da menina de rua morta nua”⁵⁸ de Valêncio Xavier⁵⁹ (2006). Esta ação consistiu, basicamente, em uma exposição de fotos de uma menina que fora violentamente espancada e morta, enquanto um performer leiloava seus objetos pessoais aos passantes nas ruas. O espectador poderia tirar fotos ao lado da “menina morta”, levando para casa um souvenir da mesma. Posteriormente, outra performer colocava seu corpo seminua no chão, estendido ao lado de uma placa com os seguintes dizeres: “Estive com a menina morta e me lembrei de você”.

Anteriormente à análise da ação em si, faz-se necessário explanar um pouco sobre o conto “Rememorações da menina de rua morta nua”⁶⁰, tentando nortear o leitor sobre tal obra, a fim de possibilitar a melhor compreensão acerca da ação nas ruas, originada a partir deste conto. Partindo de uma escrita labiríntica, pós-moderna, Valêncio Xavier traz em sua obra original a temática de uma “tragédia” de abuso e de assassinato de uma menina com, supostamente, oito anos de idade (a pergunta sobre a idade real da menina paira ao longo de seu texto). O acontecimento é narrado a partir de diferentes colagens, sobreposições

⁵⁸ O conto faz parte do livro “Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros”. As referências completas aparecem na lista de “Referências Citadas”.

⁵⁹ Valêncio Xavier foi escritor, colaborador de jornais nacionais, contista, entre outras funções, tendo trabalhado em diferentes mídias.

⁶⁰ O autor desta tese conheceu tal conto a partir da disciplina de Pós-graduação em Letras, denominada “Seminário de literatura brasileira e outras literaturas: luz e sombras” (UFMG), ministrada pela professora Doutora Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

imagéticas, cujas fontes são: jornais sensacionalistas – tais como o extinto jornal *Aqui e Agora* do Sistema Brasileiro de Televisão, ou seja, a rede SBT –, jornais impressos, entre outras fontes. Xavier monta um *quebra-cabeça* para que o leitor *encaixe as peças* de uma obra híbrida, diluindo as fronteiras entre realidade e ficcionalidade:

[Valêncio Xavier] reúne materiais aparentemente aleatórios e os dispõe sobre a folha do livro. Fragmentos de jornais, desenhos, papéis de bala, fotos, textos escritos em diferentes fontes, trechos extraídos de dicionários etimológicos, são basicamente esses os despojos reunidos e reordenados pelo autor. (PIZZICOLA, 2014, p. 324).

Xavier monta uma escrita advinda de diferentes plataformas, tais como o cinema, os jornais e a televisão, propondo ao leitor um discurso visual truncado que necessita de associações entre imagens e divergentes formas de escrita, a fim de se obter maior elucidação ao redor do tema proposto, na fuga de uma escrita linear. Sua narrativa advém de fragmentos textuais que se entrecruzam, dando ao leitor a chance de traçar diferentes perspectivas sobre a obra.

Xavier não entrega ao leitor uma narrativa retilínea, mas sim, sugere uma possibilidade de leitura a partir da comparação de imagens apresentadas, de associações intertextuais, mesclando os referenciais do cotidiano, da vida real, com os elementos constituintes de uma ficção, sendo capaz de trazer indagações acerca do limite tênue entre o real e o ficcional apresentado. Referente a este aspecto, Xavier não facilita a leitura como o caso de um texto mais tradicional, mas deixa vestígios ao leitor sobre os fatos narrados. Xavier faz com que o leitor siga os rastros deixados por ele, na configuração de uma escrita sensorial que, ora revela o jogo da trama e ora oculta a possibilidade de qualquer esclarecimento racional sobre a mesma:

E é na leitura/ releitura que ele, o leitor, descobre a arte de Valêncio Xavier capaz de realizar várias “mixagens” entre muitos sistemas semióticos. Podemos dizer que em Valêncio, a iconografia é parte constitutiva de um relato, que na maioria das vezes, é debochado e seu universo pode ser confundido com o da cultura underground – o cinema erótico/ pornô, as historinhas de sacanagem, os gibis, os manuais de truques mágicos, os plágios do jornalismo vermelho, entre outros. (BORBA, 2005, p. 56).

Ainda nesta direção, pode-se dizer que o conto de Xavier aglutina materiais díspares que o próprio autor obteve para a construção do mesmo, ou seja, como se o próprio conto revelasse – em sua linguagem – os bastidores e a pesquisa de campo para a realização de sua feitura. Dentro do âmbito da temática, “*Rememбранças da menina de rua morta nua*” narra a história de uma tragédia anunciada: uma menina em situação de rua que foi estuprada

e morta em um trem-fantasma de um parque de diversão, no ABCD Paulista. Mesclando as construções midiáticas ao redor do caso, as contradições da imprensa sobre o ocorrido, entre outras realizações, Xavier revela o lucro imediato que a morte da menina traz aos jornais televisivos – que recorrem ao apelo sensacionalista – como também às revistas e aos jornais impressos, às propagandas e/ou *merchandising* que se apresentam no entremeio das reportagens sobre o caso. Assim, a notícia de tal tragédia é consumida rotineiramente pelos espectadores de tais mídias:

Desconforto, incômodo, angústia e melancolia são palavras que bem descrevem o projeto literário de Xavier. No conto que dá título ao livro, nos tornamos espectadores vivos da história-fragmento que recupera a morte: um assassinato ocorrido na década de noventa, em um parque de diversões de Diadema, Grande São Paulo, explorado de forma sensacionalista pelos veículos de comunicação brasileiros da época. A vítima em questão é uma menina de rua, de apenas 8 ou 9 anos de idade, perversamente violentada, cujo corpo é encontrado nu dentro de um caixão do trem-fantasma do parque. O evento vai sendo recuperado pela narrativa espe(ta)cular de um passado factual trágico, propositalmente invocado através de jogos de alternâncias, avanços e recuos cronológicos, memórias e reminiscências da dor, da feiura e da morte. Aos poucos, as imagens vão ganhando corpo e sentido perante os olhos do leitor/espectador: recortes de notícias de jornais recuperam informações diferentes, nem sempre precisas, sobre o caso policial-detetivesco [...] (MIGUEL *et al.*, 2013).

A construção do conto de Xavier carrega em si o compartilhamento da responsabilidade com o leitor, cuja finalização da obra aparece de maneira inconclusiva mesmo após o último parágrafo, forçando-o a escolher caminhos dentre os vários sentidos possíveis da mesma. Então, “Rremembranças...” radicaliza a experiência de uma obra literária, desmembrando-se em escolhas, em vias de sentido que caminham de maneira complementar ou, até mesmo, antagônica ao que foi escrito anteriormente no conto. O autor propõe neste texto uma provocação analítica, mas não conclusiva. O encadeamento das ações advém de um esforço constante por parte do leitor de fazer conexões espaciais, temporais, entre outras, já que o espaço-tempo na obra é descontínuo, cheio de lacunas, na configuração de uma narrativa que mescla o pretérito e o presente a todo instante. Há um jogo entre a memória da ação (a violência narrada por diferentes personagens da trama) e o acontecimento em tempo real (a denúncia, as chamadas “ao vivo” por parte dos noticiários), tendo como fio condutor a dilatação da narrativa, em um espaçamento que permite verificar os mecanismos da propaganda, do lucro. Ou seja, Xavier mostra a capacidade do telejornalismo em tentar manter uma notícia circulando por repetidas vezes, condicionando o espectador televisivo – sentado em sua poltrona – a rodar a engrenagem do consumo midiático, ampliando o índice

do ibope dos canais abertos, cuja qualidade de tais programas passa a ser um fator questionável:

Locuções sensacionalistas do apresentador Gil Gomes tentam cobrir o caso do crime bárbaro. Fragmentos de chamadas de estúdio para outras notícias televisionadas na época, o bilhete de um pedinte, entregue ao próprio Valêncio Xavier no semáforo de uma avenida de São Paulo, informações sobre o rendimento da caderneta de poupança, sobre o preço de banca dos jornais e do pãozinho de 50 gramas, auxiliam na composição do cenário de uma época, denunciando os contextos político, econômico e social de uma sociedade e instituindo o “pano de fundo” que poderia justificar - apesar de não o fazer - parte da sinistra trama. Esse tratamento da morte da menina em imagens superpostas chama atenção para os deslocamentos possibilitados pela escrita valenciana, na qual o lixo – o sensacionalismo, a crueldade – é nosso. (MIGUEL *et al.*, 2013).

No sensacionalismo apontado, “a menina morta” deixa de ser alguém, pois sua identidade primária – o seu nome – não é revelada pelo autor, mostrando a substituição de sua subjetividade por uma adjetivação genérica: “menina”. O autor parece revelar que a capacidade de venda de produtos durante os comerciais com enorme audiência, se sobrepõe à “menina”, em sua particularidade. Aos poucos, o conto mostra ao leitor um caminho perverso, percorrido cotidianamente pela mídia: o trajeto da notícia sobre a tragédia da “menina” até o completo esvaziamento de sua história. A “menina” deixa de ser alguém – um ser que sente dor, que teve sua vida interrompida – para se transformar em mais uma notícia engavetada, cuja razão de existir deu lugar à sua capacidade de gerar lucro aos noticiários:

A narrativa da morte da menina denuncia o processo de consumo e de esquecimento que marca a vida nas grandes cidades, o consumo de vidas, da miséria alheia, da morte e da tragédia alheia, que logo cederá lugar a outra tragédia, e depois a outra, a outra, a outra. Ao lado da primeira foto da menina, Xavier coloca a mesma manchete de jornal anunciando o crime bárbaro repetidas vezes, fazendo com que sua história perca qualquer senso de individualidade. (MIGUEL *et al.*, 2013).

Diante da leitura deste conto, os membros do Grupo Transeuntes decidiram usá-lo como ponto de partida para uma intervenção que discutisse diferentes formas de violência e, posteriormente, de lucro a partir da violência⁶¹. Lucro dado através da exposição diária e exaustiva das tragédias em telejornais *sanguinolentos*, por meio de diferentes meios de comunicação. O objetivo era realizar uma ação⁶² que exibisse a violência intencional e contínua contra a mulher. No entanto, no conto original a narrativa traz uma criança de oito

⁶¹ Que é entendido pelo grupo em questão como a maior forma de agressão no conto, sistematizada e institucionalizada através do quarto poder: as mídias.

⁶² Que mais tarde se transformaria em uma encenação performativa, a partir da junção de várias ações interventivas nas ruas de São João del-Rei.

ou nove anos como personagem central – sendo que a obra não fecha tal questão – e o grupo queria focar o trabalho a partir do corpo de uma performer de dezoito anos, transformando o mote inicial – de abuso contra uma criança – na violência contra uma jovem, contra uma mulher. Com a mudança estrutural em tal eixo, o grupo passou a direcionar a questão para a violência sexual sofrida diariamente contra a mulher, considerando o impacto deste fenômeno nas mídias que reconhecem o feminicídio, o estupro e/ ou a violência doméstica (que também contempla as formas supracitadas), como fontes de renda altamente lucráveis, que devem ser esgotadas, consumidas pela população como mais uma forma de mercadoria, na configuração máxima da sociedade do espetáculo: a morte como um souvenir, como um *elixir* da mídia. Luís Firmato, membro do grupo, diz:

Temos também o jornalismo sem escrúpulos ou medidas éticas [...] o espectador que no conforto do seu lar - equipado indiscutivelmente pelos produtos mostrados nos intervalos deste mesmo telejornal - assiste a tudo. Vê tudo, mil versões do mesmo. Notícias em massa, fluxo. Cada informação complementa, destoa, diverge, contradiz a outra. Cada notícia produto, melhor pensado. Se Dionísio embriagava todas as classes, a mídia também o faz. Dos programas inspirados em jornais norte-americanos, aos populares com apresentadores excêntricos tudo é a notícia. A má notícia. A tragédia, a morte. Nosso fim escancarado, revelado, como qualquer desenho infantil. Para em um só instante surgir o comercial! Paz no mundo de horror. Arauto de esperança em um mundo de total desequilíbrio. Só a compra é exata no mundo incerto. Compre e fique linda, compre e pague com o cartão de crédito. Nada de sair de casa e se arriscar nos parques de horror. Compre do seu sofá, com um só clique, e parcele em milhões de vezes, pague quando puder, quando quiser! Compre tudo, adoce sua vida. Em meio aos corpos sujos, mortos esquecidos. Em meio à morte forjada, forçada, temos o comercial. Adoce sua vida com a bala rosinha! A vida é doce para quem chupa. O comercial e sua lógica invertida, pervertida. (FIRMATO, 2013).

Seguindo a discussão sobre o pensamento acima, o grupo desejou mostrar os mecanismos que compõem tal tragédia⁶³, propagada em diversas mídias para ser “consumida” pela população, na transformação de um ser humano em mera mercadoria. A ideia era que, aos poucos, a vítima se transformasse em uma espécie de *marca registrada*, vista de forma esvaziada em seu conteúdo, tendo o seu rosto estampado – na forma de produto pasteurizado – em camisetas, canecas, molduras, etc. A proposta era salientar a potencialidade capitalista de transformar o ser humano em um artefato qualquer, em um subproduto do capital. A vítima da violência seria destituída de sua subjetividade, transformando-se em uma espécie de “bem público”, de uma *propriedade compartilhada*, subdividida em diversas partes, até que a sua individualidade não existisse mais. O que deveria restar eram as “vagas” lembranças na

⁶³ Anunciada cotidianamente em nossa sociedade.

memória da população, manifestadas na forma de um souvenir qualquer, vendido em lojas, galerias, tendas, etc.:

A morte é um souvenir. A tragédia é anunciada: a morte violenta de uma jovem mostra como todos podem consumir e lucrar com tal acontecimento. Todos querem se sentir pertencentes à notícia, próximos à vítima. A morte se torna um espetáculo, e a menina se esvai. O que importa é fazer o espectador ficar sentado em sua poltrona observando [...]. Entre um comercial e outro, a notícia da tragédia é desmembrada. Dilacerada. Esgotada. Aproveite as nossas liquidações! (GASPERI, 2014).

A brincadeira necessária para o pontapé inicial do jogo se daria a partir de uma frase muito usual, estampada em souvenirs de lojas turísticas: a frase “*Estive na cidade X e me lembrei de você*”. Esta frase, muito popular na cultura do turismo brasileiro, geralmente inserida em potes, canecas, camisetas, etc., deveria estar presente na ação. Porém, sob uma forma mais perversa do enunciado, transformando-se ironicamente em: “*Estive com a menina morta e me lembrei de você*”. Neste momento, o grupo percebeu a necessidade de se ampliar a discussão para muito além das mídias, abarcando também a problemática do “gosto” do público, da sociedade, em se *alimentar* de “*tragédias diárias*” como parte da cultura viva brasileira. Panoramicamente, a proposta da ação deveria abranger desde o fato em si, ou seja, a *tragédia de um estupro seguido de assassinato*, até à veiculação da notícia em forma de produto, revelando o que é um acontecimento real, o que é um acontecimento fabricado, o que é fator próprio da curiosidade humana e o que é insistentemente divulgado para o consumo imediato, condicionando o desejo humano sob o aspecto da mercadoria.

A partir do breve panorama apontado, foi criada a ação performativa “A Menina Morta e Nua”, construída em 2013 e apresentada nos anos subsequentes pelo Grupo Transeuntes, dentro do projeto de Extensão “Urbanidades: Intervenções”, analisado no capítulo anterior. A apreciação se baseará na junção de fragmentos desta ação que gerou uma proposta artística mais longa⁶⁴, advinda das ramificações deste material. Sendo assim, o dia da ação a ser analisado será o dia 24 de julho de 2014⁶⁵, dia de grande fluxo no centro urbano de São João del-Rei devido ao Inverno Cultural⁶⁶, obtendo um público constituído por turistas,

⁶⁴ A ação se desdobrou em diversos materiais, na configuração de uma encenação performativa, cujo título se denomina “Morra! Mas Antes Aproveite as Nossas Liquidações”. No entanto, esta análise não se aterá ao espetáculo em si, mas aos fragmentos da ação que gerou o espetáculo, em suas *micropartes*.

⁶⁵ Integrando parte do 27º Inverno Cultural de São João del-Rei (UFSJ), se apresentando voluntariamente no conjunto de ações extensionistas proporcionadas pelo próprio Inverno Cultural e oficializadas pela Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis (PROEX) da mesma universidade.

⁶⁶ Festival cultural que ocorre há quase trinta anos em São João del-Rei, durante o mês de julho.

alunas e alunos de diferentes cursos da UFSJ, cidadãos e cidadãs sanjoanenses (que incluem também parte das alunas e dos alunos), entre outros indivíduos.

Dia 24 de julho, quinta-feira, às 22h, adro⁶⁷ do Teatro Municipal, região central da cidade. Uma mesa é montada em frente aos passantes. Nela, há diversos objetos padronizados, dispostos em fileiras com uma logomarca denominada “Morta”. Os produtos são diversificados, compreendendo canecas com a foto da “menina morta”⁶⁸, camisetas *silkadas* com fotos da mesma, supostos pertences da menina, etc.:

FIGURA 11 – Produtos da “Menina Morta”



Fonte: Arquivo 27º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2014.

O performer Luís Firmato – travestido de uma figura que visa ultrapassar a noção binária de gênero usa uma peruca longa preta, joias, sapatos de salto alto, conjunto de saia longa e top na cor dourada, entre outros artefatos, mas mantendo a barba e o bigode, em uma mescla entre a figura feminina e masculina em um só corpo – caminha na calçada próxima ao adro do Teatro, com o intuito de chegar até à mesa que contém os produtos supracitados,

⁶⁷ A parte acima da escadaria do Teatro Municipal é conhecida popularmente como adro, nome comumente dado à área externa de uma igreja, designando certa sacralização a este espaço.

⁶⁸ Todas as fotos utilizadas para a inserção nos produtos traziam a imagem da performer do Grupo Transeuntes, Sabrina Mendes.

visando finalizar a montagem da mesma. Os objetos serão brevemente vendidos e/ou experimentados pelo público, visando transformar a memória da menina em pequenos souvenirs:

Sob as perspectivas da tragédia, consumismo e sensacionalismo, o trabalho aborda a morte violenta de uma adolescente e o quanto a sociedade tenta lucrar com o evento, desde a representação sensacionalista nos veículos de comunicação aos comerciantes que vendem camisetas com fotos da garota. (GASPERI *et al.*, 2014).

FIGURA 12 – Performer Luís Firmato oferecendo os Produtos da “Menina Morta”



Fonte: Arquivo 27º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2014.

Aos poucos, os passantes – transformados em espectadores da ação – se deparam com diversas fotos e produtos da “menina morta”. Firmato começa a narrar a morte trágica da menina, que fora espancada e estuprada em São João del-Rei⁶⁹. Posteriormente à narrativa – em uma mescla de apelo emocional e de forte teor de sarcasmo – Firmato leiloa os objetos pessoais da menina para lucrar sobre tal acontecimento, revelando aos espectadores a lógica de compra e venda em que a morte da “menina” traz. Especificando melhor os objetos, Firmato mostra uma aparente patente criada: uma marca, cujo nome é “Morta”, com todo o

⁶⁹ Aqui há a transposição do acontecimento, cujo cenário original foi o ABCD Paulista, especificamente Diadema, para o cenário São João del-Rei.

layout destinado a uma marca registrada de produtos postos em prateleiras. Começa uma série de sobreposições de objetos, uma espécie de *liquidação relâmpago*, com produtos variados: copos com fotos da menina morta, camisetas contendo fotos da menina com os dizeres “saudades de você”, objetos “pessoais” da menina, brincos, cremes de rejuvenescimento com o rosto da menina estampado no pote, etc. Firmato tenta convencer os espectadores a levarem tais produtos para as suas casas, como um souvenir da memória, da dor, uma lembrança da “santidade” daquela menina.

Outro performer – Júnio Carvalho – aparece, trazendo notícias de tragédias acopladas ao seu corpo – notícias acerca da figura da mulher – advindas de diferentes jornais. Traz também imagens e escritos rotineiros acoplados em diferentes partes de sua pele, com forte apelo sensacionalista. Carvalho veste um traje feminino formado por jornais diversificados, compondo uma espécie de *corpo-notícia*, ou seja, um corpo que pode ser lido em diferentes planos, anexados em diferentes dimensões, trazendo informações em demasia. Para ler os escritos sobre o corpo de Carvalho, basta que os espectadores se aproximem do mesmo.

FIGURA 13 – Performer Júnio Carvalho travestido de jornais



Fonte: Arquivo 27º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2014.

Em suas mãos, Carvalho carrega um jornal fictício sobre a menina morta, cujos anúncios – criados pelo Grupo Transeuntes – visam confundir o espectador sobre a veracidade do fato, já que se trata de um suposto jornal impresso, contendo todos os dados similares aos jornais tradicionais brasileiros e/ou jornais locais. Carvalho começa a desfazer partes dos materiais acoplados em seu corpo e em suas mãos, doando os jornais aos espectadores, em um paralelo entre ilusão e realidade. Ou seja, o jornal aparece como um elemento que promove certo limiar entre o âmbito ficcional da ação e o real. Ficam então algumas indagações, tais como: O crime aconteceu? Tal “menina” foi, realmente, morta? Ou faz parte de mera ficção artística?

FIGURA 14 – Jornal fictício contendo notícias sobre a Menina Morta

MORTA E ESTUPRADA

MENINA É ENCONTRADA MORTA EM TERRENO BALDIO COM CORTES EM SUA CABEÇA, PESCOÇO, BARRIGA, COXAS, NÁDEGAS E VAGINA.

Menina é encontrada morta em terreno baldio. A perícia identificou cortes por todo o seu corpo. O assassino está sendo procurado pela polícia e a família inconformada clama por justiça.



A menina morta usava blusa Chanel, shorts Prada e sapatos Laboutin. Prima da vítima diz que isso nunca havia acontecido e que a menina era apenas uma estudante e que não prejudicava ninguém.

O pai da vítima acometido de forte emoção diz que a filha era sua razão de viver. Sob efeitos

de fortes calmantes a mãe lamenta a perda em meio aos pertences da menina morta. “Ela não merecia passar por isso, era linda, bem humorada e tinha vários pretendentes.” Diz amiga da menina morta.

Vizinhos da menina morta não entendem o que motivara o assassino a assassiná-la de forma tão cruel, e não entende o motivo do assassinato.

O açougueiro do bairro defende “Conheço várias meninas que foram estupradas e que hoje tem uma vida normal, mas a menina nunca provocou nenhum homem para que isso acontecesse.”

Após abusar da menina de diferentes formas o assassino tirou a vida da menina morta a pauladas. Pessoas do bairro iniciam peregrinação até o local do assassinato alegando que a menina morta tenha se tornado santa. Benzedeira do bairro, uma senhora deixa seu depoimento de fé: “Todo mundo que morre vive santo, ainda mais uma mártir como ela, assassinada desta forma, não foi um assassinato comum, foi coisa de novela, eu tenho fé na água benta da menina morta”. A prefeitura toma providencias para que o local de peregrinação atenda as demandas dos peregrinos e empresas disputam para a extração dos produtos ligados ao nome da menina. A família analisa as propostas e diz que apesar do sofrimento, comemoram o legado deixado pela menina em forma de material para os produtos comercializados.

Uma tia paterna escreve uma biografia que disputará com as vendas do livro escrito pelo irmão que conta a história da menina morta de seu nascimento até a morte trágica. Débora Sebo está cotada para viver a menina nos cinemas.

Vidente Alega Ter Previsto a Morte da Menina
PÁGINA 3

Truques de moda e maquiagem para velórios
Confira as dicas de Maraiça e Glorinha Caiu
PÁGINA 3

Classificados
PÁGINA 4

Grupo da UFSJ pesquisa menina morta
PÁGINA 2

Oração da menina morta para superar as perdas
PÁGINA 3

Fonte: Arquivo do Transeuntes. Criado por Igor Oliveira e Luís Firmato. São João del-Rei, 2014.

Este entrecruzamento entre o jornal doado aos transeuntes e as figuras que se apresentam, visa criticar ainda mais a tragédia cotidiana das cidades como suporte para uma estetização diária, feita pelas emissoras televisivas e outras mídias que utilizam os artifícios do sensacionalismo. O intuito de tais redes é fazer o espectador consumir a morte violenta – entre outros acontecimentos que envolvem a violência nas cidades –, cujas esferas do lucro imediato são o mote que dá movimento à engrenagem da notícia, e não mais a notícia em si.

Desta forma, o objeto de lucro é a própria “menina morta”, cuja humanidade se esvai para que todos os espectadores possam consumi-la na forma de mercadoria. A notícia de tal morte passa a ser manipulada por Firmato que, ora demonstra tristeza com o acontecimento, e ora necessita vender a marca registrada gerada pelo tal fato, pois sem tal tragédia a venda dos produtos simplesmente não aconteceria. A ideia de propor um fio condutor, embasado na relação entre tragédia cotidiana e mercado, sugere uma participação direta dos espectadores, pois os mesmos podem comprar os souvenirs da menina, como também, permitem que o performer Firmato realize demonstrações gratuitas sobre as “qualidades” dos produtos, entre outras ações.

Neste aspecto, a morte violenta da menina mostra como todos podem consumir e lucrar sobre tal acontecimento. Desde os repórteres sensacionalistas até os representantes comerciais com seus stands de vendas contendo fotos, camisetas e pôsteres da menina. A morte torna-se, então, um “espetáculo” no sentido *debordiano* da palavra, cujos desdobramentos operam diretamente ligados aos conceitos operativos de poder, do dinheiro e de simulacro, totalmente vinculados ao controle do capitalismo contemporâneo.

Após a venda dos produtos ser “aquecida” pela ação dos performers frente ao público, outra performer – Sabrina Mendes – se expõe ao chão, cobrindo-se com jornais, tentando atrair os transeuntes para o seu local de ação. Mais à frente, precisamente em frente ao Cemitério do Carmo⁷⁰, outro performer – Pedro Mendonça – se aproxima, deixando uma placa com os dizeres: “*Estive com a menina morta e me lembrei de você*”, oferecendo ao público a possibilidade de tirar uma foto ao lado da menina. A ideia é mostrar uma obra aberta, em que o espectador possa se aproximar, fazer uma pose ao lado da menina e receber, posteriormente – em sua casa ou por e-mail – tal foto como mais um souvenir. O campo desta ação se mostra disponível à contribuição do passante, fazendo com que o espectador possa ser colaborador da obra, agindo sobre a mesma com seu corpo e saindo da mera contemplação.

⁷⁰ Que será analisado no próximo subcapítulo.

**FIGURA 15 – Espectadora fazendo pose para a fotografia ao lado da “menina morta”
(performer Sabrina Mendes)**



Fonte: Arquivo 27º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2014.

FIGURA 16 – Performer Sabrina Mendes deitada em meio às fotos de propaganda. Ao fundo, o performer Pedro Mendonça



Fonte: Arquivo 27º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2014.

Com isto, a frágil “menina” se transforma em uma espécie de *coisa-mercadoria*, na produção de um espaço em que espectador e artista criam trocas, diálogos acerca da obra. O procedimento artístico é contaminado pelas impressões do espectador, dando um caráter de uma ação que não se encerra em si, mas que necessita do outro para dar continuidade à discussão. Com isto, o Grupo Transeuntes tentou revelar a frágil vida noticiada incessantemente pelos meios de comunicação, mostrando que todos nós podemos retirar um

pedaço daquele corpo, deixando esvaír sua potência de vida para ser apenas mais uma memória, mais um número noticiado por uma narrativa cotidiana sobre diferentes tipos de tragédia. Tal procedimento artístico objetivou mostrar também como a morte pode ser noticiada constantemente até se tornar a tragédia do “outro”, ou seja, alheia a mim, da qual eu não estabeleço nada além do que a espetacularização midiática propõe e/ou espera de mim, na condição de *consumidor de tragédias cotidianas*.

5.3 Todos os dias bonecas são construídas e mulheres são mortas: a espacialidade, a performatividade e o feminino em ambas as obras

Panoramicamente, a ação *Baby Dolls* (Agrupamento Obscena) e a ação *A Menina Morta e Nua* (Grupo Transeuntes) carregam semelhanças conceituais e temáticas. No que concerne à linguagem, *Baby Dolls* e *A Menina Morta e Nua* se apropriaram das noções de performatividade, buscando provocar diferentes sentidos no espectador transeunte a partir da materialidade do corpo do ator nas ruas, na tentativa de escapar dos olhares habituais do cotidiano de ambas as cidades. São ações que criaram alguns lugares próprios e efêmeros no fluxo urbano, interrompendo o trajeto dos passantes em espaços públicos, lugares que, essencialmente, não foram criados para a feitura teatral. Lugares que, em parte, e segundo Bauman (2001), são comumente tracejados para um destino: servir consumidores, transformando “[...] o habitante da cidade em consumidor” (BAUMAN, 2001, p. 114). Tracemos, então, algumas perspectivas acerca dos espaços específicos de cada ação, visando compará-los.

Baby Dolls atuou nos arredores da Rodoviária Municipal de Belo Horizonte, culminando na Praça Rio Branco⁷¹. Nesta área de atuação circula anualmente cerca de três milhões de pessoas (BELOTUR, 2015). Com um sistema de transporte moderno e um intenso fluxo de ônibus, de carros, de pedestres, essa região tornou-se, ao longo das últimas décadas, um lugar de passagem de diferentes pessoas do Brasil e do mundo. A movimentação de passageiros que embarcam e/ou desembarcam em Belo Horizonte contribui também para o fluxo ininterrupto dessa região. Além disto, os deslocamentos diários de pessoas e de produtos colaboram para o desenho urbano, para a dinâmica cotidiana da cidade.

⁷¹ O nome da Praça é uma homenagem ao estadista Barão do Rio Branco, construída na década de 1970.

Referentes aos aspectos traçados acima, pode-se dizer que a Praça Rio Branco e os arredores da Rodoviária não são ambientes pensados, por grande parte dos cidadãos, como locais de permanência mais prolongada, e sim, como espaços de passagem, de trânsito. Neste espaço público institucionalizado, parece haver um consenso entre diversos cidadãos referente à pouca ou à nenhuma interrupção do fluxo diário, implicando diretamente nos modos de utilização da Praça, vista aparentemente como um espaço de “ir e vir”. Com isto, a potência de convívio parece dar lugar à intensa circulação de pessoas, de bens e de serviços, deixando a noção de vivência mais pontual, ou seja, mais focada em pequenas situações diárias, em ações mais específicas dentro do amplo fluxo urbano. Com poucos bancos e/ou demais assentos para os cidadãos, com inócua vegetação, poucas opções de lazer, a Praça Rio Branco não possui muitos dispositivos capazes de criar situações propícias ao encontro entre os cidadãos. Por ser uma área caótica, com poluições sonora e visual, com circulação desenfreada de pessoas, pode-se acreditar que o valor simbólico dado a tal espaço não cria, necessariamente, experiências corporais e afetos mais significativos.

Contrariamente a isto, para muitas pessoas, tais lugares possuem um fim específico: um meio para se chegar a outro lugar qualquer. O turista, o pedestre, o passageiro, o motorista, etc., constroem em grande parte das vezes, relações pragmáticas com a Praça e seu entorno, sem maior tratamento e/ou cuidado com tais locais. Sendo assim, como espaço de passagem, a Praça propicia relações mais transitórias, sem a qualidade e o aprofundamento que outros espaços de convívio em Belo Horizonte possuem (tal como a Praça da Liberdade, por exemplo). Paradoxalmente a isto, a Praça Rio Branco é moradia (mesmo que provisória) de pessoas em situação de rua, ou seja, é também um espaço de habitação:

Quem passa pela Praça Rio Branco, em frente à rodoviária de Belo Horizonte, percebe que cresce o número de moradores de rua que vivem no local. Desilusões amorosas, falta de oportunidade, brigas familiares, alcoolismo, vício e outras situações fazem parte da trajetória de vida de muitos deles. (GAMA, 2015).

Usando a Praça como uma espécie de lar, os moradores de rua percebem esse local de maneira mais singular, na apropriação desse ambiente a fim de construir outros significados ao mesmo, ou seja, sentidos relativos à “moradia”. As pessoas em situação de rua se adequam aos elementos que tal espaço oferece – aos assentos, ao chão, etc. –, criando algumas acepções simbólicas nesse território (como o símbolo de uma casa, por exemplo), tornando-o extensor de suas vidas. Como prolongamento da esfera da vida, vista como

sinônimo de habitação, a Praça Rio Branco constrói outras relações de afeto entre as pessoas em situação de rua, catalisando diferentes significações para os sujeitos que vivem nela:

A praça situada em frente ao terminal rodoviário da capital marca o início da Avenida Afonso Pena e é popularmente conhecida como Praça da Rodoviária. Ali dormem, diariamente, cerca de dez, dos mais de 1,2 mil moradores de rua existentes na capital hoje, segundo dados da prefeitura de BH. Sob o monumento de concreto armado que decora a praça – feito no final dos anos 70 pela artista plástica Mary Vieira e batizado de “Liberdade em Equilíbrio” – a cama ou sala de visitas [...] é repleta de objetos pessoais. São cobertores, garrafas, pentes, roupas, maços de cigarro, canivetes, facas e, até mesmo, uma Bíblia. Pistas que deixam claro o nível de intimidade dessas pessoas com aquele local. (MARIANO *et al.*, [2011?]).

Mesmo havendo uma intensa migração dos moradores da Praça para outros lugares, – transformando-a em um lar provisório – a Praça Rio Branco assume um significado distinto para esses cidadãos em comparação aos exemplos anteriores explicitados, pois os mesmos se opõem (por questões de sobrevivência) à lógica de uso da Praça como mero local de passagem. Sendo assim, a Praça Rio Branco torna-se, também, um nicho de permanência (mesmo que provisório) das pessoas em situação de rua. Um lugar público transformado em domicílio, em refúgio, em “lugar de dormir” para essas pessoas, ganhando o status de “casa temporária”. Sendo assim, a Praça parece assumir a transposição de um lar qualquer, representando uma espécie de moradia não segura e não estável para as pessoas em situação de rua.

Por último, a Praça Rio Branco é também um reduto de prostituição, em que mulheres, travestis, mulheres transexuais, e homens disputam e/ou dividem tal território. Em meio a outros corpos que atravessam e/ou moram nesta Praça, as prostitutas e prostitutos utilizam-na com outro fim: como local de trabalho, angariando clientes a fim de garantir o sustento e, com isto, a sobrevivência. Esses sujeitos (mulheres em sua maioria) transitam pela Praça a fim de abordar e/ou serem abordados por possíveis clientes (homens em sua maioria), conduzindo-os para motéis/hotéis nas proximidades:

A praça da rodoviária se encontra próxima ao hotel Rio Branco, indicado pelo número 13 no mapa que está no item sobre prostituição nos hotéis, e nela a prostituição ocorre principalmente durante o dia, quando o movimento é maior e a área é mais segura. Muitas mulheres afirmam que gostam de “fazer ponto” nesta região por não serem diretamente identificadas como prostitutas. Esse fato é proporcionado não só pela grande circulação de pessoas, mas também pelas roupas não decotadas, e pelo fato de algumas serem mais velhas (50 ou 60 anos), o que não condiz com o estereótipo da prostituta. Os clientes ficam sentados em pequenos grupos, o que também dificulta a sua identificação por olhos pouco treinados. Após as negociações de preço e práticas, que são bastante variáveis, o programa é realizado em algum motel próximo. O fato de não terem horário fixo e nem pagarem

pelo ponto faz com que as prostitutas declarem se sentir mais livres em relação a outros locais de prostituição. (BARRETO; PRADO, 2010, p. 195-196).

Neste caso, a Praça passa a ser vista como um local capaz de gerar pequeno lucro, um lugar percebido como fonte de renda dentro de um mercado de trabalho informal. Vale ressaltar que há outras pessoas que utilizam a Praça como local de trabalho, como é o caso de alguns mágicos que fazem seus truques, ou comerciantes informais vendendo pomadas milagrosas, etc. Já no caso do exterior da Rodoviária – onde Vilhena deu início à sua ação – além de ser um lugar de passagem é também um espaço de espera, seja a espera por alguém que chega à rodoviária, ou a espera por um táxi, por uma carona, etc. Enquanto as pessoas aguardam algo, elas podem construir um espaço (efêmero) de convívio entre elas, potencializando algumas discussões, propiciando pequenos debates, etc.

Então, nessa mescla de funções dada à Praça, seja como espaço de passagem, de moradia, de trabalho, de consumo e de espera, é que se insere a ação *Baby Dolls*. Neste percurso, as integrantes de *Baby Dolls* se apropriaram de espaços, cujas funções aparecem aqui como provisórias, por vezes, flutuantes, intensificando as noções da metrópole que atrai e repele ao mesmo tempo. Sobre este assunto, Bauman (2007) vem nos dizer que a cidade oferece experiências ambivalentes que, ora nos aproximam e ora nos afastam de outros sujeitos. Em meio ao caos da cidade e às tentativas constantes de padronização do ambiente urbano por parte de alguns setores políticos, *Baby Dolls* tentou traçar outras perspectivas efêmeras no desenho urbano, se lançando num jogo de atração e de repulsa com o espectador, tentando desestabilizar a ideia da Praça como espaço de passagem, a fim de oferecer a desconhecidos pequenos escapes no cotidiano.

Coube ao espectador se deixar afetar, repelir, se aproximar ou continuar seu trajeto. Tendo como parte do mote a experiência corporal na rua, as performers de *Baby Dolls* confrontaram, em microescala, a espetacularização da vida, criando um jogo cênico em meio ao fluxo ininterrupto de simulacros, de imagens espetacularizadas, oferecendo ao espectador ligeiros desvios do olhar como mais uma opção de intervenção na cidade. Com isto, as performers de *Baby Dolls* dividiram o espaço com as pessoas em situação de rua, com os profissionais do sexo, com os pedestres, com comerciantes informais, com turistas, etc. Em dado momento, as performers se misturavam em meio ao fluxo e em outro momento se destacavam dos outros corpos que compartilhavam e/ou disputavam os territórios da cidade.

Sobre “dividir espaços” com outros seres, Bauman (2007) vem nos alertar que, apesar de incômodo de compartilhar os espaços com estranhos, a proximidade dos corpos é uma condição dos cidadãos da urbe, sendo muito difícil escapar dessa situação. Seguindo este pensamento, pode-se acreditar na configuração espacial a partir de práticas que ainda não foram sedimentadas, estando em pleno processo e, com isto, retirando qualquer definição segura dada a um determinado lugar. Além de buscar o direito de pensar e repensar a cidade como um palco mais humanizado de ações, *Baby Dolls* caminhou contra a ideia de segregação espacial, uma vez que uniu, por alguns instantes, pessoas de classes sociais diferentes, com profissões diferentes e que atuavam naquele momento do cotidiano com funções distintas: de pedestre a motorista, de indivíduos da classe média a pessoas em situação de rua. Catalisando os elementos oferecidos pelo entorno da Rodoviária, as performers de *Baby Dolls* caminharam na zona fronteira entre arte e vida, criando um evento que se desdobrou por dias, uma vez que os escritos no chão foram deixados como vestígios para quem passasse por ali e se dispusesse a lê-los.

Ponderando mais sobre este assunto, pode-se dizer que *Baby Dolls* criou pequenas interferências na geografia desta Praça, desafiando os mecanismos de poder que, segundo Foucault (2008) zelam pela segurança e pela ordem dos territórios de uma cidade. Ainda neste caminho, pode-se crer que *Baby Dolls* se tornou mais uma configuração (efêmera) de trabalho neste lugar. Um trabalho que, diferentemente de outras formas de mão-de-obra apresentadas, não foi criado (apenas) com o intuito de obter renda, mas sim, pelo fato das performers enxergarem a Praça Rio Branco como um local potente para a realização de um trabalho artístico, visando a reflexão e o embate público. Com isto, pode-se dizer que este trabalho tentou ampliar o leque de demanda de uso da Praça Rio Branco, expandindo (mesmo que infimamente), a força desta Praça, olhando-a como mais um potente símbolo cultural de Belo Horizonte.

Sobre a amplitude de significações das áreas de uma cidade, Lefebvre (2011) nos atenta que o fenômeno urbano possui manifestações contrastantes, difíceis de apreender nas categorias de pesquisa e nas práticas. Lefebvre (2011) acredita que a democracia advém, dentre outros fatores, da luta dos cidadãos pelo direito de uso da cidade e/ou de suas partes. De acordo com o autor, a democracia pode ser renovada, repensada e reescrita a partir dos confrontos e de reconhecimentos de necessidades recíprocas entre os cidadãos. Para Lefebvre (2011), a cidade aparece como “microescala” do mundo, compreendendo as mediações entre

os seres, mesmo que as relações sejam conflitantes, advindas de agitações políticas, confrontos desiguais, entre outras formas de contrastes no meio urbano. Ainda segundo o autor, para se refletir sobre o urbano torna-se necessário compreender a complexidade e a singularidade de cada local da cidade, flexibilizando o olhar acerca das noções de centro e de periferia, ou seja, não percebendo a cidade apenas pelo prisma da linguagem, dos estereótipos acerca dos lugares, mas pela noção de práticas no cotidiano da mesma (LEFEBVRE, 2011).

Diante do breve panorama traçado a partir das ideias de Lefebvre, pode-se dizer que, de modo bem pontual, *Baby Dolls* agiu de maneira singular na espacialidade da Praça Rio Branco e do seu entorno. Esta ação tentou criar mais bifurcações nas funções da Praça, deixando de olhá-la pelo prisma de “lugar de passagem”. Diante disto, pode-se dizer que a vida cotidiana ganha novas dimensões a partir de pequenos desvios na rota de um lugar, criando mais mobilidade ao tracejado urbano. Por sua vez, a mobilidade urbana pode legitimar alguns cenários da cidade como lugares de discussão real, ressignificando simbolicamente alguns locais, como o caso da Praça Rio Branco, ganhando assim, o status de “espaço do outro”. Coloca-se aqui a ideia de “espaço do outro” como um lugar de alteridade, em que o “eu” não se prevalece sobre a figura do “outro”, como alguns espaços elitistas geralmente funcionam. Como espaço “do outro” entende-se também que não há o fechamento de sentidos, muitos menos o cerceamento de ideias, e nem mesmo a restrição da circulação de pessoas que não são semelhantes “a mim” ou ao “meu grupo”. Pelo contrário, ao legitimar ações advindas de diferentes perspectivas e instâncias, cria-se uma rede de diálogo, de embate, deixando visíveis algumas segregações que as cidades possuem em seu interior. Acreditando na potência da Praça Rio Branco como espaço de interação entre pessoas diferentes, as performers de *Baby Dolls* atuaram em meio às mensagens dispersas que a Praça possui cotidianamente, inserindo tal ação nos diversos contextos supracitados que tal Praça oferece.

A ação do núcleo Obscena atravessou alguns estigmas dados a esta Praça, tais como local de prostituição e de marginalidade, experimentando o espaço sem pré-julgamento, sem censura, articulando politicamente ação estética e espectador, na tentativa de construir similitudes entre intervenção urbana e liberdade de uso da Praça, como mais uma forma de debate social. A Praça ocupada momentaneamente por *Baby Dolls*, pôde ser vista pelos transeuntes, que ali passavam durante a ação, como um espaço de troca de energias, de troca

de presenças, gerando provisoriamente a necessidade da reorganização dos olhares acostumados, dos olhares dos andantes sobre essa região.

As contradições já existentes na Praça Rio Branco, que caminham, por exemplo, entre o status de lugar de passagem e de permanência, foram um pouco mais ampliadas, pois *Baby Dolls* foi uma prática estética que, ligeiramente, modificou a dinâmica diária do local, estabelecendo relações diretas, visuais e sensoriais com os passantes. Relações não mais inseridas em contextos de moradia ou de passagem, mas sim, entendidas como uma experiência artística que reconhece a territorialidade dos espaços públicos como escolha importante do fazer artístico. Assim, a Praça Rio Branco foi um espaço fundamental para essa intervenção urbana que materializou mais uma vez a expressão coletiva do Agrupamento Obscena. O coletivo evidenciou outras possíveis conformações socioespaciais no quadro funcional desta Praça, alargando a circulação de novas atividades humanas neste local.

No caso da ação *A Menina Morta e Nua* do Grupo *Transeuntes*, os espaços escolhidos para a realização de tal trabalho foram, respectivamente, o adro do Teatro Municipal de São João del-Rei⁷² e o Cemitério do Carmo⁷³. Com uma arquitetura sofisticada, modificada nos anos vinte, o Teatro Municipal de São João del-Rei possui grande quantidade de visitação diária por parte de turistas brasileiros e estrangeiros. Sua arquitetura eclética se destaca perante os casarões do centro histórico da “cidade sagrada”. Mesmo existindo construções anteriores ao Teatro – edifícios com fins espetaculares similares – o Teatro Municipal foi o único edifício da cidade que não sucumbiu ao tempo, ao longo dos últimos séculos:

O Teatro Municipal de São João del-Rei é, sem sombra de dúvida, por sua beleza e tradição, um dos mais importantes e admirados Teatros do interior brasileiro. Situado bem no coração da cidade, à Avenida Hermílio Alves nº 170, em seu aspecto atual apresenta imponente fachada em estilo greco-romano, a qual se atinge por meio de espaçosa escadaria, guarnecida, em ambos os lados, de artísticas balaustradas semicirculares. Essa fachada ostenta no térreo três majestosas portas romanas, sobre cada uma das quais se esculpe um rosto alegórico, representando, respectivamente o drama, a comédia e a tragédia. A cada extremidade, situam-se as janelas retangulares se postam por detrás de rica balaustrada. A janela central se separa das demais, por uma belíssima coluna grega de cada lado, sendo, que, a cada extremo alteiam-se duas colunas geminadas, também no mesmo estilo grego. (TIRADO, 2004).

⁷² Inaugurado em 1893. Ao longo dos primeiros anos de funcionamento, além de abrigar espetáculos teatrais e musicais, também passou a ser espaço para exposições cinematográficas.

⁷³ Cemitério do Carmo é o nome popular do Cemitério da Ordem Terceira de Nossa Senhora de Monte Carmelo, cujo portão de ferro na entrada traz a data de 1836.

Tal Teatro encontra-se em pleno funcionamento, acolhendo em seu interior apresentações cênicas diversas, promovidas pelos cidadãos de São João del-Rei, por artistas de outras cidades mineiras e até de outros estados brasileiros. No entanto, o Grupo Transeuntes não desejava apresentar a ação “A Menina Morta e Nua” no interior do Teatro Municipal onde, geralmente, o público que assiste às apresentações integra apenas uma pequena parcela de espectadores especializados na área cênica, advindo de escolas artísticas de curso livre e/ou técnico e/ou graduação em áreas artísticas ou adjacentes. Um público composto também por pessoas da cidade que, mesmo não tendo vínculo direto com escolas de formação artística, usufrui dos espaços culturais com bastante frequência. Evidentemente, o desejo do grupo não era, de forma alguma, excluir esse círculo de pessoas mais acostumadas às apresentações artísticas, mas sim, agregar também os espectadores mais desavisados, que, geralmente, não possuem o hábito de ir ao teatro para contemplar e/ou participar de uma ação artística.

Além disso, o Grupo Transeuntes não desejava trabalhar sob o aspecto formal de separação palco-plateia, comumente dado no interior do palco estilo italiano. O que o grupo buscava era apresentar alguns procedimentos artísticos no adro do Teatro, promovendo ao público especializado, ao público acostumado e ao público desavisado o compartilhamento de elementos da ação “A Menina Morta e Nua”. A ideia do grupo era instaurar uma espécie de participação dos espectadores com a obra para levá-los, posteriormente, para o Cemitério do Carmo. O pensamento inicial era incitar o espectador a assistir à ação que aconteceria no adro, fazendo-o crer que a segunda parte da ação iria ocorrer no interior do Teatro, como comumente acontece com algumas apresentações artísticas interativas na cidade. Porém, ao invés de dar a continuidade em um recinto fechado, a ação aconteceria em outros espaços da cidade, realizada a céu aberto.

O perímetro da ação A Menina Morta e Nua se concentrou entre o adro do Teatro Municipal e o Cemitério do Carmo, com a predominância de utilização desses dois espaços tombados pelo IPHAN. Com isto, a ação poderia acoplar, ao longo do caminho, mais espectadores interessados nessa manifestação artística, visando romper qualquer dicotomia entre público especializado (geralmente pagante) e público ocasional (não pagante). Tratava-se então, de uma vontade política do grupo de acoplar espectadores que não são considerados “consumidores frequentes da produção cultural”, transcendendo os recintos fechados para abarcar os espaços públicos, na busca da concepção de uma cidade mais democrática, com

mais mecanismos de diálogo entre pessoas distintas. Nesse contexto, a ideia foi trazer diferentes espectadores para a ação, na profusão de vozes no cenário público da cidade.

Carreira (2007) nos diz que o espaço das ações artísticas realizadas na rua nada mais é que o âmbito urbano sendo ressignificado, criando assim, outras silhuetas no tecido da cidade. Para o autor, as artes apresentadas na rua sofrem interferências da dinâmica cotidiana da cidade, requerendo um esforço maior por parte dos performers em codificar os signos da rua, a fim de lidar com a autonomia do espectador que, por sua vez, se encontra mais livre dos códigos comumente postos em recintos teatrais fechados. Pode-se dizer, com isto, que o espectador desavisado, acidental da rua possui mais autonomia em relação ao espectador especializado, pois a maior permeabilidade do espaço público deixa-o mais livre para decidir continuar ou não o trajeto da ação proposta. Em acordo com o pensamento acima, o Grupo Transeuntes expressou grande preocupação em sair às ruas em busca de um público mais casual, inserido no contexto cotidiano da cidade. Um público que ajudasse ao grupo a concretizar o seu sentido de compromisso democrático: de se criar ações estéticas na esfera pública da cidade, propiciando maior circulação de ideias nos espaços institucionalizados. O grupo buscava um jogo experimental com o espectador transeunte, visando criar novas experiências nas ruas de São João del-Rei através da presentificação dos performers no ambiente urbano sanjoanense.

Adentrando mais na questão espacial da ação, faz-se necessário voltar um pouco no tempo, precisamente no início do processo artístico da mesma ação, ou seja, na gestação do trabalho. A Menina Morta e Nua se iniciou a partir de experimentações em diferentes bairros da cidade, destacando-se entre eles os bairros Matozinhos e Tijuco (bairros da periferia sanjoanense), culminando posteriormente na apresentação da ação. Enquanto o grupo lia o conto de Valêncio Xavier já apresentado acima, denominado “Rememбранças da menina de rua morta nua”, houve a necessidade de se pensar algumas ações a partir de fragmentos da obra. Concomitantemente a isto, acontecia, e ainda acontece, uma feira semanal nas calçadas da Praça do bairro Matozinhos, em que comerciantes informais vendem, desde produtos agrícolas, até artesanato. Visitando tal feira, observando-a e se alimentando do espaço a fim de gerar materiais à ação originada do conto de Xavier, o grupo decidiu criar um pequeno “mercado de trocas”, em que alguns supostos pertences da menina fossem leiloados como relíquias. Então, deu-se início a uma experiência estética em que, diferentemente de produtos agrícolas, de legumes, de café, de toalhas ou panos de prato, o que deveria ser

vendido era parte dos supostos objetos pessoais da “menina morta”, tais como brinco, batom, até pedaços de seu cabelo, valorizados pelo forte teor da tragédia a que a mesma foi imputada.

Um dos pontos de partida para esta ação foi então, a transposição de uma feira real que acontece em um bairro afastado da região central e histórica de São João del-Rei, para uma intervenção artística no adro da Teatro Municipal. Conseqüentemente, a feira em um bairro de periferia foi um fator primordial para se pensar a continuidade da ação, pois ela gerou, juntamente com a leitura de Xavier, um campo de exploração que a ação artística passou a investigar e a verticalizar: a compra e a venda de produtos, buscando inserir as relações de afeto que os produtos poderiam gerar nos espectadores a partir da persuasão dos performers. Havia na feira as práticas cotidianas de venda de elementos diferenciados, podendo servir ao grupo como mecanismos para a criação de uma ação mais verticalizada. A observação feita pelo grupo referente às táticas dos vendedores, de suas atuações com os clientes, pode remeter às práticas que Certeau (1998) descreve como pequenas formas de “habitar o cotidiano”. Essas práticas de compra e venda na feira potencializaram a proposta artística, pois geraram estímulos visuais, sonoros, entre outros, criando leituras e similaridades entre a venda dos produtos da “menina morta” (colocados em uma mesa como souvenirs em prateleiras) e os produtos vendáveis da feira real em questão.

Ademais, o grupo construiu diferentes formas de ler o conto de Xavier, destacando uma leitura feita coletivamente em uma Praça do Bairro Tijuco, onde o grupo dava ênfase, um a um, às partes do conto que desejavam levar para a ação. Então, a construção de parte da ação foi feita também pelas discussões teóricas ao redor do conto, bem como, através das leituras coletivizadas do texto, criando assim, certa consciência no grupo sobre quais elementos deveriam ser o centro da ação (tais como a venda dos produtos e a narrativa da tragédia), e quais elementos deveriam ser recortados/excluídos da obra em processo. Então, a ação passou a ser traçada a partir dos elementos oferecidos pelos bairros de São João del-Rei, bem como, pela lógica de compra e venda observada na feira semanal que, por sua vez, requer o corpo do espectador (e provável cliente) a todo o instante. Um jogo corporal de aproximação entre quem quer vender e quem deseja comprar, entre o passante que deseja observar os produtos e manuseá-los, quiçá experimentá-los e o vendedor que deseja o seu dinheiro, entre outras possibilidades de jogo. A feira observada mostrou que a venda de um produto necessita de pequenas relações de persuasão, de toque e de convencimento, ampliando a capacidade de lucro que o produto possui. Entre a leitura do conto de Xavier em

espaços abertos da periferia sanjoanense e os locais tradicionais de compra e venda da cidade, precisamente no reduto de feirantes, é que se constituiu tal ação. O percurso foi movido no sentido periferia-centro, das beiradas para o meio, e também vice-versa, já que ao finalizar parte do processo de criação “A Menina Morta e Nua”, o grupo deu continuidade ao trabalho em vários lugares da cidade e região.

Após este breve panorama que buscou abranger a relação periferia-centro, compra e venda, leitura e feitura para a construção do trabalho, faz-se necessário retornar ao dia específico da ação analisada, mais precisamente no adro do teatro. A transformação espacial do adro do Teatro em uma plataforma de venda de produtos, em um nicho para a visualização, degustação e finalmente, para a venda dos objetos da “menina morta”, foi parte do mote do grupo para a realização da ação. O adro do Teatro, um lugar considerado comumente como espaço de passagem, como um caminho para a chegada ao Teatro, como a mera entrada para o acontecimento cênico, tornou-se parte fundamental deste acontecimento específico. A ideia de Certeau (1998) sobre o “espaço praticado”, que pressupõe a atividade, a mobilidade, a mudança de funções em lugares aparentemente imutáveis, tornou-se recorrente para o Grupo Transeuntes, na tentativa de apreender as funções usuais desse espaço a fim de se criar múltiplas imagens sobre ele.

A perspectiva de Certeau (1998) que coloca os sujeitos como seres capazes de transformações espaciais a partir da apropriação e da vivência em lugares específicos, passa a ser trabalhada pela ação A Menina Morta e Nua, na busca de um breve deslocamento da identidade prévia do adro do Teatro para a construção de novos registros dessa experiência coletiva. Certeau (1998) vem falar que o compartilhamento das experiências é capaz de provocar novos sentidos a um determinado lugar, criando múltiplas possibilidades a partir da relação entre os seres no espaço praticado. Nessa direção, pode-se dizer que um lugar considerado patrimônio da humanidade, tal como o adro do Teatro que, por sua vez, já possui algumas definições identitárias bem sedimentadas pelo tempo e pela História, pode assumir outras perspectivas ainda não demarcadas pelo seu uso secular. Por conseguinte, algumas características genéricas e/ou institucionalizadas dadas a determinados espaços que possuem o “brasão histórico” dão passagem a uma ideia de espaço experimental, ainda em construção.

Na função de espaço experimental, o adro pode causar, inicialmente, certo estranhamento ao espectador. Posteriormente, é possível gerar algum tipo de familiaridade no

público que o “experimenta”. Esta feitura em movimento, inacabada é capaz de imprimir novas percepções aos espaços. Ou seja, acepções não marcadas somente por legendas historicizadas acerca do local, reproduzidas por várias gerações, mas sim, por novos tipos de vivência que resultam em uma construção de novas afetividades.

Então, colocar uma mesa de três metros quadrados, contendo sobre a mesma uma toalha e milhares de objetos para serem saboreados, tocados, vestidos, etc., em um adro que frequentemente aparece nu e mal iluminado, pode fazer o espectador criar novos discursos sobre o mesmo local, construindo enunciados advindos de uma ação empírica, viva e em pleno movimento. Como espaço de passagem, o adro do Teatro aparenta ser incapaz de obter um significado mais heterogêneo. No entanto, como espaço praticado ele passa a ser escrito sob a ótica da singularidade, criando uma identidade que ultrapassa os ditames históricos para ser parte viva do cenário urbano na contemporaneidade.

Para Féral (2015), é a performatividade que possibilita que a ação artística seja vista sob o aspecto da singularidade, pois ela renova o processo do jogo artístico com o espectador a cada realização, promovendo uma tensão entre a vida e a arte. Para a autora, a obra performativa age em função de provocar rupturas. A tentativa de enquadramento de signos de uma obra performativa é sempre frágil, pois os signos oferecidos em uma apresentação específica podem ser facilmente subvertidos em outra apresentação. Com isto, o adro do Teatro pôde deixar de ser visto sob o semblante de uma relíquia, de “uma peça de museu”⁷⁴, para efetivar maior diálogo na esfera contemporânea da cidade. Após a montagem dos elementos constituintes da obra *A Menina Morta e Nua*, a narrativa e a interatividade do performer Firmato potencializaram a vivência entre os espectadores e a ação sobre o adro. No decorrer da ação, precisamente no momento em que os espectadores partilhavam a experimentação dos objetos, pode-se dizer que o espaço atribuiu uma função relacional, sem identidade fixa, mas circulante, na justaposição de discursos que criavam camadas sobre o adro. Na condição de espaço experimental, o adro passou ter, então, outras funções: o a função de uma zona de conflitos, um lugar de códigos temporários, um território de risco, um cenário para a ação.

Sendo assim, pode-se crer que a ação *A Menina Morta e Nua* circunscreveu outros discursos sobre tal espaço. Logo, estabeleceu-se duas formas primárias (que bifurcaram em

⁷⁴ Analogia à Giddens (1995) quando este se refere à falta de ressonância de um patrimônio com a atualidade, podendo colocá-lo na condição de relíquia, de peça de museu, sem afetar efetivamente a cidade.

outras possibilidades) de se perceber o adro, antes e durante a ação: no primeiro momento, anterior à ação, o adro aparecia como um espaço real, cotidiano, como parte do patrimônio material de São João del-Rei e, em segundo momento, ele passou a ser um espaço praticado por uma ação estética. Com isto, tornou-se mais flexível, mais poroso, deixando de ser visto (apenas) a partir das repetições do cotidiano, sendo um espaço reinventado pela obra artística. Isto possibilita aos espectadores retirarem da dormência algumas definições pré-concebidas sobre tal espaço, abrigando práticas improvisadas, menos racionalistas e pragmáticas de uso, como geralmente ocorrem no dia a dia. Práticas que evidenciam corpos dificilmente encontrados no cotidiano. Corpos frágeis, dispostos ao risco, ao inacabado, enfim à ação.

Após a ação inicial acerca da venda de produtos, Firmato convidou os espectadores para “prestigiarem” o corpo da menina morta, propondo ao público o percurso até o Cemitério do Carmo. Para a condução, uma espécie de procissão fúnebre foi instaurada, com hinos de louvor e saudação à menina. Durante o caminho, alguns espectadores se uniram à ação, outros (poucos) se retiraram. Na chegada, precisamente em frente ao Cemitério do Carmo, o performer Mendonça já estava posicionado. Com uma máquina fotográfica na mão, o performer oferecia ao público a possibilidade de tirar foto com outra performer, Sabrina Mendes, “a menina morta”, cujo corpo estava estático estendido no chão. Naquele momento, o público se deparava com um dos cemitérios mais antigos do país. O Cemitério estava fechado, com suas enormes e imponentes grades de ferro, contendo um desenho de uma caveira em sua parte superior. Um símbolo de reforço constante da representação da morte e do sagrado. O Cemitério do Carmo, com todas as suas peças minuciosamente construídas, revelava parte do poder da igreja católica:

Um bom exemplo dessas preciosidades artesanais do início do século XIX na cidade é o portão do Cemitério do Carmo. Ele chama atenção pelo tamanho, pelo peso da estrutura e principalmente pelos detalhes. Cada peça foi feita separadamente e colocada uma a uma. Um trabalho que demorou quase dois anos para ficar pronto. (G1 ZONA DA MATA, 2014).

O corpo da performer Mendes estava disposto entre a calçada e o portão em frente ao cemitério. Um corpo ainda não enterrado, jogado em um entre-lugar. Ou seja, no meio do caminho entre o cemitério e a rua. Um corpo que performava a morte, que, por estar em frente ao Cemitério, atribuía ainda mais, para si, alguns significados acerca de dor e da morte. A relação do corpo exposto neste entre-lugar ganhou mais significado ao ser colocado, pelo performer Mendonça, como mais uma paisagem qualquer, associado a um monumento em

que o espectador pudesse se aproximar fisicamente e tirar uma foto com os dizeres: “Estive com a menina morta e me lembrei de você”, em uma fotografia coletiva ou individual. As fotos com o público eram tiradas ali mesmo, sem arranjos, nem ornamentações, apenas com o cemitério cheio de flores, túmulos ao fundo. Como um território da morte, seus templos internos ainda conservam os signos sociais, econômicos, políticos, culturais, religiosos do século XIX. Como em qualquer cemitério, é possível perceber as diferenças entre os túmulos construídos em época diferentes, bem como os rituais sobre a morte em tempos distintos, percebidos a partir de homenagens em formas de escritos nas lápides, dos tipos de registros fotográficos, etc.

Localizado ao lado da igreja Nossa Senhora do Carmo, no centro histórico da “cidade sagrada”, o Cemitério do Carmo foi construído anteriormente à República. Uma época em que não havia grande preocupação higienista por parte dos setores políticos ou grande prescrições médicas relacionadas à saúde na cidade. Como se nota em outras cidades coloniais, a igreja e o cemitério conviveram nos mesmos espaços ou nas proximidades um do outro, como símbolos respectivos de vida e de morte, caminhando lado a lado, ao longo dos séculos do catolicismo. Sendo assim, o cemitério fez parte do cotidiano do cidadão sanjoanense, incorporado ao tecido urbano. Logo, não havia também a preocupação excessiva com a necessidade de separar o cemitério das moradias centrais, fazendo com que os cidadãos convivessem próximos aos mortos cotidianamente. Construído em uma época em que a morte era coletivizada em comunidade, tornando-se um evento duradouro e cultuado – pois ainda não havia a influência do pensamento burguês que tenta a todo custo afastar a morte, tratando-a como um fenômeno privado, doméstico, íntimo – o Cemitério do Carmo podia ser entendido também como local de compartilhamentos de dor e da experiência da perda. Em seu interior, tal Cemitério é quase inteiramente coberto, úmido e frio, com pouca passagem de luz do sol. Contém grande quantidade de gavetas funerárias nas paredes e túmulos baixos, bem próximos ao chão.

Na época de sua construção, a preocupação da Igreja Católica dada à morte era tamanha que tal Igreja se encarregava dos aparatos para o enterro dos corpos de seus fiéis, sendo a proprietária de praticamente todos os cemitérios. No caso de Minas Gerais, destacando-se as cidades de São João del-Rei e Congonhas, as ordens terceiras se fixaram nessas terras, garantindo a organização da cidade através da fé católica, direcionando os cidadãos desde o nascimento até a morte. A salvação da alma envolvia o rito de enterrar os

seus cristãos: “tornaram-se instituições de morte, e assim permaneceram por muito tempo [...] deram, então, aos funerais e aos cultos para os defuntos, o caráter de solenidade religiosa e de acontecimentos eclesiásticos” (ARIÉS, 1981, p. 198).

Pensando nas características relativas à morte e ao sagrado representadas por este cemitério, situado no coração da cidade – um patrimônio que atravessou os séculos praticamente ileso, emanando ainda hoje o poder da Igreja Católica em Minas Gerais –, o Grupo Transeuntes decidiu usar este espaço como o segundo local fixo da ação (uma vez que a ação passou por outros locais, durante a transição da mesma). A ideia era mostrar um corpo que não pertencia ao espaço voluptuoso do cemitério mais famoso da cidade, visitado por milhares de turistas diariamente. Um corpo jogado, esquecido, diferentemente de outros corpos enterrados no cemitério. A relação estabelecida ali entre público e ação parecia sugerir uma associação direta com o turismo local, uma vez que os espectadores poderiam tirar foto ao lado da “menina morta”, conseguindo levar para a casa o “momento” fotográfico como mais um souvenir relativo à menina. Analogamente, muitos turistas visitam a cidade, observando monumentos, objetos, relíquias da “cidade sagrada”, sacando fotos dos mesmos.

Algo menos sensacionalista (mais ainda espetacularizado) ocorre com a visita turística diária na área interna do pátio do Cemitério, pois muitos visitantes tiram grandes quantidades de fotografia em várias partes do local, desde fotografias de túmulos/gavetas mortuárias até fotografias contendo retratos dos mortos em frente nas lápides de seus túmulos. Então, ao se pensar no Cemitério como elemento constituinte desta ação, discorreu-se também sobre a possível analogia à visita feita ao cemitério diariamente, sendo estendida ao corpo da menina, tratada naquele momento como uma espécie de extensão do patrimônio Cemitério, na união entre a morte, a tragédia cotidiana e o sensacionalismo. Explicitando melhor, o corpo “ainda fresco” estendido ao chão, compunha parte da extensão da paisagem sombria do cemitério, estabelecendo uma relação direta entre a morte representada pela arquitetura do mesmo e a morte como acontecimento no “aqui e agora”, performada pelo corpo da menina ao chão.

O cemitério como território de poder e do sagrado – que guarda os mortos de uma cidade – atua também como espaço de memória, pois carrega em si a lembrança dos mortos. Nesta vertente, o Cemitério do Carmo é visto pelos cidadãos locais e por seus visitantes como um patrimônio intrínseco à paisagem urbana. Seus atributos ainda lhe conferem grande

importância na atualidade e estão diretamente relacionados à construção histórica dessa cidade e à memória afetiva que ele traz para alguns cidadãos. Ou seja, o valor simbólico do Cemitério do Carmo não está apenas relacionado à sua arquitetura, mas trata-se de um lugar onde se reverencia os sujeitos mortos. Na trajetória entre a recordação de dor – que um cemitério carrega na condição de um símbolo iminente de morte – e a instalação da ação *A Menina Morta e Nua* na frente de suas grades, pôde-se trazer ao espectador, portanto, uma afinidade direta entre o corpo no chão da menina morta e a arquitetura de tal espaço.

A exploração da notícia da morte da menina foi verticalizada nesta parte da ação, revelando ao espectador como (praticamente) todos os elementos que envolvem a morte podem ser hiperepostos na atualidade. As faltas de coerência e cuidado propositais com o corpo da menina no decorrer da ação, desejava mostrar ao espectador as noções distorcidas de alteridade que a mídia sensacionalista possui com o corpo alheio, causando efeitos devastadores, tais como a desumanização e a banalização de um crime. Sob esta ótica, pode-se dizer que o ato de Mendonça de fotografar os espectadores (que faziam pose) ao lado da “menina morta”, transformou a morte em uma “lembrança feliz” de um momento específico. O cemitério ao fundo da foto contribuiu para que os espectadores criassem outras significações à ação, pois, a partir da leitura dos signos do Cemitério, os espectadores poderiam trazer suas memórias individuais de morte associadas à tal espaço ou a espaços similares, unindo às recordações individuais à memória coletiva gerada pela ação.

O Cemitério como um espaço real de morte e do sagrado, e não apenas como um cenário que “representa” a morte, produziu um *efeito do real* para a ação, na junção entre passado histórico e o Presente. Ao demarcar o Cemitério como segundo espaço fixo da ação, *A Menina Morta e Nua* acabou subvertendo os contornos históricos usuais do Cemitério, local comumente visitado durante o dia e visto como um *espaço de silêncio*. Com isto, tal ação construiu, de maneira efêmera, certa desordem aos esquemas de visitação do local, criando momentaneamente outras qualidades espaciais. *A Menina Morta e Nua* tentou retirar o Cemitério da cena do dia a dia, ou seja, a cena da visitação turística real, acoplando infimamente os corpos dos performers ao cenário do Cemitério. Corpos estranhos ao local e que, justamente por isto, alteraram o ritmo habitual de tal espaço.

Diante da análise acerca da intervenção de ambos os coletivos nos espaços públicos supracitados, pode-se dizer que o processo criativo de ambas as ações, *Baby Dolls* e

A Menina Morta e Nua, se deu através da vulnerabilidade da exposição dos corpos dos performers nesses lugares, inscrevendo a experiência performativa a partir do risco da presença física dos integrantes do processo. Tal vulnerabilidade aparece, em parte, na confrontação do performer com o caráter “imprevisível”, próprio dos espaços públicos, tais como a Praça Rio Branco, o adro do teatro Municipal e o Cemitério do Carmo. De modo geral, os performers de ambos os coletivos inseriram materiais cênicos autônomos no cenário urbano, pesquisando um trabalho aberto. Sobre este assunto, Josette Féral (2008) diz que interessa mais às obras performativas investigar quais sensações elas causam no espectador que promover o encerramento linear de alguma obra:

Uma das principais características deste teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido. (FÉRAL, 2008, p. 209).

Partindo desse pensamento, pode-se dizer que os performers buscaram construir, palavras, gestos, imagens em movimento, a partir de suas presenças em meio ao trânsito de pessoas, na captação dos elementos oferecidos pelos espaços, destituindo, assim, qualquer rigidez dada pelos roteiros prévios de ambas as ações. Desse modo, *Baby Dolls* e *A Menina Morta e Nua* nasceram em meio ao trânsito de suas respectivas cidades, compreendendo o funcionamento das ruas a fim de transgredir pontualmente seus espaços físicos de atuação.

No caso de *Baby Dolls*, a ação se deu em meio a uma área central, ocupada por edifícios modernos, transportes coletivos urbanos, uma rodoviária central, profissionais do sexo, etc., em uma Praça que a maioria das pessoas usa para se deslocar no sentido rodoviária-casa, partida-chegada, ou como emprego informal, ou como moradia provisória, etc. As performers de *Baby Dolls* compuseram corpos não normativos, possibilitando gerar percepções sobre as construções culturais acerca da mulher na atualidade, a partir da estereotipia produzida nesse processo. Seus corpos materializaram as ações realizadas na Praça Rio Branco, em uma construção ininterrupta de bonecas que logo seriam mortas. Elas criaram novas imagens à arquitetura real da Praça a partir de um campo relacional com diferentes espectadores, no estabelecimento de nichos como espaços íntimos, de troca de energia entre quem realiza a ação e quem, de algum modo, torna-se coparticipante da mesma. Para Féral (2015), parte do jogo do ator é mostrar ao público “estranhos objetos” (p. 155) como potencialidades para a construção de outras percepções ao redor, necessitando que o

espectador se demonstre aberto a “novos hábitos de percepção” (p. 155). A este respeito, cabe destacar que a dinâmica da obra performativa se situa também na busca incessante do performer por compreender os signos da espacialidade que atua, a fim de superar as convenções cotidianas dos espaços, oferecendo ao espectador a fuga, a instabilidade permanente:

Ele [o performer] é antes fonte de produção, de deslocamento. Convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais etc.) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada, seu jogo de atuação é o de fazer os fluxos operarem, captar as redes. (FÉRAL, 2015, p. 155).

Os corpos das performers em *Baby Dolls* se empenharam na criação de outras subjetividades do *espaço-praça*, promovendo experiências instáveis, incertas, escorregadias, acentuando, desse modo, o potencial político da Praça. Sobre este assunto, Féral (2008) diz que uma obra performativa toma certos locais reais, inscrevendo novos signos a partir da feitura de uma ação, forçando o espectador a criar outras referências: “O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem” (FÉRAL, 2008, p. 203-204).

Em *Baby Dolls*, os corpos das performers se apresentavam em um estado intermediário entre os próprios corpos e a construção dos corpos estereotipados das bonecas. Explicando melhor, as performers ora se mostravam como sujeitos-atrizes e ora se mostravam como sujeitos-bonecas. A partir da estereotipia das bonecas que são constantemente construídas pelo universo machista, as performers produziam um referencial crítico sobre os corpos das mulheres, muitas vezes limitados por definições construídas arbitrariamente às suas vontades. A composição corporal das bonecas foi apresentada também a partir de vários aspectos de apropriação da Praça, pois as performers chamavam a atenção dos passantes ao caminharem, ao sentarem, ao deitarem no chão daquele lugar, ocupando a Praça em vários planos e em vários pontos. Nesse imbricamento, em que as performers se colocavam a serviço da atuação em público e construía seus nichos, criou-se uma interação entre as performers e os objetos que elas manuseavam, entre elas e o espaço, e, sobretudo, entre as mesmas e os espectadores, sem a pretensão de tentar abarcar a totalidade da Praça, mas sim, estando disponíveis e abertas ao entorno. Para Eleonora Fabião “performers são, antes de tudo, complicadores culturais. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal

do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente” (FABIÃO, 2008, p. 237). Neste espectro, a circunscrição da ação das performers na Praça Rio Branco em data e horário específicos, levou a cabo a noção potente de presença, fazendo o espectador lidar com a espacialidade e seu duplo, produzidos pela obra: o espaço cotidiano e o espaço de cena. Coube ao espectador, por sua vez, selecionar os materiais oferecidos pela ação, escolhendo partes e excluindo outras a fim de criar sentidos próprios à poética da cena, numa perspectiva de coparticipação.

Ainda no âmbito da performatividade, tomando agora como foco *A Menina Morta* e *Nua*, pode-se dizer que tal ação se consolidou em meio à duas arquiteturas do eixo central da cidade, às construções tombadas por órgãos federais, dois símbolos culturais, um de arte e outro de morte, figurando entre os bens patrimoniais de grande importância na memória do povo brasileiro. O Teatro Municipal e o Cemitério do Carmo ganharam – por um curto período de tempo – novos contornos que fugiram do planejamento habitual de uso, pois no trajeto da ação, os performers criaram, no corpo-a-corpo com os espectadores, enunciados improvisados que se sobrepuseram às camadas estruturais dos espaços históricos. Desde o oferecimento dos diversos produtos da “menina morta” aos espectadores – feito pelo performer Firmato – até à proposta de participação de cena estendida aos espectadores a partir interatividade das fotos, tiradas ao lado da “menina morta” – feita pelo performer Mendonça – os performers criaram condições para que o espectador pudesse comparar os espaços previamente configurados na cidade e os espaços vivenciados pela ação. Isto nos remete a uma categorização do espaço transformado em um *lugar habitado* sobre vários aspectos, e entre eles, o aspecto artístico. Toda essa potência discursiva dada ao adro do Teatro e ao Cemitério do Carmo possibilitou ao espectador lançar múltiplos olhares sobre o ambiente urbano. Algo que se tornou possível também através do estreitamento físico entre cena e público. A ênfase na interação situou o espectador no centro do jogo cênico, empurrando-o para um espaço que, simultaneamente é real (adro do Teatro e Cemitério do Carmo) e com um novo sentido simbólico (pois está inserido de maneira intrínseca na ação artística).

Referente a este emaranhado de significados produzidos pela ação no espaço, Féral (2012) descreve que as artes performativas – visando escapar da representação – oscilam entre a ficção e a realidade, e que, de repente a cena pode perder seus jogos de ilusão, obrigando o espectador a abandonar alguns códigos conhecidos sobre o teatro para explorar o âmbito do real, inserido na obra. Para a autora, colocar o real em cena passa a ser uma forma

de provocar o espectador a reagir de maneira sensorial, no jogo de relações que extrapolam o entendimento racional, pois a obra performativa passa, basicamente, pelo corpo do espectador. Entretanto, Féral (2011) acredita que, ao passar pelo corpo as obras performativas atuais não excluem a capacidade criativa do espectador, solicitando também a inteligência do mesmo a partir de sua bagagem cultural prévia. Neste percurso, Féral (2011) acredita que a dupla contaminação entre o real e a ficção passa a tensionar o jogo entre a obra e o espectador, sendo uma parte fundamental na motivação da continuidade da obra durante o processo de feitura da mesma. Partindo deste ponto, pode-se acreditar que o efeito do real dado a uma obra pode ser um pouco mais evidenciado ao inseri-la no cenário urbano em meio aos passantes, ou seja, em um lugar público, no contexto do cotidiano. De acordo com este pensamento, pode-se dizer que *A Menina Morta e Nua* propôs ao espectador uma dilatação da percepção espacial do ambiente real transformado, por um momento determinado, em um espaço cênico. Logo, a fruição da obra se deu pela intervenção dos performers em tais espaços atraindo o espectador para a experiência física, convidando-o a configurar a sua participação na mesma a partir de uma vivência efêmera. A aproximação física proposta ao espectador jogou-o, imediatamente, para o centro da cena, fazendo-o confrontar com as situações dadas ao longo do trabalho. Explicando melhor, o espectador teve que lidar com as provocações que a obra fazia o tempo todo, sendo obrigado a tomar decisões constantemente. Ao oferecer os produtos da “menina morta”, Firmato dialogava com o espectador, motivando-o a responder, a experimentar o que era oferecido, enfim, a se posicionar diante do jogo proposto, não encontrando muitos espaços de não participação.

O performer Firmato aparecia como figura desejosa que suscitava os espectadores a dialogar com a obra a partir de uma suposta intimidade que ele produzia com o adro do Teatro e, por conseguinte, com os transeuntes. O tratamento espacial dado ao adro pelo performer se configurava em uma relação banal, de um suposto convívio diário do performer com o aquele local, dividindo a intimidade de sua relação espacial com o público presente. Sua entonação vocal, seu tônus corporal, sua simpatia exacerbada com o público – como geralmente ocorre com representantes de venda de um produto qualquer – contribuía para o estreitamento com o espectador, tomando o espaço urbano a partir da retroalimentação entre ele e público. Uma vez que o adro do Teatro Municipal passou a ser reconhecido pelos espectadores como um lugar de vivência estética, ampliou-se o estreitamento físico desses com o performer, criando diferentes qualidades de relação sobre o espaço: de prazer, de riso,

de tensão, de medo, etc. Enquanto o performer proporcionava uma relação singular com o adro, seguido por outro performer que oferecia jornais aos passantes – Junio Carvalho – os espectadores experimentavam o adro em uma dinâmica espacial temporária, no entanto, em um espaço-tempo que poderia ampliar os discursos polifônicos sobre o adro.

Já a ação de fotografar os espectadores ao lado da “menina morta” no Cemitério do Carmo, possibilitou à Mendonça desenhar um movimento criador que distinguia, momentaneamente, toda a austeridade dada anteriormente a esse espaço – como símbolo de morte do sagrado – da potência discursiva que ele abrangeu, retirando algumas formalizações de seu uso no cotidiano. Ao inserir os espectadores na cena, Mendonça os transformou em coparticipantes da obra, pois os mesmos tinham que atuar, fazer poses, interagir com a câmera fotográfica, sem perder o foco na “menina morta”. Novamente, os espectadores tomaram o centro da ação, reinscrevendo a obra a partir da interconexão com ela. Essa quebra de barreiras que retira o espectador de uma contemplação da ação para inseri-lo no meio do acontecimento, produziu uma ambiguidade no processo. Explicando melhor, ao mesmo tempo em que outros transeuntes sabiam que os espectadores fotografados ao lado da “menina morta” não eram atores profissionais da obra, emergia na consciência coletiva que os espectadores, naquele momento, dividiam a cena com os performers, (co)atuando com os mesmos, sem divisão de funções, no âmbito cênico. Essa parte da ação problematizou, então, a função dos espectadores na obra, pois eles tinham (naquele momento) o poder de direcionar a ação a partir de sua relação corporal com os performers, produzindo vetores distintos no olhar de quem assistia e/ou passava. Consequentemente, qualquer possibilidade de distanciamento seguro, por parte dos espectadores em relação à obra em movimento, acabou desaparecendo, pois os mesmos se viram na responsabilidade de compartilhar com o performer Mendonça os riscos causados por quaisquer atitudes referentes à continuidade da obra.

Dessa forma, *A Menina Morta e Nua* tornou-se um evento, cujos resultados foram a coautoria entre performer e público presente. A oscilação entre as funções do espectador na obra em questão validou o corpo do espectador como um corpo em estado de presença, de testemunho e de participação, gozando de prazeres e de perigos similares que os performers enfrentaram. O caráter interativo das ações *Baby Dolls* e *A Menina Morta e Nua* propôs a captura dos olhares dos cidadãos que estão ao redor. A flexibilização temporal das ações supracitadas se relacionaram diretamente com os espaços apresentados. Ambas as ações

mostraram o desnudamento dos corpos dos performers sem qualquer demarcação habitual palco-plateia, diluindo fronteiras entre a feitura e o público.

No que concerne à temática, as ações *Baby Dolls* e *A Menina Morta e Nua* – dentre diversos elementos – abordaram formas de violência de gênero na atualidade. Modos de violência que foram se “naturalizando” ao longo da construção histórica da sociedade brasileira, mascarados por uma sociedade patriarcal que silenciou, segregou e culpabilizou a figura da mulher – incluindo a mulher transexual – ao longo dos séculos e que ainda se faz presente, apesar das conquistas feministas das últimas décadas. Diante do panorama de altas taxas de feminicídio, de estupro, etc., ambos os trabalhos pretenderam ampliar a discussão sobre essas formas de violência que extrapolam as esferas sociais, presentes em todas as classes, cotidianamente. Pedro Mendonça, ex-integrante do Grupo Transeuntes, nos fala:

Acho de fundamental importância a discussão de temas em que vivemos em nossas realidades pessoais, entendendo que isto é reflexo também do contexto social em que estamos inseridos. Discutimos as opressões que cada um carrega, entendendo que isto forma um contexto social macro, como por exemplo, a opressão da mulher: as atrizes trazem o que vivem pessoalmente e o que as indignam, como as mortes das mulheres por violência [...]. (MENDONÇA, 2015).

Dentro desse eixo temático, vale ressaltar que as recentes conquistas referentes às igualdades de gênero e as leis de proteção à mulher – tais como a Lei 11340/2006, conhecida como a Lei Maria da Penha – não garantiram a interrupção da violência e da desigualdade de gênero, mas ampliaram o debate sobre as questões acerca da violência contra a mulher e da objetificação dos corpos, problemáticas tão enraizadas nesta sociedade. Os pensamentos sobre a figura da mulher como propriedade, como objeto de consumo, como figura subalterna são amplamente criticados pelas ações em questão. Tais ações procuraram criar dispositivos que tendem a provocar o espectador a uma possível reflexão sobre o assunto, possibilitando criar maior difusão acerca da temática em questão, em diversos ambientes sociais. Funcionando como obras abertas, as ações supracitadas trouxeram provocações que desejaram discutir sobre o universo já conhecido a respeito da banalização do uso do corpo da mulher pelas diferentes indústrias e mídias, propondo analogias entre os corpos reais que se exibiram artisticamente e os corpos reais das mulheres que se apresentam no cotidiano das cidades:

[a rua é] fértil por promover a interrupção na vida dos transeuntes, por incomodar a vida urbana com seus ditames silenciosos. A rua, por mais que seja um local de “todos” tem seus nichos e guardiões e isso muito potencializou algumas ações dos pesquisadores. (VILHENA, 2016).

Logo, o que pareceu importar para ambas as ações é o engendramento de uma postura reflexiva por parte do performer e por parte do espectador, sendo que este último citado pode colaborar, por sua vez, com as discussões sobre tal temática a partir das conexões entre as imagens que se apresentam nas ruas e a realidade permissiva que dá a continuidade às formas de violência contra a mulher na sociedade brasileira. No conjunto heterogêneo das obras, as formas de apresentação são reinventadas pela articulação entre o roteiro prévio das ações e as espacialidades dadas por diferentes regiões das cidades. Embora, as ações sejam efêmeras, o engajamento político que elas propõem se dá a partir da negociação com o espectador por meio da criação de imagens diante da temática proposta, contestando – mesmo que em pequena escala – as configurações tradicionalistas do patriarcado brasileiro. A recepção do espectador acerca de tais trabalhos pôde ocorrer pela apreensão das imagens produzidas, possibilitando a ele fechar as lacunas que as obras possuem. Logo, as ações aparecem como formas estéticas de denúncia contra essa barbárie que se apropria do corpo feminino na forma de dominação e em contínua opressão. Essas práticas artísticas puderam também ampliar a discussão sobre a sistematização da impunidade acerca dos atos de agressão praticados.

Diante de ambos os trabalhos descritos, apresentados e analisados, pode-se tecer ainda outros fios condutores nas duas ações, visando ampliar um pouco mais a análise comparativa. No que concerne à linguagem, ambos os trabalhos recortaram os espaços públicos como pontos de feitura, de realização, implicando diretamente na escolha por um público diversificado, em contraposição à especificidade do público *especializado*, comumente esperado no edifício teatral. Neste caso, as ações em espaços públicos permitiram abarcar mais espectadores, ampliando a noção de “público” para diferentes classes, de diferentes idades, com experiências diversificadas sobre o fazer cênico, ou até com *experiência alguma*. Neste amplo espectro da democracia, os espectadores se misturaram em meio ao caos da paisagem urbana, com tempos diferenciados, podendo gozar de leituras diferentes e até de visões antagônicas sobre as obras, produzindo assim, divergentes afetações sobre as mesmas, na contribuição de leituras que ultrapassam o roteiro previamente idealizado das ações.

Neste sentido, as ações foram incorporadas ao movimento da vida urbana, pois tal movimento permite interrupções, dilatamentos, deslizos, continuidade. *Baby Dolls* e *A Menina Morta e Nua* aconteceram nas regiões centrais de suas respectivas cidades,

conciliando o roteiro das propostas com os cenários que se apresentavam. A transição das ações permitiu ao transeunte fotografar, se aproximar, se afastar, dialogar, tocar nos elementos constitutivos das mesmas, podendo ser bonecas, brinquedos, copos, e demais elementos. As intervenções efêmeras no contexto da cidade determinaram as situações dadas em locais específicos, na construção de momentos passageiros que foram registrados em mídias e nas memórias dos participantes das ações, sejam eles espectadores ou performers: “A gente montava tudo na frente do público e isto era muito bom... era longo o nosso percurso” (GUIMARÃES, 2016). A construção das obras na frente do público, sem bastidores, sem grande preparação prévia, possibilitou aos espectadores a visão de cada elemento das obras, em um imediatismo sensorial e na gradação de dúvidas sobre o que estava, afinal, ocorrendo:

A gente construiu um lugar da interrupção, um lugar não previsível, um lugar com limites não precisos [...] era para criar uma experiência mais sensorial, pois a gente estava construindo pequenos nichos ali [...] experiências sensoriais com essas figuras com tempo de escuta. (GUIMARÃES, 2016).

Em ambas as ações, o papel de observador – dado ao espectador – pôde dialogar com o papel de colaborador, com o papel de coparticipante, com o papel de condutor, etc., deslocando as funções do mesmo em diferentes níveis de participação. As ações se apresentaram como *arquiteturas alternativas*, fluidas em relação aos edifícios, à rigidez do concreto, confluindo assim, em uma experiência potencialmente rica ao fenômeno artístico. Os corpos expostos dos performers mostraram a fragilidade humana perante aos espaços públicos. Espaços que não permitem ensaios. Então, tais corpos criaram percepções sensoriais sobre as cidades a partir, também, da subjetivação de quem assistia às obras. A relevância de ambos os trabalhos pode ser apontada ainda na mudança efêmera da dinâmica organizacional da cidade, em duplo diálogo entre as arquiteturas rígidas, fixadas da cidade, e os *corpos moventes* das ações. A busca por diferentes níveis de participação do espectador possibilitou às ações ampliarem os contornos sobre as cidades pesquisadas, abrindo ligeiras frestas no olhar. Nesta visão, pode-se dizer que os discursos hierárquicos da sociedade contemporânea foram ligeiramente diluídos a partir de traços, de forças artísticas efêmeras que se colidiram sobre as noções sedimentadas de cidade. Ao ser interrompido por uma das ações, o transeunte pôde continuar sua caminhada na condição inicial em que se encontrava ou se apropriar da mesma, levando o seu corpo à obra.

Pode-se dizer ainda que *Baby Dolls* apresenta as bonecas como estereótipo central da sociedade e *A Menina Morta e Nua* mostra a realidade de uma jovem comum, como mais

uma vítima (de ordem numérica) da violência sistematizada. No entanto, ambas as ações criticam de forma irônica, ácida, as contradições da sociedade atual que instaura – na figura da mulher – ideias preconcebidas e generalizantes, contribuindo para a criação de diversas formas de intimidação, de força física, e de assassinato contra a mesma. Nestas ações específicas o embate se dá pela construção de esboços de mulheres que não possuem voz, mulheres apresentadas midiaticamente como sujeitos não reflexivos, como *seres coisificados*.

Dentro do sistema simbólico do jogo apresentado pelas ações, o espectador pôde perceber a emergência da discussão sobre outras formas de representatividade das mulheres em nossa sociedade, sobre a urgente necessidade da mulher de ampliar a representação de si mesma, escapando da terceirização da fala, geralmente imposta sobre o seu corpo, sobre sua identidade. Desse modo, ambas as ações criaram dispositivos visíveis aos olhos do espectador referentes à *resolução simplista* dada ao corpo da mulher. Ou seja, mecanismos que mostram a banalização da figura da mulher, colocando-a como ser *subumano*, mostrando desse modo, como os efeitos dos estereótipos fabricados diariamente causam a morte sistematizada da mulher no Brasil e no mundo. Diante disto, a escolha pela análise de ambas as ações ultrapassa os âmbitos conceituais, tornando-se mais uma oportunidade de se modificar os discursos sobre o corpo da mulher. Essas ações provocam outras leituras acerca da produção das *identidades femininas*, em contraposição às concepções externas e estereotipadas dadas ao seu corpo. É importante lembrar também que, enquanto isto, muitas bonecas são construídas midiaticamente e muitas meninas continuam sendo estupradas e mortas em nossa sociedade.

5.4 O Espaço do Silêncio e 1, 2, 3 Índiozinhos: narrativas sobre massacres

As ações artísticas denominadas O Espaço do Silêncio e 1, 2, 3 Índiozinhos se inserem em um contexto de intensos ataques que os povos indígenas sofrem na atualidade, em constante enfrentamento com as empresas internacionais ligadas ao agronegócio, com o descaso por parte do governo, com os fazendeiros que promovem uma série de chacinas aos povos indígenas, entre outras situações de violência. Os esforços constantes dos povos indígenas pela demarcação e pela manutenção de suas terras – garantidas pela constituição de 1988, sendo função institucional do Ministério Público a defesa dos direitos das tribos – promovem um debate nacional sobre a condição real em que os diferentes povos indígenas vivem, cujos direitos são negados em muitos casos, sofrendo invariavelmente com a

insegurança, com o medo de morrer. Esquecidos pela grande mídia, que é, por sua vez, parcialmente patrocinada pelas grandes empresas do agronegócio, os indígenas no Brasil recorrem às organizações não governamentais, às mídias independentes, à parte da população civil, às instituições religiosas, tais como a Igreja Católica, etc., a fim de ganharem maior visibilidade frente ao direito legal de posses de suas terras, correndo grandes riscos diários no que diz respeito à integridade física:

Com a redemocratização do país, a Constituição de 1988 representou uma mudança de olhar e uma esperança de justiça. Os territórios indígenas deveriam ser demarcados pelo Estado no prazo de cinco anos. Como sabemos, não foi. O processo de identificação, declaração, demarcação e homologação das terras indígenas tem sido lento, sensível a pressões dos grandes proprietários de terras e da parcela retrógrada do agronegócio. E, mesmo naquelas terras que já estão homologadas, em muitas o governo federal não completou a desintrusão – a retirada daqueles que ocupam a terra, como posseiros e fazendeiros –, aprofundando os conflitos. (BRUM, 2012).

Além disto, a modernização agrícola, unida aos interesses dos grandes latifundiários, ameaça à soberania de diferentes tribos, gerando longos confrontos que desembocam na tentativa de dizimação desses povos, em um extenso processo histórico de genocídio, de crime contra a humanidade. Os discursos do extrativismo que tentam justificar a violação dos direitos indígenas a partir de um suposto crescimento da economia brasileira são respaldados por políticos de extrema-direita, por empresários do ramo, pelo silêncio da mídia conservadora mediante aos apelos de comunidades inteiras, frente à sistematização da violência que sofrem:

Ameaças, tiros, espancamentos e assassinatos são apenas uma das manifestações do estado precário em que vivem os índios da etnia guarani-caiová. Espalhada por Dourados e pouco mais de 20 municípios ao redor, trata-se da maior população indígena do país, entre as 220 etnias conhecidas. São 45 mil pessoas instaladas na periferia das cidades médias, em alguns fundões de fazendas produtoras de soja ou cana, em barracas de lona improvisadas em beiras de rodovia e em várias pequenas áreas demarcadas como ilhas que, somadas, totalizam 42.000 hectares. Se todos os guaranis-caiovás estivessem concentrados num mesmo local, essa cidade indígena teria uma população maior que 89% dos municípios brasileiros. (MENDONÇA; SANCHES, 2011).

A omissão por parte da sociedade faz aumentar a cada dia os assassinatos, os espancamentos, os estupros, as ameaças físicas, a exploração ilegal das reservas ambientais de tais povos, etc., na configuração de uma guerra não declarada, acobertada pelo racismo – que coloca os indígenas em nível de inferioridade em relação ao restante da população – pelo

desejo de lucro de grandes empresas, pela convivência dos setores políticos, e, por último, pela morosidade do sistema judiciário em tentar resolver tais questões.

Além dos constantes perigos supracitados, os povos indígenas ainda são obrigados a conviver com diversas empreiteiras – que buscam construir lotes, casas, condomínios ilegais em suas terras –, com a discriminação constante em espaços públicos – tendo suas identidades negadas em diferentes instâncias –, com o alto índice de suicídio entre os membros de diferentes tribos – suicídio provocado, em grande parte, pela perda progressiva de sua identidade e pela falta de sentido de pertencimento a esta nação, dentre outros fatores, tais como: a fome e a miséria, o fanatismo religioso por parte de diferentes igrejas que, apoiadas em uma cultura etnocêntrica, sobretudo as igrejas neopentecostais, tentam catequizar os indígenas em suas próprias terras, promovendo uma suposta conversão dos indígenas ao cristianismo, entre outros problemas.

A cada seis dias, um jovem Guarani Caiová se suicida [sic.]. Desde 1980, cerca de 1500 tiraram a própria vida. A maioria deles enforcou-se num pé de árvore. Entre as várias causas elencadas pelos pesquisadores está o fato de que, neste período da vida, os jovens precisam formar sua família e as perspectivas de futuro são ou trabalhar na cana de açúcar ou virar mendigos. O futuro, portanto, é um não ser aquilo que se é. Algo que, talvez para muitos deles, seja pior do que a morte. Um relatório do Ministério da Saúde mostrou, neste ano, o que chamou de “dados alarmantes, se destacando tanto no cenário nacional quanto internacional”. Desde 2000, foram 555 suicídios, 98% deles por enforcamento, 70% cometidos por homens, a maioria deles na faixa dos 15 aos 29 anos. No Brasil, o índice de suicídios em 2007 foi de 4,7 por 100 mil habitantes. Entre os indígenas, no mesmo ano, foi de 65,68 por 100 mil. Em 2008, o índice de suicídios entre os Guaranis Caiovás chegou a 87,97 por 100 mil, segundo dados oficiais. Os pesquisadores acreditam que os números devem ser ainda maiores, já que parte dos suicídios é escondida pelos grupos familiares por questões culturais. (BRUM, 2012).

Outro ponto importante a ser considerado é a repressão policial que atemoriza os indígenas quando esses saem às ruas a fim de protestarem contra políticas governamentais, por melhores condições de sobrevivência, por saúde, etc.: “[...] em MS [Mato Grosso do Sul], geralmente a questão indígena é tratada como uma questão policial ou então resolvida à bala” (DUPRAT, 2011, p. 27). Os policiais agem, muitas vezes, com truculência visando diluir as manifestações, coagir as lutas e silenciar a causa indígena. Sobre este assunto, – que faz jus à noção de *banalidade do mal*, cunhada por Hannah Arendt – a polícia (seja federal e até mesmo, em muitos casos, a militar), se respalda em leis, em regras institucionais a fim de dispersar qualquer movimento indígena que luta, sob algum aspecto, contra a vida subumana. Seguindo analogamente os preceitos analisados por Arendt (1999) acerca do nazismo, no que

concernem especificamente aos cidadãos “cumpridores de lei”, pode-se dizer que a corporação policial expulsa os indígenas de terras ocupadas a partir de suas tropas de choque, com forte armamento, usando “a lei e a ordem” como escudos, na tentativa de harmonizar o ambiente a partir da repressão e do silenciamento de vozes antagônicas. Os policiais *mantenedores da ordem* promovem uma falsa estabilidade social a partir da defesa dos latifundiários, dos industriais do agronegócio, despejando os índios de terras ocupadas a partir do *cumprimento* de ordens judiciais, de ações *que devem ser* executadas:

Enquanto a declaração da Organização dos Estados Americanos sobre os direitos indígenas continua sendo postergada, os direitos fundamentais de nossos povos indígenas – territoriais, políticos e culturais, são sistematicamente violados por políticas econômicas extrativistas, para cuja imposição o exercício dos direitos indígenas é criminalizado. Essa criminalização se expressa na perseguição policial e judicial dos líderes indígenas, a incursão violenta nas comunidades, a criminalização de suas organizações e em alguns países até mesmo através de sequestros, torturas, desaparecimentos forçados e execuções extrajudiciais. (HECK, 2011, 94).

Dentro deste panorama, se inserem as ações artísticas O Espaço do Silêncio e 1, 2, 3 Indiozinhos, cuja essência de ambos os trabalhos é a denúncia artística referente às adversidades sofridas pelos povos indígenas, articulando espaço público-denúncia-estética criadora. Tais trabalhos procuram estimular os olhares dos passantes sobre as imagens produzidas continuamente pelas ações, organizando um conjunto de experiências, entre cena e público, como mais uma iniciativa artística frente ao silêncio da mídia, em larga escala. Os performers não têm a pretensão de representar os indígenas, nem de falarem pelos mesmos ou “no lugar de”. Mas sim, o intuito deles é registrar as suas indignações frente ao quadro da situação indígena atual: uma composição de desigualdade e de injustiça. Sendo assim, os artistas dos coletivos criaram os trabalhos – a serem analisados abaixo– a fim de ampliar o debate acerca da condição indígena, alcançando mais uma forma de resistência diante dos conflitos históricos, brevemente dispostos neste subcapítulo. A ideia foi mostrar aos transeuntes uma sequência de imagens em processo, chamando a atenção dos cidadãos para a causa indígena. Evidentemente, ambas as ações não dão conta de abarcar os quadros completos de *horror* a que os indígenas são constantemente submetidos. Porém, tais ações podem criar outras perspectivas sobre a condição indígena que aparece, muitas vezes, camuflada pela grande mídia, desprezada por uma elite governamental, e silenciada pela polícia.

Para efetivar as ações supracitadas, os performers se propuseram a colocar os seus corpos a serviço de pequenas provocações acerca da condição indígena, objetivando traçar algumas perspectivas sobre a problemática histórica – e ao mesmo tempo em contínua mudança – em que os indígenas se assentam. Os corpos dos performers procuraram mostrar alguns apontamentos acerca dos corpos indígenas marcados pela violência, permitindo ao espectador construir significados, associações sobre os *sujeitos indígenas*. Tal materialização intentou acionar, ainda, diferentes analogias entre o passado histórico e o presente, entre as identificações que permitem reconhecer algumas identidades indígenas e o estereótipo fortalecido pela mídia – novelas, filmes, etc. –, contrastando os discursos hegemônicos aos interesses plurais por parte dos indígenas. Segue a análise.

5.4.1 O Espaço do Silêncio

Dia 03 de novembro de 2012, Praça da Estação, região central de Belo Horizonte (MG). A performer Nina Caetano e o performer Leandro Acácio expõem seus corpos parcialmente cobertos por tecidos e roupas sobrepostas, na cor vermelha. A ação nasce a partir de uma proposta do artista luso-brasileiro Artur Barrio⁷⁵ – feita para o Documenta 11⁷⁶ – que consistiu em criar em torno de 30 espaços-gestos⁷⁷ diferenciados na paisagem urbana, sendo que um desses espaços-gestos se trata do “Espaço do Silêncio”. Em meio à investigação do Agrupamento Obscena⁷⁸ que caminhava ao redor desses espaços-gestos, Nina Caetano se interessou em pesquisar o “Espaço do Silêncio” sugerindo, como proposição temática, as formas de violência – incluindo o genocídio – praticadas contra os índios Guarani-Kaiowá, integrantes dos povos nativos brasileiros:

⁷⁵ Artista multimídia, performer, intervencionista, pintor, escultor, entre outras funções. Nasceu em Portugal, passando mais tarde a viver no Rio de Janeiro e em diversos outros lugares, tais como França, Holanda, etc., criando intervenções polêmicas e provocadoras no Espaço Urbano. Questionou em suas obras as relações entre: arte e mercado; entre a longevidade da obra artística e a efemeridade pautada na criação de obras a partir de materiais orgânicos; como também buscou questionar em suas obras a relação entre democracia e tirania, colocando o papel do artista como um agitador social, transgredindo a função da arte em locais públicos. Barrio hipervalorizou os processos artísticos, os registros pessoais, os cadernos de anotações como parte ou até mesmo como a obra em si, em detrimento de uma arte acabada, encerrada, pronta.

⁷⁶ 11ª Documenta de Kassel (Alemanha) - importante mostra internacional de arte contemporânea.

⁷⁷ Projeto “IdeiaSituação interRelacionamento SubjetivoObjetivo” que consistiu em 30 gestos ao ar livre.

⁷⁸ Dentro do projeto “MULTIPLICIDADES OBSCÊNICAS: relações coletivas no corpo das univer-cidades”, apresentado no capítulo 4.

O trabalho “O Espaço do Silêncio” de Nina (pesquisadora do Agrupamento Obscena) pode se configurar como um ato artístico e político. Numa conversa logo depois do evento, ela relatou que o convite foi destinado a vários artistas para que cada um pudesse criar sua ação de indignação. (SANTOS, 2012).

Com o desenho de uma cruz vermelha atravessando a sua boca, Caetano opta pela mudez, pelo silêncio como forma de denunciar a violência institucionalizada contra os indígenas, na confluência sugerida pelo signo cristão – a cruz, ícone do cristianismo – e a sua relação com a morte, na tentativa de visualização deste símbolo como o reconhecimento imediato de um extermínio. Apesar da cruz, em suas diversas formas, ser utilizada anteriormente e também concomitantemente à religião cristã, ela tornou-se um jogo de linhas – vertical e horizontal – facilmente reconhecível pelos cristãos na condição representativa de uma lembrança, de uma memória de dor, de sofrimento e de morte. A par da compreensão dos cidadãos acerca da potência da imagem *cruz* que atravessa a boca silenciando-a, Caetano realiza uma espécie de *enterro simbólico* dos indígenas. Um enterro, cujas mortes foram violentas, atestadas pelo silenciamento da sociedade, por processos engavetados na justiça, pela expulsão dos indígenas em terras ocupadas e pelos constantes conflitos enfrentados pelos Guaranis Kaiowás na busca da legitimidade e do reconhecimento de suas terras. O desenho da cruz que Caetano traz em sua boca possibilita uma leitura acerca da simbologia da *morte pela omissão*, da *morte por nossa convivência*. A cruz pode aparecer aqui como a reprodução simbólica e reduzida de muitas mortes, advindas de *supostas* reintegrações de posse, cuja gravidade da violência não parece afetar substancialmente o cotidiano dos demais cidadãos brasileiros. Ou seja, Caetano traz em seu semblante as mortes coletivas, cujas dores não são igualmente coletivizadas por grande parte da população:

O trabalho dos performers não foi apenas uma ação no ou sobre o nosso silêncio de brasileiros. Mas foi uma “AÇÃ”, que na língua tupi-guarani significa gritar. Para mim o silêncio gritou. Forte e pungente. Tento criar agora um “texto-voz” para aumentar a potência desse grito. No chão da Praça da Estação foram derramados pedidos de socorro. (SANTOS, 2012).

Esse “grito” dos performers, na verdade é um manifesto poético, cuja proposição simbólica caminha ao encontro de uma cidade mais plural, em que a circulação de ideias não seja interrompida pela militarização das cidades, nem pelo poder desmedido dos órgãos públicos. Poder este que tenta impedir as diversas manifestações públicas, entre elas, as manifestações a favor da causa indígena:

Quero cantar a bravura dos mais de 600 índios a ocupar o Plenário da Casa do Povo. Casa do Povo: É Mentira muitas vezes repetida! Fora, invasores! A Assembleia Legislativa não nos representa! Somos todos Tupiniquim Tupi Guajajara Guarani Kaiowá Kaiapó Maxakali Munduruku Jê Pataxó Bororó Tukano Kariri Karajá Kaingang Nambikwara Kamayurá Maku Sateré Mawé Ñandeva Yanomámi Matis Aikewara Kadiwéu WaiWai Uru-Eu-Wau-Wau Xavante Xokren Xikrin Iawalapiti Txikão Txu-Karramãe Zuruahã Ramkokamenkrá Suyá... E tantos outros! 240 povos, 183 línguas, 513 anos de genocídio. Antes do português descobrir o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. (CAETANO, 2013).

Esse “grito” que, paradoxalmente, é silencioso advém da articulação entre os diferentes elementos expostos sobre a pele da performer, configurando o corpo da mesma como uma plataforma de códigos diversos sobre a condição indígena, sendo os elementos: trajes vermelhos; boca com desenho de uma cruz; os olhos pintados horizontalmente da cor vermelha. Referente ao último signo apresentado: a região ao redor dos olhos de Caetano, – também pintada da cor vermelha – pode-se dizer que tal maquiagem facial permite uma leitura, uma analogia às pinturas tradicionais indígenas. Mesmo tendo significados diferenciados entre esses povos, tais como a comemoração de alguma festa, de passagem de um rito, etc., o vermelho nos olhos pode ter também, a conotação de guerra, de luta, pois quando os guaranis caminham para uma batalha recorrem à tinta vermelha (posta na região olhos) como parte representativa de seu corpo colocado em guerra. Em aparente concordância com esta visão, Caetano pinta o seu rosto, transformando-o em uma espécie de suporte imediato para a guerra: “[...] Essa discussão se manifesta na simbologia das cruces vermelhas – cor que, para ela [Nina Caetano], remete à violência, mas também a guerra, luta, resistência e ação” (OLIVEIRA, 2015).

Com isto, Caetano cria uma ação como uma *guerra simbólica* a favor do fortalecimento da identidade dos povos indígenas, tratando-se também de uma luta artística contra os armamentos dos pistoleiros, contratados em vários estados pelos fazendeiros para dar cabo de comunidades ou de chefes de comunidades. Caetano propõe, em sua ação, uma “batalha” que se interliga diretamente com as mortes que foram (e continuam sendo) silenciadas em diferentes regiões deste país: “Não se fala das estatísticas assustadoras do genocídio contra os índios ou jovens negros, nem contra a mulher, porque é espinhoso e só quem é chato fala disso” (CAETANO, 2015).

Logo, não se pode confundir o estado de silêncio – de mudez – de Caetano em seu nicho de ação com as vozes silenciadas por mortes encomendadas e, posteriormente ignoradas por uma maioria. O que Caetano traça aqui é uma perspectiva acerca do *ser em silêncio*, ou

seja, uma performer que se cala para que as imagens produzidas sobre o seu corpo – através de numerosas interpretações dos espectadores – possam agir, na compreensão de um *corpo lacunar*, que deixa brechas para as interpretações dos transeuntes. O corpo de Caetano retoma o direito por um corpo mudo inserido em um contexto de um *tempo dilatado*, tempo este que as grandes cidades atuais estão deixando de produzir: o tempo do silêncio, da observação, da aproximação dos corpos, da dilatação frente à correria do cotidiano. Nesta ação, os transeuntes podem parar, podem contemplar as imagens, dialogar com as texturas produzidas no nicho criado pela performer. O tempo cotidiano da correria, da agitação, do trânsito ininterrupto pode se diluir durante a observação e a apropriação deste trabalho.

Em seguida, Caetano estende um lençol/tapete branco no chão contendo numerosas cruzes, semelhantes ao desenho que atravessa a sua boca. Este lençol faz parte do ritual proposto pela performer, podendo apreender – mesmo que em microescala – o olhar artístico da performer acerca das chacinas ocorridas aos indígenas. O lençol, posto ao chão, carrega uma espécie de *imagem estatística* da mortalidade violenta produzida por tais conflitos. Cada cruz foi alguém. Cada cruz é a *boca calada* de Caetano. Cada cruz pode auxiliar na completude da ação, cada cruz é um jogo de silenciamento, um olhar sobre a tentativa de esquecimento das chacinas por parte da população civil, das organizações políticas, e pelo sistema judiciário. Este jogo de omissão social parece produzir, a cada dia, mais cruzes para a ação, ou seja, mais mortes, mais *material de indignação*: “[...] estendo o lençol cravado de cruzes vermelhas. Isso chama atenção. A cruz vermelha em minha boca impõe um silêncio sem explicação” (CAETANO, 2014).

Desse modo, as cruzes – postas lado a lado ao chão e dispostas sobre o lençol – aparecem como parte do simbolismo da violência contra os indígenas, numa pequena tentativa de enumerar as mortes, colocando o espectador como testemunha da ação. Agora o espectador observa as cruzes expostas, podendo dialogar com as imagens produzidas pela ação, tornando-se um provável *cúmplice* da performer. A partir das provocações imagéticas, Caetano aparenta desejar aqui uma possível análise individual do espectador, que, por sua vez, poderá dar continuidade (ou não) às provocações demonstradas, refletindo sobre as estatísticas de violência, de morte:

Quero juntar minha voz à voz dos povos indígenas que clamam por justiça! **Açã!**
Nota: atualmente, cerca de 50 homens, 50 mulheres e 70 crianças, índios Guarani Kaiowá vivem às margens de seu território tradicional Pyelito Kue/Mbarakay, às margens do rio Hovy e das terras em que deveriam ser suas, em estado de morte

anunciada: isolados, sem assistência e cercados de pistoleiros. Os índices de mortalidade infantil são altos, mas mais altos são os números de índios assassinados e de suicídio entre os jovens índios em busca da terra sem males. (CAETANO, 2013).

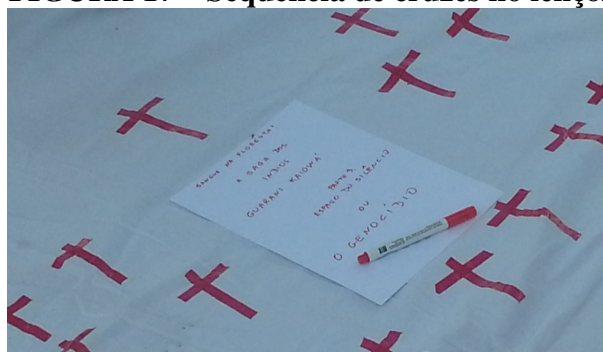
Nessa espécie de *ritual silencioso*, Caetano substitui a palavra falada pela palavra escrita. Ao trazer em suas mãos uma espécie de *carta manifesto*, sobre o genocídio dos indígenas – contendo na frente de uma folha de papel-ofício alguns prováveis títulos da obra (podendo ser conferidos na foto a seguir) e, no verso da mesma folha, a “Carta da comunidade Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay-Iguatemi-MS para o Governo e Justiça do Brasil”, escrita em 2012, pelos representantes desta comunidade⁷⁹ – Caetano denuncia, então, os atos de violência que se seguem ininterruptamente contra os povos indígenas. Devido ao (pequeno) tamanho das letras dispostas na carta, há a necessidade de maior aproximação

⁷⁹ A fim de ampliar o maior entendimento do leitor sobre este trabalho artístico, segue a carta na íntegra: “Nós (50 homens, 50 mulheres e 70 crianças) comunidades Guarani-Kaiowá originárias de tekoha Pyelito kue/Mbrakay, viemos através desta carta apresentar a nossa situação histórica e decisão definitiva diante de da ordem de despacho expressado pela Justiça Federal de Navirai-MS, conforme o processo nº 0000032-87.2012.4.03.6006, do dia 29 de setembro de 2012. Recebemos a informação de que nossa comunidade logo será atacada, violentada e expulsa da margem do rio pela própria Justiça Federal, de Navirai-MS. Assim, fica evidente para nós, que a própria ação da Justiça Federal gera e aumenta as violências contra as nossas vidas, ignorando os nossos direitos de sobreviver à margem do rio Hovy e próximo de nosso território tradicional Pyelito Kue/Mbarakay. Entendemos claramente que esta decisão da Justiça Federal de Navirai-MS é parte da ação de genocídio e extermínio histórico ao povo indígena, nativo e autóctone do Mato Grosso do Sul, isto é, a própria ação da Justiça Federal está violentando e exterminando e as nossas vidas. Queremos deixar evidente ao Governo e Justiça Federal que por fim, já perdemos a esperança de sobreviver dignamente e sem violência em nosso território antigo, não acreditamos mais na Justiça brasileira. A quem vamos denunciar as violências praticadas contra nossas vidas? Para qual Justiça do Brasil? Se a própria Justiça Federal está gerando e alimentando violências contra nós. Nós já avaliamos a nossa situação atual e concluímos que vamos morrer todos mesmo em pouco tempo, não temos e nem teremos perspectiva de vida digna e justa tanto aqui na margem do rio quanto longe daqui. Estamos aqui acampados a 50 metros do rio Hovy onde já ocorreram quatro mortes, sendo duas por meio de suicídio e duas em decorrência de espancamento e tortura de pistoleiros das fazendas. Moramos na margem do rio Hovy há mais de um ano e estamos sem nenhuma assistência, isolados, cercado de pistoleiros e resistimos até hoje. Comemos comida uma vez por dia. Passamos tudo isso para recuperar o nosso território antigo Pyleito Kue/Mbarakay. De fato, sabemos muito bem que no centro desse nosso território antigo estão enterrados vários os nossos avôs, avós, bisavôs e bisavós, ali estão os cemitérios de todos nossos antepassados. Cientes desse fato histórico, nós já vamos e queremos ser mortos e enterrados junto aos nossos antepassados aqui mesmo onde estamos hoje, por isso, pedimos ao Governo e Justiça Federal para não decretar a ordem de despejo/expulsão, mas solicitamos para decretar a nossa morte coletiva e para enterrar nós todos aqui. Pedimos, de uma vez por todas, para decretar a nossa dizimação e extinção total, além de enviar vários tratores para cavar um grande buraco para jogar e enterrar os nossos corpos. Esse é nosso pedido aos juízes federais. Já aguardamos esta decisão da Justiça Federal. Decretem a nossa morte coletiva Guarani e Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay e enterrem-nos aqui. Visto que decidimos integralmente a não sairmos daqui com vida e nem mortos. Sabemos que não temos mais chance em sobreviver dignamente aqui em nosso território antigo, já sofremos muito e estamos todos massacrados e morrendo em ritmo acelerado. Sabemos que seremos expulsos daqui da margem do rio pela Justiça, porém não vamos sair da margem do rio. Como um povo nativo e indígena histórico, decidimos meramente em sermos mortos coletivamente aqui. Não temos outra opção esta é a nossa última decisão unânime diante do despacho da Justiça Federal de Navirai-MS. *Atenciosamente, Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay.*”. Disponível em: <http://cimi.org.br/site/pt-br/?system=news&conteudo_id=6578&action=read>. Acesso em: 10 de julho de 2016.

física do espectador, ficando face a face com a performer. Ou seja, para se ler a carta faz-se necessário o contato, o estreitamento físico, criando uma espécie de intimidade entre a performer e o espectador transeunte. O lugar da intimidade aparece na leitura do papel, aparece no cuidado que Caetano tem ao segurar os escritos – para serem lidos pelo espectador em tempos diferenciados –, se revela na cumplicidade do conteúdo dos escritos, e se mostra também na partilha de um tempo conjunto. A cumplicidade partilhada entre a performer e o espectador traz uma ação no campo do estreitamento, da troca de olhar, de uma feitura que só existe a dois: quem segura a carta e quem a lê. O limite temporal não é estabelecido, nem as possibilidades de reflexão.

Trata-se de uma ação face a face, pois as imagens que compõem a figura de Caetano podem até chamar a atenção de vários espectadores que caminham ao longe, mas a obra potencializa o seu sentido na troca de energias que ocorre na leitura do texto, feita por poucas pessoas de cada vez. Caetano estreita o seu olhar com o olhar do espectador, viabilizando uma troca de energias a partir do estreitamento entre os corpos. O corpo de Caetano, emudecido, revela muito de si através dos elementos constituintes e complementares da ação que se apresenta. A denúncia se amplia a partir da leitura textual, transformando o espectador em uma espécie de cúmplice imediato, responsável pelo posterior compartilhamento do que leu, repartindo o retrato desta dor, deste pensamento. A discussão da ação de Caetano ultrapassa os mapas geográficos, pois este tipo de violência ocorre no país inteiro, todos os dias. Uma ação que ainda segue sem resposta.

FIGURA 17 – Sequência de cruces no lençol



Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena. Foto de Whesney Siqueira. Belo Horizonte, 2012.

FIGURA 18 – Performer Nina Caetano

Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena. Foto de Whesney Siqueira. Belo Horizonte, 2012.

Concomitantemente a esta ação, Leandro Acácio expõe o seu corpo próximo à performer Caetano. Exibindo o peito nu e trajando um tecido vermelho enrolado em sua cintura, cria uma espécie de “saia”, na construção de uma figura que o próprio performer denominou como “O suicidado”. Sobe em um caixote, cobrindo-o também com este tecido, dando a impressão de um corpo muito comprido, longo, estendendo a saia a partir de sua cintura até o caixote. Amarra uma corda nos galhos de uma árvore da Praça da Estação,

simulando um enforcamento. Cria, dessa maneira, a impressão de um corpo desfalecido, morto:

Outro artista indignado, Leandro Acácio, também pesquisador do Obscena, veio criar seu ato de manifestação e performance [sic.]. De cara pintada e vestindo um longo tecido vermelho, ele se colocou com uma corda no pescoço, amarrada numa árvore. Metáfora do suicídio diário dos índios kaiowás. Houve certa tensão nesse momento. A polícia surgiu e questionou o perigo dessa ação. Mais uma instalação, uma imagem oferecida, um corpo paralisado e rendido a criar outro “espaço do silêncio”. (SANTOS, 2012).

Acácio constrói aqui um corpo, cuja alternativa foi o suicídio. Um corpo que não se debate mais, uma figura entregue. Seu corpo, pendurado por uma corda ao redor do pescoço, dá a impressão de se manter suspenso. Um corpo gigante que, simbolicamente, não aguentou mais lutar, que não resistiu. Sua última morada, os galhos de uma árvore, pode remeter ao espectador a forma violenta que aquele corpo interrompeu o seu fluxo de vida. Um homem suspenso no ar, cuja maquiagem vermelha atravessada nos olhos – como a maquiagem de Caetano – parece retratar uma guerra. No entanto, esta guerra travada parece não ter sido vencida por este corpo, entregue à morte. Um corpo silenciado e em repouso constante em meio à Praça da Estação, esticado como o último *ato de sacrifício*, como um gesto imposto a si mesmo. O que tal corpo deixa como legado ao espectador é o suicídio como um *símbolo de protesto*, numa tentativa de atingir a visibilidade social para a causa indígena.

Através desses vestígios deixados pelo performer, traça-se aqui uma analogia à epidemia de suicídios em massa, realizados pelos indígenas. O modo desrespeitoso como os indígenas vêm sendo tratados pelas políticas governamentais, pelo sistema judiciário e pela população civil em geral, advém de uma série de fatores políticos, sociais, econômicos, culturais e religiosos que não consideram as especificidades dos modos de viver das comunidades indígenas. Os aspectos atuais (bem como, os aspectos históricos) de suas diferentes formas de comportamento em sociedade⁸⁰, vêm sendo desprestigiados pelo capitalismo excludente que afasta os indígenas de seu contato com a terra, a sua extensão da vida e do lar. O contato com a terra se refere diretamente à construção de identidade que esses povos construíram e passaram de geração em geração, desembocando em estruturas de pertencimento a determinados locais, famílias, tribos, costumes, etc. Sendo assim, o não reconhecimento de suas identidades em seus nichos de pertencimento, somado à violência, ao

⁸⁰ Incluindo formas coletivas de trabalho, de noções de uso da terra, de ritos, etc.

menosprezo das instituições oficiais do governo e a ridicularização atestada por uma justiça vagarosa e despreparada, são corresponsáveis pelo suicídio de indígenas em muitas tribos, incluindo os Guaranis Kaiowás.

O silêncio dos jornais perante a perda de identidade desses povos, tendo como parte das consequências, o suicídio explicitado anteriormente, pode ter sido também um componente da motivação para a ação de Acácio, que, assume aqui a perspectiva de colocar o próprio corpo em jogo, ele é também um *indivíduo que morreu com a morte do outro*. Ele é também, simbolicamente, parte do aumento da estatística de morte brutal. Acácio fornece ao espectador uma imagem estática, uma figura que decreta as mortes instantâneas, cotidianas, que permanecem anônimas em meios aos discursos contemporâneos atrelados ao mercado competitivo e individualista do agronegócio. Em sua investigação, Acácio se solidariza com a causa indígena, pondo o seu corpo em risco, na figura de um homem enforcado. Ele traz a cumplicidade desta morte, colocando-a na posição de uma tragédia compartilhada, como algo que não ocorre apenas com o “outro”, ou seja, com quem que está “alheio a mim”.

Então, Acácio performatiza a morte na condição de um *rito coletivo*, que deve ser visto, denunciado, divulgado, contrariando a lógica natural da omissão cotidiana, de negação do acontecimento. Mostra que o conhecimento sobre o suicídio indígena deve ser partilhado, cuja dor pode ser dividida em partes, colocando o espectador como sujeito que recebe também essa partilha, na criação de uma corresponsabilidade. Talvez este seja o grande mote desta ação: o compartilhamento da responsabilidade acerca da violência, dividida em partes iguais. Logo, o corpo de Acácio permite, entre outras leituras, um olhar para além da situação indígena acerca da “perda de terras”. Sua exposição corporal, simbolicamente esvaída de vida, parece criar uma imagem que fala sobre direitos, sobre afetos, sobre pertencimento. Enquanto isto: “80% dos suicídios cometidos neste país, são cometidos por índios” (CAETANO, 2013)⁸¹.

⁸¹ Vale ressaltar que O Espaço do Silêncio mudou a sua temática ao longo dos anos. Atualmente, Nina Caetano realiza esta ação na luta contra a violência que ocorre com as mulheres no Brasil. Mulheres que sofrem com a violência doméstica, mulheres que são tratadas como propriedades por seu namorados, noivos e maridos. Caetano realiza esta ação na luta contra a violência naturalizada que ocorre contra as mulheres no cotidiano das cidades. Sua ação se transformou em um manifesto contra o feminicídio. Uma indignação contra a cultura do estupro que aflige as mulheres no Brasil e no mundo.

FIGURA 19 – Performer Leandro Acácio

Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena. Foto de Whesney Siqueira. Belo Horizonte, 2012.

5.4.2 1, 2, 3 Indiozinhos

Dia 21 de julho de 2015, às 20h30, Praça conhecida popularmente como Praça do Coreto⁸² em São João del-Rei (MG). A performer Tamara Ribeiro⁸³ anuncia aos passantes que dará início a “um leilão”⁸⁴. Usando um vestido vermelho e calçando sapatos pretos, Ribeiro divulga um suposto evento, cujos produtos parecem ter – segundo ela – “um preço acessível a toda população sanjoanense”, tentando seduzir os passantes a partir de falas acerca do “custo-benefício” expressos nos produtos a serem leiloados. Contudo, a performer ainda não revela quais serão os produtos leiloados. Os espectadores começam a se aglomerar, curiosos sobre o acontecimento, sobre “o que está por vir”. Ribeiro propõe aos espectadores uma formação circular, de modo que a mesma permaneça no centro da roda, em meio ao gramado da Praça. Atrás dela estão quatro performers⁸⁵ vestidos com roupas similares entre eles, mesclando as

⁸² Há habitantes da cidade que a denominam popularmente como Praça da Bíblia, Praça Central, etc.

⁸³ É importante ressaltar que Tamara Ribeiro é branca, possui cabelos lisos e claros e é alta. Sua beleza se integra em parte do padrão de beleza europeu. Esta informação é fundamental para a temática da cena que envolve as relações acerca do racismo.

⁸⁴ A ação se desenvolve dentro do projeto de extensão Urbanidades: Intervenções, apresentado no capítulo quatro.

⁸⁵ Gabriela Lucenti; Luís Firmato; Matheus Correa; Sabrina Mendes.

cores dourada e bege em seus vestuários. Os quatro performers parecem formar uma pequena banda musical, segurando, entre eles, instrumentos de percussão, além de violão, triângulo e chocalho, e os respectivos microfones. Todos estão posicionados, lado a lado, aguardando qualquer ordem por parte de Ribeiro. Deitada no chão se encontra outra performer: Lucimélia Romão, visivelmente abalada, ela traça um vestido florido, calçando sapatos vermelhos, sendo que um dos sapatos parece ter saído do seu pé. Aparentemente resignada e imóvel, a mulher se mostra contorcida, possibilitando a leitura acerca de um corpo que fora maltratado, um indivíduo “deixado ali”, anteriormente aos passantes.

FIGURA 20 – Performer Lucimélia Romão



Fonte: Arquivo 28º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2015.

Ao ver tal corpo estendido no chão, Ribeiro percebe que a figura da “mulher negra”, Romão, tenta se arriscar a um início de movimento⁸⁶, Ribeiro então, pede a presença de dois homens⁸⁷ (também performers), aparentemente trajados a partir do estereótipo típico de seguranças particulares: terno preto, gravata, sapato preto. Ribeiro acena aos mesmos,

⁸⁶ A “mulher negra” cria uma tentativa de saída da inércia em que se encontra. O termo “mulher negra” é usado pelos performers.

⁸⁷ Diogo Resende e Nathan Marçal.

ordenando que tais “seguranças” amarrem a “mulher negra”, para que ela não possa se levantar, diminuindo a possibilidade de movimento.

FIGURA 21 – Performers Lucimélia Romão (ao chão), Diogo Resende (à esquerda), Nathan Marçal (à direita)



Fonte: Arquivo 28º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2015.

Após garantir que Romão esteja amarrada, Ribeiro confere se a mesma está com a boca vedada, revelando o desejo de silenciar totalmente aquele corpo. Ribeiro diz aos espectadores para “não se preocuparem” com o ocorrido, pois ela (Ribeiro) costuma “tratar bem seus objetos valiosos”. Unindo essa frase às amarras na boca de Romão, às cordas enlaçadas ao redor de seu corpo, à sua mudez, ao corpo em si estirado ao chão e em diferente plano em relação aos outros performers⁸⁸, à forma contorcida de seu corpo⁸⁹ e à pele negra como elemento principal deste jogo, pode-se traçar uma possível leitura sobre o início desta ação. Uma leitura que permite ao espectador fazer uma alusão historiográfica à escravidão. Uma referência que traz o corpo negro aparentemente coisificado, na função de um “objeto valioso”, mas que, paradoxalmente, se apresenta também a partir de uma alusão à sociedade

⁸⁸ Revelando fortes traços de inferioridade deste corpo em relação aos demais corpos que se apresentam para o público.

⁸⁹ Revelando a dor, à angústia daquela posição corporal.

atual, percebida por causa das vestimentas da performer, que não condizem com os trajes do período colonial brasileiro, mas sim, com a moda contemporânea. Com isto, a plataforma montada permite a dúvida, consente as associações entre diferentes tempos históricos, gerando indagações ao espectador, edificando assim, perguntas sobre do que se trata, afinal, o corpo estendido no chão. Um corpo que se apresenta frágil, objetificado e debilitado pelas amordaças. O contraste está no reconhecimento imediato de um corpo escravizado, sequestrado e imóvel. Um corpo que necessita de ajuda externa para sair daquela posição de humilhação pública. Porém, é um corpo que traz em suas vestimentas os códigos similares à figura da mulher atual⁹⁰, em um conjunto de adereços contemporâneos – como brincos, sapatos, vestido, anéis – colocando à figura de Romão (a mulher negra) na posição de uma pessoa comum, consumidora, cidadã da sociedade contemporânea.

A partir desse paradoxo, paira a dúvida sobre o real motivo da violência cometida àquela mulher. Os vestígios encontrados entre o passado histórico escravocrata e a atualidade⁹¹ são colocados no espaço da Praça através dessa cena de violência, praticada pelos performers como algo banal. Entre os performers não parece haver solidariedade com aquele corpo. As bases do escravismo, tão enraizadas em nossa sociedade, revela parte das construções imagéticas que os performers desejam construir ao vivo, a partir da aceitação pacífica da humilhação alheia e aos modos de violência que eles submetem àquela mulher. A rapidez com que os “seguranças” amarram o corpo da mulher negra – bem como a perspicácia do ato – permite uma rápida analogia entre os seguranças e os “capitães do mato” da época do escravismo (propondo saltos temporais na cena). Embora, explorados pelos senhores de engenho, os capitães do mato faziam o “trabalho sujo” da captura dos negros escravizados, caminhando em uma contínua cegueira e/ou aceitação compulsória diante do caráter subalterno em que viviam, sem qualquer status social. Mediante aos saltos históricos que esta ação permite, pode-se dizer que os capitães do mato (em grande parte) – assim como os seguranças – não se revoltavam, apenas cumpriam ordens, eram as *mãos extensoras da lei* e do pensamento sobre a escravidão. O performer Marçal descreve sobre este momento da ação: “Consigo perceber muita relação entre o capitão do mato e os seguranças, pois os seguranças ficavam simplesmente no fundo, obedecendo ordens, sendo tratados como seres sem sentimento [...]” (MARÇAL, 2015). Além disto, nota-se a afrodescendência que um dos

⁹⁰ Ou do estereótipo da mulher atual.

⁹¹ Que, por sua vez, continua submetendo os cidadãos negros às formas de sujeição e aos constantes processos de violência.

performers seguranças possui⁹² como parte de sua identidade – podendo ser percebida pela foto anterior – revelando certa similitude entre a etnia da mulher ao chão e um dos *performers seguranças* que a amarra. O performer em questão é um ator que possui cabelos crespos e a pele negra, podendo ser visto – no campo da historiografia e dos estudos acerca da escravidão brasileira – como um ser oprimido e injustiçado historicamente, mas que, por ora, se torna, na sua ação, em um *feitor* para o opressor, um recebedor de ordens, cumpridor de deveres, em função de não correr o risco de deixar recair sobre si o mesmo sofrimento posto à mulher.

A associação entre os traços físicos, étnicos do corpo do performer e a sua função na ação de “segurança” admite uma leitura comparativa entre o corpo da mulher negra ao chão, oprimida, e o corpo do segurança que a oprime e, de certa, forma também é oprimido e, paradoxalmente, cúmplice do seu opressor. Pode-se ler que ambos os performers – segurança e mulher negra – têm seus corpos marcados na cena pelo discurso de racismo, mesmo que essas marcas apareçam em diferentes níveis, tais como eram as marcas diferenciadas entre os capitães do mato (negros em sua maioria) e dos escravizados. Ou seja, o corpo de um dos seguranças aparece – em menor escala que o corpo da mulher negra – como um corpo oprimido, na condição de subalterno, um corpo negro, cuja convivência com a performer Ribeiro – aparentemente a patroa – mostra também um corpo adestrado, que se silencia perante a violência ocorrida com outro ser humano, revelando ali pequenos fragmentos do discurso do opressor já introjetados em seu cotidiano de homem negro. Isto se mostra tanto na feitura da ação – ao amarrar a performer negra – quanto na qualidade *anestesiada* de seu corpo, em que se permite realizar a ação de amarrar. Nas palavras de Rezende, outro performer que no trabalho se assemelha a um segurança: “Obedecemos sem hesitar” (REZENDE, 2015).

Tal como o capitão do mato⁹³, vemos um círculo vicioso do “segurança” igualmente explorado, dando continuidade à violência que – em menor escala – também atinge o seu corpo. Mas será que o capitão do mato na época poderia se revoltar? Será que o preço de alguma revolta à época não seria a própria morte? Evidentemente o status baixo dado ao capitão do mato ainda é melhor preço que o valor dado ao ser escravizado, no caso, a

⁹² Nathan Marçal.

⁹³ Profissional de um trabalho sem qualquer prestígio social durante o período colonial, ocupando uma função sem grande valor perante a sociedade e ainda vagando sendo odiado pelos escravos cativos (devido à função de captura e agressão).

figura da “mulher negra”, amarrada ao chão⁹⁴. A banalidade ocorrida acima, tomada as suas devidas proporções, atravessa os séculos estando impregnada ao *modus operandi* “normatizado” de se amarrar a figura da “mulher negra”, como se este ato fosse “mais um acontecimento”, mais uma fatalidade. O que se coloca aqui é o poder atual da domesticação, a força da colonização cultural que se impôs sobre ambos os corpos: de quem amarra e de quem é amarrado. Ou seja, entre o segurança que *naturaliza o terror*, a barbárie, e a performer que está ao chão, que não consegue lutar, pois está amarrada e diante da força implacável dos homens que atuam sobre o seu corpo. A potência de agressão que os dois seguranças evocam sobre o corpo de Romão, força-a a ceder, a se resignar. Romão passa a abdicar da sua luta, da sua condição humana, pois não encontra outro caminho a não ser de aceitação da violência, visando (talvez) diminuir os danos causados à sua integridade. O que resta é também obedecer. Mas diante do colonialismo, não há sadismo na ação dos seguranças? Eles são apenas obedientes? Querem garantir seu emprego? Mas porque eles dão continuidade aos atos de violência? A demonstração de violência já virou parte do trabalho, mecanizando-se? Essas questões são geradas pelas provocações propostas pela obra, que não possuem quaisquer respostas conclusivas.

Dando continuidade à ação, Ribeiro pede aos seguranças⁹⁵ para trazerem “dois produtos pré-coloniais”, a fim de serem leiloados. Os seguranças conduzem, separadamente, dois performers acorrentados a uma coleira canina, puxados pelo pescoço por uma corrente de uso para “passeios com animais domésticos”. Os performers compõem duas figuras criadas a partir de uma estereotipia indígena, comumente vista em programas televisivos e cinematográficos, constantemente ligada ao imaginário da sociedade brasileira sobre o “ser indígena”. Trajando saias “indígenas” feitas com folhas secas e formando um desenho bem rudimentar, os performers mostram os seus corpos pintados (nas cores vermelha e preta), tendo em seus rostos traços feitos com tinta à base de água. A composição estética de ambas as figuras é bem caricatural, colocando em jogo a imagem do indígena como uma figura

⁹⁴ Pode-se ver este fenômeno também em um passado menos remoto, como nas prisões e nos campos de concentração europeus durante 2º GM, em que havia as diferenciações de status entre os prisioneiros. Os prisioneiros de guerra, intelectuais, marxistas, possuíam entre os nazistas (e, com isto entre os próprios prisioneiros) certos status em relação aos judeus. Os judeus, por vez, tinham melhores reputações nos campos que os homossexuais e os ciganos, considerados por muitos nazistas, como a última camada dos miseráveis escravos. Nestes graus terríveis entre os próprios miseráveis, qualquer tentativa de analisar atualmente as negociações, pode-se correr o risco de certo anacronismo, pois, em tempos de escravidão, as negociações, os agenciamentos, são fundamentais para uma possível sobrevivência.

⁹⁵ Tomarei a liberdade por denominá-los de seguranças, mas a partir de agora sem aspas.

genérica, estereotipada, construída a partir do *olhar de fora*, podendo ser o olhar do conquistador, da mídia, enfim, de um imaginário construído a partir da dominação branca, europeia. Nas palavras de Rezende, performer do grupo:

Ainda é muito visível a estereotipização [sic.] dada aos indígenas e sua condição de “objeto de exposição” perante a sociedade. Uma cena como essa se utiliza desses estereótipos para mostrar como toda essa visão é artificial e comercial, como há uma gigantesca – e óbvia – construção social de mercado em cima da imagem do índio. E o paradoxo expresso por essa cena se dá definitivamente pela oposição entre os gestos corporais (a dança) e a expressão facial dos atores que fazem o papel dos índios, que se movimentam estereotipadamente [sic.] ao mesmo tempo em que mantêm uma expressão de seriedade no rosto, representando a exploração. (REZENDE, 2015).

O desenho corporal de ambos os “índios” é estruturado a partir de um contorno mal desenhado, quase uma garatuja infantil, podendo remeter o espectador aos desenhos típicos produzidos em muitas escolas de ensino fundamental durante a celebração ao dia do índio. Os dois performers se apresentam dentro do universo gasto, repetitivo e massificado dado à figura do indígena, sendo a representação de duas caricaturas produzidas cotidianamente pela sociedade brasileira. Kauê Rocha, um dos pesquisadores que performatizam o estereótipo do indígena, descreve a sua construção corporal:

Construí um corpo humilhado, basicamente. Cansado de ser explorado por uma cultura que não era sua e extremamente indignado por ter visto a sua sendo levada e apropriada por uma mídia ridicularizadora [sic.], que usava dos signos indígenas mais fortes para criar músicas, cenas e desenhos, tornando esses signos populares e sem significado. Cansado mais ainda de ter seu corpo físico usado como instrumento para trabalho e vendo outros povos de sua cultura sendo dizimados pouco a pouco, ao lado de uma população conhecedora dessa dizimação [sic.], mas que preferia não se intrometer. (ROCHA, 2015).

Os performers “índios” montam, em seus corpos, uma estrutura cristalizada que categoriza o lugar do indígena na memória social. Duas figuras rígidas que não expressam qualquer sentimento, parecendo estar ociosas, padronizadas, como bonecos que saíram de uma fábrica, caminhando diretamente para *as mãos do consumidor*.

FIGURA 22 – Performers Tamara Ribeiro (trajando vestido vermelho), Kauê Rocha (sem camisa), Nathan Marçal (de costas)



Fonte: Arquivo 28º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2015.

A crítica à construção social estereotipada acerca dos povos indígenas passa a ser aprofundada quando Ribeiro pede para que a banda musical dê início a uma música “tipicamente de índio”, pois a performer deseja mostrar ao público “as feiturinhas dos indígenas que estão com preços promocionais”. Ribeiro solicita à banda uma música dita “de raiz”, uma música “típica” dos Guaranis Kaiowás, algo que possa fazer com que as duas figuras indígenas sintam o desejo de dançar, “resgatando as memórias pessoais de suas vidas em suas tribos”, ou seja, despertando “possíveis lembranças” a partir da escuta musical. Ribeiro salienta este pedido, reiterando seguidas vezes o seu objetivo de mostrar ao público “quais as vantagens de se obter um verdadeiro índio em casa”. A banda dá início imediato à música “Brincar de índio” (SULLIVAN, 1988), música popularmente interpretada pela apresentadora infantil Maria das Graças Xuxa Meneghel (vulgarmente conhecida como Xuxa). Uma música ouvida e cantarolada por diferentes gerações de crianças, exibida exaustivamente em programas televisivos infantis, tocada em diferentes rádios, usada em festas infantis, em trabalhos escolares relativos à comemoração do dia do índio, etc. Enfim, uma música midiática que amplia o olhar estereotipado do restante da população sobre os indígenas,

devido ao seu caráter generalizante, tipificado⁹⁶. Ao som dessa música, os *performers índios* iniciam uma dança também estereotipada, irônica acerca da figura do indígena. Os performers realizam diferentes mímicas, inseridas no universo preconcebido ao redor do indígena. A coreografia que se segue mostra os dois performers fingindo “caçar algo”, usando flechas, fazendo a “dança da chuva”, em um conjunto de clichês, cuja previsibilidade leva o espectador ao riso.

FIGURA 23 – Performer Edder Cardoso realizando a coreografia da dança da chuva



Fonte: Arquivo 28º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2015.

⁹⁶ Há diferentes partes desta música em que o olhar sobre o indígena se torna generalizante e preconceituoso, tais como a suposta brincadeira onomatopaica em que se imita o indígena a partir de batidas sequencias na boca, emitindo um som vocal. Algo que se desgasta ao longo de muitas reiterações corporais nas últimas décadas, referindo-se ao índio a partir desta sonorização. Outro pronto é na suposta concordância verbal aplicada nas frases “Índio fazer barulho”, “índio quer apito”, entre outros clichês produzidos por uma mídia totalizante, destinada também ao público infantil.

Após a dança, Ribeiro começa a descrever as possíveis utilidades que cada espectador pode ter, caso leve um índio para a casa, tais como: “não precisar mais ir ao supermercado, pois o índio, com sua flecha, caçará o alimento para você [espectador]”; “nos dias de seca, o índio fará a dança da chuva para voltar a ter água em seu jardim”, “na data em que se comemora o dia do índio, seu filho ou sua filha terá as melhores notas no trabalho escolar, pois terá um índio autêntico em sala de aula”, “um índio que pode animar a sua festa, fazendo pinturas tribais”, entre outras frases que tentam propor uma crítica ácida sobre as caricaturas que construímos ao redor da figura do indígena.

Posteriormente, Ribeiro começa os lances do leilão, objetivando vender aqueles dois corpos. Ela diz: “quanto vale um índio para você?”. “vale o grama do ouro, do cobre?”. Os espectadores dão início às ofertas. Em princípio, os espectadores parecem bem acanhados, envergonhados com a proposta e com o fato de terem que se posicionar. Porém, aos poucos, Ribeiro conquista os mesmos, trazendo-os para dentro da obra. Quando o valor do lance é um pouco mais alto, envolvendo dinheiro ou algo assim, Ribeiro faz questão de mostrar que ambos os índios ali presentes “não valem tanto assim”. Com isto, o espectador começa a perceber que o jogo do leilão parece inverter a lógica do lucro pelos preços altos para o valor da liquidação, do preço mais baixo. Ou seja, quem “der menos” pelos índios os levarão para a casa. Isto caminha desde “dez reais” até um “par de meias”, ou “um maço de cigarros”, etc.

Como última amostragem do leilão, Ribeiro diz ter “preparado uma surpresa ao público”, deixada exclusivamente para o final da obra. Uma mistura, uma forma “ecclética de acasalamento entre duas espécies diferentes”: “a mulher negra ao chão e os indígenas em pé”. Ribeiro diz estar “pesquisando um novo produto para a sua nova coleção”, denominado um “híbrido” “nascido a partir da mistura genética entre estas duas espécies dóceis e trabalhadoras”, criaturas que, segundo ela, “não se cansam”, “não reclamam”, “só obedecem”. Neste jogo final, apresentado pela performer, há a tentativa de se abordar ironicamente os discursos da eugenia que tentaram comprovar cientificamente as diferenças das raças, colocando-as em grau de superioridade e inferioridade, resultando em uma categorização discriminatória sobre o ser humano. Grosso modo, o discurso eugenista, muito difundido no século XIX, foi grande suporte para o nazismo no início do século XX, que visava “melhorar a raça humana” a partir da eliminação de “raças inferiores”. Defendida por cientistas, escritores, filósofos, esta teoria ampliou a discriminação acerca de diferentes povos. Aqui, no entanto, a performer Ribeiro coloca as figuras que considera *objetos menores* na condição de

um produto não eliminável, não suprimido, mas sim, lucrável a partir da *suposta mistura entre negros e índios*, gerando algo novo, uma terceira espécie. Um “híbrido” (segundo Ribeiro) que permaneça com algumas características primárias e, ao mesmo tempo, fundamentais para a venda e para o lucro: “as características da servidão e da docilidade”, ambos os atributos apontados pela performer como fatores de ordem genética e não impostos culturalmente. Ribeiro fala sobre a necessidade de *misturar as figuras inferiores entre elas mesmas*, para que assim, se produza uma terceira “espécie” amplamente mais obediente. Após isto, Ribeiro dá um sinal à banda para que a mesma comece a tocar a música “Índia” (GUERRERO, FLORES, 1995). Ao ouvirem a música, os “índios” começam a tocar sexualmente o corpo da “mulher negra” ao chão, lambendo-a em várias partes, forçando ao beijo, simulando um estupro. Romão, a “mulher negra”, começa a se contorcer, a gritar, mesmo que sufocada pelas amarras em sua boca. Ela luta diversas vezes. São, em média, cinco minutos de tortura. Os espectadores riem, alguns se afastam, outros vão embora, alguns parecem se comover, mas ninguém intervém na ação. Tudo acontece ininterruptamente.

Após se debater inúmeras vezes, depois de negar os corpos dos índios atacando o seu, Romão parece se entregar. Estratifica-se no chão, entrando em um aparente estado de choque. Ribeiro percebe o seu esgotamento, e diz ao público que dará um “pequeno intervalo” para que a “mulher negra” se recomponha. Assim, Ribeiro sai juntamente com seus seguranças, índios e banda. Ribeiro não termina o leilão, não retorna à cena. O que resta é o corpo de Romão jogado ao chão. Aos poucos, Romão tenta se levantar, enquanto o público que restou a observa. Nesta última ação, além da percepção de racismo, claramente imposta aos negros e aos índios, há a figura de uma mulher negra que é violentada publicamente. A sistemática da violência é acompanhada por uma estatística que caminha muito além do âmbito artístico: a violência sexual contra a mulher, e a violência sexual *alastrada estatisticamente* quando se fala em mulheres negras.

FIGURA 24 – Performer Lucimélia Romão amarrada no chão



Fonte: Arquivo 28º Inverno Cultural de São João del-Rei. São João del-Rei, 2015.

5.4.3 Entre o escravismo e a morte, entre a caricatura e o real: uma comparação entre as obras

As ações *O Espaço do Silêncio* e *1, 2, 3 Indiozinhos* são expressões artísticas que repudiam o legado de injustiças sociais dado aos indígenas (e aos negros, no caso da segunda ação) durante os séculos de colonização, até à atualidade. Em tais ações prevaleceu a *arte do inacabado*, a *arte em movimento*, em diálogo com os passantes nas ruas. Logo, tais trabalhos agiram como ferramentas de exposição artística sobre o extermínio e a objetificação das populações indígenas:

Desde que aqui chegaram os primeiros colonizadores, a diferença cultural tem sido motivo de desculpa para o tratamento “objetizado” [sic.] e “animalizado” dos nativos e, não muito mais tarde, dos negros para cá trazidos. Observa-se claramente esse comportamento na quase extinção indígena que se acarretou nos séculos seguintes, um dos principais motivos que levou os colonizadores a partirem para o uso [abuso] do trabalho escravo negro. (REZENDE, 2015).

As estratégias de ambas as ações se basearam, em parte, na construção de imagens que colocam a figura do indígena como personagem central de uma narrativa aberta, de crítica à tentativa de deslegitimação social dos povos originais do continente americano. Povos que vêm sofrendo desde a colonização portuguesa (no caso do Brasil) com a perda de seus territórios, de suas línguas originais, de sua História. Povos que são tratados pela mídia como personagens fictícios de seriados televisivos, vistos como seres generalizados e ocultos. Povos que não conseguem se enquadrar no contexto do capitalismo excludente, cujo sentido de pertencimento foi desmembrado por formas de segregação ainda vigentes, baseadas no racismo institucionalizado e nas invenções de uma suposta superioridade racial por parte dos cidadãos brancos e europeus. Lucimélia Romão descreve:

A situação dos indígenas está cada vez pior, eles estão sendo mortos diariamente em massa no Mato Grosso, Amazonas, Brasília e entre outros estados onde os fazendeiros tomaram posses de suas terras para o agronegócio. Um estudo do Instituto Humanita Unisinos diz que no Mato Grosso uma cabeça de gado vale mais que uma criança indígena. Os fazendeiros do Mato Grosso, juntamente com a polícia, estão dizimando os índios Guaranis Kaiowá. (ROMÃO, 2015).

No caso do Espaço do Silêncio, parte da proposta pareceu criticar o silêncio das grandes mídias, como também, de parte da sociedade civil, dos governos federal e estadual acerca do genocídio e dos suicídios em massa dos indígenas Guaranis Kaiowás. Neste trabalho, o ponto de partida se referiu às inquietações de dois artistas – Nina Caetano e Leandro Acácio – sobre o descaso com que tais mortes são tratadas em nossa sociedade. Caetano e Acácio não se apresentaram como *corpos indígenas autênticos*, não tentaram representá-los, mas ofereceram os seus corpos como pontes de diálogo sobre a condição indígena. Caetano e Acácio demonstraram a ambivalência dada ao sentido de “silêncio” desta ação. Ora, ambos os artistas retrataram o silêncio diante dos massacres, ou seja, o silêncio como uma tentativa de invisibilizar as injustiças, onde não há culpados ou sequer divisão de responsabilidades. O silêncio como sinônimo de omissão ficou maior com o passar dos séculos pós-colonizatórios, promovendo a assimilação de preconceitos sobre o indígena no Brasil. Ele ainda é visto como um sujeito “menor”. Sendo assim, a sua dor, as suas lutas por igualdade não são midiaticizadas como são as dores da população branca e de classe média que, em determinadas situações, causam uma comoção nas famílias de todo o Brasil. Neste caso, o silêncio apontado pelo trabalho em questão apareceu como forma de indiferença, como algo que *não nos afeta*, que não nos mobiliza a lutar. Um silêncio gerado pela falta de consciência

de parcela da população. Um silêncio que contribui para a manutenção das injustiças ocorridas aos povos originais deste país.

Entretanto, há outra forma de “silêncio” que tal trabalho artístico apresentou, trazendo uma imagem contrária ao discurso anteriormente dado, pois nesta ação também se fez “silêncio” como uma espécie de pedido de respeito aos mortos, como a convocação para uma reflexão sobre esta guerra silenciosa que mata os povos indígenas todos os dias. Neste aspecto, o silêncio passou a ter outra conotação, ele apareceu como a propriedade de resistência frente à dominação. Os indígenas mortos passaram, então, a serem vistos não mais como seres genéricos e desrespeitados, mas sim, como indivíduos em suas subjetividades. Logo, Caetano e Acácio demonstraram o conflito a partir de *imagens sobre a morte*, intrinsecamente associadas às formas de violência, aos direitos que foram usurpados ao longo da História. Portanto, o “silêncio” pontuado pelo trabalho apareceu em via de mão dupla: associado ao desprezo, ao esquecimento, como também, ao ato de *silenciar-se como breve reflexão*. Com isto, pode-se dizer que parte da história oficial do Brasil abafou as vozes dos indígenas. Desprovidos de recursos financeiros, os indígenas são considerados cidadãos de *baixa qualidade* pelo poder do capital. Além disto, são vistos por parte da sociedade como seres improdutivos, que não movimentam a *engrenagem da economia*, que não pagam impostos, não são “seres civilizados” e, por isto, não recebem, por parte da população, a mesma valorização de um cidadão “cumpridor de leis”.

No caso da ação 1, 2, 3 Indiozinhos o enfoque foi dado na veiculação das imagens estereotipadas que circulam sobre os indígenas em diferentes mídias, na literatura e no imaginário brasileiro, desde a colonização. Neste trabalho, foi também criticada a visão do indígena como um ser subserviente, selvagem, desprovido de inteligência racional, carregando apenas o mínimo de inteligência para a realização de trabalhos servis. A ação mostrou o universo limitado e preconceituoso que a sociedade fabricou e ainda fabrica sobre o corpo do indígena. As figuras dos dois indígenas apresentadas na obra foram recheadas de clichês, criticando a padronização compulsória que damos aos povos indígenas, na veiculação de discursos estereotipados que não condizem com os indivíduos reais, habitantes originários do Brasil. Os padrões que dão margem ao fortalecimento dos estereótipos são transmitidos entre várias gerações da sociedade brasileira, promovendo um julgamento moral sobre os indígenas, na desvalorização de sua cultura colocada, muitas vezes, na condição de *subcultura* pelo capital. A diversidade indígena vira, em muitos casos, sinônimo de inferioridade,

desmantelando a noção de pluralidade em prol de um senso comum homogeneizante que marginaliza muitos povos. Atestados pela xenofobia, pelo racismo, pelo etnocentrismo europeu ainda presentes, os povos indígenas são vistos, então, com estranhamento. Logo, opera-se na nossa sociedade atual uma lógica etnocêntrica, conferindo a necessidade de uma suposta “evolução indígena” na escala civilizatória, como pauta “importante” para que os indígenas não sejam dizimados⁹⁷. As questões apontadas acima, sobre o estereótipo produzido acerca dos povos indígenas, unidas aos problemas ambientais do setor agropecuário – que vê o indígena como um “empecilho a ser superado”⁹⁸ – foram expostas pelo trabalho 1, 2, 3 Índiozinhos. Isto possibilita promover outros olhares sobre a questão indígena, colocando em xeque algumas formas gastas e repetitivas de se enxergar os índios.

Referente aos espaços de trabalho específicos de cada ação, cabe ressaltar que, em parte, as práticas supracitadas se fundiram ao movimento corriqueiro das cidades, e, em parte, se destacaram do lugar comum das ações diárias, uma vez que puseram uma *lente de aumento* em questões atuais, corroborando com a tentativa da consolidação da autonomia para o uso de lugares das cidades. No que concerne ao local estabelecido para a realização do Espaço do Silêncio, a Praça da Estação⁹⁹ integra parte do cartão-postal da cidade, sendo um emblema do planejamento urbano, estando vinculada às origens de Belo Horizonte. Fortemente associada à memória e à identidade dos cidadãos belorizontinos, a Praça da Estação faz parte de um plano político que desejava, já na época da inauguração da cidade de Belo Horizonte em 1897¹⁰⁰, transformá-la em parte do símbolo da modernidade republicana brasileira. Seu conjunto arquitetônico é uma importante referência da capital mineira, atraindo turistas, cidadãos belorizontinos e demais transeuntes para às suas edificações:

Com sua origem ligada à construção da cidade, a Praça Rui Barbosa, mais conhecida como Praça da Estação, tornou-se um dos pontos mais atraentes e populares de Belo Horizonte. A pedra fundamental do local foi lançada em 1894, antes mesmo da inauguração da capital. Nos primeiros anos, o movimento na praça era proporcionalmente maior do que hoje, pois era por ali que chegava toda a matéria-prima para a construção da nova capital. Daí o nome Praça da Estação [...]. Fazem parte do Conjunto Arquitetônico da Praça da Estação a Serraria Souza Pinto, o

⁹⁷ Neste ponto opera-se uma visão contraditória, pois, por outro lado, existe uma visão folclórica e anacrônica acerca dos povos indígenas que considera como não-índio qualquer indivíduo que escape do estereótipo cultural.

⁹⁸ Pois, os agropecuaristas percebem as demarcações de terras indígenas como impedimentos que esbarram a continuidade de seus lucros, de suas expansões de terras promovidas pela ganância.

⁹⁹ O nome oficial é Praça Ruy Barbosa em homenagem ao jurista brasileiro. Cortada pelo Ribeirão Arrudas, a Praça da Estação evidencia parte da exuberância do acervo arquitetônico do centro planejado de Belo Horizonte.

¹⁰⁰ Antigo arraial do Curral del Rei.

Viaduto de Santa Tereza, o Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais e o Museu de Artes e Ofícios, considerado o único museu da América Latina implantado em um edifício neoclássico. (BELO HORIZONTE, [2011?]).

Após passar por um processo de revitalização em meados dos anos dois mil¹⁰¹, a Praça tem sido cenário constante de uma série de manifestações políticas realizadas por seus cidadãos¹⁰². Grande parte dessas manifestações atuais se iniciou a partir de um decreto do prefeito de Belo Horizonte, Márcio Lacerda, que basicamente proibia eventos de qualquer natureza na Praça da Estação, sob a justificativa de salvaguardar tal patrimônio, evitando sua suposta depredação¹⁰³. Este decreto foi percebido por grande parte da população belorizontina como resultado de um enunciado hegemônico, promovido pela prefeitura sem considerar a participação da população na consulta prévia e na decisão de tal decreto, forçando muitos cidadãos a exercerem uma série de ações:

Os argumentos que sustentavam o decreto eram as dificuldades de limitar o número de pessoas e garantir a segurança pública, decorrentes da concentração de pessoas no local, assim como a depredação do patrimônio público - lembrando que a Praça forma parte do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico Praça da Estação. A esse argumento, acrescentou-se a ideia de que o espaço, revitalizado havia pouco tempo, estava sendo depredado. A Praça tornou-se assim um espaço de disputa, mas as leituras dessa disputa foram estabelecidas, pelos diversos atores, em registros diferentes. Se, de um lado, o poder público atrelava a gestão do espaço e o decreto a um discurso de defesa do patrimônio e de segurança pública, de outro, os manifestantes estabeleceram o conflito em torno das noções de espaço público, o que, entendemos, possibilitou ampliar a escala da disputa: da Praça ao direito à cidade. O conflito revelou a potência que os espaços de representação - o espaço vivido - têm sobre o espaço concebido e a prática espacial contemporânea, enquanto prática que segrega e fragmenta a vida na cidade. (RIVERO, 2015, p.16).

Entre diferentes formas de manifestações, destaca-se, a título de exemplo, o movimento Praia da Estação, em que os cidadãos realizaram diferentes intervenções no interior de tal espaço. A Praia da Estação se ergueu a partir de uma pluralidade de vozes de cidadãos comuns, tendo como um dos vetores o direito dos mesmos de usufruírem a cidade, criticando a arbitrariedade de tal decreto¹⁰⁴:

¹⁰¹ Pode-se considerar que o processo de revitalização da Praça da Estação advém desde os trabalhos de restauração das esculturas, criação de fontes, jardins etc., em 2001, até o projeto Linha Verde, concluído em 2007, que se trata de uma intervenção nas vias públicas que ligam o centro de Belo Horizonte ao município de Confins.

¹⁰² Tal Praça já abarcava inúmeras manifestações anteriores à revitalização, tal como as manifestações das “Diretas Já”, no início dos anos oitenta, parte das apresentações de Teatro de Rua do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT BH), etc.

¹⁰³ Entre outros motivos justificados.

¹⁰⁴ Após as manifestações, tal decreto foi revogado, vindo em seu lugar um novo decreto (nº 13.863) que privatizava disfarçadamente a Praça da Estação, promovendo um licenciamento de eventos na Praça, estabelecendo valores financeiros a serem pagos por qualquer proponente dos eventos (os valores foram

Desde sua aprovação, pelo Prefeito Márcio Lacerda, o decreto 13.863/2010, que limita a realização de eventos na Praça da Estação, trouxe à tona insatisfação por parte da população. Como forma de protesto a esse regulamento foi criado o Praia da Estação, com intuito de protestar de forma pacífica e bem-humorada esse movimento busca a não privatização do espaço público. Sem periodicidade definida o movimento reúne pessoas que tem como objetivo protestar ou somente se divertir nas fontes, algumas, inclusive, com trajes de banho. (NEVES *et al.*, 2012).

A partir de ações heterogêneas, diversos cidadãos de Belo Horizonte utilizaram o espaço da Praça da Estação como um local de cruzamento de ideias, de vivência, de compartilhamento estético, etc., ocupando a Praça de maneira contrária à lógica higienista e de gentrificação que tal espaço vem tomando ao longo dos últimos anos: “Instigados pelo chamamento público, centenas de jovens compareceram no dia 16 de janeiro de 2010 à Praça da Estação para debater a ‘revitalização por decreto’ e vivenciar a praia [...]” (MELO, 2014, p. 45). Tal movimento reverberou, ao longo dos anos seguintes, em numerosas vivências na Praça, ressignificando a mesma para além das relações de consumo e de passagem¹⁰⁵.

Em meio aos contextos de revitalização espacial, de tentativa de privatização e, por último, de intervenções urbanas na Praça da Estação, está o Espaço do Silêncio como mais uma forma não institucional de intervenção artística em tal local¹⁰⁶. Neste trabalho, os performers buscaram criar um espaço estético-político de atuação, permitindo aos espectadores um reconhecimento do espaço cotidiano – que, por diversas vezes aparece asséptico –, porém, com camadas que o diferenciava das políticas públicas de revitalização e de higienização. Leite (2007) diz que, ao se apropriar de um patrimônio a partir de uma prática não institucionalizada, o cidadão cria outras formas espaciais de uso, construindo nuances sobre o mesmo espaço, reinventando lugares que as políticas públicas não deram conta de sedimentar. Isto pode abrir novas perspectivas sobre os espaços públicos, mudando ligeiramente a paisagem urbana em uma forma não usual de circulação de pessoas. A utilização mais livre do espaço afeta diretamente os olhares que os cidadãos possuem sobre a

estabelecidos pelo decreto nº 13961): “Foi estabelecido que a praça poderia ser usada para dois tipos de eventos: os “eventos coletivos oficiais” inseridos no programa da Copa da Confederações (2013) e da Copa do Mundo da FIFA (2014), as *Fan Fest* (eventos públicos oferecidos aos torcedores durante os jogos, uma exigência da FIFA para as cidades sedes da Copa), e ‘eventos particulares’, que deverão ser gratuitos. O licenciamento para os eventos particulares será realizado através de chamamento público onde serão divulgadas as datas disponíveis”. (RIVERO, 2015, p. 106, grifo da autora).

¹⁰⁵ Esta breve descrição histórica pretende apenas situar o leitor sobre algumas intervenções na Praça da Estação, dando um panorama geral acerca da mesma, uma vez que tal movimento não faz parte desta pesquisa. Para maiores informações acerca da Praia da Estação, consulte as dissertações de Lucía Elena Rivero e de Thalita Motta Melo, localizadas nas Referências Citadas.

¹⁰⁶ Nina Caetano, juntamente com o Agrupamento Obscena, já realizava intervenções urbanas na Praça da Estação anteriormente à Praia da Estação. Este trabalho surge posteriormente.

cidade, proporcionando aos mesmos mais familiaridade com os espaços, na configuração de novas subjetividades. A difusão de diferentes modos de percepção dos patrimônios da cidade implica diretamente na construção de lugares em que a presença dos atores sociais pode ser compartilhada, afirmando a singularidade de um espaço perante outro. Ainda nas palavras de Leite (2007):

Diria que um lugar, para afirmar sua singularidade e se diferenciar de outras configurações espaciais, deve apresentar não uma identidade monolítica, imutável ou enraizada em uma única tradição [...], mas precisaria ter uma convergência mínima de conteúdos e práticas simbólicas, capaz de agregar sociabilidades que se assemelham. (LEITE, 2007, p. 286).

Do mesmo modo, o autor afirma que as atribuições espaciais só potencializam o seu sentido social a partir da confluência entre espaço e ação. Sem isto, os elementos arquiteturais de um patrimônio o transforma em um ambiente artificial e esvaziado, retirando a sua característica de espaço público. Sendo assim, quando há a intersecção entre os corpos dos sujeitos e o espaço público para a convergência de uma ação, há também, como resultante, o exercício da sociabilidade: “[...] [um lugar] configura-se acima de sua funcionalidade, uma vez que implica sentidos construídos e praticados” (LEITE, 2007, p. 296). Sobre este assunto, pode-se dizer que O Espaço do Silêncio se consolidou como uma tomada de ação que não descontextualizou, necessariamente, o sentido histórico dado à Praça. No entanto, propiciou à fabricação de novos elementos de identidade do espaço, caminhando além dos atrativos turísticos e da visitação diária, geralmente condicionados aos atributos físicos, patrimoniais da Praça. O Espaço do Silêncio, paradoxalmente, irrompeu, de algum modo, o silêncio contemplativo das paisagens da Praça, evidenciando um movimento estético-político que se destacou momentaneamente no patrimônio urbanístico. Ao se falar da questão indígena na Praça da Estação, realizou-se uma forma de provocação como micropolítica, em meio à tentativa de despolitização higienista do local.

Esta ação, iniciada por dois performers, culminou em uma espécie participação coletiva e ao mesmo tempo íntima concretizada a partir da colaboração dos passantes. Houve a troca de subjetividades entre performer e espectador, na denúncia de uma temática que também deve ser coletivizada: a invisibilidade pública da injustiça histórica contra o sujeito indígena. Além disto, a abordagem do trabalho permitiu um encontro de anseios para uma causa emergencial: a morte sistemática de povos indígenas. Sob este ponto de vista, a Praça, como um lugar de prestígio na cidade, favoreceu esta ação devido ao grande contingente de

transeuntes que passam por ela diariamente. Tal Praça, comumente apreciada por sua beleza e por sua organização espacial, abarcou uma ação que não objetivava valorizar o embelezamento dos seus atributos patrimoniais, mas que trouxe outros propósitos, quase todos relativos aos direitos dos povos indígenas, sistematicamente desrespeitados pela constante ameaça da perda de suas terras causando um profundo impacto social, como a perda gradativa de sua identidade.

Sobre este assunto, Foucault (1999) acredita que poder e discurso se relacionam de tal forma que as diferentes sociedades produzem seus regimes de verdade a partir da propagação de discursos hegemônicos em diferentes espaços sociais. De acordo com o autor, há práticas discursivas que excluem outras práticas por meio de relações sociais. Partindo do pensamento foucaultiano, pode-se dizer que os indígenas, vistos como seres inferiores, preguiçosos, vulneráveis, exóticos, etc., são rotulados como figuras genéricas, na desqualificação de suas práticas. Isto implica na recusa, por grande parte dos setores políticos, de perceber as práticas discursivas dos povos indígenas como parte de suas formações identitárias, sendo elementos fundamentais da diversidade social. Com isto, os discursos gastos e estereotipados sobre os indígenas são constantemente divulgados em vários meios sociais, a fim de se criar uma perspectiva esvaziada de sua cultura, marginalizando os mesmos, negando seus direitos à terra, e com isto, renegando a preservação de suas características peculiares que os distinguem de outros povos. Contrárias a isto, as diferentes identidades dos povos não se permitem ser demarcadas pela dinâmica social proposta através do capitalismo globalizante.

Nesta direção, a ação O Espaço do Silêncio tentou mostrar alguns efeitos devastadores, intimamente ligados à exclusão social: como o suicídio numeroso de indígenas, sobretudo com os mais jovens. Esta ação se caracterizou como uma prática provocadora de pequenos embates contra os enunciados de poder que colocam as lutas indígenas em um plano trivial e indesejável. Pode-se dizer então, que os performers realizaram a ação como uma tomada de posição frente às injustiças históricas e as produções sistemáticas de exclusão no campo social. O gesto simbólico do enterro dos indígenas – a partir das numerosas e pequenas cruzes – se sobrepuseram aos códigos de assepsia da Praça da Estação, gerando desconforto naquele local. A cruz – como símbolo da morte – desconstruiu uma imagem pré-determinada da Praça, usualmente incorporada nos aspectos de mercadoria, de patrimônio elegante e imponente, a fim de criar uma camada contrastante com a noção de beleza do local,

implicando assim, na representação de um funeral a céu aberto. As cruzeiras organizadas, uma a uma, foram a materialização da revolta dos performers contra o massacre, tornando a experiência artística simbolicamente dolorosa aos espectadores, pois cada cruz era o símbolo de um corpo morto. Logo, muitos corpos estavam representados ali. Na condição de “cartão-postal” de uma cidade, a Praça da Estação teve um instante de modificação em relação aos seus signos, à sua composição formal. Sua arquitetura revitalizada e bem eficiente ao turismo, cedeu lugar a uma efêmera iniciativa engajada, capaz de proporcionar outros olhares mediante à sua lógica funcionalista.

No que concerne à aproximação física com o espectador, os procedimentos de investigação deste trabalho propuseram aos passantes, transformados em espectadores casuais, o compartilhamento de um espaço comum ressignificado, levando em conta os fluxos energéticos, as trocas de olhares, a leitura textual, a gestualidade. A Praça se transformou em um espaço da criação, de tensões, funcionando através da confluência de códigos diversos. O espectador foi levado para esta experiência performativa pelas imagens que ela trazia, deslocando-se do seu trajeto cotidiano para ser colocado no meio da ação, como parte do jogo proposto pelos performers. Os espectadores podiam mudar o ângulo, o ponto-de-vista devido também à ampla espacialidade que a Praça da Estação dispõe. O encontro entre os corpos performativos e os corpos dos espectadores pôde criar certa consciência política sobre o assunto compartilhado, na busca da compreensão híbrida entre os diferentes espectadores. A observação, o acompanhamento e a aproximação da ação por parte dos espectadores foram feitos a partir dos vestígios imagéticos produzidos pelos performers que continuavam o tempo todo em silêncio, priorizando o diálogo pelo campo sensorial. Para Féral (2015) o espectador é parte constitutiva de muitas obras performativas, elas existem para que o espectador possa contribuir com a sua feitura. Os modos de participação estão centrados na apropriação autoral que o espectador faz dos resquícios deixados pela obra, na forma que ele manipula os vestígios, as nuances do trabalho, friccionando a partitura, o roteiro, enfim, os elementos da obra com a sua bagagem cultural.

As múltiplas narrativas geradas pelas ações simultâneas – a ação de Caetano e o enforcamento de Acácio – permitiram que os espectadores fizessem associações variáveis e abertas à obra, podendo explorar, com estranheza ou não, os elementos que se apresentavam. Coube aos espectadores definir a intensidade, o tempo, a aproximação com a obra, enquanto que, para os performers o que restava era o estímulo, o convite, a iniciativa de colocarem o

corpo ali, na Praça, na busca da criação de imagens que tentavam propor o estreitamento. Parte da potencialidade da obra se encontra na maneira conjunta em que ela foi vivenciada, entre espectador e performer, nas atitudes voluntárias dos espectadores de permanecerem nos espaços, na pluralidade de signos e vozes para a feitura deste acontecimento.

Referente à ação 1, 2, 3 Indiozinhos, o espaço escolhido para a realização da mesma foi na Praça em frente ao Coreto Maestro João Cavalcante¹⁰⁷, na região central de São João del-Rei. A ação foi realizada em tal espaço por três motivos principais: o espaço é bem amplo, podendo abarcar muitas pessoas no seu interior; há grande fluxo de pessoas neste local; tal espaço abriga um Monumento à Bíblia¹⁰⁸, criado pelo Conselho de Pastores Evangélicos das Vertentes, como um símbolo do marco cristão no local. Este último motivo foi uma tentativa do Grupo Transeuntes de propor uma livre associação entre um espaço considerado sagrado por muitos cristãos, e que, no entanto, se estabeleceria ali uma espécie de leilão de índios, na contraposição entre a fé e o mercado, entre um lugar sacro e a comercialização de seres humanos. Não houve aproximação física e direta com o Monumento à Bíblia. Os performers sequer fizeram menção a tal patrimônio, mas tal monumento aparecia no alcance de visão para grande parte das pessoas que assistia à ação, como um elemento simbólico do local. Ou seja, o Monumento estava em volta da cena, ao redor como um elemento de composição da Praça e, por conseguinte, da ação. Qualquer olhar distraído poderia, por ventura, enxergá-lo em algum momento.

A ideia de propor uma conformação circular ao espaço era para que todos os espectadores pudessem ver a ação, dialogando horizontalmente com a mesma. Os passantes poderiam parar, observar, procurando (ou não) a aproximação com a obra, na tentativa de enxergar as passagens da mesma. A proposta de experiência circular possibilitava que os espectadores visualizassem a cena, o entorno do espaço e também, enxergassem uns aos

¹⁰⁷ Construído em 1922 e localizado na Avenida Presidente Tancredo Neves, o Coreto recebeu este nome após ser restaurado em 2007, em homenagem ao Maestro João Cavalcante. Dentre as várias ações que o maestro desempenhou ao longo da vida, as mais importantes foram a fundação da “Sociedade dos Concertos Sinfônicos”, a atuação como Maestro da Banda de Música do Regimento Tiradentes e a criação do Hino da cidade. Com estilo neoclássico, tal Coreto foi palco de numerosas apresentações musicais, e sede do Centro de Atendimento ao Turista (CTA). Atualmente está interditado para a reforma devido às rachaduras causadas pela falta de manutenção. O Coreto é um bem público municipal, patrimônio histórico da cidade.

¹⁰⁸ O Monumento foi criado pelo, então prefeito, Rômulo Antônio Viegas em 1990, atendendo ao pedido de missionários evangélicos da Igreja Assembleia de Deus. No entanto, devido a atos de vandalismo, tal monumento foi destruído e um segundo monumento foi inaugurado em novembro de 2010, acompanhado por um culto de louvor, realizado por diversas igrejas evangélicas de Minas Gerais. Trata-se de uma escultura em granito, com formatos de púlpito e uma bíblia sobre o mesmo.

outros, na percepção das reações alheias em relação à recepção da obra. Nesta ação, os espectadores se transformaram, sem querer, em colaboradores da obra, pois, sem eles a mesma não teria continuidade. A performer Ribeiro necessitava das respostas verbais dos espectadores para dar prosseguimento à ação. Ao convidar os espectadores para o leilão, Ribeiro esperava que os mesmos pudessem dar lances aos “produtos”: os corpos indígenas estereotipados e ao corpo da mulher negra. As respostas eram esperadas também na competição entre os espectadores, entre quem daria o pior lance para arrematar os indígenas e a mulher negra. Por último, os espectadores eram convidados a entoar as músicas conhecidas e propagadas popularmente pela televisão, tais como “Brincar de índio” conhecida na voz de Xuxa Meneghel, e “Índia”, regravada por diversos cantores da Música Popular Brasileira. Neste aspecto, os espectadores foram necessários em vários estágios da ação. Suas reações foram solicitadas desde o momento inicial de lances para um leilão, até como coro musical da cena. Sobre este assunto, pode-se dizer que 1, 2, 3 Indiozinhos experimentou a participação do espectador sobre vários aspectos: pela afetação física a partir do estreitamento, pelas respostas imediatas, reais e pelo sentido de comunhão com a obra a partir da musicalidade da ação: “O espectador atual é irremediavelmente reenviado ao seu tempo, o tempo real” (LEHMANN, 2007, p. 327).

Lehmann (2007) acredita que as novas artes buscam ampliar as relações corporais e afetivas entre artistas e espectadores, alargando mais o sentido de participação que a compreensão racional de uma obra. O espectador passa a prestar a atenção, então, para outros modos de recepção de uma obra, escapando de uma observação mais distanciada, para ser afetado pela mesma através do caráter sensibilizador que ela possui. Nesse contexto, o espaço público pode servir como lugar de trocas diferenciadas com o espectador, entrelaçando vida e arte na construção de uma obra inacabada, que precisa do outro para o seu desenrolar. Nas palavras de Lehmann, quando uma obra se mostra como esboço, sem se encerrar: “[...] propicia ao espectador a oportunidade de sentir sua presença, de refletir, de contribuir ele mesmo com algo incompleto” (LEHMANN, 2007, p. 185). Concordando com os pressupostos de Lehmann acerca do espectador, Féral (2015) acredita que o espectador, determinado por uma soma de fatores sociais, políticos, culturais, emocionais, entre outros, acaba tendo a liberdade de privilegiar certos elementos de uma obra que o interessem mais, colaborando com a mesma a partir de suas escolhas e reações frente à obra que se apresenta. A autora acredita que o espectador pode elencar alguns códigos promovidos pela obra

performativa, jogando com a mesma. Isto possibilita a ele desconstruir determinados códigos para realizar a construção de outros, juntamente com os performers. Esse jogo de tensões, entre obra e espectador, deu maior sentido à 1, 2, 3 Indiozinhos, pois os espectadores eram os responsáveis pela decisão sobre quais caminhos a obra deveria percorrer. O lance do “leilão de índios” estabelecido pela performer Ribeiro – quem, aliás, mais dialogava com os espectadores – promovia entre os espectadores uma competição irônica sobre o corpo indígena como mercadoria, enfocando a realidade a partir do escárnio, da espetacularização do corpo alheio, transformado, naquele momento, em um fetiche para o consumo. Esta questão social bem enfatizada na obra – referente aos corpos dos indígenas e da mulher negra, vistos como meros objetos feitos para o uso doméstico – tentou sensibilizar os espectadores a partir da ironia como linguagem. Diferentemente de O Espaço do Silêncio – cujo recurso utilizado era o simbolismo da cruz como metáfora da crueldade do genocídio (e suicídio), dispondo uma carta real feita pelos Guaranis Kaiowás, na sobreposição de imagens catalizadoras da experiência real – o desejo dos performers em 1, 2, 3 Indiozinhos era de provocar o espectador pelo viés do riso como recurso de denúncia, revelando os mecanismos de exclusão de algumas minorias através da linguagem cômica, do sarcasmo.

O aparente fato (absurdo) de se vender um corpo humano em plena praça pública parecia demonstrar alguns níveis de horror que tais minorias sofrem: de serem vistos como produtos genéricos, fabricados a partir de olhares estereotipados por parte do restante da população. Ribeiro, relacionando-se face a face com os espectadores, promovia uma série de atitudes humilhantes contra o corpo indígena e contra a “mulher negra”. Ela potencializava uma atitude de conivência com o espectador, pautada nas ações vexatórias, de exposição bruta contra aqueles corpos. Contudo, tais ações eram disfarçadas pelo alto teor de ironia configurada através da entonação da fala de Ribeiro, pelas propostas anacrônicas de venda, pelo aparente anacronismo da cena, entre outros fatores. Os espectadores pareciam se interessar pelos elementos da obra, ora rindo, ora falando com a performer e ora reagindo competitivamente, com o intuito de levarem tais corpos para à casa.

A espetacularização do leilão dos índios ficou mais evidente quando se iniciou a canção “Brincar de índio”, onde os performers reproduziam, em suas coreografias, os estereótipos criados pela mídia televisiva e amplamente divulgados em vários lares brasileiros, produzindo uma cultura alienante, cheia de referências clichês, com discursos esvaziados acerca dos povos indígenas. Os rótulos que a mídia geralmente emprega aos

indígenas criam olhares fictícios sobre seus corpos, retirando tais povos do protagonismo de suas histórias, vistos, então, a partir de falas de terceiros, de discursos pré-fabricados.

O mesmo ocorre com a figura da “mulher negra”, vista fortemente sob o aspecto da mercadoria, enquadrada igualmente para ser vendida aos espectadores. Sua relação com os mesmos foi baseada na capacidade de venda que seu corpo aparentava ter, na produção de um corpo fabricado para servir ao espectador. Diante dessa questão, a experiência corporal entre a mulher negra e os espectadores passou por um processo de objetificação, em que a subjetividade de tal mulher foi substituída pelo olhar homogeneizante do seu corpo, visto como um objeto finalizado para ser usufruído no ambiente no lar do espectador. Nem nome a “mulher negra” possuía. As referências que os performers faziam a ela traziam apenas o gênero (mulher) e a cor da sua pele (negra). Sem nome, ela era vista pelos espectadores como um produto genérico. Nesta perspectiva, pode-se dizer que em um objeto descartável não se constrói familiaridade, não se solidifica uma relação, nem qualquer sinal de solidariedade, banalizando a violência causada àquele corpo. Isto nos remete aos conceitos debordianos acerca da espetacularização da vida, vista, em parte, como uma sobreposição de imagens esvaziadas, publicitárias, prontas para estimularem o consumo, que objetifica até o próprio cidadão. Dessa maneira, o corpo da “mulher negra” e dos índios foram vistos como acessórios, itens para se usufruir. Eles não agiam ativamente. Apenas respondiam aos comandos, de modo passivo. A ação 1, 2, 3 Indiozinhos mostrou que os mesmos corpos podiam se adaptar em diferentes espaços, dependendo do gosto do *espectador-consumidor*. Corpos não pensantes, que não traziam à tona as suas particularidades, pois foram desmembrados pela padronização da indústria cultural.

Ainda neste caminho, a performer Ribeiro e os performers que aparentavam submissão a ela – a partir de uma espécie de vínculo empregatício e subalterno – articularam a ação de maneira que a violência fosse estampada até o final da obra, mas que permanecesse risível, ao ponto dos espectadores olharem a cena no caminho entre a agressividade e o olhar patético. Sendo assim, esta obra demonstrou como a banalização dos corpos dos performers postos à venda revela camadas de preconceito sobre os corpos reais apresentados no cotidiano das cidades brasileiras.

Diante desses apontamentos, pode-se dizer que ambos os trabalhos promoveram pequenas fissuras no olhar cotidiano sobre os povos indígenas, criando certos discursos sobre

a ideologia racista, etnocêntrica que violenta esses povos sistematicamente. Pode-se dizer então, que esses dois trabalhos mostraram a importância de se desconstruir alguns *olhares sedimentados* sobre o indígena [e também sobre o negro], cuja identidade ainda é apagada por forças antagônicas, localizadas no poder. Sendo assim, ambos os trabalhos propuseram um convite aos deslocamentos do olhar, de leituras sobre a questão indígena, a partir de possíveis interpretações mais heterogêneas sobre a mesma, na projeção de suas diferentes identidades. Conseqüentemente, os sujeitos indígenas vistos por grande parte da população como “diferentes”, “estranhos”, devem fazer parte emergencial da preocupação política e cultural deste país, no desafio de se ampliar a questão indígena coletivamente.

5.5 Entre Cadeiras e O Corpo-Espera na Cidade: as cores que invadem as ruas

As cidades atuais, atravessadas por diferentes signos, comportam em seu interior múltiplas cores como veículos de mensagens distintas, por vezes, associadas ao consumo, ao meio ambiente, ao trânsito, às identidades dos sujeitos, etc., ampliando assim, o sentido de diversidade arquitetônica e urbanística. As múltiplas cores compõem o tecido urbano auxiliando nos contrastes entre diferentes ambientes, bairros, espaços públicos e privados, entre outros. Sem querer entrar demasiadamente em uma análise das cores, já que escaparia ao escopo do trabalho, pode-se dizer que as diferentes cores possibilitam distintas perspectivas sobre as cidades. As cores das urbes atingidas pela luz espelham os contrastes que as cidades oferecem. As cores podem vir dos grafites à mostra nos muros, das roupas que revelam escolhas nos modos de se vestir, dos cartazes, faixas, dos banners, das filipetas, enfim do jogo da propaganda, das lojas, dos carros, das árvores, dos sinais de trânsito, das velhas edificações, das novas arquiteturas, do asfalto, das diferentes cores dos corpos dos sujeitos, dos *fast foods*, dos manequins na vitrine, das paredes, dos quadros, dentre muitos outros locais.

E o que ocorre quando as ruas são invadidas pelas cores de uma intervenção urbana? E quando as cores dessa intervenção alteram de forma efêmera e em microescala os olhares dos transeuntes sobre a cidade, através das composições nos corpos, dos arranjos, das combinações, do excesso? Diante dessas indagações, podemos falar que as cores alteram o olhar *acostumado* que temos sobre o cotidiano? Nessa perspectiva, há ações artísticas nas ruas

que se apropriam do elemento *cor* para chamar a atenção dos passantes a uma proposta, a uma ideia. Nesta ótica, muitos performers que atuam nas ruas se fazem ver a partir de “cores berrantes” e de combinações entre as mesmas, de maneiras não usuais em nosso cotidiano. Cores que aparecem sobrepostas nos corpos dos performers de modo que auxiliam na visibilidade desses, em meio ao tecido urbano¹⁰⁹.

É o caso das ações Cadeiras e Corpo-Espera na Cidade¹¹⁰. Trabalhos que visam, entre outros anseios, provocar um olhar diferenciado no espectador através das composições multicoloridas nos corpos dos performers. Tais ações misturam diferentes tonalidades de cores quentes e frias, a fim de captar a atenção dos passantes nas ruas. Cores que ampliam a visão sobre os desenhos corporais. As camadas de cores nos corpos dos performers atuam sobre a sensibilidade do espectador que passa, promovendo uma comunicação sensorial por meio da plasticidade que se apresenta. Como ambas as ações dialogam com as cores que os espaços da cidade oferecem, elas promovem estímulos visuais, na busca de um redimensionamento efêmero nas leituras dos transeuntes sobre a arquitetura urbana.

Desse modo, as cores diferenciadas – sobrepostas nos corpos dos performers – são o ponto de partida de ambas as ações para a ampliação de novas visualidades ao olhar, na correria do dia a dia. A motivação das ações parte da criação de imagens a partir de diferentes suportes de vestuários dos performers e do dinamismo dos corpos. Sendo assim, ambas as ações vêm dialogar e/ ou contrastar suas cores com as cores institucionalizadas do ambiente urbano. Quanto às cores ditas “institucionalizadas”, elas se referem às combinações que já foram absorvidas pelo mercado, como, por exemplo, a comunhão entre as cores vermelha e amarela, inseridas em uma marca mundial de uma rede de *fast food*. Cores reconhecidas em diversas partes globo. Partindo desta premissa, analisemos as ações.

5.5.1 Cadeiras

Dia 05 de julho de 2012. Quinta-feira à tarde. Região Central de Belo Horizonte. Cada performer do Agrupamento Obscena¹¹¹ traz em seu corpo uma combinação de

¹⁰⁹ Assim como, os performers tornam mais visíveis algumas composições que já ocorrem nas cidades.

¹¹⁰ Devido à extensão do nome, irei me referir ao trabalho, a partir de agora, apenas como O Corpo-Espera.

¹¹¹ Os performers desta ação foram Clóvis Domingos Santos, Frederico Caiafa, Joyce Malta, Leandro Acácio, Lissandra (Lica) Guimarães, Marizabel Pacheco, Matheus Silva, Nina Caetano. Os colaboradores que

vestimentas, escolhidas de maneira autônoma. Entretanto, cada performer carrega em si trajes de cor única, mas com cores diferenciadas entre os próprios membros do Agrupamento. Ou seja, cada performer traça vestuários entre cores quentes ou frias, tentando abranger, ao máximo, o número de cores dentro do coletivo. Desse modo, cada performer usa uma combinação de roupas da mesma cor, mesmo que essas tenham tonalidades díspares, promovendo uma junção de corpos multicoloridos. Além disto, cada performer carrega um banquinho ou uma cadeira e um ou mais livros nas mãos. Assim se dá início à ação:

A intervenção coletiva CADEIRAS é uma experiência da corpografia urbana. Trata-se de um uso ampliado das cores, palavras, ruídos, textos da literatura, silêncios e formas na/da cidade. Uma intervenção que se propõe a destacar, juntar e recriar variadas composições corporais e espaciais, colorindo as ruas. Tais composições desenham inusitadas geometrias que podem afetar a percepção dos transeuntes. (CAETANO, 2012)

Tal ação¹¹², cuja criação é atribuída pelos membros do coletivo ao performer Frederico Caiafa¹¹³, parte da ideia de uma longa caminhada por espaços centrais da cidade, em que os performers escolhem, individualmente ou em conjunto, lugares para se sentar em meio à correria do cotidiano, propondo ao transeunte uma leitura de fragmentos textuais. Ora, o coletivo anda em forma de “cardume”, ou seja, todos os membros caminham juntos na promoção de uma polissemia imagética, e ora, os performers se separam, criando nichos individuais. A preocupação constante do trabalho parece ser a escuta dos performers sobre a potencialidade que qualquer território da cidade oferece. Não existe, por parte do coletivo, a negação da feitura em nenhum local público, pois as diferentes opções arquitetônicas do centro da cidade parecem ampliar a inscrição do trabalho dos performers sobre o espaço planejado. Parte da consistência do trabalho está no reconhecimento de qualquer espaço geográfico do eixo central de Belo Horizonte como lugar de potência para a realização do mesmo. A paisagem central da metrópole é momentaneamente reconfigurada a partir da instalação dos corpos em um espaço qualquer, legitimando a expressão artística autônoma como mais um sentido dado à noção de cidadania.

acompanharam o trabalho fotografando e/ou filmando foram Admar Fernandes, Davi Pantuzza, Saulo Salomão e Whesney Siqueira.

¹¹² Esta ação foi experimentada pela primeira vez em maio, em Ouro Preto, no evento Performatite. Ela veio a partir de uma outra experiência chamada Cores e Formas, experimentada pela primeira vez por Clovis Santos.

¹¹³ Esta ação integra parte do projeto “MULTIPLICIDADES OBSCÊNICAS: relações coletivas no corpo das univer-cidades”, apresentado no capítulo 4.

Desse modo, a ação “Cadeiras” nasce da junção entre as vestimentas coloridas nos corpos, os bancos em que os corpos se assentam, e, por fim, entre as leituras realizadas em voz alta por cada membro do Agrupamento: “Experimentar uma cadeira, cores, bloco de cores, um livro, várias viagens entrecortadas, misturadas, um mixidão [sic.] de coisas. Sentir-se, ver-se, ser o acontecimento do instante-já. Estar disponível ao acaso dos movimentos do cotidiano” (CAIAFA, 2012). Nesta direção, os espaços que se apresentam ao caminhar constituem potencialidades imagéticas em que coabita a natureza do movimento normatizado do cotidiano e as propostas que se materializam em diálogo com a diversidade socioespacial apresentada. A confluência entre os corpos performativos e os espaços planejados delinea um novo desenho na esfera da cidade. Um desenho efêmero e provocativo, que busca incorporar o breve olhar do espectador sobre o acontecimento. No longo trajeto do coletivo, os performers percorrem ruas e avenidas que fazem parte do eixo metropolitano de Belo Horizonte, tais como a Avenida Andradas, a Rua da Bahia e a Avenida Assis Chateaubriand. Os corpos coloridos caminham em conjunto, tentando experimentar a ação em meio à complexidade da cidade, com seu trânsito ininterrupto, com suas diferentes luminosidades, com seus excessos de grafismos, propagandas, poluições sonora e visual. Os corpos passam por espaços distintos, expondo suas cores na dinâmica da cidade:

Elementos constitutivos da ação CADEIRAS: percurso (caminhada), pausa (para se sentar ou experimentar a cadeira, se ler, se perceber a cidade, criar relações com as pessoas etc.), cruzamento (corpos e cores avançam, cortam, atravessam umas e outras) e encontro (de espaços, pessoas etc.). (SANTOS, 2012).

Em meio às imagens oferecidas pela própria cidade, as cores dos corpos dos performers geram um pretexto para aguçar o olhar do passante, na proposição de um diálogo entre imagem corporal em movimento e leitura de um fragmento textual. Os performers são agentes de um trabalho em rede, traçando movimentos que ora, aparecem harmônicos, e ora são contrastantes e individualizados. As cores estampadas nos tecidos e nos acessórios dos corpos dos performers revelam uma identidade particular da ação, criada a partir de um conjunto de características que envolvem os seguintes elementos: corpos coloridos moventes, cadeiras (ou bancos) e livros. A junção desses elementos faz com que seja possível observar uma noção de “conjunto” dada a esta ação, produzindo efeitos de um corpo coletivo atuante. Cabe ao espectador associar os elementos oferecidos pelo Agrupamento e produzir mecanismos de identificação ou de estranhamento à obra, na construção de provocações e de sensações visuais diversas.

As cores ajudam a ampliar a visão dos corpos se movendo sobre os espaços, expandindo a capacidade de significações. Os corpos coloridos aumentam a possibilidade de um impacto visual sobre as suas expressividades nos espaços públicos, caminhando além de um conteúdo racional ou de uma tentativa de rápido enquadramento por parte do espectador. Nesta vertente, os corpos coloridos dos performers se apresentam sem qualquer legenda fixa acerca do que estão fazendo. Pelo contrário, eles escapam de definições rápidas, buscando atingir o espectador pela potência das imagens sequenciais que se apresentam, indo além de uma narrativa contextualizada, em uma dada situação verbal. Os corpos coloridos podem ser compreendidos a partir da efemeridade de suas composições, em meio às arquiteturas urbanas, nas variações dos movimentos que os mesmos produzem – entre o andar e o sentar, entre o ler e o calar – fazendo das cores parte do enunciado que conjuga verbo e ação. Os performers invadem também as ruas, competindo com o trânsito local. O que ocorre aqui não é necessariamente uma interrupção do movimento dos carros, ônibus, motos, etc., e sim, em determinado momentos, os performers obrigam os veículos a desviarem *ligeiramente* a rota, contornando os corpos. Desse modo, tal proposição permite que os veículos continuem, parem, contornem, desviem, entre outras opções.

FIGURA 25 – Performer Nina Caetano sentada em sua cadeira. Elementos e acessórios na cor vermelha



Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena. Foto de Whesney Siqueira. Belo Horizonte, 2012.

Em dado momento, cada performer começa a ler fragmentos textuais de escolha pessoal, unindo poesia, conto, texto acadêmico, manifestos sobre a cidade, etc. Os textos variados são lidos e relidos em meio ao caos sonoro da cidade, ouvidos pelo espectador de maneira precária, com alterações vocais, ondulações sonoras, estampando uma leitura irrestrita que amplia a mescla de sons e dos ruídos na cidade. Os performers parecem revelar uma íntima relação com os escritos lidos, um cuidado com os fragmentos textuais

declamados. A prática da leitura em voz alta evidencia o caráter de uma leitura para o “outro”, para quem passa, esboçando uma ressignificação espacial a partir do posicionamento dos performers sobre aquilo que leem, sobre a forma como leem, sobre as escolhas que fazem acerca dos recortes a serem lidos, como também, sobre a entonação da leitura. É a partir dos posicionamentos autorais de cada performer sobre a leitura em si que se cria diferentes formas de recepção acerca do conteúdo escrito. A qualidade da troca entre a leitura do performer e a escuta do observador é derivada dos estímulos sonoros, da *vontade como potência* que cada artista mostra ao ler os fragmentos textuais.

Para isto, cada performer parece sair da (*pseudo*) *inércia* de uma leitura individual, realizada em silêncio, a fim de provocar sentidos que vão muito além do viés textual. Algo que nasce da seriedade e da paixão, que constituem o modo de se ler algo para alguém. Estar aberto ao outro é uma forma que os performers encontram para convidar os espectadores a *adentrarem* em sua leitura, na construção de uma espécie de *mapa sonoro* em que os performers decidem, individualmente, em quais palavras eles darão ênfase, em quais os registros vocais eles apresentarão as falas e quais conexões eles farão entre a fala e a dinâmica do texto. Considerando a atuação do coletivo como uma rede que se interconecta, mas que, ainda assim, cada membro realiza a sua pesquisa independentemente do outro, é possível afirmar que o compartilhamento das leituras ao ar livre advém de um processo de escolhas pessoais, até mesmo de *afeto* de cada performer com os textos a serem lidos. As incursões autônomas e efêmeras das leituras são, provavelmente, praticadas por uma escolha prévia de um ou mais textos lidos anteriormente à ação.

Uma leitura de algo que, sob algum aspecto, move os performers ao ponto dos mesmos quererem unir texto, imagem e cor no espaço público. Enquanto a superfície da leitura revela um desejo de comunhão por parte dos performers, há uma camada mais profunda, responsável pelo preenchimento da voz do artista no espaço, algo que irradia a vontade dos performers, oferecendo a leitura de um texto qualquer a estranhos nos espaços públicos. Talvez, o texto exponha a necessidade de se por algo para fora, de se provocar uma pequena reflexão, uma escuta sobre um texto específico. Um texto que provavelmente, foi escolhido a partir de um incômodo, de uma questão, de uma representação escrita acerca de *formas de afeto*:

Li um trecho do meu livro para umas garis [sic.] que pararam e me deram atenção, e uma delas disse que aquilo que eu falava havia acontecido com ela e se identificou

com o texto narrado [...] Porque me coloco no espaço público e executo uma ação: ‘ler’ (performativo, fazer algo), crio uma interrupção e um interesse, e uma pessoa estranha que me escuta recebe um texto ficcional (obra literária) como algo destinado à ela, que fala da vida dela e se estabelece então um diálogo e uma identificação. (SANTOS, 2012).

Aqui, Santos desdobra, em sua escrita, a comunhão com o corpo do espectador que se faz presente, em uma leitura aberta às interferências, incorporando a importância do receptor à obra, na promoção de dupla reflexão entre performer e público. Essa retroalimentação aproxima ainda mais o vínculo entre a obra em processo e o espectador, criando um conjunto de práticas (entre leituras, olhares, diálogos) que transgrida o olhar habitual do cotidiano. Tal proposta caminha em coerência com o ideal de uma cidade mais plural, cheia de poros abertos para as intervenções artísticas, mesmo que essas “violem” a perspectiva natural que temos sobre certos lugares, criados para a passagem de pedestres e não para a real convivência entre eles. A partir da fala de Santos, pode-se perceber que ambos – performer e espectador – diluem qualquer segregação espacial, como também o silêncio comumente dado aos estranhos, pois os mesmos se expressam – em meio à superfície urbana – através de uma pequena partilha, desmantelando, em “pequenas doses”, qualquer fortificação simbólica que separa os corpos. Isto possibilita contrariar a lógica de esvaziamento de manifestações *artístico-poéticas* nas ruas. Frederico Caiafa fala também de sua experiência:

O Viaduto Santa Teresa, porta de acesso à região leste de Belo Horizonte. Um ônibus, um carro, uma gari. Li para ela. Olhei em seus olhos que encontravam o meu e deixavam que a correria do dia a dia parasse e tornasse uma escuta para as palavras da autora que eu lia: "Ouve-me, ouve meu silêncio. O que te falo nunca é o que falo e sim outra coisa... Lê a energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio. Sou-me." Ao que no final escuto um agradecimento pela minha leitura falha. Tão maravilhoso os segundos de respiros, de suspiros de apuro de audição para dispender seu tempo e ouvir-me em completo delírio junto com Clarice Lispector. (CAIAFA, 2012).

Como mostra Caiafa, há uma valorização do *instante da leitura*, da troca entre os cidadãos que estão presentes naquele mesmo espaço, em especial, a gari, comungando do mesmo jogo frágil, que não se propõe a ter um fim certo, nem um tempo preciso. Pode-se dizer então, que a prática de se “expor” ao outro propicia significados ao espaço público que desafiam a arbitrariedade das relações de poder no dia a dia, fazendo com que os cidadãos possam trocar valores que não são ditos nos discursos institucionalizados da urbe. Logo, os diferentes escritos lidos a céu aberto empregam um valor à obra, conjugando um gosto pessoal (de cada performer) sobre a escolha de cada texto a ser trazido e lido, às cores

escolhidas também autonomamente como fatores que interligam a comunicação visual e auditiva, na aplicabilidade de uma ação aberta, que necessita das interpretações subjetivas por parte do espectador, entrelaçando desse modo, imagem e texto. A cor, que causa sensações por si só, ao ser associada às leituras textuais, expressa o desejo do performer em criar um valor simbólico à sua ação. Desse modo, cada performer gera um processo de reconhecimento de signos combinados por cores, corpo e fala, na busca da tão valiosa experiência (efêmera e única) que alguns encontros, como este, podem proporcionar:

É uma ação plural: pode-se experimentar muitas relações: a cadeira, o livro e a leitura, o trajeto, a relação com os outros performers, a plasticidade da cor e forma, a teatralidade etc... Minhas impressões no meio da ação de quinta: Nina e a plasticidade do vermelho no corpo e espaço; Lissandra e a teatralidade na leitura e no corpo; Frederico e a performatividade na presença quase espontânea e a leitura mais solitária etc. Me percebi nessa primeira vez mais jogando com o espaço e interessado na leitura para alguém. (SANTOS, 2012).

Partindo da ideia acima, de uma ação plural, pode-se dizer que este trabalho atua como um *respiro polifônico e polissêmico* em meio ao caos urbano. Uma ação que pede passagem nas ruas, que divide o espaço com os ônibus, carros, pedestres, no efêmero convívio com outras imagens anteriores à proposta. Na busca de imagens produzidas pela comunhão entre o cenário urbano e a sobreposição dos corpos sobre tal cenário, os performers criam um jogo a partir de seus *corpos coloridos, moventes e falantes*, estruturando efêmeras rupturas no olhar habitual. Sendo assim, esta ação pode deslocar o *olhar acostumado* ao dia a dia para a configuração de olhares *estranhos ao cotidiano*. Portanto, a ação Cadeiras atua como um *catalisador* de olhares breves, de diálogos rápidos, de trocas ligeiras. Mesmo assim, a linguagem verbal desta ação, unida às imagens poéticas, mostra que os performers não atuam apenas com a paisagem urbana, mas há momentos em que eles *são* parte da paisagem estético-urbana. Eles conjugam espaço-cor-corpo-fala na investigação de uma composição móvel, provisória.

FIGURA 26 – Performers do Agrupamento Obscena na escadaria, em frente à Rua da Bahia. Cores que provocam “olhares” no espectador



Fonte: Arquivo Agrupamento Obscena. Foto de Whesney Siqueira. Belo Horizonte, 2012.

5.5.2 O Corpo-Espera na Cidade

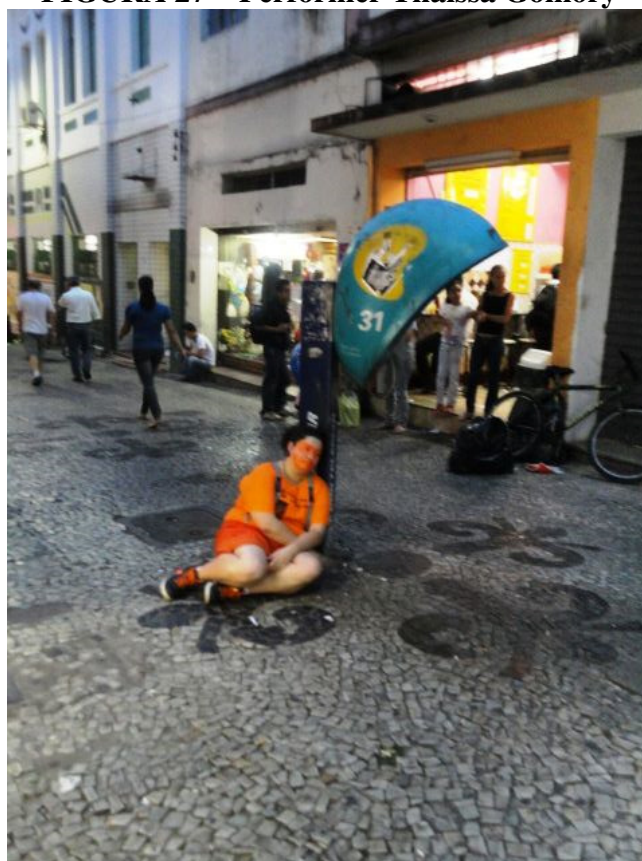
Dia 26 de abril de 2012. Região Central de São João del-Rei. 16h. Ao longo de um espaço, conhecido popularmente como “Calçadão”, os performers¹¹⁴ do Grupo Transeuntes se posicionam separadamente, de maneira que consigam manter o contato visual entre todos os membros. Imóveis e trajando vestes coloridas, os performers parecem produzir uma moldura a partir dos desenhos estáticos dos corpos no espaço. Partindo da questão “Um corpo parado, emoldurado na espacialidade urbana, pode incomodar?”, criou-se o pontapé inicial desta ação, gerando este procedimento, uma espécie de *corpo-emoldurado* na rua¹¹⁵. Cada performer se posiciona em um lugar específico, um espaço que lhe chama a atenção sob algum aspecto, tentando criar uma composição *imagético-poética* no cenário público. O

¹¹⁴ Os performers que participaram desta ação: Branca Ribeiro, Bruno Padilha (colaborador), Bruno Siqueira, Ingrid Medina (colaboradora), Karla Oliveira, Laís Dalariva, Luís Firmato, Nívea Heringer, Priscila Moraes (colaboradora), Ricardo Ribeiro (colaborador), Thaíssa Gômory.

¹¹⁵ Esta é uma das primeiras propostas do autor da tese que viria integrar parte do projeto de extensão Urbanidades: Intervenções, apresentado no capítulo quatro.

“Corpo-Espera” dos performers parece contaminar os espectadores que, por vez, resolvem esperar também, pois algo pode acontecer: “Vai ser apresentação teatral?” – Indaga uma senhora. “O que vai acontecer aqui?” – Pergunta uma mulher curiosa enquanto estava de mãos dadas com a sua filha, parecendo sair de uma escola formal¹¹⁶. Os performers apenas esperavam, gerando mais dúvidas nos cidadãos passantes. O lugar da espera é subjetivo, pois os performers aguardam múltiplos acontecimentos¹¹⁷. A ideia é criar uma composição corporal emoldurada no espaço urbano a partir das relações entre: espaço e corpo, entre cores dos corpos e cores da cidade, entre geometrias urbanas e corporais. Uma performer¹¹⁸ que traz roupas da cor laranja em seu corpo tenta compor uma moldura a partir da extensão do seu corpo até o telefone público, em uma espécie de composição entre *cor-corpo orgânico-corpo industrial*, sintetizando uma imagem enquadrada a partir de cores industrializadas e cores de sua escolha autônoma, produzidas para a intervenção.

FIGURA 27 – Performer Thaíssa Gômory



Fonte: o autor. São João Del Rei, 2012.

¹¹⁶ Devido ao uniforme usado pela criança.

¹¹⁷ Em um relato posterior à ação, os atores explanaram, um a um, sobre os motivos individuais criados a fim de darem motivação à espera: esperando o ônibus, esperando um homem, esperando a morte, esperando o celular tocar, esperando a chuva que não vem, esperando um homem sair do caminho.

¹¹⁸ Thaíssa Gômory.

Outro performer¹¹⁹ senta ao chão com seu guarda-chuva azul, produzindo uma relação com o plano baixo desse espaço. Outra performer¹²⁰ se posiciona em frente a uma loja de roupas femininas, tentando compor uma relação com as manequins da vitrine, em um jogo que revela o duo *manequim-performer*, na composição estratificada de ambas as imagens. O corpo e o espaço público se conjugam em uma inscrição imagética, na busca da materialização de pequenos quadros que possam captar o olhar do espectador por alguns instantes. Um olhar não distraído, que perceba a diferença da composição efêmera posta à sua frente, em meio ao movimento “habitual” do cotidiano.

FIGURA 28 – Performer Bruno Padilha



Fonte: o autor. São João Del Rei, 2012.

A volta primária do corpo do performer como imagem e, ao mesmo tempo, como narrativa visual, põe em evidência a necessidade da diferenciação simbólica dos corpos na cidade, em que a individualidade aparece como importante fator metafórico da ação. Corpos que aparecem estranhos aos olhos do cotidiano pelo fato de estarem, simplesmente, parados, em planos diferenciados e com trajes coloridos, na construção de um tempo dilatado em relação ao *tempo-relógio*. Um tempo propício às fugas do ritmo habitual, à composição corporal poética em planos diferenciados e não mais usuais neste espaço. Espaço, este,

¹¹⁹ Bruno Padilha.

¹²⁰ Karla Oliveira.

normalmente dado como local de passagem, de um “andar ininterrupto”, de veiculação ao consumo. Agora, o espaço é ocupado, em parte, pelo silêncio, pela combinação entre cores diferenciadas, pelos sujeitos estratificados. Os corpos dos performers não “são” apenas algo, mas se mostram em “relação à arquitetura urbana”, pois eles interrompem o movimento para trazer outras molduras, enquadradas a partir de escolhas pessoais de composição. A tomada de posse, efêmera e eventual, de um lugar com o intuito de se tentar subverter a lógica de uso do mesmo, pode trazer maior sentido de pertencimento do cidadão da urbe, engrossando os discursos plurais que a cidade carrega como potência. Ao incorporar os objetos, vitrines, o chão, os telefones públicos, etc., como elementos necessários à construção da ação, os performers agrupam, em uma mesma moldura, os componentes plásticos, artificiais e orgânicos que a cidade já possui, mas que podem permanecer invisíveis aos *olhos viciados* do cotidiano. Explicando melhor, a geometria das formas, unida aos elementos industriais ou artesanais do cotidiano, cria linhas possíveis, novos traçados, camadas que “não são tão prováveis” e nem “palpáveis” no ritmo usual da cidade, inventando dimensionalidades que se opõem à linha reta, ao *traçado certo* da cidade planejada.

Os desenhos estratificados dos corpos dos performers constituem uma percepção individualizada do cenário urbano, dizendo que é “possível sim”, se sentar ao chão, que é “permitido sim” interagir com os objetos indústrias além da função usual, como o caso do telefone público. Além disto, a *paisagem corpórea* criada possibilita a produção de sentidos que operem além da lógica funcional dada ao cotidiano, além da operação casa-trabalho-consumo que foi culturalmente aceita por nossa sociedade e hoje se coloca como “fator natural” e estrutural da vida. A interpretação do uso do espaço por parte dos performers tenta conduzir o espectador a um entendimento não racional, não verbal sobre o que se produz no “Calçadão”, criando variáveis que caminham muito além do modelo *ação-conteúdo-mensagem*, padrão comumente esperado de uma obra artística. Nesta direção, os performers tentam traçar um sentido que possibilite aos observadores escaparem da interação racional entre a produção de uma obra e uma mensagem instantânea, clara e exata, inserida na mesma. O que se configura aqui é um direcionamento do olhar que não permite o sentido único dado à obra, ampliando ainda mais a apropriação pessoal do espectador acerca do que ele vê.

Os corpos dos performers parados, mas não esvaziados, parecem *esperar algo*. Ora, olham ao longe, ora procuram estabelecer relação com os transeuntes a partir dos olhares, desenhando certa cumplicidade com quem passa por esses corpos, na estreita relação

que permite a experiência a partir do *olhar desejoso* dos performers e dos olhares ligeiros, muitas vezes apressados e/ou tímidos, do espectador. Isto expressa certa singularidade na relação transeunte-performer, pois o espectador analisa o performer, mas também é observado, sem desvios no olhar por parte dos *corpos coloridos*. Nesta perspectiva, os corpos parados em meio ao Calçadão interrompem, parcialmente, o caminho do transeunte e, ao ser interrompido por Corpo-Espera o espectador pode decidir dialogar com a obra, ou continuar o seu caminho em direção aos seus afazeres. Logo, esse trabalho possibilita, em pequena instância, deformar algumas linhas que definem as cidades, estabelecendo outra perspectiva para os transeuntes. Sendo assim, alguns passantes se permitem ver, outros se permitem rir dos corpos estranhos que veem, e outros tentam entender, dialogar, perceber o entorno. Sobre isto, pode-se dizer que o cotidiano deixa de ser, momentaneamente, local de passagem, passando a ser visto sob outra ótica, advinda de uma percepção imagética, não verbal.

Repentinamente, uma performer¹²¹ não se contém em “apenas” *carregar as cores* em suas roupas, decidindo, também, banhar-se com tinta. Ao banhar-se de tinta vermelha, sua corporeidade traça outra relação com o ambiente urbano, em que seu corpo se oferece como *tela*. O fluxo de cor que dá mais vida a este corpo banhado, mostra uma possível alternativa *não normatizada* de corpos no eixo urbano. A tinta transborda no chão, projetando a cor vermelha para além do corpo da performer, deixando rastros, vestígios sobre a atividade apresentada. A tinta ultrapassa a materialidade do corpo percorrendo o chão do espaço público. Então, a performer passa a tinta em sua boca, parecendo se “alimentar” da cor vermelha, em sua totalidade. Com esta atitude, a performer parece fugir de qualquer captura de *enquadramento previsível* de sua ação, chegando ao ponto de se “pintar por dentro”, em um ritual em que a tinta é o alimento para o seu corpo, o seu tônus, ela é a projeção de uma obra banhada por “dentro e por fora”. Ao beber a tinta, a performer parece causar uma tensão nos transeuntes, expandindo a consciência de quem a observa referente ao que ela é ainda “capaz” de realizar. Porém, em seguida, ela se silencia, fitando quem passa. Logo após esta ação, os performers saem gradativamente de suas molduras espaciais, caminhando normalmente em meio ao fluxo urbano.

Através desta breve reflexão, pode-se dizer que a ação “O Corpo-espera” propôs uma vivência com o espectador transeunte através dos corpos dos performers, em uma atuação de estreitamento com o espectador. Esta ação almeja atingir o espectador através de

¹²¹ Nívea Heringer.

percepção dos sentidos, e não pelo verbo. Com isto, as imagens dos corpos parados multicoloridos foram geradoras de sensações corresponsáveis para se manter o espectador próximo, em contato com o procedimento, em um jogo que também possibilita o afastamento, o desinteresse, e o devaneio.

FIGURA 29 – Performer Nívea Heringer



Fonte: o autor. São João Del Rei, 2012.

5.5.3 Sobre corpos coloridos

A ação Cadeiras e a ação Corpo-Espera criaram, de maneira semelhante, um jogo *imagético-poético* nos espaços públicos, a partir de corpos plurais. Entende-se aqui o jogo *imagético-poético* como a transmutação de um pensamento criador em sua aplicabilidade na rua e em demais espaços públicos, a partir da configuração de imagens que se sobrepõem à arquitetura urbana, obtendo formas de paisagens estéticas. Este jogo transformou o corpo do performer em uma espécie de objeto-escultura-poética, na construção de uma intervenção, vista sob o sinônimo de uma poesia visual. A dimensão enunciativa dos trabalhos foi embasada, em parte, na instauração da presença dos performers, formando um emaranhado de significados que envolveu escuta-percepção-ocupação-deslize por parte dos mesmos, no

cenário urbano. A concretude das imagens corporais não se restringia a uma solução pré-combinada, pois os performers de ambos os coletivos exerciam as suas ações perante o respeito ao impulso criador e aos fluxos de pessoas que passavam ao redor dos mesmos, confeccionando molduras corporais na confluência de formas e cores.

Sem a elaboração de um roteiro prévio – no que concerne à continuidade e à finalização das ações – coloca-se aqui outro ponto similar entre ambos os trabalhos: a ideia da junção entre *cor e corpo* como pontapé inicial para as feitura. Todavia, tal junção não previu qualquer ajuste a respeito do fechamento ou do momento exato de término, ou ainda mesmo, da durabilidade de ambas as ações. Cabe destacar que as ações Cadeiras e O Corpo-Espera obedeceram apenas à dimensão inicial do trabalho, arraigadas, em parte, nas cores dos corpos como potência de intervenção. O que viria depois seria o fruto do acaso, da percepção dos performers nos cenários urbanos. A sobrevivência das ações no espaço-tempo se daria na *dinâmica do instante*, do desejo de continuar o trabalho nos espaços supracitados. Além disto, para ambas as ações, o encontro dos performers com as ruas de suas cidades parecia um pouco arriscado, pois havia a tensão entre as imagens permanentes (ou ao menos duradouras) de suas respectivas cidades, tais como os prédios, comércio, lojas, etc. – imagens sólidas, que se situavam simbolicamente no ritual mais sedimentado do cotidiano – e imagens efêmeras que não possuíam obrigação alguma com o encaixe nos esquemas racionais da vida diária. Isto possibilitou uma fricção entre os elementos que os espaços ofereciam como parte de suas identidades e os elementos que os performers propunham, criando camadas sobre tais identidades. Esse atrito entre os elementos possibilitou com que os códigos gastos de alguns lugares se desequilibrassem, forçando o transeunte a reconfigurar, momentaneamente, o traçado cotidiano.

Consequentemente, o mapa mental que cada cidadão trazia de sua respectiva cidade era ligeiramente retraçado criando um pequeno ruído naqueles trajetos espaciais. Com isto, os performers de ambos os coletivos começaram a criar, cada um à sua maneira, composições *corpórea-sensitivas*, atuando sobre as arquiteturas de suas cidades. Desse modo, para ambos os trabalhos, a observação do entorno e a posterior apropriação espacial, fizeram parte da construção gradativa das ações. Eles eram *corpos-poéticos-urbanos* instalados no centro *nervoso* das cidades. Diante disso, pode-se fazer uma breve leitura acerca dessas ações autônomas, analisando-as como procedimentos estéticos que ampliaram os modos de feitura não predeterminados pelo conjunto de regras explícitas e/ou implícitas para o bem-viver em

sociedade. Os centros das cidades apresentados – da metrópole e da cidade sagrada, respectivamente – foram enquadrados por ambos os trabalhos como locais exponenciais para a experimentação artística, na confluência de cores, formas e corpos.

Contudo, há pequenas diferenças, porém essenciais, entre ambos os trabalhos que necessitam de certa apreciação. No caso da ação Cadeiras, os corpos em movimento se misturaram em meio às padronizações estilísticas das arquiteturas modernas, buscando atualizar alguns olhares costumeiros sobre Belo Horizonte. Vale dizer também, que os performers agiam de maneira mais escorregadia na paisagem urbana que a ação O Corpo-Espera, pois o campo de atuação de Cadeiras era muito mais amplo, envolvendo as grandes avenidas de Belo Horizonte. Além disso, Cadeiras tentou afetar o espectador por outras vias, para além do viés visual. Eles agiram com a consciência de que as cores provocavam sensações distintas, por vezes, díspares, rápidas e sequenciais, indo de um espaço a outro em diferentes tempos, numa velocidade complexa e plural. A confluência entre os corpos coloridos *obscênicos* e a cidade criou possíveis alternativas aos espaços públicos, na configuração de *paisagens poéticas moventes*, que se edificavam e, posteriormente, se diluíam no curso das cidades. Ressalta-se ainda, que o diálogo com o espaço urbano – a partir de cores e de formas, traçados, geometrias corporais – causou certo estranhamento ao transeunte que atravessava a ação Cadeiras. Tal estranhamento foi originado, em parte, pela soma cor-corpo-espaço, como também pelos acessórios que tais corpos traziam: tais como as cadeiras, os livros, unindo tudo isto às leituras compartilhadas, em uma forma complementar da ação. Pode-se dizer, com isto, que parte do estranhamento do espectador foi causado, então, pela ação corpóreo-vocal dos performers. Sendo assim, cada performer chamava para si os olhares dos transeuntes em suas leituras feitas em volume alto.

No caso de O Corpo-Espera, a ação decorreu pelo silêncio, pela estratificação dos corpos e pela pausa em meio à correria do dia a dia. Os performers criaram molduras mais duradouras no espaço do Calçadão, possibilitando ao espectador uma aproximação mais detalhada, em um tempo mais dilatado que a ação anterior. Diferentemente de Cadeiras, não havia voz naquela ação, pois parte do direcionamento do olhar do espectador era feito através das contorções corporais, dos enquadramentos na paisagem urbana, formando pequenos quadros vivos.

Além das pequenas singularidades traçadas acima, pode-se pensar que a relação dos performers da ação O Corpo-Espera com o espaço praticado se diferenciava substancialmente de algumas relações pragmáticas de uso do Calçadão. Explicando melhor, as cores que os performers traziam em seus corpos possuíam efeitos distintos dos esquemas de cores anteriormente impregnados naquele espaço, cujas combinações de cores nos diversos estabelecimentos comerciais estimulam todos os dias os transeuntes ao consumo. Abarcando uma considerável área comercial central de São João del-Rei, o Calçadão possui, em sua extensão, diversas lojas, lanchonetes, clínicas, imobiliária, farmácia, etc. Ou seja, o Calçadão é uma passarela para a comercialização de bens, de serviços e de produtos. Pensando na potência comercial desse lugar, os performers de O Corpo-Espera queriam trazer uma ação que se contrapusesse ao tempo rápido, imediato, fluido, líquido das compras.

Ampliando este pensamento, pode-se dizer que as cores expostas pelas vitrines das lojas e dos demais estabelecimentos comerciais se contrastavam com as cores dos corpos dos performers que, por sua vez, não se encaixavam aos signos de consumo. Algumas cores que fazem parte daquele local como de sinônimo de marcas registradas de lanchonete, de loja de calçados, de artigos para presentes, etc. (captando a atenção do transeunte através de estímulos visuais), dividiram o espaço por poucos instantes com as cores dos performers que atravessavam as arquiteturas daquele cenário. Parecia haver uma espécie de mistura entre as cores harmônicas e bem arranjadas dos estabelecimentos comerciais e as cores autônomas, imagens assimétricas, sem grandes arranjos por parte dos performers. Ou seja, as cores do marketing, próprias da esfera pública da vida contemporânea eram constantemente postas em jogo com as cores dos corpos dos performers. Logo, as imagens produzidas pelas ações escapavam da apreensão do mercado. Enquanto que as imagens espetacularizadas são, em parte, uma ordenação de fluxos para o consumo, empobrecendo a vida humana em sociedade, as cores de O Corpo-Espera faziam uma alusão à autonomia, à subjetividade, expandindo as possibilidades de imagens sobre a arquitetura pronta, sobre imagens estandardizadas.

Referente a este assunto, cabe salientar que as imagens apresentadas diariamente pela sociedade do espetáculo reduzem as possibilidades multifocais da cidadania. Como diria Llosa (2012): “Porque outra característica dela [civilização do espetáculo] é o empobrecimento das ideias como força motriz da vida cultural”. Llosa (2012) analisa a espetacularização da vida estando consciente da posição secundária que os debates e as afetações físicas nos espaços públicos possuem atualmente, em uma primazia das imagens.

Para Llosa (2012) os valores na era do espetáculo são embasados pelo “hedonismo barato” e pelo divertimento a qualquer custo. O autor retrata aqui um tipo de divertimento que aparece como sinônimo de massificação, de alienação, ou seja, segmento próprio da indústria cultural. Logo, a tentativa de esvaziamento dos discursos antagônicos à espetacularização é reforçada na atualidade por meio de mecanismos de segurança, tais como as câmeras de vigilância nas ruas, seguranças em espaços de compras e lazer (tais como o shopping center), como também o controle de entrada e saída de pessoas em diferentes espaços, etc., objetivando artificializar a dinâmica da cidade e/ ou interditando determinados corpos em determinados lugares, gerando assim, maior sensação de segurança e de normalidade a uma pequena parcela da população. O remodelamento das cidades atuais, cujos hábitos são constantemente influenciados pela espetacularização da vida, visa diluir o que é real e o que é ficcional, promovendo os domínios do status social, da aparência, do vitrinismo das lojas e das satisfações momentâneas. A identificação dos indivíduos com alguns modelos de vida elitistas altera suas percepções sobre a cidade e atribuem valores culturais, cujas essências são a visibilidade e a distinção perante outros membros da sociedade. Diante de toda esta problemática, o ambiente urbano tornou-se lugar de formas de pertencimento e de apropriações da cidade, na articulação de usos para diferentes classes sociais. No entanto, os processos de gentrificação não encerram as nuances, os movimentos contrários que reinventam relações e que recriam ambientes, reestabelecendo, mesmo que infimamente, outras relações de uso.

Diante deste breve panorama de semelhanças e diferenças entre as ações Cadeiras e O Corpo-Espera, pode-se dizer que ambos os coletivos artísticos são inclinados a realizar trabalhos processuais que se relacionem com diversas partes das suas cidades, na apropriação dos lugares e na subjetivação dos diferentes significados que os ambientes urbanos possuem. No esforço de ampliar o leque dos artistas que problematizam a institucionalização das artes realizada, excessivamente, em recintos fechados para um público especializado, ambos os coletivos se apropriaram então, de espaços cujos usos não foram inicialmente planejados para o fim de uma intervenção estética engajada. Sendo assim, no momento atual em que as cidades vivem a espetacularização da vida e que parte da noção de “urbano” passa a ser sinônimo de assepsia, de homogeneização dos espaços, da gentrificação e da padronização de uso, os cidadãos puderam testemunhar o percurso de uma ação artística desses coletivos tocando, colaborando, participando da construção das obras em processo. Isto possibilitou a

dupla contaminação entre artistas integrantes dos coletivos e espectadores, na elaboração de pequenos atos e em contraposição aos movimentos normativos; de ligeiras construções críticas frente à banalização dos discursos; de efêmera apreensão de afetos contrariamente à individualização contemporânea.

Rejeitando o caráter unificador de cidade, os coletivos supracitados traçam os seus percursos artísticos em face ao fracasso do capitalismo atual que cria grandes complexos de habitação, constrói variados lugares de consumo e de trabalho, mas que exclui sistematicamente a alteridade, e modifica os locais de convívio para o consumo.

Sobre esta abordagem, Carlson (2010) descreve que o mundo contemporâneo, fascinado pelos simulacros, necessita de ações artísticas que desestremem as teatralizações artificiais do cotidiano. Para Carlson (2010), parte das ações artísticas contemporâneas se preocupa em criar reações sinestésicas no espectador, recusando a estabilização dada aos lugares seguros que artes fundamentalmente institucionalizadas possuem. Por mais sedimentadas que pareçam ser as estruturas espaciais de uma cidade, com edificações planejadas, elas não conseguem manter a harmonia da forma, da simetria, do uso dos espaços, ou seja, elas não conseguem conter os processos comunicativos, interacionais que esperam empreender novas construções de sentido ao cotidiano, ocupando espaços.

A fronteira artista-espectador foi ultrapassada pela diluição dos limites espaciais, estreitando as relações durante o acontecimento das ações. Os performers se mostraram para os olhares externos às suas ações, ou seja, aos olhares dos passantes que carregaram diferentes significações, figurando sentidos plurais às mesmas. As ações ganharam vida a partir dos corpos dos performers que atuaram na tentativa de apropriação dos espaços. A experiência estética foi criada pelo próprio ato criador dos artistas – posto em jogo com os transeuntes – e só foi efetiva para os coletivos a partir das diferentes formas de comunicação que as ações expressaram. Assim, as ações foram abertas, expostas às outras perspectivas que caminharam além das ideias e das razões iniciais do movimento criador. Desse modo, as reações dos transeuntes frente às ações artísticas e provocadoras dos coletivos se materializaram em discurso a partir dos risos e/ou de conversas entre os passantes, da tentativa de enquadramento racional sobre as ações por parte dos espectadores, da aproximação física dos passantes com os performers, e, até mesmo, a partir da interrupção dos corpos dos transeuntes que se colocaram em frente às obras, corpos exaltados perante as ações.

O acompanhamento do percurso das ações por parte dos transeuntes também sugeriu interesse dos mesmos aos acontecimentos que se seguiam. Para todos os efeitos, houve na trajetória dos transeuntes o desejo de participar de algo que as ações ofereciam, de mobilização, de tomar parte, de compartilhar. Sobre esses aspectos, pode-se crer que os corpos multicoloridos dos performers, instaurados no centro das cidades de Belo Horizonte (ação Cadeiras) e de São João del-Rei (ação Corpo-Espera), apareceram como signos comunicativos integrados à intervenção urbana, atuando como manifestações visuais em meio às cores cooptadas pela propaganda dentro do espectro da globalização. Enquanto as cores da publicidade – arrastadas para o mercado – se fundem, as cores usadas pelas ações em questão não se diluíram facilmente em meio às manifestações visuais dadas pelos banners, pelos *outdoors*, etc., tentando assim, interagir com a cidade de forma mais heterogênea, a partir da potencialidade de diálogo que o cotidiano dá. Os corpos dos performers atuaram como “grafites em muros”, na abundância de signos produzidos pelas imagens multicoloridas, em uma intensa combinação de cores que produzia significados, texturas, e diferentes compreensões estéticas. A diferença em relação aos grafites é que as ações combinaram e recombinaram posições consecutivamente, criando – a cada momento – novas visualidades de maneira espontânea, incerta e improvisacional.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do estudo apresentado, pode-se dizer que a sociedade de consumidores, a vigilância e a ordem não interrompem substancialmente os estímulos propulsores dos artistas que perpassam as ruas. Por mais que a espetacularização da vida faça parte constante do cotidiano dos cidadãos, ela não consegue interromper os materiais produzidos pela vivência, pelos repertórios provocativos que as cidades possuem. Apesar da recusa das elites em aceitar parte dos enunciados que fogem ao seu controle, ou seja, as falas que improvisam ou negam os discursos hierárquicos, o ambiente urbano revela todos os dias, a existência de espaços simbólicos para a feitura compartilhada, de crítica a uma demanda hegemônica.

Embora o enobrecimento dos espaços centrais da “metrópole” e da “cidade sagrada” amplie as desigualdades de acesso, muitos atores sociais, tais como os membros dos coletivos em questão, reivindicam mudanças estruturais, desafiando a democracia atual como forma de promover diferentes perspectivas sobre a urbe, no exercício da cidadania. Parte das perspectivas artísticas contemporâneas busca retomar o sentido *público* dado aos espaços sociais, experimentando novos pontos de vista. Propostas estéticas que convidam os cidadãos a repensar a cidade. O sentido *público*, dado à esfera da vida compartilhada e/ou o sentido para o bem comum é capaz de atravessar um conjunto de normas, de restrições e de privatizações, possibilitando que os cidadãos experimentem os territórios contrastantes das cidades, através de intervenções políticas, estéticas e sociais.

Verifica-se, a partir desse pensamento, que a “metrópole” e a “cidade sagrada” não podem ser entendidas de maneira totalizante, nem apenas pelas representações midiáticas ou até mesmo pessoais, uma vez que elas são entrelaçadas por numerosos signos, fazendo com que as tentativas de apreensão de seus cotidianos sejam sempre lacunares. Por isto, deve-se tentar entender ambas as cidades a partir de suas microesferas, compreendendo, mesmo que infimamente, o que as tornam singulares. Como também, tentar perceber, mesmo que parcialmente, o que há de contraste em cada uma das cidades.

Nesta direção, pode-se dizer que a percepção espacial das cidades como um dos motes para a intervenção estética e, conseqüentemente, política, faz parte do cotidiano da pesquisa de ambos os coletivos. Sendo assim, as ações artísticas do Agrupamento Obscena e do Grupo Transeuntes estão intimamente ligadas às experiências passageiras absorvendo, em

suas obras, os elementos constituintes do cotidiano das cidades. Sobre esses aspectos, Clovis Domingos dos Santos descreve as possibilidades de inserções artísticas e plurais nas esferas da cidade¹²²:

Considerar a cidade um CORPO: extenso, poroso, espaço para ser percorrido, tocado, acariciado e perfurado. 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 [sic.], 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. (SANTOS, 2015).

A partir da descrição acerca da cidade como a metáfora de um corpo, pode-se perceber uma combinação entre os espaços públicos e uma prática politicamente engajada, ilustrando a vontade de se fazer arte como um direito estendido a todos os cidadãos, não a colocando como uma espécie de adereço, como um *privilegio* para algumas camadas mais favorecidas.

Sobre essas acepções, Souza (2011) ressalta que parte da sociedade brasileira se sustenta a partir de privilégios que recebe. Privilégios convenientemente chamados de méritos, em que apenas uma pequena parcela da população tem livres acessos, ou condições financeiras para praticar e/ou contemplar diferentes formas de arte. Esses privilégios se estendem a vários setores da sociedade, adentrando diariamente nas esferas da cultura: “Os privilégios que resultam disso não seriam ‘desigualdades fortuitas’, como no passado com a dominância do status de sangue [dados à nobreza], mas ‘desigualdades justas’ porque decorrentes do esforço e desempenho diferencial do indivíduo” (SOUZA, 2011, p. 43).

Souza (2011) defende ainda que a vida das pessoas menos privilegiadas pelo capital não pode ser socialmente legitimada apenas pelo trabalho diário, mas, entre outros elementos, pelos direitos de acesso às diferentes formas de cultura. Isto revela parte das preocupações dos coletivos pesquisados: de se realizar experiências físicas, sensoriais com diferentes pessoas e espaços, como forma de liberdade política, na tentativa de configuração

¹²² Este fragmento textual faz parte dos escritos de Clovis Domingos dos Santos acerca da oficina Tatuagens Urbanas, realizada pelo Agrupamento Obscena nos dias 07, 08, 09 e 10 de outubro de 2015, na FUNARTE em Belo Horizonte (MG).

de afetos. Essas preocupações caminham contra a lógica da indústria cultural que, muitas vezes, sucateia e pasteuriza as vivências na cidade.

A pasteurização aparece aqui como um dos fatores de detrimento das relações humanas em sua essência, auxiliando na construção de discursos inócuos, superficiais, que visam eliminar os enunciados críticos, mais aprofundados sobre as temáticas sociais. Com isto, pode-se dizer que os coletivos realizam ações em diferentes instâncias da cidade, estimulando outros olhares sobre as arquiteturas, na criação de diferentes camadas sobre o ambiente urbano planejado. Sendo assim, os coletivos pesquisados criam ações artísticas que permitem olhares plurais sobre os trabalhos que produzem, contrariando formas de mecanização nas relações sociais:

Atuamos [Grupo Transeuntes] em um contexto entre a cultura local e arte contemporânea e participamos na discussão e disseminação olhares antagônicos sobre a cidade. As ações e intervenções acontecem em diferentes bairros e lugares, nos quais estabelecemos contatos e trocas. (GASPERI; LINKE, 2015).

Com isto, a pesquisa do espaço público, bem como a inserção artística no mesmo, pode viabilizar diferentes relações físicas no tecido urbano. Diferentes, pois implicam também em escolhas e valores que não são atestados por critérios econômicos, que não transformam os transeuntes em consumidores e que não buscam apenas espectadores especializados para a participação das obras em processo.

Desse modo, os coletivos analisados atribuem as suas manifestações artísticas ao sentido de pertencimento dos cidadãos às suas cidades e às suas divergentes partes, elaborando perspectivas alheias aos valores financeiros, pragmáticos, de compra e de venda de produtos. Ambos os coletivos executam ações nas cidades a partir de diferentes significados de pertencimento dados à vida pública, dos interesses em comum, da visibilidade de vozes antagônicas.

Sobre o sentido de pertencimento, Leite (2007) descreve que as interações na esfera pública da vida revelam falas de diversas classes sociais, possibilitando que os desconhecidos se encontrem, dialoguem, ou, até mesmo, se confrontem, garantindo uma democracia atualizada. Essa concepção possibilita reinventar lugares, dissolver pensamentos preconceituosos acerca do outro, garantir o direito do cidadão de divergir, discordar, sem que esse seja calado, sem que sua identidade seja apagada, relegada ao esquecimento. A transformação dos espaços públicos em áreas de real convívio desterritorializa certas

marcações de poder configurando a mistura de identidades, bem como a troca de significados de cidadania nos nichos sociais. Os espaços públicos das cidades – lugares próprios de atravessamentos de identidades, mercadorias, formas de trabalho, etc. – são locais potenciais para o compartilhamento de obras performativas. Portanto, o Obscena e o Transeuntes são coletivos que resistem, a partir de seus trabalhos, às demarcações de uso nos espaços públicos, entrelaçando incômodo, autonomia e provocação.

REFERÊNCIAS CITADAS

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. *Multiplicidades obscênicas: relações coletivas no corpo das univer-cidades*. Belo Horizonte, 2011a. Projeto. Não publicado.

_____. *O Teatro Performativo: A construção de um operador conceitual*. 2011. 92f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011b.

ANDRADE, Luciana Teixeira; ARROYO, Michele Abreu. (Orgs.). *Bairros pericentrais de Belo Horizonte. Patrimônio, territórios e modos de vida*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2012.

ANDRADE, Rafael B. et al. Análise crítica do atual processo de expansão urbana em São João del-Rei (mg) a partir do bairro Colônia do Marçal. In: SIMPÓSIO MINEIRO DE GEOGRAFIA DAS DIVERSIDADES À ARTICULAÇÃO GEOGRÁFICA, 1, 2014, Alfenas - MG, *Anais*. p. 994-1008. Disponível em: <<http://www.unifal-mg.edu.br/simgeo/system/files/anexos/Rafael%20Begnname%20Andrade.pdf>>. Acesso em: 15 de março de 2015.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional. Tradução de Heloísa Buarque de Almeida. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 49, p. 33-46, nov. 1997.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. São Paulo: Forense-Universitária, 2007. 352p.

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 336p.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 280p. (Coleção A)

ARIÈS, Phillipe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. 136p.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateshi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2012. 203p.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 421p. (Coleção Ensino Superior)

BARBOZA, Edna Tamires; WOICIECHOVSKI, Matheus Arnhold. Rolezinho: manifestações, reivindicações, conflitos sociais e diversão. *Revista eletrônica do colégio Mãe de Deus*. v.5, p. 1-8, 2014. Disponível em: <http://www.colegiomaededeus.com.br/revistacmd/revistacmd_v52014/artigos/a9_rolezinho.pdf>. Acesso em: 17 de outubro de 2015.

BARRETO, Letícia Cardoso; PRADO, Marco Aurélio Máximo. Identidade das prostitutas em Belo Horizonte: as representações, as regras e os espaços. *Pesquisas e Práticas Psicossociais* v.5, n.2, p. 193-205, 2010. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalapi/volume5_n2/Barreto_e_Prado.pdf>. Acesso em: 14 de junho de 2016.

BARROS, Aluízio. O crescimento da economia sanjoanense. *Gazeta de São João del-Rei*. São João del-Rei, 28 de janeiro de 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadesaojoaodelrei.com.br/site/2012/01/o-crescimento-da-economia-sao-joanense/>>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2016.

BAUMAN, Zigmunt. *Arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 258p.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 272p.

_____. *Tempos Líquidos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 119p.

_____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 199p.

BECK, Ulrich. A reinvenção da política: rumo à teoria da modernidade reflexiva. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott (Orgs.). *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1995. p. 73-133. (Coleção Biblioteca Básica).

BEDÊ, Mônica Maria Cadaval. *Trajetória da Formulação e Implantação da Política Habitacional de Belo Horizonte na Gestão da Frente BH Popular. 1993/1996*. 2005. 302f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

BELO HORIZONTE. Prefeitura. *Praça da Estação Acompanha a História da Cidade*. [2011?]. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=historia&lang=pt_BR&pg=5780&tax=22380>. Acesso em: 20 de junho de 2016.

BELOTUR (Belo Horizonte). *Observatório do Turismo*: publicação da Belotur sobre os indicadores de turismo em Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <http://belohorizonte.mg.gov.br/sites/belohorizonte.pbh.gov.br/files/anexos/belotur/caderno_de_dados_setembro_de_2015_0.pdf>. Acesso em: 08 de julho de 2016.

BORBA, Maria Salete. *Para Além da Escritura: A Montagem em Valêncio Xavier*. 2005. 125f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

BRASIL. *Decreto de lei nº 25 de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1937. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2015.

_____. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Sinalização do Patrimônio Mundial no Brasil*: orientações técnicas para aplicação. Brasília: IPHAN, 2013. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=4231>>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2015.

BRETAS, Beatriz. Interações cotidianas. In: GUIMARÃES, Cesar; FRANÇA, Vera (Orgs.). *Na mídia, na rua*: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 29-42. (Coleção Comunicação e cultura).

BRUM, Eliane. Decremem nossa extinção e nos enterrem aqui. *Revista Época*, 22 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/noticia/2012/10/decretem-nossa-extincao-e-nos-enterrem-aqui.html>>. Acesso em: 17 de junho de 2016.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAETANO, Elvina Maria. *A Cidade das mortas*: experimento cênico inacabado. 2008. Disponível em: <<http://obscenica.blogspot.com.br/2008/09/cidade-das-mortas-experimento-cnico.html>>. Acesso em: 24 de março de 2016.

_____. *Dia internacional da mulher*. 2010. Disponível em <<http://desautoria.blogspot.com.br/2010/03/dia-internacional-da-mulher.html>>. Acesso em: 24 de março de 2016.

_____. *Diálogos obscênicos*. 2011a. Disponível em: <<http://obscenica.blogspot.com.br/2011/07/dialogos-obscenicos.html>>. Acesso em: 20 de março de 2016.

_____. *Entrevista*. (obscena-agrupamento@googlegroups.com). Entrevista concedida por e-mail a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi. Mensagem recebida por marcelorocco1@gmail.com em 2015.

_____. *Espaço do silêncio*: manifesto. 2013. Disponível em: <http://desautoria.blogspot.com.br/2013/04/espaco-do-silencio-manifesto_7105.html>. Acesso em: 12 de abril de 2016.

_____. *Espaço do silêncio II*: ELLA: a escrita. 2014. Disponível em: <<http://desautoria.blogspot.com.br/2014/05/espaco-do-silencio-escrita.html>>. Acesso em: 12 de abril de 2016.

_____. *Multipli-cidades*: um programa obscênico. 2012. Disponível em: <<http://obscenica.blogspot.com.br/2012/11/multipli-cidades-um-programa-obscenico.html>>. Acesso em: 18 de maio de 2016.

_____. *Tecidos de vozes*: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira. 2011. 267f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2011b.

CAIAFA, Frederico. *Cadeiras*. 2012. Disponível em: <<http://obscenica.blogspot.com.br/2012/07/cad-eiras.html>>. Acesso em: 24 de abril de 2016.

_____. *Entrevista*. (obscena-agrupamento@googlegroups.com). Entrevista concedida por e-mail a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi. Mensagem recebida por marcelorocco1@gmail.com em 2015.

CARLSON, Marvin A. *Performance*: uma introdução crítica. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e teatro*: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: Sete Letras; FAPERJ, 2008. p. 67-78.

_____. *Teatro de rua*: Brasil e Argentina nos anos 1980: Uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; HUCITEC, 2007. 216p.

_____. Apocalipse 1.11: risco como o meio para explorar a teatralidade. In: CARREIRA, André *et al.* (Orgs.). *Mediações Performáticas Latino-Americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2004. p. 11-28.

CARVALHO, José Sérgio. Educação e experiência estética: valor social ou sentido público? Público, Privado e Social. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.7, p. 83-89, 2007.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança*: movimentos sociais na era da Internet. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 271p.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998. 351p.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espaço da experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002. 177p. (Debates 219).

CONDÉ, Eduardo Salomão. Um mosaico ladrilhado: instituições, institucionalismos e complementaridades. In: SALGADO, Gilberto Barbosa (Org.). *Cultura e Instituições Sociais*. Juiz de Fora: UFJF, 2006.

COSTA, Heloísa Soares de Moura; MENDONÇA, Jupira Gomes. Urbanização recente e disputa pelo espaço na dinâmica imobiliária metropolitana em Belo Horizonte. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 17, 2010, Caxambu. *Anais*. Belo Horizonte: ABEP, 2010. p. 1-17.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003. 126p.

DOMINGOS, Clóvis; RIBEIRO, Isaque; ROCCO, Marcelo; MOTTA, Thalita. Não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. In: SEMINÁRIO DA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES NA UFMG: PESQUISAS EM ANDAMENTO, 1, 2015, *Anais*. Disponível em: <<http://www.sepoga.com.br/#!mesaiiterreirodepesquisa/cgqg>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2016.

DUPRAT, Deborah. Dourados é talvez a maior tragédia conhecida na questão indígena em todo mundo. In: HECK, Egon D.; MACHADO, Flávio V. (Orgs.). *As violências contra os povos Indígenas em Mato Grosso do Sul: e as resistências do bem viver por uma terra sem males*. Campo Grande: Conselho Indigenista Missionário (CIMI), 2011. p. 24-27.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, v.8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 16 de junho de 2016.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Entrevista com Josette Féral: depoimento. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro da Silva Acácio. *Urdimento*, v.1, n.16, p. 179-185, 2011.

_____. O real na arte: a estética do choque. In: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). *Arte e Ciência: Abismo de Rosas*. ABRACE. São Paulo, 2012. p. 77-94.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, v.8, p. 197-210, 2008.

_____. Teatro performativo e pedagogia: entrevista com Josette Féral. *Sala Preta*, v. 9, p. 25-267, 2009.

_____. *Teatro, teoria y practica: más Allá de lás fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. 221p.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades e performatividade na cena contemporânea. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, n.16, p. 11-21, 2011.

FIRMATO, Luis. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

_____. *Reflexões sobre as experimentações do dia 10.10.13*. 2013. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2013/10/reflexoes-sobre-as-experimentacoes-do.html>>. Acesso em: 3 de abril de 2016.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999. 79p.

_____. *Microfísica do Poder*. 11. ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 29. ed. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2004.

G1 ZONA DA MATA. Artesanato em ferro resgata história e movimenta economia em MG. *G1*, 18 de fevereiro de 2014. Autoria discutível. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2014/02/artesanato-em-ferro-resgata-historia-e-movimenta-economia-em-mg.html>>. Acesso em: 15 de junho de 2016.

GAMA, Jardel. *Itatiaia ouve histórias de pessoas que fazem das ruas de BH suas casas*. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.itatiaia.com.br/noticia/reportagem-da-itatiaia-ouve-historias-de-pessoas-que-fazem-das-ruas-de-bh-suas-casas>>. Acesso em: 14 de junho de 2016.

GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. *Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG)*. 2015. 299f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco. *A aproximação entre a cena contemporânea e o espectador transeunte na sociedade espetacularizada: “Às margens do feminino” - Agrupamento Obscena*. 103f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

_____. *Morra*. 2014. Disponível em: <http://www.saojoaodelrei.mg.gov.br/?Meio=mostranoticia&INT_NOT=3939>. Acesso em: 3 de abril de 2016.

_____. *Texto de apresentação do Grupo Transeuntes*. 2012. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco; FIRMATO, Luís; LINKE, Ines Karin; LOURDES, Iolanda. *Urbanidades: Intervenções Urbanas*. In: CONGRESSO DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA E ACADÊMICA: CONHECIMENTO E TRANSFORMAÇÃO, 12, 2014, São João del-Rei. *Anais*. São João del-Rei: UFSJ, 2014.

GASPERI, Marcelo Rocco; LINKE, Ines K. *Sobre o transeunte no projeto Urbanidades: uma união desde 2012. 2015. Disponível em: <<http://www.transeutesperformance.blogspot.com.br/2015/09/sobre-o-transeutes-no-projeto.html>>. Acesso em: 24 de abril de 2016.*

_____; _____. *Urbanidades: intervenções*. Projeto entregue ao programa institucional de bolsas de extensão PIBEX, Edital n° 13/2015/UFSJ/PROEX. São João del-Rei, 2016. Projeto. Não publicado.

_____; _____. *Urbanidades: intervenções*. São João del-Rei: Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários, 2012. Relatório. Não publicado.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco; LINKE, Ines Karin; LOURDES, Iolanda; FIRMATO, Luís Carlos. Notas sobre a cidade atravessada: as inserções do projeto Urbanidades em São João del-Rei – Breve estudo sobre a encenação – “Deus é Fiel: Marca Registrada”. In: CONGRESSO DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA E ACADÊMICA: CONHECIMENTO E TRANSFORMAÇÃO, 13, 2015, São João del-Rei. *Anais*. São João del-Rei: UFSJ, 2015.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco; MUNIZ, Mariana Lima. O espectador transeunte na sociedade do espetáculo: uma análise de “Baby Dolls” – Agrupamento Obscena. *Performatus*, ano 4, n.15, 2016. Disponível em: <<http://performatus.net/baby-dolls/>>. Acesso em: 24 de março de 2016.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott (Orgs.). *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1995. p. 73-133. (Coleção Biblioteca Básica).

GUEDES, Camélia. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeutes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeutesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

GUERRERO, Manuel Ortiz; FLORES, José Asunción. Índia. In: *Cascatinha e Inhama: revivendo*, Vol. 1. Curitiba: Revivendo, 1995. CD. Faixa 01.

GUIMARÃES, César. O que ainda podemos esperar da experiência estética? In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (Orgs.). *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 13-26.

GUIMARÃES, Lissandra. *Entrevista*. (obscena-agrupamento@googlegroups.com). Entrevista concedida por e-mail a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi. Mensagem recebida por marcelorocco1.gmail.com em 2016.

HALL, Stuart. Identidade, cultura e diáspora. Tradução de Regina Helena Fróes e Leonardo Fróes. *Revista do patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n.24, p. 68-75, 1996.

HECK, Egon D. Violência e Resistência dos Povos Indígenas. In: HECK, Egon D.; MACHADO, Flávio V. (Orgs.). *As violências contra os povos Indígenas em Mato Grosso do Sul: e as resistências do bem viver por uma terra sem males*. Campo Grande (MS): Conselho Indigenista Missionário (CIMI), 2011. p. 94-98.

HOURI, Luciana Felicíssimo. *Políticas de produção de moradias e segregação residencial*. 2008. 159f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

JACOB, Elizabeth. Uma abordagem cenográfica sobre o teatro pós-dramático. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e Teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 162-180.

KON, Sergio; DUARTE, Fábio (Orgs.). *A (des)construção do caos: propostas urbanas para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. 298p. (Coleção Debates).

LASH, Scott. A reflexividade e seus duplos: estrutura, estética, comunidade. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott (Orgs.). *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1995. p. 73-133. (Coleção Biblioteca Básica).

LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Farias. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2011. 144p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Rogerio Proença. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. 2. ed. Aracaju: UFS; Campinas: Unicamp, 2007. 376p.

LIMA, Lana Lage da Gama. *A confissão pelo avesso: o crime de solicitação no Brasil Colonial*. 1990. 831f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

LINKE, Ines Karin; GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco. *Sobre o Transeuntes no projeto Urbanidades: uma união segura*. 2015. Relatório. Disponível em: <<http://www.transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/09/sobre-o-transeuntes-no-projeto.html#links>>. Acesso em: 30 de setembro de 2015.

LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LOPES, Denilson. Da Estética da Comunicação a uma poética do Cotidiano. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 117-150.

LOURDES, Iolanda. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

LOURDES, Iolanda. *Urbanidades Intervenções: A rua como Espaço meu*. Relatório anual entre de bolsista de extensão entregue à pró-reitoria de extensão e assuntos administrativos da UFSJ. São João del-Rei, 2014. Não publicado.

LOUZADA, Marcelle Ferreira. *Corpopaisagem: dança e experimentações urbanas*. 2011. 117f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/1497/browse?value=Marcelle+Ferreira+Louzada&type=author>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2016.

LUÍS, Jeferson. 'Rolezinhos' em shoppings são grito por lazer e consumo, dizem funkeiros. *G1*. 2013. Entrevista concedida a Tatiana Santiago, Kléber Tomaz e Lívia Machado. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/12/rolezinhos-em-shoppings-sao-grito-por-lazer-e-consumo-dizem-funkeiros.html>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2016.

_____. 'A ideia de reunião foi unir os jovens para o lazer' diz criador do rolezinho. *R7*. 2014. Entrevista concedida a Record News. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/record-news/jornal-da-record-news/videos/a-ideia-inicial-foi-reunir-jovens-para-lazer-diz-criador-do-rolezinho-17102015>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2016.

MAGALHÃES, Felipe Nunes Coelho. *O neoliberalismo e a produção do espaço na metrópole: subjetividades, insurgências e redes na economia política da urbanização contemporânea*. 2015. 271f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Tradução de Giasone Rebuá. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARÇAL, Nathan. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

MARIANO, Raul Bruno; RIBEIRO, Alan César; BOSSI, Henrique. Ratos e Homens. *Cadernos de Reportagens Malditas*, [2011?]. Disponível em: <<http://www.fca.pucminas.br/saogabriel/malditas/?p=161>>. Acesso em: 14 de junho de 2016.

MC CHAVEIRINHO. Jovem de periferia que tem um tênis de R\$1 mil já é considerado bandido. *Estadão*. 2014. Entrevista concedida a Luiz Fernando Toledo. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,jovem-da-periferia-que-tem-um-tenis-de-r-1-mil-ja-e-considerado-bandido,1120615>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2016.

MELO, Thálita Motta. *Praia da Estação: carnavalização e performatividade*. 2014, 159f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MENDES, Sabrina Silva. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

MENDONÇA, Carlos Camargo. Ao homem em ruínas restaram as imagens? In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 103-116.

MENDONÇA, Jupira Gomes. A metrópole segregada. In: MENDONÇA, Jupira Gomes; GODINHO, Maria Helena de Lacerda (Orgs.). *População, espaço e gestão na metrópole: novas configurações, velhas desigualdades*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 119-158.

MENDONÇA, Pedro. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

MENDONÇA, Ricardo; SANCHES, Mariana. Uma Tragédia Indígena. *Revista Época*, 2 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/tempo/noticia/2011/12/uma-tragedia-indigena.html>>. Acesso em: 14 de maio de 2016.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. 2008. 428f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2016.

MIGUEL, Fernanda Valim Cortês; OLALQUIAGA, Mayra Helena Alves; GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco. *O informe e a sombra em Valêncio Xavier*. 2013. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2013/08/www.html?spref=fb>>. Acesso em: 1 de abril de 2016.

MINAS GERAIS. Agência de desenvolvimento da Região Metropolitana de Belo Horizonte (Metropolitana). *Plano diretor de desenvolvimento integrado para a Região Metropolitana de Belo Horizonte*. Definição das Propostas de Políticas Setoriais, Projetos e Investimentos Prioritários, v. 1, 2011. Disponível em:

<<http://www.metropolitana.mg.gov.br/documents/pddi/relatorio-final-cedeplar/pddi-rmbh-relatorio-final-volume-1.pdf>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2015.

NASCIMENTO, Maria Regina. Religiosidade e cultura popular: catolicismo, irmandades e tradições em movimento. *Revista da Católica*, v. 1, n. 2, p. 119-130, 2009. Disponível em: <<http://catolicaonline.com.br/revistadacatolica2/artigosv1n2/09-HISTORIA-01.pdf>>. Acesso em: 13 de maio de 2016.

NEVES, Carla; ACAR, Rafaela; SANTA, Rute, VINÍCIUS, Orlando. Organizador da Praia da Estação fala do movimento e de sua importância. *Jornal Contramao*, 10 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://contramao.una.br/organizador-da-praia-da-estacao-fala-sobre-o-movimento-e-sua-importancia/>>. Acesso em: 26 de junho de 2016.

OLIVEIRA, Daniel. Sobre o silêncio da inocência. *O Tempo*, 21 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/sobre-o-sil%C3%A4ncio-da-inoc%C3%A4ncia-1.997579>>. Acesso em: 12 de abril de 2016.

OLIVEIRA, Rafael. Rolezinho ‘não pode ser considerado crime’ diz secretário de segurança pública. *Folha de São Paulo*. 2014. Entrevista concedida a Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/01/1398657-datena-maria-rita-kehl-e-jovens-dao-sua-visao-dos-rolezinhos-em-sp.shtml>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

OLIVEIRA, Silvana Toledo. Turismo e patrimônio histórico-cultural em São João del-Rei/MG. *Revista Eletrônica de Turismo Cultural*, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/turismocultural/silvana.pdf>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2016.

OLIVEIRA, Silvana Toledo; JANUÁRIO, Marcus Vinicius da Costa. O turismo em São João del-Rei – Minas Gerais: uma análise preliminar. *CULTUR*, ano 1, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.uesc.br/revistas/culturaeturismo/edicao1/artigo1.pdf>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2015.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política. *Revista Pensata*. São Paulo, v.3, n.2, p.1-16, 2014. Disponível em: <<http://www2.unifesp.br/revistas/pensata/wp-content/uploads/2011/03/d-Alexandre.pdf.pdf>>. Acesso em: 16 de outubro de 2015.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana; SCALCO, Lucia Mury. Rolezinhos: Marcas, Consumo e segregação no Brasil. *Revista de Estudos Culturais*. v.1, n.1, 2014. Dossiê sobre cultura popular urbana. Disponível em <<http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1/rolezinhos-marcas-consumo-e-segrega%C3%A7%C3%A3o-no-brasil>>. Acesso em: 16 de outubro de 2015.

PIZZICOLA, Gustavo. A temporalidade original em Valêncio Xavier. *Revista Versalete*. Curitiba (PR), v.2, n.3, p. 321-339, 2014. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol2-03/321GustavoPizzicola.pdf>>. Acesso em: 1 de abril de 2016.

PÔSSA, Évelyn Márcia; VENTORINI, Silvia Elena. Expansão urbana para áreas de risco de inundação e de movimento de massa: o estudo no município de São João Del-Rei –MG. *Caderno Prudentino de Geografia*. Presidente Prudente (SP), v.2, n.36, p. 49-67, 2014. Disponível em: <<http://revista.fct.unesp.br/index.php/cpg/article/viewFile/2619/2833>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2016.

REZENDE, Diogo Brito. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

RIVERO, Lúcia Elena. *Um espaço, várias praças: conflitos e disputas em torno da Praça da Estação*. 2015. 190f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

ROCHA, Kauê. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

ROMÃO, Lucimélia. *Entrevista*. Série de entrevistas com os pesquisadores do Grupo Transeuntes [concedidas a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi]. 2015. Disponível em: <<http://transeuntesperformance.blogspot.com.br/2015/12/serie-de-entrevistas-com-os.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2016.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANTOS, Clovis Domingos. *A cena invertida e a cena expandida: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do ator*. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010a.

_____. *A última reunião de 2009*. 2009. Disponível em: <<http://obsцена.blogspot.com.br/2009/12/ultima-reuniao-do-ano-de-2009.html>>. Acesso em: 4 de janeiro de 2016.

_____. *Cadeiras: canteiros poéticos na cidade*. 2012a. Disponível em: <<http://obsцена.blogspot.com.br/2012/07/cadeiras-canteiros-poeticos-na-cidade.html>>. Acesso em: 24 de abril de 2016.

_____. *Entrevista*. (obsцена-agrupamento@googlegroups.com). Entrevista concedida por e-mail a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi. Mensagem recebida por marcelorocco1@gmail.com em 2016.

_____. *Performances da indignação*. 2012b. Disponível em: <<http://obsцена.blogspot.com.br/2012/11/performances-da-indignacao.html>>. Acesso em: 11 abril 2016.

_____. *Corpos públicos, espaços privados?* Invasões no corpo da cidade. Belo Horizonte, 2010b. Projeto. Não publicado.

_____. *Tatuagens obscenas e primeiros rabiscos para uma experiência*. 2015. Disponível em: <<http://www.obsцена.blogspot.com.br/search?updated-min=2015-01-01T00:00:03:00&updated-max=2016-01-01T00:00:00-03:00&max-results=15>>. Acesso em: 11 de julho de 2016.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 12, p. 28-51, 2006.

SILVA, Matheus. *Entrevista*. (obsцена-agrupamento@googlegroups.com). Entrevista concedida por e-mail a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi. Mensagem recebida por marcelorocco1.gmail.com em 2015.

SIMONE, Mariana. Atos e desatos teóricos: sobre performatividade no teatro contemporâneo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DISCURSO, IDENTIDADE E SOCIEDADE, 3, *Anais*. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/simoni_mariana.pdf>. Acesso em: 10 fevereiro 2016.

SOCAL, Carlos Roberto Devicenzi; CARDOSO, Karla Regina. Shopping center, rolezinho e exclusão social: uma nova cara do sistema democrático brasileiro. In: SEMINÁRIO DE DEMANDAS SOCIAIS E POLÍTICAS PÚBLICAS NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA, 12, 2015. *Anais*. Disponível em: <<http://online.unisc.br/acadnet/anais/index.php/sidspp/article/viewFile/13149/2338>>. Acesso em: 17 outubro 2015.

SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. 483p.

SOUZA, Joseane; BRITO, Fausto. *Expansão urbana de Belo Horizonte e da RMBH: a mobilidade residencial e o processo de periferização, nos anos 80 e 90*. 2008. Disponível em: <http://gestaocompartilhada.pbh.gov.br/sites/gestaocompartilhada.pbh.gov.br/files/biblioteca/arquivos/a_expansao_urbana_em_bh.pdf>. Acesso em: 10 outubro 2015.

SULLIVAN, Michael. Brincar de Índio. In: MENEGHEL, Xuxa. *Xou da Xuxa 3*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. 1 CD. Faixa 07.

THOREAU, Henry. *A desobediência civil e outros escritos*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

TIRADO, Abgar Campos. Teatro Municipal de São João del-Rei. *São João del-Rei online*. São João del-Rei, 2004. Disponível em: <http://www.sjdr.com.br/historia/igrejas_monumentos/teatro/indice.html>. Acesso em: 14 de junho de 2016.

VILHENA, Érica. *Entrevista*. (obscena-agrupamento@googlegroups.com). Entrevista concedida por e-mail a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi. Mensagem recebida por marcelorocco1@gmail.com em 2016.

XAVIER, Valêncio. Rememranças da menina de rua morta nua. In:_____. *Rrememranças da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 39-59.