

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - SCHLA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS - DECISO**

CASSIANA DOS REIS LOPES

**QUANDONDE - INTERVENÇÕES URBANAS EM ARTE:
PROCESSOS ARTÍSTICOS, POÉTICOS, POLÍTICOS**

**CURITIBA
2014**

CASSIANA DOS REIS LOPES

**QUANDONDE - INTERVENÇÕES URBANAS EM ARTE:
PROCESSOS ARTÍSTICOS, POÉTICOS, POLÍTICOS**

Trabalho de Monografia, apresentado
ao DECISO – Departamento de
Ciências Sociais da Universidade
Federal do Paraná como requisito
parcial para a graduação.

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Miguel Carid Naveira – Orientador
Universidade Federal do Paraná

Professor Dr. Ângelo José da Silva
Universidade Federal do Paraná

Professor Me. Cauê Krüger
Pontifícia Universidade Católica do Paraná

**CURITIBA
2014**

Para Adolfo Lopes, em sua memória,
quem me ensinou a importância de se doar
em tudo que se faz.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Zilda dos Reis, exemplo de mulher forte.

Ao meu companheiro Abraham Ignacio Serrano Muñoz, pela atenção, carinho e auxílio em diversos momentos.

À todos que passaram pelo grupo quandonde, em especial à Caio Monczak, Juliana Linconti e Diego Baffi. Relações que vão além da pesquisa.

À Miguel Carid Naveira, pela liberdade e flexibilidade que demonstrou em suas orientações para construção dessa monografia.

À Chico Pinto, por toda a dedicação na produção do documentário “Intervendo”.

À Gil Caruso, pelas leituras e discussões surgidas desse trabalho.

RESUMO

Esta monografia é fruto do trabalho de campo realizado desde o final de 2012 até início de 2014 com o “quandonde - intervenções urbanas em arte”, grupo de pesquisa interdisciplinar vinculado à Faculdade de Artes do Paraná, em Curitiba. Por não haver muita pesquisa antropológica na área de intervenção urbana especificamente proposta pelo grupo, busca-se no texto esclarecer o que vem a ser essas práticas a partir do ponto de vista dos interlocutores, além de relacionar as referências artísticas e históricas do quandonde com suas ações e constituição como grupo. A etnografia, baseada no acompanhamento das atividades do quandonde nesse período de quase dois anos, será apresentada conjuntamente relacionando com referenciais teóricos das Ciências Sociais como Michel Foucault, Michel de Certeau e Victor Turner. Por último, será tratado o tema da utilização da imagem durante a pesquisa. Nesse sentido, pode-se pensar o texto em três diferentes perspectivas: a relação do grupo com a cidade; a relação do grupo em suas ações com os transeuntes, co-partícipes das intervenções; e, por fim, a relação do quandonde com a pesquisadora por intermédio das imagens fotográficas e filmicas.

Palavras-chave: intervenção urbana, arte, política, cidade.

RESUMEN

Esta monografía es fruto del trabajo de campo realizado desde fines de 2012 hasta inicios de 2014 con "quandonde - intervenciones urbanas en arte", grupo de investigación interdisciplinar vinculada a la Facultad de Artes de Paraná, en Curitiba. Por no existir mucha investigación antropológica en la área de intervención urbana, propuesta específica de este grupo, se busca esclarecer en el texto lo que significan esas prácticas a partir del punto de vista de los interlocutores, más allá de relacionar las referencias artísticas e históricas de quandonde con sus acciones y constitución como grupo. La etnografía, basada en el acompañamiento de las actividades de quandonde en ese periodo de casi dos años, serán presentadas conjuntamente relacionándolas con referencias teóricas de las Ciencias Sociales como Michel Foucault, Michel de Certeau y Victor Turner. Para finalizar, será tratado el tema de la utilización de la imagen durante la investigación. En este sentido, se puede pensar el texto en tres diferentes perspectivas: la relación del grupo con la ciudad; la relación del grupo en sus acciones con los transeúntes, co-participes de las intervenciones y por último la relación del quandonde con la investigadora por intermedio de las imágenes fotográficas y fílmicas.

Palabras clave: intervención urbana, arte, política, ciudad.

SUMÁRIO

RESUMO	5
RESUMEN	6
1. INTRODUÇÃO	8
1.1 APRESENTAÇÃO DO GRUPO	12
1.2 METODOLOGIA.....	14
2. CONTEXTO HISTÓRICO	18
2.1 INFLUÊNCIAS HISTÓRICAS DO QUANDONDE	19
2.1.1 Internacional Letrista e Internacional Situacionista	25
2.1.2 <i>Fluxus</i>	32
2.2 ANÁLISE COMPARATIVA DE PRINCÍPIOS	34
3. QUANDONDE E AS INTERAÇÕES SOCIAIS NA RUA	38
3.1 OLHARES PARA A CIDADE	39
3.2 INTERVENÇÃO EM SEUS DETALHES	52
3.3 A INTERVENÇÃO URBANA, ESPAÇO DO CAOS POÉTICO.	70
3.3.1 “Separação” - convite a participar da intervenção	71
3.3.2 “Transição” - construindo o caos poético	72
3.3.3 “Reagregação” - interventorxs neófitos	79
4. QUANDONDE, IMAGEM E PESQUISADORA	81
4.1 IMAGEM FOTOGRÁFICA	82
4.2 IMAGEM TEXTO	86
4.3 ETNODOCUMENTÁRIO “INTERVENDO”	88
4.4 A FOTO E O VÍDEO	95

1. INTRODUÇÃO

Tempo lento,
 espaço rápido,
 quanto mais penso,
 menos capto.
 Se não pego isso
 que me passa no íntimo,
 importa muito?
 Rapto o ritmo.
 Espaçotempo ávido,
 lento espaçodentro,
 quando me aproximo,
 simplesmente me desfaço,
 apenas o mínimo
 em matéria de máximo.
 (LEMINSKI, 2013, p. 183)¹

Em meio fumaça, sons, luzes vê-se uma dinâmica se construir. A cidade. Os movimentos são rápidos, os passantes, os automóveis, tudo parece ter pressa. No relógio a hora passa e os compromissos devem ser realizados, tudo tem sua hora, em toda hora existe algo que fazer. Como escreve Leminski, o espaçotempo é outro, é tanto que é muito pouco para a quantidade de atividades, de afazeres.

As pessoas desenham caminhos entre o emaranhado de concreto, seguem o que os sinais significam, placas, semáforo, pinturas de faixas amarelas, brancas, vermelhas. As ruas e calçadas que delimitam os passos criam mar de gente. Corrente sanguínea da urbe. A ordem deve ser respeitada, mas nem sempre o é, quem desrespeita sofre o risco de um atropelo, um grito, buzina.

Uma pessoa caminha pela multidão, passa, passam várias. Multiplicidade de grupos, infinitas possibilidades de trocas e contatos, diferentes modos de vidas e padrões culturais. Mas ao mesmo tempo, tantos se sentem como se estivessem sós. A contradição faz parte de tudo, a coerência está em se sentir confuso.

Nesse contexto da cidade existe uma lógica que permanece similar a de muitos anos atrás. Mas existem pessoas, grupos, organizações que pretendem romper com o ritmo, rotina, relações assépticas, repetições mecânicas, repetições mecânicas, querem interromper o fluxo, intervir. Com esses mecanismos, constroem intervenções urbanas,

¹ Paulo Leminski (1944-1989) foi poeta, escritor, crítico literário, professor e tradutor curitibano. Ele estará permeando essa monografia com suas palavras que dialogam com o tema dessa pesquisa. Foi autor escolhido, não somente por seus poemas estarem ambientados nas ruas em que as ações foram feitas em Curitiba, mas também por ter sido citado no processo de criação de uma intervenção urbana de uma das participantes do grupo em 2013, tendo, ao meu ver, certo grau de identificação com os trabalhos do quando com o poeta.

essas estão ou pelo menos permanecem por um tempo e aí geram outros tipos de relações, tanto no espaço, quanto para o interventor e os transeuntes que presenciam as ações.

Imagine-se como observador de duas pessoas, um homem e uma mulher, jovens, em uma praça. Eles se movem: Puxam um cabo de aço, abraçam um poste de luz, formam esculturas com pedras grandes que estão na praça. O homem senta em cima da escultura e permanece ali, parado. Eles giram com os braços abertos, estando um em cada canto da praça. Enquanto isso uma mulher tira fotos e faz anotações em um pequeno caderno. Assim como chegaram juntos os três, eles saem da praça conversando.

Ou uma situação em que um grupo de dez pessoas, seis mulheres e quatro homens, fazem piquenique em um terreno fechado por grade, com placa grande no centro do gramado escrito: “Propriedade da Justiça Federal. Proibida a entrada”. Uma mulher, come junto com eles, conversa e tira fotos de dentro e de fora do espaço restrito.

Em um contexto diferente, um jovem segue um tipo de mapa e para seguidamente para fazer ações não comuns. Tira uma flor da árvore e tenta entregar a alguma mulher, brinca no parquinho de uma praça, escreve algo em um papel à frente de um edifício, imita uma escultura em frente a um restaurante, faz ligação em um telefone, busca algo em um terreno baldio. A mesma mulher dos momentos anteriores segue esse jovem, tira fotos e escreve em seu caderno, raras vezes conversa com o jovem enquanto ele pratica as ações.

Ao caminhar pelas ruas de Pinhais², um transeunte pode parar e se questionar sobre a presença de uma placa escrita: “Entre as 23h00 e as 04h00 assaltos liberados”. Uma pessoa passeando na Feira do Largo da Ordem poderia ter se deparado com um homem vestido de roupa cigana, bem caracterizado, com uma placa em sua frente escrito “Reescrevo sua história ao custo de 10 palavras” ou uma jovem que sentada espera que se aproxime quem tiver interesse que ela escreva uma carta que não será entregue.

Ou ainda aquela pessoa concentrado no trabalho, caminhando apressada na calçada, pode se deparar com um quadrado feito de fita crepe no chão e uma placa escrito “Espaço disponível para dançar”, lá estão duas pessoas, elas querem companhia para mover o corpo.

Quem sabe encontrar uma feira, onde não se compra e não se vende nada, apenas se troca, objetos, olhares, conversar, histórias. No meio do caminho, na rua XV de Novembro da cidade de Curitiba, duas pessoas querem comprar ou vender um retrato amador, desenhado na hora, pelo valor de cinco centavos.

² Cidade próxima à Curitiba.

Tudo isso lhe parece estranho? Essa era a intenção do grupo quando - intervenções urbanas em arte. Gerar um estranhamento ao que já se está acostumado, ou tido como normal, afetar poeticamente através de pequenas rupturas na contínua dinâmica da cidade. Tony Godfrey comenta o que, para ele, seria o conceito de intervenção urbana:

“No geral, podemos considerar que uma intervenção artística é produzida quando imagens, informações ou objetos são colocados em um determinado contexto (como um museu, um jornal, uma revista ou na rua) no sentido de interromper a percepção normal do observador sobre um assunto ou chamar a atenção para o suporte institucional ou discursivo daquele contexto”.³

Sendo assim, o quando, grupo que realiza as ações citadas anteriormente, joga, através do inesperado, com diferentes contextos. Nesse texto pretendo me aprofundar em como são construídas essas ações do grupo, como se constitui o grupo e descrevendo as intervenções observadas por mim, aspiro esclarecer o que significa intervenção para esse grupo que tenta, de diferentes formas, produzir poesia no cinza concreto da urbe e assim constrói reverberações políticas.

Essa monografia é o resultado da confluência entre interesses partilhados durante minha formação acadêmica em Bacharelado em Artes Cênicas na Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e em Ciências Sociais na Universidade Federal do Paraná (UFPR), mais especificamente entre os teatros/ações artísticas feitos em espaços abertos, públicos, e as

relações possíveis com a antropologia.

O interesse nessa relação surge desde minha iniciação científica realizada na FAP, onde pude pesquisar sobre “o espaço cênico como elemento político na peça BR-3 do Teatro da Vertigem/SP”, que viria a ser o título de meu artigo final. A iniciação científica abordava a temática do espaço, teatro e política na ótica de dois pesquisadores teatrais, Denis Guénoun e Hans-Thies Lehmann, que se referenciam mais na filosofia. Eles distinguem o teatro político com objetivos claros de transformação da sociedade, das obras de teatro que utilizam outro espaço cênico. Fazendo apresentações em lugares



(1)

³ Ver Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998. Pp. 426 e 427.

inusitados, essas obras transformam a percepção do público com relação àquele espaço, gerando questionamentos políticos.

Ao dar início a minha pesquisa de campo, com um ponto de vista antropológico, me afastando do olhar de estudante de teatro, no primeiro momento pensei que encontraria demasiada dificuldade, pois acreditava ser importante ter um distanciamento entre pesquisadorx⁴ e interlocutorx-objeto pesquisado, como diversos autores positivistas da antropologia frisavam. Mas o que vivenciei foi o contrário. Esse ponto me auxiliou pois a aproximação com a temática me acercou aos interventores, fazendo com que me aceitassem presente em suas reuniões como outra pessoa do grupo. Com essa familiaridade, tive mais abertura para fazer perguntas, explanar meus pontos de vista, tirar fotos, investigar referências do grupo, ou seja, tive um campo mais acessível para dar continuidade à minha pesquisa.

Com relação à teoria, primeiramente tive contato com autores da performance da antropologia como Victor Turner, Richard Schechner que enfocam sua pesquisa na relação da performance com rituais, criação de communitas, dramas sociais.. Ou autores que se relacionam com teatro e representação como Erving Goffman, ou até mesmo com Clifford Geertz. Mas antes de utilizar da teoria, preferi dar ouvidos ao que o grupo teria para me oferecer com relação às suas referências.

Dessa forma, a partir de conversas, acompanhamento nas reuniões, entrevistas, decidi me aprofundar nas discussões de Michel de Certeau, cujo livro “A Invenção do Cotidiano” foi várias vezes citado nas reuniões; Michel Foucault mencionado mais indiretamente quando se discutia sobre política, utilizavam termos como poder, micro-política, etc. E Victor Turner, em um olhar mais meu com relação às intervenções, mas que pode ser relacionado em alguns pontos com o pensamento de Michel Foucault.

Essa escolha de recorte se deu principalmente pelas questões que o grupo quando discutia, que se enviesavam para problematizações do espaço público, sobre a infiltração da arte na cidade e ao mesmo tempo a cidade que se coloca sobre a arte, em movimento mútuo e instável.

⁴ O uso do x nesse trabalho tem como objetivo contemplar o uso da linguagem não binarista e inclusiva, contribuindo para um tratamento simétrico linguístico para todas as pessoas, tendo referência na teoria queer. Essa teoria é um conjunto de ideias e conceitos construídos a partir da perspectiva de que as ideias de gênero não são instituições fixas. Sustenta a ideia de que o gênero deriva de parâmetros políticos, econômicos e culturais. Ver mais em Manual para o uso não sexista da linguagem. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/clovisgualberto/manual-usonaosexistadalinguagem>.

Sendo assim, o texto tem como objetivo explicitar como é constituído o grupo quando, o que é a intervenção urbana para eles, como é processo de criação dessas ações, o que o grupo pensa sobre o que fazem. Essa explanação será permeada pelas discussões políticas existentes no grupo e percebidas por mim.

Para tanto, o presente texto monográfico será desenvolvido da seguinte forma: Primeiramente serão explicitadas algumas possíveis origens ou ao menos influência para a intervenção urbana do grupo quando, baseadas em movimentos de vanguarda do início do século XX. Apresentarei ainda as ideias do grupo, como ele se organiza, seus processos criativos, de acordo com o que pude visualizar durante meu trabalho de campo.

Mais adiante, as intervenções urbanas serão analisadas com mais atenção a partir da etnografia realizada com o quando e assim serão relacionadas com os estudos dos autores anteriormente citados.

Por último, será descrito como foi desenvolvi o trabalho de campo utilizando imagem com o grupo, tanto com a fotográfica, quanto com a audiovisual do documentário produzido deles/com eles e as reflexões que derivaram desse exercício enquanto formas de negociação e relações mais aproximadas entre grupo e pesquisadora.

1.2 Apresentação do grupo

O trabalho de campo do quando começou a ser feito no mês de outubro de 2012. Esse é um grupo de pesquisa teórico e prático de intervenção urbana, era vinculado à linha de pesquisa de Performance da FAP, hoje em dia as linhas de pesquisa dessa instituição estão em revisão. Diego deu início a esse grupo de pesquisa devido interesses pessoais e de trajetória acadêmica. Como sua pesquisa anterior, de mestrado pela UNICAMP em 2009, fora de palhaço na rua, decidiu continuar com a temática urbana, porém retirando a questão do palhaço para que o grupo fosse mais aberto de possibilidades de pesquisas e interesses vindos por parte dos alunos.

O meu estudo continuou até o ano de 2014, dessa maneira pude acompanhar os diferentes participantes do grupo que entraram, saíram e permaneceram no quando, além de presenciar diferentes processos de construção das intervenções executadas. Nesse trabalho, haverá um enfoque mais específico no grupo configurado no segundo semestre de 2013, pois esse foi um período produtivo, tanto para o grupo que apresentou muitas intervenções, quanto para mim, como pesquisadora.

No segundo semestre de 2012 o grupo era constituído por Juliana, Caio, Bianca, Emanuel e Guilherme. Todxs xs membros são alunxs dos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas, mas a ideia inicial era de que houvesse participantes de todas as áreas da arte, de música, artes visuais, etc. Isso porque, segundo o professor, essa é uma característica da intervenção urbana, o ecletismo e diversidade complementam a ação nas ruas.

O grupo realizava até o ano de 2012 atividades diferentes, em dias determinados: Terças de manhã, quintas de tarde e nas quartas de tarde. Os que frequentam na terça de manhã, em geral, eram os que entraram mais tarde no grupo, os que participam na quinta os que entram no primeiro semestre de 2012 e os da quarta são poucos, xs dxis participantes mais assíduos que praticam exercícios corporais não exatamente voltados para a intervenção urbana.

Os encontros eram sempre feitos na Faculdade de Artes do Paraná, em uma sala do Teatro Laboratório, localizado próximo aos prédios da instituição. A sala é pequena, não é possível realizar trabalhos práticos nesse ambiente, porém ali é apenas o local onde as intervenções são combinadas para logo após saírem para coloca-las em prática.

Depois de um semestre afastada⁵, comecei a acompanhar o grupo no dia 02.09.13. Segundo o grupo, o primeiro semestre teve características muito diferentes, já que entraram muitas pessoas novas, alunos que estavam iniciando a faculdade nesse ano, pessoas como Mariana, Gabriel, Deisi, Augusto, Carolina, Ayesla, Moara, Thiago, Marcela, Agnan, Camila e Ana Flora. Houve uma tentativa de apadrinhamento desses, a ideia era de que cada interventor mais antigo acompanhasse o novato em suas atividades. Porém, muitas pessoas se afastaram do grupo no segundo semestre por motivos variados.

Dessa forma o quandonde no momento em que me reintegrei estava constituído por oito pessoas: Alyne, Caio (que participou do grupo até início de 2014), Cassiana, Diego, Gabriela, Juliana e Sauane (não tive contato com Sauane, infelizmente não coincidimos nos dias que ela foi para as reuniões e ela decidiu sair do grupo antes das apresentações das intervenções). Sendo Alyne da licenciatura em teatro, Gabriela da dança, Juliana, Caio e Sauane de bacharelado em Artes Cênicas. Se encontravam duas vezes por semana, pois haviam pessoas que só podiam fazer a reunião na segunda de manhã outras somente na terça de manhã. O professor Diego era o interlocutor entre esses dois grupos. Eu, por ter aula na terça de manhã, pude acompanhar somente as reuniões da segunda-feira.

⁵ Houve um intervalo de seis meses na minha pesquisa pois fiz um intercâmbio nesse entretempo.

A lógica estabelecida para a construção das intervenções se dava a partir de uma proposta feita por Diego em que todos teriam uma ideia de intervenção a partir de suas motivações pessoais. Cada participante possuiria um caderno em que é descrita a proposta da intervenção. A cada período de dias, esse caderno ficaria com outro participante, esse deveria contribuir com a intervenção, fazendo críticas, sugerindo referências, imagens, dando novas ideias de intervenção.

Em 2014 o grupo foi constituído pelo professor, Juliana e mais sete pessoas novas interessadas na intervenção urbana. Aniella e Bianca Forischi do curso de Artes Visuais, Bianca Pasetto do curso de Cinema, Fernanda de Bacharelado em Artes Cênicas, Renata de Dança, todos estudantes da Faculdade de Artes do Paraná. Ainda, pessoas que não estão ligadas a essa instituição, Kusum, socióloga e dançarina e Bruno, fotógrafo.

Como as pessoas em geral não tinham contato com a intervenção urbana, foram apresentados pelo professor resumo sobre as influências históricas do quando e propostas práticas de intervenções através de mapas anteriormente feitos por outras pessoas que integravam o grupo. Os interventorxs experimentavam seguir um trajeto desenhado, que iria de acordo com afetações entre corpo e cidade, dos que produziram o mapa. Os encontros do grupo ficaram dispersos depois de uma viagem feita por Diego, Juliana e Caio para apresentação de outro projeto artístico. Mas as atividades interventoras continuaram acontecendo entre esses três membros, com a minha participação através das fotografias, com o projeto “Praças de todo canto”, cuja proposta era ocupar uma determinada praça, uma vez por semana, com quatro intervenções no período de quatro horas.

1.3 Metodologia

Durante esse período de quase dois anos participei das reuniões que faziam durante a semana, cujo resultado do encontro em geral, depois da conversa inicial, eram intervenções urbanas feitas nas ruas ao redor da Faculdade. Além de intervenções que tiveram início como um processo de pesquisa em dança de dois dos participantes, como “Espaço Disponível Para Dançar”, ou iniciativas individuais de alguns do grupo.

Sempre fui convidada para que estivesse presenciando essas ações. Acredito que isso se deve ao interesse do grupo em escutar uma perspectiva diferente da deles, um olhar de fora, já que muitas vezes estão concentrados em suas atividades e isso dificulta a visualização do entorno. Também o fato de eu registrar os momentos através das fotos, era uma forma de troca com o grupo, pois a fotografia é um meio que auxilia a divulgação de suas atividades.

Minha relação com os participantes do quando sempre foi próxima, principalmente com os que eram mais assíduos e ativos, já que tínhamos mais tempo para conversar, também sobre outros temas que não se relacionavam com intervenção urbana. Pelo fato de termos bastante tempo nas reuniões e antes e depois das intervenções para conversar, não houve necessidade de fazer muitas entrevistas formais com xs integrantes do grupo.

Essas foram feitas separadamente, com cada um dos interventorxs, pois acredito que a presença do professor coordenador do quando influenciaria no discurso dos outros. Foram dois momentos em que me utilizei dessa metodologia. No início do meu processo, as entrevistas etnográficas me deram a possibilidade de me aproximar dxs participantes do grupo de outra maneira, conhecer suas trajetórias individuais e seus interesses na intervenção urbana. E no final do processo, com perguntas mais direcionadas ao tema da monografia.

A primeira entrevista foi realizada com Caio, já conhecido meu de outro grupo de pesquisa no qual participávamos juntos, na época com 19 anos, primeiro ano de Bacharelado em Artes Cênicas, morador da cidade próxima à Curitiba, Pinhais. O espaço escolhido foi o café dentro do Paço da Liberdade. A entrevista foi gravada (uma hora de gravação) e transcrita.

A segunda, também no Paço da Liberdade, com Juliana, na época com 22 anos, cursando o último ano de Bacharelado em Artes Cênicas. A entrevista não foi gravada, por questões metodológicas para que o entrevistado se sinta mais a vontade para falar, logo após, foram feitas anotações em meu caderno de campo. Teve duração de duas horas e meia.

A entrevista com o professor Diego, (nesse ano tinha 30 anos, mestre pela UNICAMP) por questões de falta de tempo do professor, iniciou



em um restaurante próximo à FAP em seu horário de almoço, continuou no trajeto até a FAP, no banco em frente à instituição e terminou na sala dos professores. Foram duas horas e meia de conversa. Também não foi gravada e mais tarde escrita no caderno de campo.

A metodologia para a entrevista etnográfica foi começar perguntando sobre como começou o interesse do entrevistado pelo teatro, uma pergunta bem geral, ampla, e dessa forma, a partir das informações dadas por eles, ir se aprofundando com perguntas mais pontuais sobre qual a relação deles com o grupo de pesquisa da FAP e com a intervenção urbana.

No final do processo fiz perguntas direcionadas a experiências políticas e compreensão dos interventores com relação à política em suas perspectivas de vida e artísticas. As entrevistas foram feitas individualmente com cada interventor. A entrevista de Diego foi feita no dia 24.03.14 em sua grande parte, havíamos iniciado a conversa em outro dia, mas por falta de tempo não conseguimos terminá-la. Essa conversa foi gravada na parte externa ao Campus da FAP chamado “Barracão”, enquanto os participantes do grupo saíram para fazer intervenções nas ruas próximas.

A entrevista de Alyne foi feita através de uma série de nove perguntas enviadas por e-mail. Não foi possível ser feita pessoalmente, pois a interventora, nesse momento da pesquisa, estava vivendo em Ponta Grossa. Tenho em conta que esse fator influencia muito o teor e a forma das respostas dificultando conclusões acerca delas, porém acredito que foi importante a colaboração de suas colocações para o texto.

A conversa com Caio foi realizada no dia 02.05.14 em um café do centro da cidade. Preferi não gravar por perceber o quanto isso estava incomodando o interventor. Utilizei, então, anotações no caderno de campo. As conversas com Gabriela e Juliana foram gravadas respectivamente nos dias 24.04.14 e 12.05.14 no prédio da Faculdade de Artes do Paraná.

Durante alguns encontros registrei com um gravador de áudio as discussões e conversas, pedindo a permissão do grupo primeiramente. No início, se sentiam estranhos, brincavam a todo momento com o fato de estarem sendo gravados. Com o decorrer do tempo foram se acostumando, já não chamava tanta a atenção, mas não passava despercebido. Era evidente que existia uma outra entonação, ou uma preocupação maior com as palavras quando eu estava gravando.

Quanto à fotografia, também tive um processo de relação com o grupo que se alterou no decorrer da pesquisa. Inicialmente, usando uma câmera compacta e pequena, eu procurava estar o mais longe possível das ações, ser discreta com a câmera, me escondendo em momentos em que acreditava poder inibir alguma participação.

Mais tarde, com algumas reflexões sobre a câmera/fotografia, decidi assumi-la assim como assumir minha presença nas intervenções. Essa escolha ficou mais acentuada quando em 2014 comecei a utilizar uma câmera semiprofissional. Ela é grande, em comparação com a powershot, difícil querer escondê-la. Desde então comecei a pesquisar mais atentamente não somente sobre a fotografia/câmera que de certa forma está na intervenção, mas meu corpo também, que se relaciona com o grupo e o espaço, que busca ângulos e que gera estranhamento. No último capítulo será melhor descrito esse processo de criação e relação com as imagens.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Distâncias Mínimas
 um texto morcego
 se guia por ecos
 um texto texto cego
 um eco anti anti anti antigo
 (LEMINSKI, 2013, p. 180)

“Deriva”, “não-artista”, “arte-vida” são palavras que se repetem no discurso dxs interventorxs, mais especificamente do quandonde, ecoando do passado. Como nas palavras do poema de Leminski, com uma modificação: um eco anti anti anti-arte, não tão antigo assim. O discurso do grupo é um “texto morcego” um “texto cego” um texto eco.

Grande parte das intervenções urbanas que são produzidas hoje em dia têm influência de alguns movimentos artísticos de vanguarda que percorreram o caminho da crítica com relação ao que é chamado de arte, a favor de uma anti-arte. Esses movimentos iniciam seus questionamentos com as vanguardas da década de 20, mas na década de 50-60 outros grupos se organizam, não apenas com novas propostas artísticas, mas também com sugestões políticas para a sociedade. O quandonde se apropria dessas ideias para experimentar diferentes formas de intervenções em artes.

Nos encontros do grupo dos dias 20 e 25 de fevereiro de 2014, Diego, o professor, explicou para os novos interessados em pesquisar intervenção urbana e a participar do grupo, sobre suas origens históricas. Foi essa conversa que facilitou o recorte para o capítulo adiante, já que Diego cita como mais importantes para o grupo os movimentos Internacional Situacionista e *Fluxus*. Aqui explanaremos também sobre o Letrismo que dá início a alguns pensamentos dos Situacionistas.



(3)

O texto a seguir é baseado principalmente em duas bibliografias que foram indicadas pelos interlocutores, pois na área de antropologia houve grande dificuldade para encontrar material que dispusesse dessas informações. Os livros são: “El asalto a la Cultura: corrientes utópicas desde el Letrismo a Class War”, de Stewart Home e a tese de mestrado “Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva” de

André Luiz Mesquita⁶.

Os dois textos históricos se complementam, pois inscrevem duas perspectivas diferentes. O primeiro, escrito por Home do ponto de vista de quem vivenciou o contexto de seu livro de dentro dos movimentos, pois ele participou de vários grupos desse período. Portanto seu texto é cheio de detalhes das relações que existiam na época, datas precisas, etc. E André Mesquita que retoma os grupos de vanguarda dos anos 50 e 60, mas também se aprofunda nos grupos surgidos posteriormente no Brasil e outros países da América Latina, além de discutir características fundamentais desses grupos, maneiras de pensar, bases teóricas, práticas similares.

No decorrer do capítulo colocarei a história das vanguardas em paralelo com os elementos que o quandone se identifica para constituição de sua proposta. Essa é uma forma de sistematizar o conteúdo apreendido durante o tempo de trabalho de campo para melhor compreensão das questões principais do grupo.

2.1 Influências históricas do quandone.

No encontro do quandone do dia 20 de fevereiro, Diego explica para Bruno (fotógrafo) e Fernanda (estudante do primeiro ano de Bacharelado em Artes Cênicas), interessados em participar do quandone, sobre as influências que o grupo recebe para pensar e vivenciar suas intervenções. A conversa foi feita nos corredores do *hall* de entrada do Barracão⁷.

O professor discorre de forma didática para os iniciantes em intervenção sobre a transição do que significava a arte na aristocracia pós- Idade Média. Ele diz que anteriormente eram considerados artistas somente os grupos que faziam música para a aristocracia, em seus bailes, para louvar sua memória. Com ascensão da burguesia essa discussão vai se modificando e se transformando em mercadoria. Segundo ele, a mercantilização da arte está presente até os dias de hoje na lógica de que “arte é tudo aquilo que eu possa comprar”, havendo uma valorização dos artistas condizente com o aumento do preço de suas obras.

⁶ Dissertação defendida na área de História Social da Universidade de São Paulo em 2008.

⁷ Campus da Faculdade de Artes do Paraná, muito próximo à faculdade, com salas de ensaio o Teatro Laboratório.

Mesquita cita a questão do mercado ligado à arte no contexto da segunda metade do século XIX, com a Revolução Industrial, quando artistas provocados pelos conflitos e transformações de sua época, constroem a coletivização de sua produção:

Na Europa, a riqueza industrial contribuiu com o advento da classe burguesa e de sua manifestação de poder econômico através da criação de galerias e de um mercado de arte. Um sistema internacional de casas e de negociantes passa a considerar que obras de arte devem ser adquiridas não apenas pelo seu poder espiritual ou beleza, mas como investimentos que são apreciados em valores. (MESQUITA, 2008, p.65).

Movimentos da primeira metade do século XX, como o Futurismo, Dadá, Surrealismo, influenciados por essa crítica, se colocavam contra a institucionalização dessa dita “arte”, sendo a favor da “anti-arte”, ou seja, a arte que não está nos museus e sim no cotidiano, sem necessariamente ser paga, ou muito bem paga. Propõem inovações estéticas, na perspectiva de quebrar com padrões de arte da época. Diz Peter Bürguer, em seu livro “Teoria da Vanguarda”: “Contra o aparelho de submissão às convenções da arte burguesa, o projeto utópico das vanguardas apoiou-se na crítica da autonomia de campo da prática artística e da sua independência relativa em relação ao contexto social e dos sistemas econômicos e políticos.” (1993, p.67).

Ressaltando esta visão é importante perceber o contexto histórico de guerras da época em que surgem essas vanguardas. A primeira vanguarda aparece depois



(4)

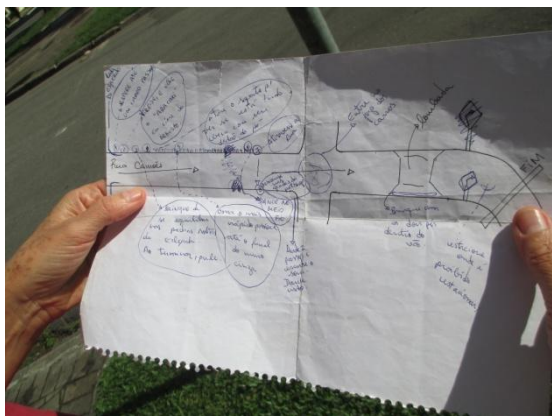
da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e os movimentos da segunda metade do século se consolidam depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Nesse último caso, o que poderia se estender para o primeiro, Mesquita argumenta: “A guerra mudou a postura do artista diante do sistema de arte, trouxe a necessidade urgente de ocupar estrategicamente todos os espaços disponíveis (ruas, museus, mídia) para utilizar suas tentativas de escape motivadas criticamente.” (2008, p.105).

Dessa forma, depois da Segunda Guerra, é retomada a crítica do formato de arte pelos vanguardistas de meados dos anos 50 e 60, como os Situacionistas e *Fluxus*, pois a arte privilegia alguns grupos sociais e não permite que outros, com menos poder aquisitivo, tenham contato com a arte institucional, ou como chama Home, a “arte séria”: Em suas palavras:

Tanto em sua prática como em seu conteúdo a arte é específica de um gênero e de uma classe. Por mais que seus defensores proclamem que a arte é uma “categoria universal”, não estão dizendo a verdade. Qualquer análise do público que frequenta as galerias de arte e os museus pode demonstrar que o “desfrute” da “arte” está quase exclusivamente restrito a indivíduos aos grupos com maiores salários. (HOME, 2002, p.14).

No contexto atual do quandonde, as críticas quanto à mercantilização da arte não são tão verbalizadas e discutidas, mas é possível perceber em suas atitudes que ganhar dinheiro não é seu objetivo final, não só por ser um grupo de pesquisa com vínculo institucional com a FAP, mas por mais de uma vez eles recusarem dinheiro em troca da intervenção.

A primeira ocasião que presenciei foi quando Diego e Juliana apresentavam sua intervenção “Espaço disponível para dançar⁸”. Enquanto apresentaram na Praça Ruy Barbosa, no centro de Curitiba, um senhor ficou muito tempo observando os dois dançarem e os chamou para dar dois reais. Diego recusou falando que não precisava do



(5)

dinheiro, faziam porque gostavam, o mais importante para elxs era a participação das pessoas. O senhor ficou abalado, disse que ele precisava ganhar dinheiro com a arte dele, aparecer na televisão. Perguntou como Diego se alimentava. Diego explica que ele faz outras coisas para ganhar dinheiro. Foi uma discussão calma, mas cheia de entraves políticos, pois para o senhor a arte deve ser reconhecida e paga e para Diego não existe a necessidade de entendimento

daquilo que eles fazem como arte e também a não obrigatoriedade do envolvimento do dinheiro.

Algumas pessoas se sentem impelidas a pagar pela intervenção. Como na ação “Feira de trocas poéticas⁹” que propõe a troca de afetividades, conversas, histórias, em praças da cidade. Quando praticada na Praça Zacarias, Diego trocava “cafunés por uma

⁸ Intervenção na qual fazem um quadrado de fita crepe com espaço suficiente para que possam entrar mais de cinco pessoas, com uma placa escrito “Espaço Disponível para Dançar” e uma caixa de som pequena que toca músicas de diferentes estilos.

⁹ Os nomes das intervenções são em sua grande parte criados por Diego. Muitas vezes essas denominações são elaboradas após a intervenção e divulgadas junto com suas respectivas fotos, escolhidas pelo grupo, como publicações na página pessoal do facebook de Diego.

dor”, ou seja, a pessoa contava uma dor para Diego e ele retribuía com um cafuné, enquanto outros participantes faziam diferentes trocas. A senhora contou sua dor, recebeu um cafuné e colocou um pouco de dinheiro no bolso de Diego dizendo “é para você fazer um lanche depois”. Diego, a partir dessa atitude, fez relação com o que fazia também sua avó e aceitou. Essa ação passou por sua memória e afetividade, fazendo parte da intervenção, diferente da primeira situação.

A única intervenção que era ligada ao dinheiro era a “Compro e vendo retrato amador por cinco centavos”, realizada na rua XV de Novembro, cujo dinheiro tinha valor simbólico. Nesse dia, somente uma pessoa vendeu seu desenho, um desenhista profissional, grande parte das pessoas que participaram, trocou o retrato, isto é, a pessoa desenhou e foi desenhada. Portanto o dinheiro nessa situação não foi o protagonista.

A forma de receber financeiramente do quandonde está ligada na maioria das vezes a financiamentos estatais, participação de editais públicos que oferecem ou não uma verba para xs interventorxs. Ao passar nesses editais, isso se torna porta de entrada para participações em outros editais, além de, segundo o grupo, ajudarem na construção de um currículo do quandonde.

Recebendo dinheiro por meio de formas governamentais, eles não se submetem às leis de mercado diretamente, mas precisam se submeter a outras necessidades, como por exemplo, o grupo ser pessoa jurídica, ter CNPJ, encargos burocráticos, ou ao menos alguma produtora para se responsabilizar por essas tarefas¹⁰. Em geral, nesses editais o grupo precisa justificar a intervenção, explicando a necessidade dela, seus objetivos, e outras delimitações que fogem da proposta da intervenção urbana. Como grande parte desses editais é exigido patrocinadores, o grupo precisa “vender-se” no sentido de mostrar a potência do grupo, experiências, etc. para empresas que irão avaliar seu trabalho e assim aceitar ou não patrocinar o projeto.

A não institucionalização da arte é um tema que pode longamente ser discutido por diversas perspectivas. Nesse sentido, Mesquita argumenta que:

Ativações de espaços e públicos podem seguir diferentes intenções, meios e objetivos. Tais atos estão inseridos em um conjunto de esferas de negociação de forças discursivas, econômicas, políticas, sociais e arquitetônicas. Em um dado momento, coletivos estão produzindo suas intervenções na cidade. Em outro, estão negociando com o sistema de arte. Uma visão romantizada de coletivos de

¹⁰ No caso, Juliana, participante do grupo desde o início está iniciando uma produtora e se ocupa de dessa parte.

artistas como “brigadas anti-institucionais” deve, certamente, ser abandonada. (MESQUITA, 2008, p. 247)

Para ele, portanto, essa negociação com o sistema da arte não é exatamente um ponto negativo ou um problema. Diante de seu estudo “a atitude que se sobressai no discurso dos coletivos brasileiros é a sua inserção no sistema institucional como “brecha”, como vírus que pode contaminar e mudar o circuito de arte por dentro” (2008, p.251). Juliana, em entrevista, argumenta:

[...] quando você manda algo para um edital você tem que convencer que o seu “produto” é “eficiente” e “lucrativo” para a empresa que vai te financiar [...] porque a forma como as políticas de cultura se estabelecem é sintoma de um país que nunca colocou a cultura como um lugar de importância e dentro disso é frustrante ter que se submeter a vender aquilo que você faz, sendo que não tem a ver com venda, não tem a ver com lucro, com eficiência, é uma outra lógica. Mas não adianta, se você não se encaixa nisso você está fora, e aí você pode estar artista, mas você não pode estar artista e viver disso¹¹.

Sendo assim, Juliana coloca que apesar da aparente contradição de fazer crítica à arte institucional e participar dos instrumentos burocráticos, é preciso, pois é uma forma de viver do que se faz.

A questão para o quandonde quanto anti-arte e arte é perceptível mais na prática do que no discurso. Em geral, nas intervenções feitas na rua, os passantes costumam perguntar o que elxs estão fazendo, buscando um entendimento e uma razão para as ações que, em grande maioria, por estar fora do cotidiano daquele lugar, serem “estranhas”, nem sempre as percebem como arte.

Houve muitas situações em que essa discussão aconteceu, como na intervenção “Corpografias”. Nessa ação, uma pessoa desenhava um mapa simples de um trecho de uma rua, elx deveria percorrer essa rua deixando ser afetada por suas características físicas, espaciais, árvores, rotatórias, casas antigas, pinturas na parede. Todas as interações deveriam ser desenhadas e subtituladas nesse mapa, dessa forma, outra pessoa que quisesse repetir esse trajeto, poderia experienciar, em outro momento, o que foi vivenciado pelx cartógrafox.



(6)

¹¹ Entrevista feita dia 05/05/14.

Na “Corpografias” realizada no Bosque do Papa no bairro Centro Cívico de Curitiba, Juliana encaixa seu corpo entre uma árvore e outra e em certo momento fica parada no meio do caminho com uma vela encontrada ali. Os policiais do bosque observam e vem falar comigo, eu digo que não sei quem era ela e pergunto se eles sabiam o que ela estava fazendo. Eles respondem: “Deve ser bióloga, por causa da natureza, não sei, ou de religião. Ah, sabe como é, aqui sempre vem umas pessoas estranhas”.

Na intervenção “Paisagens Humanas - Pensando a ocupação poética de praças a partir de procedimentos improvisacionais”¹² feita na Praça Generoso Marquez, Diego se acorrenta e coloca um cadeado de bicicleta que estava preso em um poste no seu pescoço, ação que possui referência em práticas ocorridas na época de acorrentamento de pessoas negras e podres em algumas cidades do Brasil. Uma senhora me observou, eu estava tirando fotos, ela falou comigo dizendo que ele deveria estar bêbado ou drogado com certeza, se mostrava nervosa, indignada.

Dentre outras interpretações, xs transeuntes relacionam as ações com loucura ou ainda que xs interventorxs estão querendo “chamar a atenção”. Existe um combinado entre xs participantes do grupo que é não explicar para as pessoas o que elxs estão fazendo. Ao se aproximar alguém e perguntar sobre o significado da ação, elxs devem devolver a pergunta: “o que você acha que eu estou fazendo?” A pessoa, ao explicar o que ela acha, constrói determinada racionalização da intervenção e ela mesma responde sua pergunta. Elxs se utilizam dessa técnica exatamente para não enquadrar a ação como artística, ou qualquer outro significado, para ser livre para construir outras interpretações.

Dessa forma, existe mais abertura para participações externas ao grupo, exatamente pelas ações não serem enquadradas em arte:

Nesse processo, a atividade artística é também vivenciada e transferida para as mãos de “não-artistas” que se transformam em produtores estéticos, destituindo o domínio de antigas especializações que insistem em separar artistas e não-artistas, indivíduos criativos e “não-criativos”, profissionais e “não-profissionais”. (GABLIK, 1995, p.86 apud MESQUITA, 2008, p.15)

Segundo discussões que surgiram no quandonde, esse título afasta, pois quem faz arte seriam xs “artistas”. Para o grupo, todos podem participar das ações ou construí-las.

¹² Como o próprio nome da intervenção esclarece, as ações que ocorreram na praça seriam executadas a partir de uma “afetação” aos seus elementos e assim improvisadas.

2.1.1 Internacional Letrista e Internacional Situacionista

Passamos agora, devido o recorte feito, ao aprofundamento das duas vanguardas: Internacional Situacionista e *Fluxus* e as possíveis relações com o quandonde. Mas antes, será rapidamente descrita a Internacional Letrista já que alguns conceitos e princípios se originam desse movimento e serão reapropriados principalmente pela Internacional Situacionista.

A Internacional Letrista (1952 - 1957), teve início com Michele Bernstein¹³, Gil J. Wolman, Mohamed Dahou, Andre-Frank Conord e Jacques Fillonjá em Paris. Eles anunciavam algumas ideias, práticas e procedimentos que depois formaram a base do pensamento urbano situacionista: a psicogeografia, a deriva (termo apropriado do grupo CoBrA¹⁴) e o urbanismo unitário.



(7)

Baseados na ideia de anti-arte citada anteriormente e no livro “Crítica da vida cotidiana” (1947) de Henry Lefebvre¹⁵, eles acreditavam que a arte deveria estar presente no cotidiano, ser vivenciada e transformar cada detalhe da vida em experiências artísticas. Lefebvre argumenta que as divisões entre os “momentos superiores e inferiores” (racional e irracional, público e privado) devem ser superadas, transformando a vida em cada detalhe e reconstruindo o cotidiano e a sua banalização em proveito da dimensão política do coletivo. Para Mesquita, “Os jovens da IL buscaram superar essas divisões utilizando as criações artísticas para a construção de situações e de ambiências coletivas, ligadas à necessidade de jogar com a arquitetura, com o tempo e com o espaço, vinculando-se às tradições revolucionárias.” (2008, p.79).

Portanto não faziam somente a relação entre arte e cotidiano, mas havia uma intenção política envolvida em sua proposta, relacionada diretamente à crítica da

¹³ que viria a se tornar esposa de Guy Debord.

¹⁴ CoBrA foi um grupo que se constituiu de 1948 à 1951, cujo nome é formado pelas iniciais de Copenhague, Bruxelas, e Amsterdã e fundado por artistas residentes nestas cidades. Iniciaram suas pesquisas artísticas a partir da crítica ao Surrealismo. Faziam críticas com relação à arte institucional e propunham a arte no cotidiano.

¹⁵ (1901-1991) Filósofo e sociólogo francês. Estudou filosofia na Universidade de Paris, onde se graduou em 1920.

arquitetura e urbanismo. O texto mais importante sobre arquitetura e urbanismo da IL, segundo Home, foi “fórmula para uma nova cidade” de Ivan Chtcheglov, escrito em 1953. Mais tarde, em 1958, este ensaio foi publicado no primeiro número de *Internationale Situationiste*. Chtcheglov, de dezenove anos, com o pseudônimo de Gilles Ivain, via as cidades como o lugar de “nova visão do tempo e espaço”. Essa nova perspectiva deveria se estabelecer experimentando diversas maneiras de comportamento no entorno urbano. Para Chtcheglov a arquitetura iria ser um modo de transformar a vida.

Para tanto, a IL desenvolveu sua teoria, o “urbanismo unitário”. Criticando o que chama de “pensamento racional funcionalista”, Asger Jorn, membro do grupo comenta:

[...] o aspecto das construções e dos objetos que nos cercam e que utilizamos possuem uma função independente do seu uso prático [...] Os racionalistas funcionalistas, por causa de sua homogeneização, imaginam que só se pode alcançar formas definitivas, ideias, de diferentes objetos que interessam ao homem¹⁶.

Em contraposição à concepção estática da cidade, Chtcheglov idealizava estruturas urbanas completamente diferentes das conhecidas. Seria uma cidade experimental, onde haveria vários bairros que corresponderiam aos sentimentos que se experimenta por casualidade no cotidiano. Nessa cidade, seus habitantes permaneceriam em “uma deriva constante”, caminhando e seguindo os estímulos da arquitetura.

A cidade deixaria de ser algo externo e imposto, para ser uma extensão dos que vivem nela, que construiriam esses espaços a partir de suas afetividades, sendo a urbe dinâmica e transformável a todo o tempo. Portanto, o termo geografia já não seria pertinente ao que se trata da cidade, mas sim a “psicogeografia” usado para designar a investigação dos fenômenos em fluxo. Nessas experiências os participantes do movimento:

[...] se propunham a atividades tais como caminhar sem descanso nem rumo certo, fazer auto-stop em Paris durante uma greve do transporte público, ou passear pelas catacumbas durante o período em que estavam fechadas para o público. Esses exemplos ilustram o interesse que a IL mostrava pela realização de jogos no espaço urbano, e demonstram até que ponto seu conceito de urbanismo era psicológico e físico mais que puramente geográfico. (HOME, 2002, p.61)

¹⁶ *Potlatch* nº 15, 22 de dezembro de 1954, do texto “Une architecture de la vie”, assinado por Asger Jorn apud BERENSTEIN, 2003, p. 14.

Essas ações são realizadas espontânea e experimentalmente. Geram novas relações com o espaço e com as pessoas que ali estão. Pretendem romper com a estrutura normatizada e dão abertura para o criativo, o inesperado, improvisado. O artístico, sem o objetivo final de ser qualificado como arte, fora dos museus, nasce do diálogo com a rua.

Em 1957, a IL se uniu ao Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginativa para fundar a Internacional Situacionista (IS). Assim, esses exercícios práticos, mas sem muita reflexão teórica, ganharam corpo com as análises políticas, críticas à sociedade e proposições práticas e sistematizadas na IS, principalmente nas publicações feitas no periódico *Internationale Situationniste*. Quanto à esquematização política desse movimento, Mesquita elucida:

[...] a saída encontrada pelo coletivismo artístico que se estabelece a partir do pós-guerra foi a de negação do discurso dominante através de táticas que transformaram o experimentalismo e a intervenção artística em um espectro ativista que politiza o espaço urbano e modifica a passividade existencial pela construção dos movimentos da vida, assim como a substituição da dúvida pela afirmação lúdica¹⁷. (MESQUITA, 2008, p. 78)

Com a entrada de Henry Lefebvre como participante do grupo Internacional Situacionista, e seu potencial teórico principalmente quanto “a revisão do pensamento marxista levada a cabo na França na década de 50, na que Lefebvre teria um papel protagonista, iria criar o clima ‘intelectual’ que conduziria o desenvolvimento da IS como organização não só ‘cultural’, mas também política.” (HOME, 2002, p.79). Porém, segundo Home:

Apesar da teoria de Lefebvre sobre a “vida cotidiana” iria ser fundamental para a IS, o grupo Socialismo ou Barbárie (fundado em 1949) que formularia sua teoria política [...] Apesar de a IS romper mais tarde suas “relações fraternas” com a S ou B, nunca foi capaz de romper com os pressupostos políticos deste. (HOME, 2002, p. 80).

Com a influência do grupo Socialismo ou Barbárie¹⁸, embora a IS não se considerar um movimento político, ela se posiciona em seus manifestos, publicados em seu jornal, como “a mais alta expressão da consciência revolucionária internacional,

¹⁷ INTERNACIONAL SITUACIONISTA, “Questionnaire”, in KNABB, Ken (ed.). *Situationist International Anthology*. Berkley: Bureau of Public Sechets, 1995.

¹⁸ foi um grupo socialista libertário radical francês do período pós-guerra. Seu nome vem de uma frase de Rosa Luxemburgo usada em um ensaio de 1916, *The Junius Pamphlet*. O grupo existiu de 1948 até 1965. Seu fundador e principal figura foi o filósofo político Cornelius Castoriadis.

esforçando-se em elucidar e coordenar os gestos de negação e os sinais de criatividade que definem os novos contornos do proletariado”¹⁹.

Defendem, portanto, a luta de classes e a destruição do estado burguês e da sociedade do espetáculo,²⁰ em contrapartida fazem diversas críticas e revisões do marxismo, defendendo uma revolução “criativa” através de jogos. No texto “Revolução e contra revolução” de Debord, no primeiro parágrafo o autor se posiciona: “Nossa primeira ideia: é preciso mudar o mundo. Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados. Sabemos que essa mudança é possível por meio de ações adequadas” (2003, p. 430). Essas “ações adequadas” retomam os conceitos antes tratados pela LI, mas agora desenvolvidos, tanto na prática quanto na teoria, de maneira a explicitar a crítica à sociedade feita pela Internacional Situacionista. A posição desenvolvida referente ao urbanismo é que este:

[...] põe-se ao espetáculo passivo, típico de nossa cultura, na qual a organização do espetáculo se estende de forma tanto mais escandalosa visto que o homem pode cada vez mais interferir de novas maneiras. Enquanto hoje as próprias cidades se oferecem como um lamentável espetáculo, um anexo de museu para turistas que passeiam em ônibus envidraçados, o UU vê o meio urbano como terreno de um jogo do qual se participa. O urbanismo unitário não aceita a fixação das cidades no tempo. (JACQUES, 2003, p. 100).



Para gerar esse dinamismo urbano, umas das estratégias utilizadas é a da psicogeografia, que seria a confecção de mapas psicogeográficos e simulações que “podem ajudar a esclarecer certos deslocamentos de

(8)

aspecto não gratuito mas totalmente insubmisso às solicitações habituais”. (2003, p.24). Os mapas não seriam bases impostas para a construção da cidade, mas sim, nasceria das relações que são estabelecidas em espaços determinados. Sendo assim, não haveria apenas um mapa para determinada região e sim vários, de acordo com as experiências que foram experimentadas.

A deriva se constituiria em um meio de estudo da psicogeografia, uma técnica de passagem rápida por diversas ambiências. Nas palavras do grupo situacionista: “Com a aplicação dessa vontade de criação lúdica precisa estender-se a todas as formas conhecidas

¹⁹ INTERNACIONAL SITUACIONISTA, “Questionnaire”, in KNABB, Ken (ed.). Situationist International Anthology. Berkley: Bureau of Public Sechets, 1995.

²⁰ Mais sobre a sociedade do espetáculo em: DEBORD, G. A Sociedade do Espetaculo: Comentarios Sobre a Sociedade do Espetaculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

de relações humanas.” (2003, p. 56). Portanto a relação com a cidade não tem apenas interesse arquitetônico, mas afetivo e social, pois, ao estabelecer diversas conexões com o ambiente, entende-se que aquele espaço é uma construção social e sendo assim, pode ser modificado.

O quandonde experimentou muitas intervenções baseadas nesses conceitos. Uma delas, relacionada à deriva, foi a “Paisagens humanas”, realizada com Juliana e Diego, ocorrida na Praça Santa Filomena, próxima ao trilho do trem e rodeada por conjuntos residenciais de considerável valor monetário, em 2012. Na praça, elxs a percebiam e interagiam com seus objetos. Por exemplo, Diego puxou um cabo de aço que saía da terra, sentou na grama alta e cheia de flores e permaneceu ali por algum tempo. Enquanto isso, Juliana se balançou em brinquedos para crianças que estavam no centro da praça, abraçou o poste de luz, caminhou em várias direções, empurrou um muro como se quisesse movê-lo.



(9)

Houve interações entre elxs: enquanto ela trazia pedras pesadas, o outro as empilhava buscando permanecer sentado e equilibrado. Fizeram a ação até que sentiram que se esgotaram as possibilidades de ação. Em outro momento jogavam com um pedaço de madeira que se transformava em corda, em chicote, em um arco e dançavam e giravam com esse arco. Também tiveram interação com os presentes na praça, a criança, que foi levada por seu pai, brincava no balanço e ria dos movimentos que a interventora fazia com o corpo em sua frente no ritmo do barulho do balanço. Depois da ação, discutiram sobre como foram suas experiências, suas percepções, análises do espaço.

Outra intervenção, muito praticada no início do grupo, antes do meu acompanhamento e que depois voltou a ser executada para xs que estavam iniciando no grupo em 2014, foi a “Corpografias”²¹. A intervenção chamava atenção das pessoas, por mais simples que fossem as ações, principalmente quando a realização do mapa era repetido várias vezes, moradores e trabalhadores da região começam a questionar-se sobre o significado daquelas ações.

²¹ Intervenção em que constroem mapas a partir de experiências afetivas com o espaço. Esses mapas poderão ser percorridos novamente dando a possibilidade de outras pessoas experienciarem semelhantes relações com o espaço que a primeira.

“Espaços em dobra - uma deriva entre memórias” foi realizada em 2013, na primeira mostra de performance organizado pelo espaço “Água Viva Concentrado Artístico” uma casa que busca também ser um espaço cultural. Nessa ação, xs interventorxs Diego e Juliana praticaram “derivas” separadamente, no mesmo horário, nas ruas ao redor do espaço artístico, enquanto pessoas que estavam no espaço cultural ligavam para xs interventorxs e lhes contavam sobre um medo pessoal, esse era o mote para a investigação urbana. Nesse caso xs outros participantes do quandonde foram convidadxs a fazer derivas em outros horários e foram acompanhadxs por fotógrafos do espaço Água Viva.

Essas práticas são apropriações diretas de conceitos como psicogeografia e deriva, desenvolvidos na Internacional Situacionista. Outra assimilação é a utilização do espaço público como base fundamental para as ações do quandonde. A rua faz parte do cotidiano que muitas vezes é visto como de passagem. Porém é nesse ambiente que ocorrem muitas relações sociais, sejam por conversas, encontros, trocas de gesto, olhares. Mas, essas relações não são sempre amistosas, esse é “um espaço de negociações, cheio de espetáculos contraditórios, signos e símbolos nunca fixos e sempre determinados por relações sociais e políticas.” (2005, p. 7 apud 2008, p. 11). As negociações são feitas a todo o momento na rua. Sobre a rua, Diego, no dia 20 de fevereiro, fala:

É um espaço de negociação entre singularidades, e isso empreende que você enquanto indivíduo possa intervir inclusive contra algumas práticas daquele espaço, e isso acontece, isso é saudável e a gente quer que isso aconteça. O que a gente tem que pensar, me parece, e aí eu já estou indo para o pensamento da intervenção, é que alguém se vale de um poder econômico, ou um poder policial, ou um poder coercitivo para obrigar que as outras pessoas ajam no espaço segundo o que ela acha mais interessante e isso fecha esse espaço de negociação.



Portanto, para realizar ações na rua é necessário estar de alguma forma preparadx para diferentes contatos e principalmente, saber como lidar com situações inusitadas. Isso dependerá muito mais da prática dxs interventorxs do que de teorizações. Essas experimentações criam uma atitude ativa, pois se elxs estão na rua

⁽¹⁰⁾ intervindo, é esperável que suas ações também sejam interceptadas por outros sujeitos que se sentiram afetados pela intervenção.

Esse posicionamento mais ativo com relação à cidade salienta a questão sobre intervenções urbanas que são mais engajadas politicamente, que se colocam enquanto crítica social. Xs artistas que defendem essa atuação direta com respeito à política são, muitas vezes, denominados artistas-ativistas:

Uma nova geração de artistas-ativistas tem reinventado formas de trabalho colaborativo e de engajamento social autônomo, introduzindo formas de “urbanismo afetivo” nas tentativas de racionalização das relações capitalistas e nos cenários de regeneração urbana das cidades, introduzindo modelos de sociabilidade e de reciprocidade comunitária, de efeitos de troca e de uso da reflexão e do diálogo criativo (MESQUITA, 2008, p.135)

São características do artista-ativista, ou a(r)tivista²², segundo Mesquita:

[...] a produção de manifestos e declarações revolucionárias, um certo posicionamento crítico diante do sistema de arte, informalidade estética e o interesse pela vida cotidiana, uso de materiais mais acessíveis e trabalhos artísticos facilmente multiplicáveis, realização de intervenções e ações dramáticas e espetaculares no espaço urbano através de performances, teatro de guerrilha e subversão dos meios e suportes da mídia e da cultura, além do interesse pelo engajamento ou colaboração do espectador/participador. Em comum, existe a vontade de experimentar sistemas coletivos de organização e circulação pública, muito mais do que apenas centralizar suas energias criativas na atividade artística de produção de objetos. (MESQUITA, 2008, p. 139).

No caso do quandonde, apesar de estarem de acordo com pontos como: informalidade estética e o interesse pela vida cotidiana, uso de materiais mais acessíveis e trabalhos artísticos facilmente multiplicáveis, realização de intervenções e ações dramáticas e espetaculares no espaço urbano, além do interesse pela colaboração do espectador/participador, experimentam sistemas coletivos de organização e circulação pública. Ainda assim o grupo não se considera como artista-ativista, pois esse não é o foco de seus trabalhos.

Nesse sentido, realizaram apenas três intervenções que poderiam ser consideradas como trabalhos com conteúdo político diretamente. O “protesto em branco” foi uma intervenção em que os participantes do grupo foram à rua XV de Novembro com cartazes em branco e gritavam palavras de ordem genéricas, com significados muito amplos de sentido, ou mesmo sem sentido. A “barbearia” foi efetuada na Praça Santos Andrades e foi

²² O termo a(r)tivismo foi publicado no caderno *Mais!*, do Jornal Folha de S. Paulo, em 2003: MONASCHESE, Juliana. “A explosão do a(r)tivismo”, in Folha de S. Paulo, 6/04/2003, caderno *Mais!*, pp. 4-9. Essa expressão já foi utilizada mais de uma vez em reuniões do quandonde.

construída como metáfora/crítica sobre a discussão contra o Código Florestal²³. A intervenção consistia em cortar os cabelos dxs interventorxs de acordo com porcentagens de desmatamento permitidos pelo novo código. E a intervenção do “código do consumidor”, foi feita a partir da experiência de uma das participantes que não foi atendida em uma loja como deveria, então fizeram uma música cuja letra falava sobre o código do consumidor e entraram no estabelecimento cantando e dançando.

Essas ações foram concretizadas em 2012, no início do grupo. Percebo que fizeram parte de um momento determinado do grupo, mais didático, de primeiros contatos com todos os tipos de intervenções. Essas foram experimentações importantes para o quandonde, mas não se constituem práticas comuns, ficando mais isoladas naquela circunstância. Segundo Mesquita:

Antes de tudo, arte ativista é contextual e trabalha com transformações reais; suas práticas ainda percorrem tempos e espaços específicos. As relações entre intervenção simbólica e ação direta precisam ser sempre avaliadas, examinadas e discutidas conforme as necessidades de um plano que está dentro de um território cultural em constante mudança.[...] Tudo depende dos objetivos que se pretende atingir (MESQUITA, 2008, p.140).

Porém, enquanto grupo, o quandonde não tem uma proposição política específica, xs participantes têm diferentes reflexões de possíveis transformação do macro ou não, tendo como foco predominantemente as micro-políticas. Essa perspectiva será melhor desenvolvida no próximo capítulo.

2.1.2 *Fluxus*

O movimento *Fluxus* teve sua origem em meados de 1958, nos Estados Unidos, com referência à maneira como John Cage pensava e compunha suas músicas, com outra métrica, na qual, por exemplo, durante os intervalos temporais, acrescentava o silêncio do intérprete, ou ainda somaram-se ruídos ocasionais do público na sala de audição. Mais tarde essa música encadearia no aprimoramento de suas ações performáticas, segundo Home “[...] eventos *fluxus* consistiriam principalmente em música de ação: composições escritas verbalmente que receberiam mais a atenção de gente interessada na performance que de músicos e musicólogos.” (2002, p.113).

²³ Vídeo produzido por Lidia, integrante do grupo no primeiro semestre de 2013. Registro da intervenção “barbearia” : <https://www.youtube.com/watch?v=tSg6MiQNCP4>. Acesso em: 28/06/14.

Assim como a IS, o *Fluxus* também produzia críticas que rejeitavam “o Formalismo e o comercialismo que dominou o mercado da arte após o fim da Segunda Guerra.” (2008, p.84). Eram contrários a homogeneização da arte, propunham novas experiências, ações, eventos, concertos, que rompiam com os padrões estabelecidos de arte por instituições legitimadoras (galerias e museus). Alguns de seus fundamentos eram:

[...] Purgar o mundo da doença burguesa, ‘intelectual’, cultura profissional e comercializada. PURGAR o mundo da arte morta, imitação, arte artificial, arte abstrata, arte ilusionista, arte matemática, - PURGAR O MUNDO DO ‘EUROPANISMO’! [...] Promover uma enchente e uma maré revolucionária na arte, promover arte viva, anti-arte, promover REALIDADE NÃO ARTÍSTICA a ser entendida por todos, não somente críticos, diletantes e profissionais.²⁴

Ou seja, na contra-mão de uma arte “burguesa”, vendida como qualquer outra mercadoria, a vida e a arte eram consideradas uma só, sem distinção, esta não está em lugares específicos ou tem um valor monetário. Para Maciunas, um dos fundadores do *Fluxus*, “A chuva é antiarte, o burburinho da multidão é anti-arte, um espirro é anti-arte, o voo de uma borboleta é anti-arte, ou movimento de micróbios são [sic] anti-arte.” (2002, p.90) Assim desenvolviam trabalhos baseados no improviso, fluidez, no efêmero. Mesquita descreve:

Obras e performances eram criadas com materiais simples e baratos; qualquer um poderia realizá-las tendo como referência as tarefas desprezíveis e banais da vida cotidiana, como vestir roupas, preparar uma salada (como Alison Knowles em Proposition, 1962) ou acender e apagar a luz de uma lâmpada (como uma apresentação de George Brecht junto ao público). (MESQUITA, 2008, p.85).

De acordo com essa lógica, já que vida e arte são indissociáveis, “não havia necessidade do público ver tais atos como artísticos, somente percebê-los (quando possível) e interagir com as informações e sensações despertadas.” (LIMA, 2007, p. 7). Inclusive, o grupo *Fluxus* queria romper com a ideia de público, pensavam em diferentes maneiras de inseri-lo na obra, fazendo apresentações individuais, convidando-o a participar, ou pedindo para que esse que supostamente seria espectador, execute ações cotidianas que estariam escritas em cartões. Dessa forma, teoricamente, usando esses roteiros qualquer pessoa era capaz de executar peças *Fluxus*, e sem muita necessidade de prática, habilidade ou preparação.

²⁴ In: Manifesto *Fluxus*. Primeira distribuição durante apresentação de dois dias na Düsseldorf Kunstakademie chamada Festum Fluxorum Fluxus, Düsseldorf, 2 e 3 fev. 1963.

As propostas políticas eram menos teóricas e mais práticas de intervenções, pensavam em piquetes, manifestações, sabotagens: “Havia planos de interromper a vida cultural mediante o uso de bombas fétidas, pó picante, colocando anúncios falsos e chamando serviços de emergência (bombeiros, ambulâncias) ou de entrega de mercadorias (telepizzas, ou de comida chinesa) aos museus e galerias nas tardes que houvesse inaugurações” (HOME, 2002, p.117-118). Eram propostas bem pontuais, sem ter necessariamente esquematizados seus pensamentos políticos e outras possibilidades de sociedade.

2.2 Análise comparativa de princípios

Esta foi uma rápida explanação sobre os movimentos de vanguarda da segunda metade do século XX e desde já é possível visualizar algumas semelhanças e diferenças entre os grupos Internacional Situacionista e *Fluxus*, analisando alguns elementos que foram apropriados pelo grupo quando.

Os três grupos convergem em suas opiniões, já que defendem/defendiam uma “anti-arte”, a arte inserida no cotidiano, uma mescla entre vida e arte. Portanto, as intervenções urbanas realizadas pelo quando são divulgadas enquanto ações do grupo, onde participaram determinadas pessoas, mas sempre se deixa claro que a construção daquela ação foi de maneira coletiva. Como argumenta Mesquita: “Quando a obra de arte se transforma em ação que pode ser reproduzida e adaptada, a autoria se dilui, cria-se uma cultura comum para os trabalhos de intervenção urbana.” (2008, p. 253).

(11)

À vista disso, muitas intervenções do quando foram apropriações de outras ações realizadas em diferentes contextos e concomitantemente algumas ações construídas pelo grupo foram apropriadas por outros artistas. Como por exemplo a “Espaço disponível para dançar” foi reproduzida em Londres, por Tânia Alice, interventora do Rio de Janeiro e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), que é próxima de Diego e acompanha as ações do quando.

Um ponto importante em que se pode relacionar as práticas da IS, *Fluxus* e que influenciam o quando é a forma



como se organizam enquanto o grupo se constitui e o processo de criação das ações.

Na IS, apesar do grupo ser “aberto”, existiam algumas formalidades para a aceitação de novos membros, como por exemplo concordar com as críticas feitas e aceitar suas propostas quanto à construção de uma nova cidade. Esse ponto que pode parecer básico, foi tema de diversas discussões, pois muitas pessoas eram expulsas se discordavam de alguma maneira ou desviavam desses temas. De acordo com Mesquita: “Até a sua dissolução em 1973, a IS contou com cerca de 70 integrantes (63 homens e sete mulheres, de 16 nacionalidades diferentes). A maioria dos membros originais foi expulsa ao longo dos anos por conta de polêmicas e divergências. Assim, o grupo teve, ao mesmo tempo, entre dez e vinte pessoas.” (2008, p.80). Por isso é questionável até em que medida estava aberto esse grupo a favor da coerência de seus ideais.

Já no *Fluxus*, como não haviam princípios escritos para a entrada, pessoas de inúmeras áreas e com divergentes pensamentos participavam do grupo. Porém, devido ao fato de tão grande abertura, e com a mistura feita no final dos anos 60 com grupos como os hippies, freaks e outros, foram modificando bastante a sua identidade inicial.

O quandonde tem vínculo direto com a Faculdade de Artes do Paraná, isso implica no perfil do grupo. Em 2012 e 2013 eram apenas estudantes da faculdade e o professor Diego, já em 2014, com a expectativa de uma possível “profissionalização” do grupo, Diego convidou pessoas de fora da instituição e dessa forma houve aproximações de uma socióloga, Kusum Veronica Toledo e um fotógrafo, Bruno Pósnik Roloff.

A relação dentro do grupo é em geral de professor-aluno, apesar de haver tentativas de descentralização por parte de Diego que busca instigar a participação ativa dos participantes. Diego é a pessoa que tem mais experiência nesse sentido e acaba por se responsabilizar pela organização do grupo. Como por exemplo, quando ao perguntar para Diego se o grupo, em alguma intervenção, poderia ser preso, já que sempre existe certo tipo de risco quando se pratica algo que não está na lógica da cidade, ele respondeu que ele poderia ser preso, mas os alunos dele não, por isso o cuidado e reflexão dedicado às atividades na rua. Ou muitas vezes acaba centralizando questões nele, já que é o professor coordenador e existem algumas exigências institucionais que recaem sobre ele. Sobre o coletivismo artístico Mesquita desenvolve:

Coletivismo artístico é paradoxal e dinâmico. Nega a ideia de gênio individual e demonstra as possibilidades criativas de diferentes sinergias: células, grupos de afinidade, encontros temporários, mitos coletivos. Efetua táticas que abandonam

o espaço do cubo branco para questionar os poderes e as representações políticas nas ruas, nas redes virtuais e nos movimentos. (MESQUITA, 2008, p. 287).

Dessa forma, por negar a ideia de gênio e se dispor a trabalhos coletivos, em grupo, existe diversas dificuldades e contradições que perpassam essa iniciativa, em diferentes contextos. Mas mesmo que seja somente a tentativa de uma outra proposta que não do artista individual, as experiências que são construídas a partir da relação entre pessoas, já são material político, pois desafiam em certa medida a lógica imperante da concorrência e do mercado. Como cita o “*colectivo situaciones*”: “O coletivo como premissa e não como sentido ou ponto de chegada: como aquele ‘lembrete’ que emerge de um esforço renovado de escuta. O coletivo como nível de produção política e acompanhante das experiências de uns e outros”. (2007. p.317. apud 2008, p. 287).

Quanto ao pensamento político propriamente dito, percebe-se que o foco da “revolução cultural” da IS seria na mudança da relação entre estrutura urbana e seus habitantes, que ao invés de fixa e imposta, seria sempre mutável de acordo com seus sujeitos. Já no movimento *Fluxus*, a transformação necessária para a vida é a partir de uma outra forma de perceber a arte, sendo esta qualquer ação, feita na rua, mas também no cotidiano, em eventos, em concertos, em casas, nas pequenas situações.

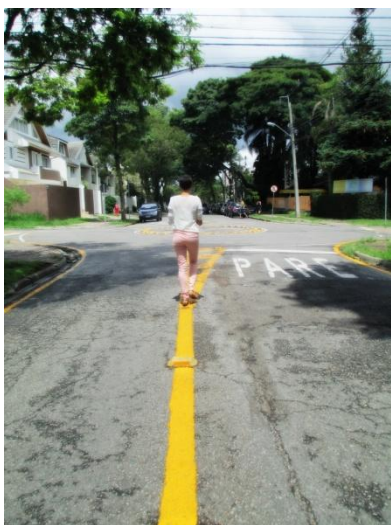
Portanto, a IS percebe suas ações como parte importante para a construção de uma nova sociedade, teorizando, articulando possibilidades para o futuro, em nível macro. Enquanto o *Fluxus*, dentro do contexto em que está, propõe uma nova percepção de sociedade, indissociável da arte. Dessa forma, a revolução do *Fluxus* já estava acontecendo na medida em que os eventos eram praticados.

O quandonde não possui cartas manifesto ou projetos para uma nova sociedade. Existe, entretanto, uma insatisfação do grupo com a sociedade em que vive, são críticos à mercantilização das áreas da vida, do espaço público. Porém sua proposta é similar à do *Fluxus*, pois em diversas vezes foi dito em reuniões, por mais de um participante, que a partir das intervenções urbanas realizadas e de suas interações, podem acontecer, mas não necessariamente, afetações poéticas nos transeuntes. Estes poderão gerar questionamentos, estranhamentos e transformações momentâneas ou permanentes nessas pessoas, em seu pensamento, atitudes, e reverberar em outras áreas de sua vida. De acordo Mesquita:

Intervenções coletivas podem responder a mudanças políticas e a situações diversas na cidade, estabelecendo contatos com pessoas que podem ou não considerar tais ações como “ARTE”. Isso não importa. A questão está em saber

como estas iniciativas convidam o público a recriar suas relações cotidianas. Os diálogos informais e as trocas intersubjetivas, como vem frisando o mundo da arte através de conceitos como “estética relacional”, têm alguma razão aqui quando se reafirma o papel da arte como “estado de encontro”²⁵ (MESQUITA, 2008, p. 244)

Portanto, a intervenção se dá a partir desse encontro, da interação entre interventorxs, espaço, partícipes²⁶, podendo haver diferentes combinações entre esses três elementos. Algumas vezes o foco da intervenção está na relação dx interventorx com o



(12)

espaço, como nas derivas, em outras está no diálogo, verbal, corporal, energético, com seus partícipes como no “Espaço disponível para dançar”. São essas relações que corresponderão ou não às possíveis mudanças políticas.

No próximo capítulo continuaremos essa discussão sobre política, com intermediações dos autores das Ciências Sociais, mantendo a mesma lógica de estabelecer paralelos entre a teoria e as práticas de intervenções urbanas do quando, experienciadas através da etnografia.

²⁵ BAURRIAUD, Nicolas. Relational Aesthetics. Dijon: Le presses Du Réel, 2002. p.18. Apud MESQUITA, André. Insurgências Poéticas. Arte Ativista e Ação Coletiva. Tese de Mestrado da Universidade de São Paulo, 2008, p. 244.

²⁶ O grupo utiliza o termo partícipe para aqueles que presenciaram de maneira direta ou não as intervenções urbanas.

3. QUANDONDE E AS INTERAÇÕES SOCIAIS NA RUA

Ainda vão me matar numa rua
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.
(LEMISNKI, 2013, p.24)

A rua é o ambiente escolhido para que as intervenções do quandonde sejam realizadas. Espaço de encontros, interações, conflitos, negociações, onde muitas situações acontecem ao mesmo tempo e em vários instantes várias situações se repetem. Para o grupo, acredito que sim, a rua é “a parte principal da cidade”, como Leminski diz no poema utilizado por Bianca (integrante do quandonde em 2013) no processo de criação de sua intervenção.

A rua enquanto espaço do cotidiano, de relações que se entrecruzam e criam ambiências múltiplas. Dentro disso, cria-se com a intervenção, com o estranho, situações absurdas, extracotidianas, novas possibilidades de relação com a cidade, de interações sociais e afetivas.

Nesse capítulo será analisado de que maneira essas intervenções urbanas pretendem produzir tais efeitos, procurando relacioná-las com conceitos e estudos de



(13)

autores como Michel de Certeau, Michel Foucault e Victor Turner. Esses autores não citam diretamente a temática que aqui está sendo estudada, porém ao discutirem a rua, espaços de poder ou momentos que constroem outro tipo de interação ligada ao criativo, mais que ao normativo, é possível estabelecer conexões para uma abordagem teórica mais aprofundada com diferentes perspectivas.

3.1 Olhares para a cidade.

Darei continuidade ao texto, primeiramente com o pensamento de Michel de Certeau (1925 - 1986), que assim como os situacionistas, fazia inúmeras críticas com relação ao pensamento funcionalista do urbanismo e arquitetura de sua época. O grupo e o escritor, apesar de não estarem ligados concretamente, vivenciaram o mesmo contexto da França nesse período de transformações estruturais da cidade.

Assim sendo, de Certeau, em seu livro “A Invenção do Cotidiano”, critica a maneira como é pensada a cidade por arquitetos e urbanistas, a partir exclusivamente de sua forma física. Segundo ele, isso cristaliza as possibilidades de relações sociais, desfavorecendo as interações e assim a política do urbano. Dessa maneira a cidade fica submissa a questões como progresso e tempo, não levando em conta outras possibilidades de utilização do espaço.

De Certeau emprega uma metáfora entre essas maneiras de se ver a cidade e o estudo do idioma. Desenvolve a comparação entre o espaço organizado pelos urbanistas e pelos arquitetos quanto ao “sentido próprio” construído por gramáticos e linguistas visando dispor de um nível normal e normativo. Os desvios dessa regra poderiam ser considerados como as variações do sentido “figurado”. (DE CERTEAU, 1998, p. 180).

Desse modo, é possível relacionar o que de Certeau chama de gramática e as estruturas fixadas por essa forma de organização baseada na ordem, com os mecanismos de poder na cidade e seus dispositivos, como a disciplina e a vigilância, conceitos trabalhados por Michel Foucault (1926 - 1984). Este não faz a análise pontual da lógica do pensamento de arquitetos e urbanistas, mas indiretamente, nesse texto será desenvolvida essa conexão entre os teóricos. Antes, explico de forma rápida o que seria o poder para Foucault, tópico fundamental para compreensão dos demais conceitos.

O poder é estudado em Foucault a partir das micro-relações desenvolvidas na sociedade, de forma que esse poder maior, institucional, se ramifica até o indivíduo: “quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus



(14)

gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana.” (1985, p.131). O sentido, dessa ramificação, não é percebido apenas do centro da raiz para suas extremidades, mas muitas vezes suas pontas, os gestos, discursos, etc., constroem esse poder central.

Portanto, a macro e microfísica do poder não estão nas mãos de alguns, não é apropriado como uma riqueza ou um bem, mas sim estão em constantes construções, funciona como uma rede dinâmica de interconexões. Com essa ideia de poder em movimento, são criados dispositivos para manter o controle das operações da sociedade:

implica em uma coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. (FOUCAULT, 1987, p.118)

Essas disciplinas, de acordo com Foucault, educarão o corpo para que obedeçam em seus detalhes mínimos, distribui o discurso da regra, não exatamente da regra jurídica ligada à soberania, mas da ideia de “natural” que define a lei da normalização. Como e o que aprendemos, desde os primeiros passos, está ligado à obediência dessas regras, dessa forma são naturalizadas como única possibilidade para a consolidação da sociedade.

Logo, o “natural”, guia os pensamentos e atitudes e o que foge dessa regra é considerado estranho, fora do padrão, acaba por ser excluído ou disciplinado para tornar-se “normal”. A disciplina, na teoria do filósofo, exerce a coerção manipulando os gestos, os comportamentos, o corpo, para que operem como se quer, segundo o tempo, rapidez e eficácia que se determina. Esses são os “corpos dóceis”, submissos e exercitados.

Dentre as técnicas para transformação nesses “corpos dóceis”, existe a utilização e demarcação do espaço. Foucault argumenta: “A disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço” (1987, p. 121) e com isso a possibilidade de manter a ordem do local. A disciplina permeia e constrói a cidade na medida em que existem inúmeras placas, faixas, sinalizações indicando onde e como se deve transitar, proíbe trajetos, estabelece tempos de caminhada ou de passagem de carros, através de semáforos, ou seja, a disciplina ordena a cidade. No espaço urbano, sua forma pretende dividir e agrupar pessoas pela maneira como ele é organizado fisicamente, para que seja vigiado e controlado.

A vigilância é algo muito comum durante as intervenções urbanas do quandonde, tanto de policiais, guardas, seguranças de espaços privados, quanto dos próprios transeuntes e observadores das ações. Assim como o poder não está centralizado e sim enraizado, a vigilância também não é feita apenas por mecanismos de poder institucional.

No dia 20 de março de 2014, Diego conta sobre a experiência que teve na semana



anterior com policiais enquanto fazia improvisações na rua, com o projeto de palhaço que desenvolve junto com Agnam, estudante da FAP. Nessa pesquisa, caracterizados de palhaço, eles criam relações com o espaço e as pessoas do entorno, ou seja, em outra linguagem cênica, mais ligada ao cômico.

Em dado momento eles param em frente a um escritório de arquitetura e começaram a jogar com o nome do espaço, falando alto e fazendo trocadilhos. Mais tarde, Agnam passou um tubo de plástico que havia encontrado no chão, por entre as

⁽¹⁵⁾ grades do portão do escritório e começou a movê-lo de lá para cá, desencadeando um barulho relativamente alto (algo como *crec, crec, crec*). Diego aproveitou a ideia e começou fazendo um movimento como se estivesse com um serrote invisível e disse alto “hoje vamos sair dessa prisão...” olhando para dentro do escritório esperando que alguém saísse. Ele ouviu um barulho vindo de dentro, porém de longe. Como ninguém se manifestou, ele decidiu aproveitar o mote de “um barulho de longe” e disse “a polícia chegou, vamos embora...”. E deixaram esse jogo para experimentar a partir de outras afetações.

Estavam improvisando em outra casa com outros motes quando viram o carro da polícia se aproximar, Diego diz que raramente tem problemas diretos com a polícia quando está caracterizado de palhaço, geralmente eles até brincam dizendo “cuidado comigo” e sorriem. Diego fica observando o carro da polícia, com o olho arregalado, esperando eles passarem, porém esses param na frente dos dois palhaços.

Eram dois policiais que saíram do carro com arma em punho e gritando “acabou a gracinha, acabou a gracinha, mão na cabeça!”, começaram a revistar o Diego e segundo ele, parecia uma cena de palhaço mesmo, pois ao colocar a mão em seus bolsos tiravam

objetos absurdos, “coisas de palhaço” e de repente ele parou pois “já estava ficando ruim para eles”, aquela situação, também perguntaram se ele tinha alguma arma.

Depois da revista, os policiais deram algumas informações da origem daquela abordagem. Eles perguntam “que história é essa de vocês ficarem chacoalhando portão?” indicando a possibilidade de quem ter feito a denúncia ter sido xs trabalhadorxs daquele escritório. E ainda, questiona: “o que vocês estão fazendo aqui?” Diego explica que eles são da faculdade de artes próxima dali. O policial fala que é melhor eles fazerem isso em outro bairro, porque aquele, era um bairro de classe alta e as pessoas não gostam disso por lá.

Os habitantes daquele espaço são vigias a todo o tempo. Foucault discute essa questão da vigilância a partir do olhar: “Já o olhar vai exigir muito pouca despesa. Sem necessitar de armas, violências físicas, coações materiais. Apenas um olhar. Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo.” (1985, p. 218). Ou seja, as pessoas daquele bairro o vigiam, o controlam, e qualquer situação que lhe parece estranha, fora da ordem, ou de sua ordem, será reprimida.

Outra situação que eu pude presenciar o grau de vigilância nesse mesmo bairro, porém não na mesma rua, foi no momento em que participava de uma oficina oferecida por Tânia Alice, sobre intervenção urbana.

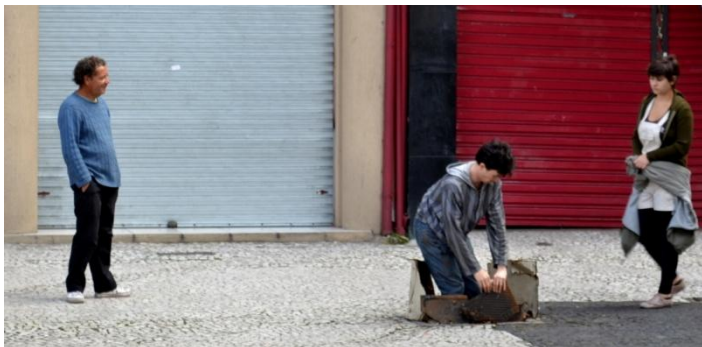


(16)

O grupo estava fazendo uma deriva, em uma rua próxima à FAP, quando um dos participantes começou a mover uma placa de trânsito que já estava solta, para um lado e para outro. Um senhor observou a situação e começou a gritar “o que é isso? O que você está fazendo? Essa placa deve ficar aí, está querendo arrancar?”. Ao ver que o participante continuou sua ação o senhor ameaçou que chamaria a polícia, mas não houve reação por parte do “contraventor”.

Dessa forma, tirou o celular de última geração de seu bolso e ameaçou tirar fotos para enviar à polícia. Xs outrxs participantes da oficina, incluindo eu, vendo a situação, nos aglutinamos cerca do primeiro rapaz de modo que ele não aparecesse na foto ou ao menos não aparecesse sozinho e pudesse continuar sua ação. Aproveitamos para fazer poses para as fotos que o senhor não parava de tirar, do outro lado da rua. Ele continuava gritando

“Ah, estão lindos na foto, quero ver quando a polícia olhar essas fotos”. Até o momento em que os dois se cansaram, um de tirar fotos e outros de fazerem poses e assim se separaram.



(17)

Novamente o olhar vigilante de um transeunte que, na intenção de cuidar de sua rua, seu bairro, ameaça chamar a polícia, para que dessa forma, a ordem volte ao “normal”: “poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para

conhecer, dominar e utilizar.” (1987, p.122).

Porém, pensar a sociedade apenas a partir desses dispositivos de poder e controle seria, talvez, limitar o potencial de ação dos sujeitos no espaço urbano. Quanto a isso, Michel de Certeau faz uma crítica clara ao pensamento de Foucault:

No entanto mais uma vez, essa “microfísica do poder” privilegia o aparelho produtor (da disciplina), ainda que, na “educação”, ela ponha em evidência o sistema de uma “repressão” e mostre como, por trás dos bastidores, tecnologias mudas determinam ou curto-circuitam as encenações institucionais. Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também ‘minúsculos’ e cotidianos jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados”?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política. Essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção socio-cultural. (DE CERTEAU, 1998, p.41).

Portanto, para de Certeau, o enfoque de seus estudos não está no que reprime, mas no que cria mecanismos de liberdade, gerando outros meios para proceder de diferentes formas e burlar a vigilância, para configurar-se fora do poder que pretende controlar. E dessa maneira propõe uma teoria das práticas do cotidiano da cidade, do espaço vivido, dando prioridade para pesquisar procedimentos resistentes, multiformes, desviantes, no espaço onde são realizados.

Tendo em vista essa perspectiva, o autor argumenta que para além das regras estabelecidas na cidade, ela é construída em seu cotidiano pelas pessoas que transitam e se relacionam ali: “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares.” (1998, p. 176). Os

caminhantes traçam trajetórias que escapa à legitimidade e conseqüentemente criam uma história, um novo espaço.

O espaço urbano, portanto, compreende a junção entre a legitimidade e essas redes de escrituras, que na verdade tecem e organizam de outras formas a cidade. “Tem-se assim a própria relação das práticas do espaço com a ordem construída. Em sua superfície, esta ordem se apresenta por toda a parte furada e cavada por elipses, variações e fugas de sentido: é uma ordem-coador.” (1998, p. 188). A lógica da cidade não é rígida, imutável, mas sim porosa e desse modo, essas práticas cotidianas perpassam e constroem independentemente da norma:

A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita, etc. as trajetórias que “fala”. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada passo, e repartida em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes. Indefinida diversidade dessas operações enunciativas. Não seria portanto possível reduzi-la ao seu traçado geográfico. (DE CERTERAU, 1998, p 179)

Com respeito às atividades do quando, principalmente às deriva citadas no capítulo anterior, a intenção do grupo é exatamente aproveitar essas porosidades e deixando-se afetar por estímulos da cidade, relacionar-se de forma diferente da que foi colocada a princípio pelo urbanismo. Deste modo, a ação da deriva joga com o que está e transforma, como por exemplo na deriva da Praça Santa Filomena (08/11/12), várias pedras



(18)

em um banco, ou um pedaço de madeira que se torna uma corda, um chicote, em um arco, e dançavam e giravam com esse arco. Descrevo agora o “amigo secreto” realizado no final de 2012, como exemplo de deriva, mapa psicogeográfico e de transformações do espaço.

Cada interventor ou interventora havia pego um nome em segredo anteriormente, e a essa pessoa daria um presente. Porém, o presente não era simplesmente dado no piquenique²⁷, entregava-se um mapa para ele, construído com muitas sequências de

²⁷ O amigo secreto foi o segundo momento desse piquenique, realizado em um terreno baldio, que será mais adiante descrito.

intervenções urbanas, que seguindo corretamente os passos indicados levariam onde estaria o presente.

Nesse circuito preferi acompanhar uma pessoa apenas, Caio. Seguimos a Av. Paraná até a Rua Quintina Bocaiuva. Nessa esquina ele tirou duas flores de duas árvores e parou, teria que presentear-las para uma mulher que passasse na rua, fez duas tentativas, na primeira a mulher recusou bruscamente e na segunda negou, mas com um sorriso, na terceira tentativa encontrou uma das interventoras que também estava realizando seu mapa e lhe deu as flores. Seguimos pela rua Quintino Bocaiuva e o interventor parou em uma praça com um parquinho, ali permaneceu sentado ou subindo no “trep-trep”. A instrução era ficar ali e lembrar de sua infância. Nessa mesma rua, mais à frente, ele parou na frente do Edifício Country Residence, onde havia três renas de natal como enfeites no jardim, ali escreveu em um papel e guardou-o no meio de plantas ornamentais, o mapa dizia para dar nomes às três renas. O porteiro desse edifício nos olhava com estranheza e desconfiança na parte de dentro do prédio.

Caminhando um pouco mais, dobramos na Av. Munhoz da Rocha, o interventor atravessou a rua e de longe observei ele falar com um homem, pedindo orientação para algum lugar. A instrução, depois fui saber, era perguntar para alguém na rua se ele deveria seguir para esquerda ou para a direita, somente isso. O senhor lhe questionou para onde estava indo, e ele respondeu que estava somente andando, meio perdido, e o senhor falou para ir para a direita, afinal teriam mais coisas pra lá, como o terminal e seria mais fácil de se achar.

Dobramos a João Américo de Oliveira. Caio para em frente ao restaurante Di´Frango, para como uma estátua, é o lugar onde ele chama mais a atenção, as pessoas passam olhando-o, sorrindo, não entendendo o que está acontecendo, eu observo ao redor e percebo os segurança atentos, o interventor sai da posição e continua caminhando, porém não percebe que está sendo seguido por um dos segurança do estacionamento do restaurante, isso continua até duas quadras, depois o homem desiste da perseguição. O objetivo, nesse caso, era imitar um deus, já que na frente do restaurante havia muitos deuses gregos, ele fez uma posição de “deus do conhecimento”, com caderno e caneta na mão.

Na mesma rua, mais à frente ele para num orelhão, faz uma ligação e continua a caminhar, o comando do mapa dizia para ele ligar para um dos números e falar alguma coisa bonita. Ele ligou para uma empresa de materiais de construção e falou para uma

atendente dentre muitos barulhos “Se você quer alguém em quem confiar, confie em si mesmo. Quem acredita sempre alcança” e desligou. Seguindo a mesma rua ele entrou em um terreno baldio, procurou algo por tempo considerável, mas voltou para contar para mim: “meu presente não está ali, alguém roubou”. Mas estava satisfeito, o principal não era o presente, era a intervenção.

Nesse sentido, o espaço foi transformado de diferentes formas que fugiam do cotidiano e ressaltavam algumas características do local. Por exemplo, na relação com as pessoas ao querer dar uma flor e as mulheres recusarem, afinal, não havia nenhum contexto previamente estabelecido para aquele “presente”. Com o parquinho, já que não era feito para sua faixa etária. Na relação com responsáveis pelo local, como o porteiro e o guarda do restaurante, seus “vigilantes”, pois tinha atitude “suspeita”; na verdade, outra relação com o espaço fora do comum. Gera estranhamento ao se relacionar com um transeunte e lhe perguntar para qual direção deveria seguir. Gera outra relação dele com o espaço, ao reproduzir a figura de estátua de um deus. Além de se relacionar com outra pessoa que está fora desse espaço, mas que por intermédio do telefone, pôde se comunicar e lhe falar uma poesia.

Outro elemento que levanta questões com relação à sobreposição dos habitantes da cidade à estrutura física ordenadora seria o que de Certeau chama de “autoridade local”, é uma figura que “‘autoriza’ a produção de um espaço de jogo (Spielraum) num tabuleiro analítico e classificador de identidades. Torna o espaço habitável.” (1998, p. 186). Esta autoridade local, continua o autor:

“É uma falha no sistema que satura de significados alguns lugares e os reproduz a ele, a ponto de torná-lo “irrespirável”. Tendência sintomática, o totalitarismo funcionalista (inclusive quando programa jogos e festas) procura portanto eliminar essas autoridades locais, porque comprometem a univocidade do sistema. (DE CERTEAU, 1998, p. 186).

Em grande parte dos lugares onde as intervenções foram feitas, nos deparamos com autoridades locais, em grande maioria, pessoas em situação de rua. No grupo, é muito frisado o fato de que o espaço público exige a todo o momento negociações e sempre se tenta ao máximo estabelecer relações harmoniosas. Duas situações foram muito marcantes durante a realização do “Espaço disponível para dançar” na Praça Generoso Marquez e a tentativa de intervenção na Praça Santos Dumont na Saldanha Marinho.

Na Praça Generoso Marquez, 17.10.13, ao chegar pela parte da frente do Paço da Liberdade, já percebi que havia um homem, vestindo com roupas simples, sujas, provavelmente em situação de rua, conversando com Diego e Juliana. Ele estava curioso, depois de estar pronto o quadrado de fita crepe, o senhor começou a tirar o sapato e as meias, tirou a jaqueta também, Diego perguntou para ele se não queria deixar suas coisas dentro do quadrado, ele diz não ter nada de valor, nem de dinheiro nem afetivo. Antes ainda de entrar no quadrado, faz um alongamento, braços, pernas, esticando o corpo para cima, enquanto xs interventorxs também se alongavam. Quando entra no quadrado, fala que tinha tristeza no coração, sentia angústia. Diego pergunta “será que dançando isso passa?” ele diz “eu acho que sim”.

Esse personagem ficou desde o começo até o final da intervenção, vou chamá-lo de D. Outras pessoas entraram, uma garota jovem, que depois fui descobrir que já tinha participado do quadrado e é estudante de teatro da FAP, mas que estava passando por acaso nesse lugar e aproveitou para dançar. Um outro senhor, em situação de rua, dança com muita energia com a Juliana, mas rápido vai embora. Uma jovem tímida entra, pois sua mãe insiste e quando está dançando, a mãe de fora do quadrado grita “solta o corpo!”, ela se despede dizendo que precisava ir, mas depois fica um bom tempo observando de fora. Três adolescentes com roupas de skatista entram gritando “Frita, frita jabará!” ou foi isso que eu entendi. Três mulheres que observavam de fora, junto com um menino de aproximadamente oito anos emprestaram o celular para que tocasse música, já que a bateria do som de Diego e Juliana havia acabado.



(19)

Mas a figura de seu D. foi de extrema importância e foi tema da conversa depois da apresentação, na caminhada que fizemos juntos eu, Diego e Juliana, até o lugar onde o carro de Juliana estava estacionado. Seu D., segundo o que Diego falou, o surpreendeu pela maneira como ocupou o espaço, pois ele se sentiu em casa, deitou no chão como ele nunca havia experimentado junto com D., colocavam as pernas pra cima e chacoalhavam, se espreguiçavam.

Ali era o espaço de D., em certo momento Diego contou e que ouviu do senhor, que estava com cheiro de bebida alcoólica, mas lúcido: “a rua (pausa) sou eu”. Ele

conversou comigo sobre música, dizia ter uma música para cada momento de sua vida. Perguntei se gostava de dançar, ele disse que não sabia dançar, gostava de Prince, que era um Michael Jackson, mas melhorado, e falava sobre Madona e Janes Joplin. D. sentou duas vezes para fumar cigarro que pedia de uma outra moradora de rua, que estava mais distante. Observava, com ar de melancolia e voltava cheio de energia para dançar. Ao final falou de novo sobre a tristeza que sentia, Diego pergunta se conseguiu melhorar e ele diz que sim.

Já na Praça Santos Dumont, localizada no centro da cidade, em uma região onde ocorre tráfico de drogas, a situação foi diferente. Era um domingo de manhã e havia pouca gente circulando pelo centro. Ao chegar no local, percebi que xs interventorxs não estavam dentro da praça, mas sim na rua em sua frente.

Eles estavam conversando se deveriam ou não fazer a ação naquela praça. Observei o espaço e realmente o ambiente era de tensão. Mais ou menos três pessoas nos observavam, essas, naquele momento, representavam a autoridade local. A praça é conhecida por compra e venda de drogas e como quase não havia transeuntes, e eles já haviam percebido que nossa intenção não era comprar drogas, havia uma expectativa do que iríamos fazer. Apesar da insistência de Diego para tentarmos negociar com aquelas pessoas e realizar a intervenção, foi preferido pelos demais, apresentar em outra praça próxima dali.

Nas situações descritas os espaços urbanos, normativos, que estipulam regras, são subvertidos por ações e autoridades que fogem dessa lógica e geram outras formas de interação. Pode-se dizer sobre as intervenções:

[...] são como o assassinato (ou a transformação em paisagem) dos heróis transgressores de fronteiras e que, culpados de terem atentado contra a lei do lugar, restauram-no por seu túmulo; ou então, ao contrário, o despertar dos objetos inertes (uma mesa, uma floresta, uma personagem no ambiente) que, saindo de sua estabilidade, mudando o lugar onde jaziam na estranheza de seu próprio espaço. (DE CERTEAU, 2007, p. 203)

Dessa forma, Michel de Certeau propõe a análise das práticas da cidade como forma de se contrapor ao estudo de Michel Foucault sobre sua microfísica do poder. Porém, anos depois da publicação do livro “A Invenção do Cotidiano” em 1972 que vem sendo base para expor o pensamento de de Certeau nesse trabalho, Michel Foucault desenvolve mais profundamente sua teoria sobre as resistências à esses mecanismos de poder. Segundo ele, “onde há poder, há resistência” (1985. p. 91), essas resistências

também estariam focalizadas em sua pesquisa no nível do micro, minimizada a pequenos e periféricos aspectos da existência. O autor Guilherme Castelo Branco em seu texto “As resistências ao poder em Michel Foucault”, desenvolve o argumento desse teórico:

O problema não está tão somente no Estado e nas suas instituições, mas sobretudo na própria esfera subjetiva, onde eles têm uma influência produtiva de aniquilação do motor próprio da condição livre. A questão, assim, é produzir, criar, inventar novos modos de subjetividade, novos estilos de vida, novos vínculos e laços comunitários, para além das formas de vida empobrecidas e individualistas implantadas pelas modernas técnicas e relações de poder. (CASTELO BRANCO, 2001)

Diante disso, segundo a interpretação de Castelo Branco “As lutas de resistência, no caso particular da individuação, são lutas pela autonomia e emancipação. Exigem, para tal, um trabalho contínuo e sem descanso de afrontamento dos processos de autonomização contra as técnicas de individuação e normalização.” (2001). Sendo assim, um trabalho artístico que seja crítico a um modelo de estruturação da cidade e das relações como são estabelecidas nesse espaço e propondo outras formas de interação com os transeuntes e elementos urbanos, estaria fazendo uma ação de resistência.

Os possíveis espaços de resistências construídos durante as intervenções urbanas podem ser visualizados nos momentos em que escolhem



(20)

praças, que muitas vezes são apenas lugares de passagem, ou moradia de pessoas, lugar de conversas no banco, de foto com a estátua, para fazer suas ações. No momento em que ocupam a praça e desobedecem as regras ali estabelecidas, estão resistindo e criando outros espaços.

Ao coabitarem resistência e poder, as praças e calçadas podem ser considerados, segundo o conceito de Foucault, como espaços heterotópicos, já que o autor usa esse termo para descrever espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações com outros lugares, são espaços de contraposições, de questionamento do que se tem como normatizado. Conceitualmente são:

“lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao

mesmo tempo representados , contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009, p, 415).

Portanto, apesar da crítica de Michel de Certeau à pesquisa de Foucault ser bem construída, não leva em conta esses outros conceitos que mais tarde seriam melhor desenvolvidos por este. Resistência e heterotopia dialogam com seus estudos da práxis cotidiana na medida em que considera outras respostas ao poder, à ordem.

As resistências nos espaços heterotópicos ou os desvios, como no caso da linguagem figurada para Michel de Certeau, estão em relação ao espaço normativo em um ponto de vista político de crítica e proposições. Essa política, porém, não está relacionada à política de nível institucional, ou grandes centros de poder, mas das micro-relações.

Foram feitas entrevistas individuais com integrantes do grupo de 2013, Diego, Juliana, Gabriela, Alyne e Caio. Foi questionado sobre de que forma pensam a política, em que acreditavam, ou algo parecido, já que em cada contexto foi utilizado um modo de pergunta. As respostas coincidem em muitos pontos, mas também se diferenciam em outros.

Juliana está formada em Bacharelado em Artes Cênicas e é mestranda na mesma área na Universidade Estadual de Santa Catarina, sendo ativa no grupo desde 2012 até 2014. Ela explica que sua visão de política passa por seu cotidiano:

Eu tenho uma postura política na minha conduta de vida. É obvio que é um buscar, um constante buscar de coisas. Eu vou tentar me explicar melhor. Eu acredito em um viver que não há dissociação entre política, ética e estética, todas as coisas estão juntas e a vida também está dentro disso. E aí eu tento estender esse pensamento político para todos os segmentos da minha vida.

Alyne, agora formada em Licenciatura em Teatro, acredita ser a intervenção urbana uma forma de crítica à sociedade, pois: “Cada gesto diferente que a gente faça na rua já é uma crítica, né?! Acho que se não houvesse crítica, não haveria intervenção. Tudo é para se fazer perceber, seja de uma forma mais suave ou não”. E que a transformação dessa sociedade estaria nas ações particulares, individuais: “Acredito que cada um constrói o seu espaço melhor e o do próximo”.

Caio, atualmente estudante de Bacharelado em Artes Cênicas, participou do grupo em 2012 e 2013. Fez parte do centro acadêmico de Artes Cênicas Bacharelado, mas se retirou. Ele explica que tinha um interesse mais no sentido de curiosidade, na época não sentia estar colaborando para as atividades do centro acadêmico e decidiu sair. Se

questionava também se o fato de estar em um centro acadêmico não seria colaborar para o “Estado”. Dessa forma preferia se posicionar no mundo a partir da arte, já que ela demanda esse posicionamento e responsabilidade para com as pessoas e sociedade.

Diego, também situa a política no nível de suas ações no cotidiano, relacionando a “macro” e a “micro-política”:

Pensando que essa macro-política depende e ela é intrínseca a essa micro-política. Porque macro-política sem micro-política me parece que é paternalismo, a ideia de que eu vou lá e vou votar em alguém e eu quero que ele resolva os meus problemas. A questão, me parece, é como que você resolve os seus problemas todos os dias. E hoje é um pouco onde eu estou. O meu pensamento político, ele muda bastante, mas essa ideia de tentar pensar de uma maneira diagonal, desde a micro, até a macro, de tentar fazer esse atravessamento é uma coisa bem importante para mim, eu estou sempre me questionando sobre isso.

Dessa forma ele cita alguns âmbitos de sua vida que relaciona com essa “micro-política”, como estar atento às questões ecológicas, evitar o consumo ou consumismo, na relação dele com os outros. Para ele, parte da política está no amor, generosidade, simpatia. Ademais, a questão de como ele se relaciona com o espaço e com as pessoas que ali estão também reverbera politicamente.

Já Gabriela, estudante de dança, que participou do grupo em 2013, coloca suas reflexões sobre acreditar na importância da transformação social em um nível maior, passando por mudanças de dentro da faculdade²⁸, e a relevância das pequenas transformações geradas pela arte:

eu lembro agora que a gente estudou uma época sobre o situacionismo e algumas coisas na parte da dança, falando de deriva, esse tipo de coisa. Tudo isso tem funções bem importantes nisso de ocupar o espaço. Parece que isso eu acho que vem relacionado com mudanças no sentido de outras formas de ocupar os espaços que estão pré-definidos e de uma forma bem prática, com sutilezas. Mas eu entro em conflito, porque parece que isso fala muito dessas pequenas coisas, micro-resistências e por um lado eu quero muito acreditar nisso, porque isso faz parte de mim também. Acreditar nisso, que tem a ver com autonomia, que pra mim faz sentido. Mas, por outro lado, parece que quando eu penso dessa forma mais estrutural, aí eu penso, onde estão essas micro-resistências? elas podem realmente fazer alguma coisa, ou não. [...] Na dança, na arte, isso está muito mais nesse meio das micro-resistências do que do macro. E eu não sei se a arte sai desse micro. Então por isso os conflitos.

Nos discursos, vê-se que xs participantes do quandonde focalizam o significado de política em suas ações cotidianas, em diferentes âmbitos da vida, partindo de seu eu

²⁸ Pois ela participa do projeto de diretório acadêmico da FAP.

para indiretamente causar pequenas modificações na realidade. Porém, enquanto Diego diz que essas micro-políticas ajudam a construir o “macro”, Gabriela reflexiona sobre o lugar da arte não lhe parecer ser o lugar de grandes modificações no “macro”, se questiona sobre o efetivo potencial de transformação ou não dessas pequenas ações.

É importante essa colocação, pois realmente é difícil definir em que medida o fato de dançar em quadrados feitos de fita crepe, trocar coisas que não tem poder monetário, mas afetivos, simbólicos, fazer essas ações estranhas na cidade, realmente vão modificar, afetar, essa estrutura de poder. E esse não me parece ser o objetivo final, não é essa a preocupação do grupo em geral. Grande parte das ações são feitas do micro para o micro, se ela extrapola, reverbera no macro, essa é apenas mais uma das possibilidades de eco da intervenção. Assim como também podem atingir pequenos grupos que percebem/participam da ação. Pessoas individualmente podem ser afetadas imediatamente ou tempos mais tarde lembrando da ação, fazendo relações com situações de sua vida. Dentre outras possibilidades de modificações, sendo elas, individuais, grupais, sociais. Faz parte da imprevisibilidade da recepção das intervenções urbanas.

3.2 Intervenção em seus detalhes.

No primeiro momento do texto trabalhei com conceitos generalizantes, estudados por Michel Foucault e de Certeau sobre a cidade, poder e seus sujeitos, pude assim, relacionar com as ações do quandonde. Nesse segundo momento, pretendo, a partir das descrições feitas, analisá-las em suas minúcias, estabelecendo conexões com a teoria antropológica, mais especificamente com a ideia de ritual trabalhada por Victor Turner.

O grupo, em si, não tem essa percepção de suas intervenções enquanto um ritual, nem tão pouco como performance artística. Segundo uma discussão do grupo em que pude participar, o professor Diego coloca que intervenção e performance são dois conceitos diferentes, aquela, na realidade, tem se deslocado da performance, sendo como um subitem dela. Para ele a performance tem origem das artes visuais e se relaciona com ações feitas para as pessoas assistirem. Sendo a intervenção surgida da arquitetura, suas ações propõem que as pessoas, tanto interventor ou interventora quanto partícipe, pratiquem uma ação no espaço, sem distinção entre artista e espectador. Segundo Diego, a performance procura interagir com objetos, muros, tintas, etc. a intervenção pretende interagir com as pessoas.

Portanto, não é possível analisar a intervenção enquanto uma obra de teatro ou performance²⁹, pois se distingue dela em diversos aspectos. Não são praticados ensaios, as ações são concretizadas a partir das ideias surgidas, não é um espetáculo e não pretende ser espetacularizada, já que não quer criar separação entre obra e público e muitas das ações acontecem com a participação em conjunto com o partícipe. Dessa forma, o antes e o depois da ação não gera palmas de agradecimento.

Segundo Richard Shechner³⁰, existe diferenças entre o “ritual” e a “performance estética”, pois para ele o primeiro está ligado à eficácia e o segundo ao entretenimento. Ao dividir e distinguir esses dois conceitos, fica mais visível a possibilidade de comparação da intervenção urbana com o ritual. Para ele, no ritual a audiência participa, acredita no que está acontecendo naquele momento e a criatividade é coletiva, já na performance artística a audiência observa, avalia, e a criatividade é individual.

Victor Turner estuda o ritual de maneira ampla, como parte integrante das dinâmicas das sociedades. Esses rituais possuem fases que, de maneira geral, demarcam diferentes transformações e passagens de uma posição, constelação ou domínio estrutural para outro. É nesse sentido que serão pensadas as intervenções do quandonde, passando por conceitos trabalhados por ele como liminaridade, anti-estrutura e *communitas*. Apesar do grupo não identificar suas ações como ritual, acredito que essa relação poderá contribuir para uma interpretação distinta da anterior, vista por outro viés.

Mas antes, quero aproveitar esse momento do texto para descrever algumas experiências de campo para, mais adiante, fazer as possíveis relações de prática e teoria. As intervenções aqui explanadas foram realizadas pelo quandonde no final dos anos de 2012 e 2013.

Dia 16.12.12 nas proximidades da FAP

²⁹ Na antropologia, em autores como Turner e Schechner essas categorias são muitas vezes colocadas no mesmo conjunto.

³⁰ Richard Schechner nasceu em 1934. É professor de Estudos da Performance (Performance Studies) na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque, é um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance, fundador e diretor do The Performance Group. Permeia campos como a antropologia e a performance, com grande influência dos estudos de do antropólogo Victor Turner.

Último dia de encontro no ano do grupo e ali seriam discutidos temas como revisão, crítica e avaliação sobre as atividades do ano e projetos para o ano que virá em seguida. As intervenções consistiam em um piquenique e a revelação de um amigo secreto. Um piquenique, comumente se constitui como uma atividade de confraternização em que cada pessoa leva uma comida, em que todos sentam em roda em um lugar calmo, em geral um gramado. Leva-se uma toalha para sentar-se e colocar a comida. E assim foi o piquenique do grupo de intervenção, porém como intervenção, não foi feita em qualquer lugar. Primeiramente a ideia era ser realizado dentro do terminal de ônibus do Cabral.

Quando chegamos ao local combinado, o professor pensou ser melhor fazer em outro lugar, houve certa insegurança por ser um espaço público e ao mesmo tempo fechado, já que ali provavelmente seriam reprimidos pelos guardas. Depois de perguntar

várias vezes para os interventores se poderiam trocar para um gramado ali perto, decidiu-se que trocaríamos o lugar anteriormente pensado.

Assim sendo, mudamos para um terreno baldio com uma grande placa onde estava escrito “Propriedade da Receita Federal. Proibida a Entrada” na esquina do cruzamento entre a Rua dos Funcionários e



(21)

a Rua Cel. João de Alencar Guimarães Filho, dentro da área da desativada Penitenciária do Ahú. Ali, em meio à grama alta estendemos uma toalha improvisada e colocamos nossos lanches.

Houve muitos tipos de interações que surgiram a partir do que as pessoas visualizavam: por pessoas jovens, fazendo um piquenique por trás das grades de um terreno baldio. Um senhor veio nos pedir um copo de refrigerante, logo depois de darmos, pediu a garrafa inteira, bolachas e um cigarro, mas dessa vez não foi cedida, o professor fala que não podemos dar.

Um segurança particular do bairro, de moto, ficou observando por um bom tempo o que estávamos fazendo naquele lugar, enquanto não abria o sinaleiro da esquina. Eu tirava fotos por fora do espaço, próximo à rua, quando vi o guarda pensei que talvez poderíamos ter problemas, mas de repente me abriu um sorriso e perguntou: “estão fazendo

um piquenique né?” Nesse dia escutamos muitas buzinas, afinal naquele momento o time de futebol Corinthians havia ganhado o Mundial de Grupos.

Neste local o grupo se constituía em dez pessoas, seis mulheres e quatro homens, três pessoas da Licenciatura em Teatro, uma pessoa do curso de Dança e seis pessoas do curso de Bacharelado em Artes Cênicas. A avaliação de como foi o ano que passou foi bem rápida, sem muita participação do grupo, sem nenhuma crítica ou possibilidade de mudanças. Mais tarde seria feito o amigo secreto anteriormente descrito a partir da experiência do Caio.

Dia 03.03.13 no Parque do Museu Oscar Niemeyer e Bosque do Papa

As aulas da FAP ainda não haviam voltado, mas o grupo foi selecionado para o Festival BaixoCentro que ocorreria em abril daquele ano em São Paulo. Dessa forma sentiram a necessidade de voltar às atividades antes e praticar mais vezes a intervenção que seria feita nesse evento.

A intervenção denominada “Corpografias BaixoCentrianas” tem semelhança com o mapa de amigo secreto de Caio. A partir de um trajeto delimitado, instruções de intervenções feitas a partir de um mapa levará xs interventorxs a um destino. Na atividade realizada, atrás do Museu Oscar Niemeyer, o trajeto foi atravessar esse parque e chegar no Bosque do Papa. Enquanto uma pessoa deixava se afetar pelo espaço durante esse trajeto. A outra pessoa descreveria as ações que estariam sendo realizadas como se fossem indicações para o mapa. Esse caminho foi percorrido dividido em duas partes, na primeira Diego age e Juliana escreve, na segunda o inverso.

Meu foco nessa intervenção foi direcionar meu olhar para a reação das pessoas que estavam ao redor em busca de outra perspectiva, diferente da minha e da dxs interventorxs. Dessa forma meu relato terá um enfoque maior nessas inter-relações.

A intervenção começa, Diego deita na grama ao lado do café do museu, e isso já chama a atenção de uma mulher que durante sua caminhada o observa. Outro momento em que Diego chama a atenção foi quando deitou-se sobre o desenho de cadeirante na vaga do estacionamento. O interventor vai para



a lixeira e começa a jogar uma caixa de papelão como se estivesse jogando basquete, nesse momento, trabalhadoras da limpeza se aproximam e jogam caixas de papelão e sacos de lixo na mesma lixeira, Diego, então as ajuda a colocar as sacolas de lixo dentro, ao final um: “obrigado moço!” dirigido a ele. Em outra ação, ele começa a fazer muitos nós em um cabo de luz desligado, que sai de um poste. Um grupo de adolescentes o observa, eu escuto: “ele vai tomar um choque! Nossa... Acho que vou lá dar um abraço nele”, eles me percebem ali e saem caminhando.

Diego começa a jogar com pequenos postes de concreto que delimitam a entrada do parque. Dois garotos, adolescentes, observam atentamente. Eu tento abordá-los, pergunto o que eles achavam que está acontecendo, mas eles me respondem: “o que você acha que está acontecendo”. Eu respondo que não sei, que estou só observando. Eles perguntam se eu conheço aquela pessoa, eu digo que não. Prefiro dar essa resposta pois imaginei que falando que o conhecia eu teria que explicar a ação e não era essa ideia. Eu insisto: mas o que ele está fazendo. Eles respondem que ele está fazendo “locuragem”. Eu me afasto e observo mais de longe. Depois de certo tempo, em que já haviam feito a troca e Juliana agia enquanto Diego escrevia, um dos garotos que eu havia abordado vai até o Diego de bicicleta e faz uma pergunta, e eles estabelecem um diálogo. Depois soube que o menino perguntou: “eu estou olhando o que vocês estão fazendo e eu queria entender”, Diego responde: “Nós também estamos querendo entender, estamos fazendo isso exatamente pra entender”. O menino ri e volta para conversar com seu amigo.

Juliana, mais avançada no trajeto, quase na entrada do Bosque do Papa, contorna uma vaga de estacionamento com garrafas de cerveja. Percebe o guardador de carro, vai até ele e agradece por estar guardando seu carro, o senhor entra no jogo e responde “de nada” com sorriso.

Ao adentrar o bosque do papa, Juliana é observada por olhares policiais da Guarda Municipal. Eu continuo observando, ela se encaixa entre uma árvore e outra, em certo momento fica parada no meio do caminho com uma vela. Escuto os guardas comentando algo sobre ela e me aproximo deles. Os guardas perguntam para mim se conhecia aquela menina, eu digo que não. Ele se aproxima de Diego, que nesse momento escreve, e “fala boa tarde”, Diego responde. Pergunta para Juliana, que estava agachada perto de uma placa de sinalização do bosque, se ela estava bem, Juliana responde que está bem, somente estava visualizando a saída do bosque para o “museu do olho” por outro ângulo, eles se afastam mas continuam olhando. A intervenção terminou aí, pois já estavam no final do

Bosque do Papa. Eles decidem voltar pelo mesmo caminho (eu como disse para os Guardas que não os conhecia, voltei por outro caminho). Mais tarde, conversamos sobre o acontecido.

Dia 04.09.13 no DEARTES da UFPR (CUBIC)

Um quadrado feito de fita crepe no chão e uma placa escrita “espaço disponível para dançar” colocadas no meio do estacionamento do campus de artes da Universidade Federal do Paraná, convida estudantes de artes a movimentar o corpo. Logo após a abertura do Circuito Universitário da Bienal Internacional de Curitiba, CUBIC, realizada no Departamento de Artes da UFPR, a intervenção “Espaço disponível para dançar” deu início às atividades artísticas, e seria apresentada mais vezes durante as semanas da mostra em diferentes praças da cidade.

Antes de começar, enquanto a cerimônia de início ocorria em uma sala de reuniões, duas irmãs, com aproximadamente nove e seis anos, entram no espaço, acompanhadas do pai que só observa de fora, a mais velha comenta “finalmente um espaço disponível para dançar, né pai?” Ela dança, se movimenta e quer que a menor dance como



(23)

ela. Quando xs interventorxs Diego e Juliana se aproximam, ficam mais tímidas, se fecham. Então os artistas tiram-nas do foco de atenção e elas se divertem, inventam jogos, pulos, corridas.

Mais tarde chegam os convidados e espectadores que vieram para a Mostra. As crianças se vão, e chega outro público, os artistas. Muitos aceitam a proposta e entram no quadrado, se transforma em uma “balada”, o fato de ser a noite, também pode ter auxiliado nessa percepção. Porém, a grande maioria das pessoas ficaram para fora, somente observando. Surgiram comentários como “Curitibano não entra no quadrado”, “a gente estava pensando em entrar, mas sabe como é, você está em Curitiba”.

É comum em Curitiba, moradores, turistas e migrantes, dizerem que os curitibanos são fechados, antipáticos e não gostam de conversar e interagir. Porém, o que visualizei não somente nessa intervenção é que existe grande participação dos moradores de Curitiba.

Talvez não sejam participações entusiásticas, inflamadas, mas existe sim, uma necessidade de se unir àquilo que lhe chama atenção, seja dançando, conversando, tirando fotos.

Ao final, quando tiraram a música e a placa e deixam a fita com um estêncil no chão escrito “Espaço disponível para dançar”, um estudante do DEARTES comenta “Isso foi um presente para a gente, agora já tenho um espaço para dançar”. Esse espaço, por mais simples, feito de um material que não durará por muito tempo, foi o suficiente para realmente criar um novo ambiente dentro do campus da universidade, ainda que sua permanência seja curta, existiu materialmente e resignificou um espaço que tem função de guardar carros, para um espaço lúdico, artístico.

Perguntando a Juliana e Diego como foi para elxs a apresentação nesse espaço, dizem ter sido muito diferente, pois lá as pessoas já enquadravam, já encaixavam, no conceito de “performance” e não sentiam necessidade de fazer mais questionamentos, porém na rua a intervenção causa mais estranhamento.

A intervenção ocorreu, em um espaço não tradicional, não construído com finalidade de dançar, mas, mesmo assim, as pessoas participaram e dançaram. Porém, essa intervenção não parece ser tão eficiente, ou tão produtora de estranhamento e relações inesperadas como a da rua, na medida em que ela não interrompe um fluxo, não se depara com pessoas tão heterogêneas como na rua e com diferentes motivações distintas para estar passando naquele momento na calçada. A intervenção feita no campus da universidade, em uma mostra de artes, tem outro caráter.

Vejo que a intenção na mostra do CUBIC não é a mesma que as intervenções feitas na rua, pois nesse momento existia um outro caráter presente no evento. Estavam ali para mostrar seu trabalho, mostrarem quem são e a proposta que estão desenvolvendo em outro lugar, para outras pessoas e de alguma forma ter reconhecimento no âmbito artístico, não somente dos passantes, caminhantes e moradores da rua.

Dia 05.09.13 na Praça Tiradentes

Por volta das 10h30 da manhã, o quadrado foi sendo construído com a fita crepe, enquanto a placa “Espaço disponível para dançar” estava fixada no centro, isso já foi chamando a atenção de muitas pessoas. Os transeuntes que paravam para ver eram em geral pessoas mais velhas, de olhares muito curiosos, que se abriam em um sorriso quando Diego jogava, as olhava e interagia com as crianças que passavam. Os policiais que de

princípio ficaram desconfiados, observando, depois de 15min de intervenção já não se interessavam pelo tema.

Conversando com o grupo depois da intervenção, eles falaram sobre a diferença dessa apresentação com as outras, pois muitas pessoas de diferentes perfis entraram para dançar: As duas meninas que colocam o celular para tocar a música que elas gostam, pois a música dxs interventorxs não estava funcionando, também dançaram, sem querer admitir, dançaram, mas fora do quadrado. O senhor, que tímido foi se aproximando, depois de ser convidado para dançar, tira sua bola de contato e começa a dançar no quadrado a partir desses movimentos. O senhor de meia idade, “bêbado” segundo xs interventorxs, se aproxima do quadrado (respeitando seus limites de fica crepe) e diz que aquilo que eles estavam fazendo era falta de vergonha, o professor convida para entrar, depois de o senhor falar com os policiais decide entrar no quadrado, tenta alguns movimentos agressivos para com o professor, mas ao final acaba por dançar com ele. A dança muito envergonhada de uma senhora que aceita entrar se xs interventorxs esconderem ela, fazendo uma “parede”. Ela encoraja outra senhora de 72 anos para entrar, dançar e cantar e contar um pouco de sua história para xs interventorxs.

Ao perguntar para o professor se sempre entram pessoas para dançar ou há dias que ninguém entra, ele diz que com as experiências que estão tendo, quanto mais se faz, mais ele se sente sensível para diferentes maneiras de abordar as pessoas para que elas realmente sintam vontade de entrar. Discutimos sobre a apresentação caminhando, enquanto iam para seu ponto de ônibus. A conversa foi informal e muito produtiva.

Tirei muitas fotos, mas de longe, pois não queria interferir demais. Esse era o desejo dxs interventorxs, e assim tentei não chamar atenção com a câmera. Esse foi o início das minhas investigações com a foto nesse ano, procurando perceber os limites da minha presença com a câmera fotográfica e de que maneira ela poderia afetar na intervenção.

Dia 19.09.13 na Praça Rui Barbosa (CUBIC)

Na Praça Ruy Barbosa, de manhã, dia nublado, xs interventorxs montaram seu quadrado. O espaço era muito aberto, tão aberto que parece que as pessoas tinham medo de participar da intervenção. Assistiam, muitos assistiam de longe, de passagem, bem próximos, mas não entravam. Diego chamava as pessoas, com Juliana dançavam,

pesquisavam movimentos de seus corpos. Apenas a mulher que estava responsável pelo grupo, pela mostra CUBIC, entrou para dançar.

Foi quando eu, com a câmera fotográfica, decidi entrar para dançar com ela e tentar gravar um vídeo. A pessoa responsável pelo CUBIC pegou a câmera e me gravou dançando. Depois de alguns minutos um homem se aproximou, Diego o chamou para entrar e dançar, o homem toma “coragem” e dança com Juliana, algo parecido com forró, a gira. Então comenta, “eu queria girar mais, mas estou muito bêbado” e sai do quadrado.

Esse foi o único momento que alguém entrou e por coincidência ou não, foi quando a câmera estava ligada. As pessoas querem aparecer nas fotos, no vídeo, querem ser reconhecidas. Isso claro, dependendo de como ela é utilizada. Eu costumo, em certos momentos, desligar a câmera e observo, esperando que as pessoas se aproximem e tiro uma foto, se a pessoa se soltar mais eu continuo, se não, eu paro e não tiro mais fotos.

Por que nessa praça foi tão diferente a reação das pessoas frente à intervenção?



(24)

Desconfiança, medo, muita exposição? Ela tem o mesmo perfil da Tiradentes, com moradores de rua, pessoas que vendem e usuárias de drogas, trabalhadores de passagem. O fluxo de pessoas é menor que o da Tiradentes. Também percebo que na Tiradentes a classe social é mais diversificada, ao lado de um grande espaço de compras, a rua XV de Novembro e de edifícios executivos, é um espaço turístico devido a catedral, a praça está próxima ao Paço da Liberdade, à Biblioteca Pública, ao Largo da Ordem.

Já a Ruy Barbosa é parecida com um terminal de ônibus aberto, onde as pessoas estão chegando e voltando de suas casas, e por isso talvez não tão dispostas a participarem de intervenções. A rua XV de Novembro não está tão próxima da praça como da Tiradentes, ao redor temos o colégio Bom Jesus, na praça a Rua da Cidadania, e muito fluxo de carros e ônibus.

Em conversa, após a intervenção eu comento essa minha questão. Eles respondem que o ideal era fazer essa intervenção muitas vezes em cada praça, pois cada uma possui uma dinâmica diferente e com o tempo seriam pesquisadas diferentes formas de abordar as pessoas. Diego diz, que se essa intervenção fosse feita para a Praça Ruy Barbosa, talvez ela

tivesse que mudar muito, talvez se transformar em outra intervenção, para gerar a interação pretendida.

Dia 24.10.13 na Praça Santos Andrades

Chegando à praça, observei que eles não escolheram apresentar bem na frente do prédio histórico da UFPR como havia imaginado, por ser um espaço grande, de visibilidade, mas sim no caminho de passagem da praça, ao lado do ponto de ônibus. Havia dois moradores de rua, uma mulher e um homem, meia idade (40 anos), ela era loira de olhos claros, ele negro, conversavam como amigos, logo foram chegando dois senhores mais velhos, um cego. Eles ficaram por um bom tempo observando, a mulher disse que ia entrar, ela explica para o senhor cego o que estava acontecendo.



(25)

Depois de certo tempo sem ninguém entrar, a mulher demonstra interesse em dançar, disse que gostava de cantar, entra e canta “Pais e Filhos” da banda Legião Urbana com seu amigo mais jovem que observa de longe. Depois com “Viva a Sociedade Alternativa” de Raul Seixas ela se solta, dança e pula cantando. Antes de a mulher entrar, se aproxima o professor Ângelo da Silva do Departamento de Ciências Sociais da UFPR. Eu lhe conto que é um grupo de intervenção

urbana. Ele pergunta para Diego se pode tirar foto, Diego responde que ele pode fazer o que ele quiser. Depois de a mulher entrar, o professor Ângelo entra no quadrado, canta um pouco, deixa seus equipamentos fotográficos no centro do quadrado e ensaia alguns passos tímidos. Sai pouco tempo depois de entrar. Senti que Diego sentiu a necessidade de interagir muito mais com a mulher em situação de rua, do que com Ângelo, talvez por isso pode ter se sentido um pouco deslocado. Mas foi muito bom ver um professor da UFPR se dispor a dançar, a participar.

A mulher veio conversar comigo, queria ver as fotos, perguntou para que eu iria utilizá-las, eu disse que era para um trabalho da faculdade. Ela me questionou que curso eu fazia, eu disse Ciências Sociais, ela perguntou se eu estudava socialismo, eu disse que são coisas diferentes, sociologia e socialismo, ela disse que tudo bem, que ela gostava dos dois.

Começou a contar sobre sua relação com as drogas, que todos usavam crack, mas que ela não gostava, que preferia cachaça. Ela parecia estar um pouco alterada, seu olhar um pouco perdido, parecia ser mais jovem de longe, tinha muitas rugas no rosto. Disse que era massoterapeuta e médium, começou a fazer massagem em mim e fazer perguntas sobre a minha vida. Logo depois, entrou dois jovens do quadrado, eu agradei e disse que precisava tirar fotos.

Eram dois estudantes de biologia, imagino eu pelo que estava escrito em suas mochilas, um garoto e uma garota. Entraram sem muito esforço, bastou um convite e dançaram, logo saíram. Dois estudantes de direito, também pela mochila, sentaram perto, observaram por um bom tempo, até que um deles foi dançar (rock), para que seu amigo gravasse. Dança um pouco e sai.

Ao final, quando Diego e Juliana já haviam tirado a placa, e estávamos escrevendo na fita crepe “espaço disponível para dançar” um grupo de estudantes de direito passou, um deles entrou do quadrado e dançou “gangnam style”, música da “moda” da época. Ele pergunta se alguém podia dançar com ele, Diego se dispõe. Um de seus amigos o grava. Diego acompanha a coreografia. Interessante ver a intervenção acontecer sem a placa, espontaneamente, somente pelo fato de estar escrito na fita que aquele lugar é para dançar. A fita já atua e gera reações na cidade.

Nesse dia específico, as participações que dançaram foram de dois perfis bem claros, estudantes e professor universitários e a moradora de rua. A Praça Santos Andrades, tem passagem de muitas pessoas durante o dia. Ao lado de onde foi a intervenção havia vários pontos de ônibus, a Rua VX de Novembro está próximo à praça, além de vários edifícios comerciais, cafés, panificadoras, restaurantes. Mas mesmo assim, quem realmente entrou no quadrado foram acadêmicos e moradora de rua. Ou seja, pessoas que se apropriam desse espaço, que se sentem bem ali, que tem uma história naquela praça, ou pelo menos uma rotina, uma identidade, que a faz sentir-se bem em participar de algo diferente que esteja acontecendo ali.

Outra questão é: O que é dançar? As pessoas dançam a partir das referências culturais do que é dançar. Uma canta e pula, outro dança gangnam style, Diego e Juliana dançam fazendo qualquer movimento, porque para eles, dançar é mover-se, o professor universitário dança movendo os pés.

Dia 05.12.13 na Praça Tiradentes.

O exemplo da Praça Tiradentes é um dos contextos que produzem interações inesperadas entre pessoas tão diferentes. Essa foi a última apresentação dessa intervenção do ano que eu pude acompanhar. Eles a fizeram mais três vezes depois dessa data. Nesse dia estava presente Juliana Adur, a orientadora desse projeto, observando a dupla de interventorxs.

No meio da Praça Tiradentes, em um lugar de passagem, e cheio de bancos com pessoas muito diversas sentadas, eles montam o quadrado. Já no início da montagem é possível perceber a expressão de estranhamento das pessoas. Um senhor para e observa, outro senhor, que parece estar alterado por alguma droga fala sozinho. Ao ver a placa, ler com dificuldade em voz alta, foi convidado por Diego para dançar. Ele ri e fala que não sabe dançar.

Outro senhor alterado por alguma droga se aproxima com uma folha de árvore em sua mão, eles começam a dançar a partir dos movimentos que o homem faz como se a folha estivesse caindo. Ele entra no quadrado e dança. Depois de deixar a folha com Juliana e Diego ele sai, mas antes Diego devolve a folha. Esse senhor volta um pouco mais tarde, com um cigarro, observa, está com a folha na mão, começa a jogar de novo com xs interventorxs, mas logo sai, meio nervoso, com sua folha consigo. Depois que a intervenção acabou e estávamos conversando sobre a ação, esse mesmo senhor se aproximou e entregou a folha para Diego.



(26)

Uma senhora se deteve no seu trajeto e de longe observava a intervenção. Diego fixou seu olhar nela e dançou conectado a essa senhora à distância. Depois de um tempo a senhora lhe deu uma flor, que até então eu não havia visto que estava em sua mão. Diego dança e corre com a flor dentro do quadrado. A flor e a folha foram deixados ao final da intervenção, junto ao estêncil escrito “Espaço disponível para dançar”, a meu ver uma despedida simbólica de dois personagens importantes do dia.

Também houve outros personagens, como um jovem que ficou observando por um bom tempo e só entrou no quadrado quando Diego lhe pergunta se ele quer tirar uma foto. Depois dança um pouco e se encanta com uma música latina que toca, ele é do Haiti e leva

pouco tempo em Curitiba. Ou também uma garota que vê a proposta, entra, dança euforicamente e depois sai.

Além do “Espaço disponível para dançar”, acompanhei as intervenções: “Reescrevo sua história ao custo de 10 palavras” e “Escrevo cartas que não serão entregues” feitas no Largo da Ordem no dia 08.12.13, domingo, dia de feira de artesanato. Elas são produtos gerados a partir do processo de construção da intervenção através de um caderno, feito em um semestre. Cada participante possuiria um caderno em que é descrita a proposta da intervenção. A cada período de dias, esse caderno ficaria com outro participante, esse deveria contribuir com a intervenção, fazendo críticas, sugerindo referências, imagens, dando novas ideias de intervenção. Outras intervenções foram feitas nessa semana como resultado desse processo, pois foi organizada pelo grupo uma mostra de intervenções do quandonde.

Na mostra fizeram parte a exibição do etnodocumentário “Intervendo”, cada uma das intervenções dos participantes do quandonde com suas respectivas ideias do caderno. Duas eu não estive presente, a intervenção do Caio que foi de madrugada e ele não queria que ninguém o acompanhasse e a da Bianca, que mudou o horário de sua intervenção e por isso não pude acompanhá-la.



(27)

Caio, a partir da experiência de ser assaltado duas vezes em duas semanas em Pinhais, cidade ao lado de Curitiba onde ele vive, decidiu ter esse tema como norte de sua intervenção. Com as várias ideias que surgiram de seu caderno decidiu colocar em prática uma delas, fazer um cartaz escrito “Entre as 23h00 e as 04h00 Assaltos Liberados” e colar em uma placa. A atividade foi feita com o máximo de discrição, pois pode ser considerada como vandalismo e dessa forma estar fora da lei.

Bianca, tendo como mote várias fotos antigas de sua avó em lugares de Curitiba que se transformaram muito daquela época para hoje, decide trabalhar com a memória dos edifícios e lugares históricos de Curitiba. Perto de vários lugares como Catedral e Paço da

Liberdade ela cola imagens antigas desses lugares. Essa intervenção durou poucos dias, pois em menos de uma semana todas as colagens já haviam sido retiradas.

Também fizeram parte da mostra um projeto de Diego com outras pessoas que fazem parte indiretamente do grupo, como a pesquisa de Clown que ele desenvolve com um aluno e uma aluna. O “Espaço disponível para dançar” que estão Diego e Juliana e o “Espaço em dobras”. Duas das intervenções que estavam no programa não ocorreram, a da Gabriela “Não te ofereço” e a da Alyne “Florrisos”. A Mostra teve grande parte de público espontâneo que passava nos lugares das intervenções enquanto elas aconteciam, isso não foi um problema, já que as ações não necessitam da presença de convidados para acontecer.

A intervenção “Reescrevo sua história ao custo de 10 palavras” foi uma ideia de Diego que escrita no caderno, girou por vários participantes que não alteraram a ideia, mas



(28)

ajudaram a produzir objetos necessários, sacos para tirar as cartas, figurino, as próprias cartas.

A proposta era a seguinte: Diego estaria vestido de cigano, como um personagem, uma cadeira a sua frente e haveria uma placa grande com essa frase escrita, o transeunte se aproximaria e ao aceitar a proposta, sentaria à frente de Diego que falaria “Isso aqui tem a seriedade das coisas inventadas”. Ele pede para que o participante escreva 10 coisas que ele gostaria que permanecesse em sua nova vida. A pessoa escreve em 10 cartas diferentes. Mais tarde ele embaralha essas cartas com outras, de outros participantes que escreveram nessas cartas. Ele tira de três em três cartas e improvisando conta uma nova história de vida para o participante. Ao final ele entrega a carta com o novo nome para esse participante e se despede.

Feira do Largo da Ordem, 08.12.13, em frente ao Memorial. Diego com seu figurino vermelho e preto, cheio de correntes, era mais um personagem em meio a tantos outros que desfilavam. Chamava a atenção, mas também revelava preconceitos, pois muitxs olhavam-no com desconfiança, com superioridade. Pensei que isso talvez fosse um

problema, pois em geral algumas pessoas não vêm os ciganos com bons olhos, principalmente porque pedem dinheiro nas ruas de forma muitas vezes agressiva. Mas esse era um cigano que não queria moedas, queria trocar. Bom, a curiosidade venceu frente ao preconceito.

Diego convidava tranquilamente as pessoas sentado em sua cadeira. Uma senhora com seu neto se interessaram, a senhora insiste para ele, “você não quer fazer? Faça!” fala sorrindo. Ele aceita. Escreve as 10 palavras em 10 cartas e Diego começa a recontar sua nova história. Ele tem outro nome e é mais velho, 23 anos, gosta de cachorros, está ligado à veterinária, tem muita fé, por causa desses cachorros, etc. As palavras surgem e Diego faz livres- associações. Outras pessoas tiveram suas histórias reescritas, a mulher de um casal, uma jovem com sua amiga e uma jovem que estava sozinha.

Em uma das situações, uma menina lhe pergunta sorrindo o que ele está fazendo, o que era aquilo, e Diego lhe pergunta se ela poderia dar um nome para sua ação, ela diz não conseguir, então ele diz que então era isso, não precisava ter nome. Em várias situações as pessoas perguntam por uma definição do que estão fazendo, os integrantes do quandonde sempre deixam em aberto. Seu interesse não é esclarecer que aquele é um grupo de intervenção urbana, mas ao contrário, querem gerar esse questionamento nas pessoas e se explicam a situação, o estranhamento deixa de existir.

Nessa intervenção não tive problema em me aproximar para escutar a história. As pessoas olhavam para mim e sorriam, como se me dissessem “olha que legal!”, elas gostavam que outros pudessem escutar aquilo que parecia tão diferente. Com as fotos também não tive problema, pois muitas pessoas olhavam e tiravam fotos também, é preciso registrar o que foge do comum, principalmente em um contexto onde o turismo é tão presente.



(29)

Enquanto Diego fazia sua intervenção, Juliana me conta sobre a dificuldade de fazer essa ação, pois exige uma improvisação muito rápida para manter um sentido na história e segurar a atenção do participante. Para Juliana, o fato de Diego ser palhaço o ajuda muito nesse sentido, pois como palhaço, ele deve ser muito rápido e sensível para se relacionar com as pessoas.

Quando Diego me pergunta o que eu achei, o que pude observar, falo que vi que todos percebiam que aquilo era uma brincadeira, sorriam, brincavam, olhavam para mim. Era como uma satisfação de participar daquilo e uma alegria no seu trajeto na feira que às vezes é tão estressante durante dias que está muito lotado de pessoas. Essa, portanto, seria uma intervenção divertida, que gera risos, surpresas. Porém, vejo também um teor político, tendo em vista que a ação tira os passantes que se dispõem a participar da lógica de compras estabelecida nessa feira, e nesse espaço a proposta é trocar 10 palavras para ele recontar suas histórias. Esses passantes precisam primeiro seguir sua curiosidade, sentar, escrever em cartas sem entender exatamente o que estão fazendo e escutar.

A outra intervenção foi feita no mesmo lugar, em frente ao Memorial, na Feira do Largo da Ordem, por Juliana. “Escrevo cartas que não serão entregues” foi uma proposta também derivada do seu caderno. Como ao final eu fiquei com o caderno dela, pude ajudá-la a finalizar sua ideia. Ela queria que as pessoas pudessem desabafar sentimentos, palavras, que não foram ditos, sem a preocupação de que aquela carta seja entregue.

Juliana, tempos depois da intervenção de Diego, se sentou com uma cadeira a sua frente e a placa com a frase escrita, perguntei se seria um problema ser no mesmo lugar da intervenção anterior. Diego me responde que não vê como um problema que as pessoas caracterizem como teatro. As pessoas, pelo que vejo no pensamento do grupo, podem caracterizar como quiserem as ações, o importante é eles não definirem para xs passantes, que xs interventorxs não “entreguem o jogo”.

De início, mais tímida, Juliana pede ajuda para Diego para chamar as pessoas, explicar a intervenção, mas com o tempo percebeu que a placa escrita “Escrevo cartas que não serão entregues” já era bem explicativa. Os transeuntes olhavam a placa e falavam “mas porque escrever cartas que não serão entregues, que bobagem” ou ficavam curiosas, comentavam com ela sobre sua proposta, que haviam gostado, mas ao final não participavam efetivamente da intervenção.

Até que uma senhora se interessou e começou a ditar a carta, levou bastante tempo. Ela pediu para que Juliana lesse a carta e continuou a ditar. Aquele era um momento importante para ela. Depois conversei com Juliana, a senhora estava há pouco tempo em Curitiba, se sentia só e acabou escrevendo uma carta para ela mesma. A ideia de Juliana é juntar muitas cartas, plastificá-las e fazer uma exposição com elas.

Essa intervenção tinha outro caráter, era mais íntima, necessitava de mais tempo e portanto as fotos que tirei eram de longe, mais discretas. Isso para não impedir que outras

peessoas se aproximassem e não ser invasiva na intervenção e questões pessoais da senhora que participou. Juliana, dentro de um ambiente aonde se vai para comprar e passear, em meio a tantas pessoas, construiu um espaço onde uma pessoa poderia sentar-se e contar coisas íntimas, internas, para uma pessoa desconhecida, e escrever uma carta que racionalmente não tem lógica, pois ela nunca será entregue.

Na “Feira de trocas poéticas”, intervenção feita no Passeio Público, pela manhã, quando acontece a feira de alimentos orgânicos nesse espaço, pude participar ativamente como interventora. Mesmo nessa posição pude observar algumas situações relevantes.

Essa era para ser uma intervenção em que todos do grupo participassem, porém, foram eu, Diego, Julia (ex-integrante do grupo) e Juliana que não se sentia bem e foi embora antes de dar início a intervenção, mas que ajudou na montagem do espaço. Colocamos a grande placa escrita entre as árvores, lençóis no chão para delimitar o espaço de cada proposta de troca e as placas com as opções de trocas.

Julia trocava um olhar por minuto de silencio ou uma flor por uma história de amor. Eu trocava assistir um filme por uma opinião e Diego trocava objetos ligados a sua história de vida por outros, desde que lhe fossem contadas as histórias destes.

Julia conversa com um senhor por bastante tempo, uma hora ou mais, também conta sua história, dá conselhos amorosos, em certo momento outra mulher queria trocar, somente assim ele saiu e deu lugar à outra pessoa.

Diego explicava a intervenção, chamava os passantes que faziam esporte, estavam de passeio, ou de compras na feira agro ecológica. Muitos sorriam, mas não queriam participar, outros não tinha nenhum interesse, e havia outros que se aproximavam e que gostavam da ideia. Quando chamava as pessoas, comecei a associar aquela ação à militância. Eu o observava à distância, parecia que explicava algum posicionamento político, alguma proposta daquelas pessoas que estavam sentadas sobre tecidos. Imaginava que quando chamava as pessoas a participarem, era como se estivesse chamando “venha assinar o abaixo assinado” e então as pessoas se aproximavam e assinavam, participando da intervenção, dizendo que apoiavam aquela causa.

Essa é uma associação que fiz devido minhas experiências, mas que não é tão absurda, se pensarmos que a maioria das pessoas do grupo tem um posicionamento crítico com relação à sociedade, que algumas delas fazem parte do Centro Acadêmico, então, talvez essa também seja uma referência dos interventores.



(30) sentia cansado, pelo calor, pela última semana, finalização das aulas na FAP, mas que estava feliz. (30)

Julia diz ter sido importante fazer essa intervenção, apesar de ter trabalhado até as seis horas da manhã, ter dormido duas horas naquele dia. Dá uma justificativa pessoal, para ela lhe fez bem conversar com as pessoas, pois está em um momento mais sensível e segundo ela, foi a melhor intervenção que já tinha feito.

Outra ação que pude acompanhar foi a em que Alyne e Diego, no dia 12.12.13 instalaram duas cadeiras na rua XV de Novembro e colocaram uma placa escrito: “Compramos ou vendemos retratos amadores por cinco centavos” perto do local onde existem artistas que trabalham fazendo retratos e caricaturas. Faziam desenhos realmente amadores, sem nenhuma técnica. De início, se desenharam para que ficasse clara, para as pessoas que passassem, a proposta de que eles não eram profissionais.

Os olhares se detinham primeiramente na placa, pois dizia “compramos” fora do que geralmente se lê “vende-se”. Depois o que mais chamava a atenção: “por cinco centavos”. “O que se compra com cinco centavos hoje em dia?” as pessoas comentavam. Inclusive Diego teve dificuldades em trocar moedas maiores por de cinco centavos, foi em bancos, em banquinhas de revistas e ninguém queria trocar moedas.

A grande maioria das pessoas, e foram várias, não quiseram comprar, nem vender, mas sim trocar retratos, começavam se desculpando, pois não sabiam desenhar, mas Diego insistia de que todos sabemos desenhar e que não era exigido nenhuma técnica e pedia para que as pessoas olhassem o desenho deles mesmos.

Participaram nessa intervenção uma jovem que era estudante de desenho; duas jovens que estavam trabalhando fazendo uma pesquisa para uma empresa de iogurte; um senhor alcoolizado que não tinha controle dos movimentos e desenhou apenas rabiscos, com as cores das canetas que Diego lhe auxiliava pegar. Ele fez o desenho e queria ganhar



(31)

os cinco centavos, depois de ganhá-lo, pede um real para comprar mais álcool, Diego não o dá, fica chateado e joga a moeda no chão. A despedida se dá com um forte e longo abraço de Diego. Um jovem que trabalha com caricatura e fez uma de Diego, não queria aceitar os cinco centavos, mas terminou falando, “vou aceitar porque trabalho com isso”. Por último, um senhor que parecia mais querer

conversar que participar da intervenção. Dizia ser locutor de uma rádio, que tinha uma energia muito produtiva e de que aonde ele ia se juntavam muitas pessoas ao seu redor.

A falta de técnica fazia parte da intervenção. Ao fazer essa troca, eu desenhei Alyne e Alyne me desenhou. Percebi como era engraçado ver como as pessoas lhe veem ou como conseguem colocar no papel aquilo que veem. Também era divertida a apreensão gerada por estar sendo desenhado, os olhos de outrem fixados em descobrir os detalhes do seu rosto.

3.3 A intervenção urbana, espaço do caos poético.

Após a descrição de algumas das intervenções acompanhadas por mim, as analisarei a partir da ótica de Victor Turner (1920 - 1983) antropólogo britânico, que possui grande influência dos escritos do antropólogo francês Arnold van Gennep. Ele enfoca sua pesquisa nos ritos de passagem e os transborda para além das sociedades indígenas. Se dedica mais profundamente ao momento do ritual em que está sendo realizado, o qual denomina de liminaridade.

Portanto, a intervenção urbana será visualizada como um ritual, com suas três fases, segundo a análise de van Gennep: separação, transição e reagregação. Resumidamente Turner explica:

Como primeira fase, a separação, compreende o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou do grupo de um ponto fixo anterior na estrutura social ou de um conjunto de estabelecimento de condições culturais (um “estado”). No decorrer do período liminar, o estado do sujeito ritual (o “passageiro” ou “liminar”) torna-se ambíguo, nem cá, nem lá, *betwixt and between* qualquer ponto fixo de classificação; ele passa por um domínio simbólico com poucos ou nenhum dos atributos do seu estado passado ou vindouro. Na terceira fase, a passagem está consumada e o sujeito ritual, o neófilo ou iniciando, retorna à estrutura social. (TURNER, 2008, p.216).

Essas fases corresponderiam ao início da intervenção que demarca de diferentes formas a “separação” de um espaço ritual, um espaço que gerará outros acontecimentos diferentes do habitual. O momento em que ocorre a intervenção pode ser visto como a “transição”. Ao final, não necessariamente da intervenção, mas a cada finalização com diferentes interações, existe uma “reintegração” daquele partícipe na sociedade, em seu cotidiano.

3.3.1 “Separação” - Convite a participar da intervenção.

Reflito sobre o momento em que o grupo convida às pessoas a participarem de suas ações, seja por uma fita crepe e uma placa escrita “Espaço disponível para dançar”, ou por placas que indicam ações não cotidianas como “Escrevo cartas que não serão entregues”, “Compro e vendo retratos amadores por cinco centavos”. Para esclarecer os passantes que demonstram interesse, os interventores conversam com essas pessoas explicando as propostas e perguntam se elas gostariam de participar. Nesses momentos pode-se estabelecer aproximações com a fase de separação, Turner explicita:

A fase de separação claramente demarca espaço e tempo sagrados e espaço e tempo profanos ou seculares (isso é mais do que apenas uma questão de entrar num templo - há de se acrescentar um rito que altera a qualidade do tempo também ou construa um domínio cultural que é definido como “fora do tempo”). (TURNER, 2012, p.219).

A fita crepe é um grande potencializador do espaço ritual, vi muitas pessoas de fora do quadrado, inclusive pessoas alteradas por alguma droga, que respeitavam os limites. Eles sabiam que se entrassem ali, existiria outra regra, a de dançar, e por isso pensavam bem se estavam dispostos a separar-se, a sair do espaço da contenção, de onde o corpo deveria ser rígido e obediente, para poder desobedecer dentro do quadrado.

Porém, são as placas que, em grande parte das ações, delimitam o espaço do ritual-intervenção. No momento em que estão praticando a intervenção, quando estão desenhando, trocando, escolhendo cartas, os partícipes percebem que aquele lugar não é um lugar comum, ele tem algo de estranho, a percepção do tempo dentro daquele espaço não é o mesmo que o de fora, tem seu ritmo, que não exige rapidez nem eficiência. Isso porque, existe um ambiente parecido ao da brincadeira, do lúdico, que não envolve competições, dinheiro, ou algo parecido como o que estamos habituados em nossa sociedade.

Outra forma de separação que marca o antes e o durante a intervenção é o fato de xs interventorxs entre elxs, a partir do momento em que começa a ação, evitarem ao máximo conversar verbalmente, apenas o estritamente necessário, preferindo estabelecer relações através de olhares ou sutis movimentos corporais. O quase total silêncio delimita o espaço “sagrado” da intervenção.

3.3.2 “Transição” - Construindo o caos poético

Assim, entramos na fase de transição, o momento em que a intervenção está sendo realizada com integração entre xs interventorxs e partícipes. A transição, para Turner, baseado em van Gennep que também a denominava de “margem” ou “límen”, é onde o “sujeito ritual passa por um período e por uma área de ambiguidade, um rápido limbo social” (2012, p. 219). Isso porque, esse novo espaço construído é diferente da forma como se estrutura o espaço institucionalizado, pretende não possuir hierarquias, os laços ordinários, econômicos, jurídicos podem ser modificados ou até rompidos.

Turner faz uma distinção entre esse dois termos, liminal e liminóide, que indicam o espaço de transição do ritual, sendo o primeiro atribuído a rituais de sociedades tribais e agrárias e o segundo termo a sociedades que passaram pela Revolução Industrial sendo ainda mais visíveis os fenômenos liminóides após a Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor: “Os fenômenos liminóides desenvolvem-se à parte da economia central e do processo político, ao longo das margens, nas interfaces e interstícios das instituições centrais – eles são plurais, fragmentados e de caráter experimental.” (2012, p.



251). Características que vem ao encontro das propostas do quanonde.

Apesar de delimitar a diferença entre esses dois fenômenos, Turner deixa claro que os rituais muitas vezes não podem ser “classificados” como uma coisa ou outra, eles transitam, possuindo diferenças cruciais, mas também similitudes. Assim sendo, nesse trabalho não vou enquadrar as intervenções urbanas como liminóides ou liminais.

No momento que estão participando da intervenção, não existe *a priori* uma diferenciação no tratamento das pessoas, independente se demonstram possuir alto poder aquisitivo, se são mulheres ou homens, sua etnia, sua idade, esses fatores não tem importância na ação ali desenvolvida. Ao aceitar participar da intervenção, todas essas pessoas seguirão as mesmas regras do jogo: dançar, desenhar, trocar, etc.

Em certos momentos, quando vejo tantas pessoas em situação de rua participarem das intervenções, penso que naquele momento existe um processo de elevação, no sentido em que Turner desenvolve: [...] alguns ritos sazonais (cujos resíduos são os carnavais, e os festivais) elevam aqueles com menos status transitoriamente, antes de retorná-los às suas condições permanentemente humildes” (2012, p.220). O personagem principal da intervenção “Espaço disponível para dançar” na praça Generoso Marquez, seu D. e a mulher em situação de rua que canta e dança na Praça Santos Andrades, se sentem em suas próprias casas, no ambiente da rua. Naquele momento eles não são somente uma pessoa em situação de rua, mas são os que mais têm propriedade e experiência ali, D. “é a rua”, muito mais que Diego ou qualquer outro interventor ou interventora, eles se encontravam em outro status, temporariamente.

Turner discute sobre as ações de interrupção, que aqui analisamos pela ótica da lógica urbana, como um processo de grande importância na sociedade. Na medida em que são momentos em que indivíduos muitas vezes ficam fora de modelos e padrões aprendidos desde criança. As intervenções, nesse sentido são pequenas suspensões da norma:

A liminaridade é uma interface temporal cujas propriedades parcialmente invertem aquelas ordens já consolidadas que constituem qualquer “cosmos” cultural. [...] onde o bizarro torna-se normal e onde, através do afrouxamento das conexões entre os elementos que estão habitualmente juntos em certas combinações, se embaralham e se recombina em formas monstruosas, fantásticas e sobrenaturais. (TURNER, 2012, p. 237)

Mais que monstruosas, fantásticas e sobrenaturais, as intervenções são poéticas, resignificam relações e ações, a partir de interações íntimas de trocas nesse “entre” o antes

e o depois da intervenção. Retomando as descrições das intervenções urbanas realizadas pelo quandonde, é possível fazer um paralelo entre o que Turner chama de estrutura e as anti-estruturas geradas nesse momento do ritual. Sabe-se que “estrutura” pode ser estudada através de diferentes vieses dentro das Ciências Sociais, Turner explicita em que sentido a utiliza:

O que pretendo aqui veicular com o termo estrutura social - e o que, na maioria das sociedades, é implicitamente considerado o quadro da ordem social - não é um sistema de categorias inconscientes, mas são, muito simplesmente, nos termos de Robert Merton, “os arranjos padronizados de conjunto de papéis, conjuntos de posições e sequências de posições conscientemente reconhecidos e regularmente operacionais em uma determinada sociedade. Eles estão intimamente ligados às normas e sanções legais e políticas. (TURNER, 2008, p. 220)

Podemos arriscar uma relação entre esse sentido de estrutura, com a conceituação de poder do Foucault descrita anteriormente, já que esse discute exatamente sobre essa estrutura normativa do poder³¹. Pode-se aproximar também ideias como a de resistência de Foucault e anti-estrutura de Turner. Esse autor argumenta: “De fato, a ‘anti-estrutura’ pode generalizar e armazenar uma pluralidade de modelos alternativos para a vida, de programas utópicos que são capazes de influenciar o comportamento nos papéis sociais e políticos principais.” (2012, p.228).

Dessa forma, essa anti-estrutura está no mesmo patamar, comparando com o pensamento de Foucault, das resistências, a partir de ações que estariam presentes no detalhe, no cotidiano, nos espaços heterotópicos. É possível fazer essa comparação, pois, segundo Turner, esses momentos criariam outras possibilidades em oposição à estrutura. Dessa forma, permite “a liberação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade etc., dos constrangimentos normativos.” (2012, p.240).

Nesse sentido da anti-estrutura, o termo pode ser comparado ao que no discurso dxs interventorxs é classificado como caos, a partir da referência que eles têm da leitura do autor Hakim Bey³² e sua obra “Caos – terrorismo poético e outros crimes exemplares”, essa seria a “bíblia do grupo” segundo o participante do quandonde Caio. Ele em entrevista, diz considerar a intervenção urbana como “um certo caos que provoca um ruído na ordem, as pessoas (passantes) irão estranhar essas ações e mais tarde elas tentarão criar

³¹ Apesar de os dois autores serem de escolas diferentes, existe uma possibilidade de aproximação entre conceitos. No artigo: “Sobre liminaridade: Relendo Victor Turner em chave pós-estrutural” o autor Philippe Delfino Sartin, defende exatamente esse acercamento.

³² Teórico libertário nascido no ano de 1945 em Maryland nos Estados Unidos.

algum sentido.” Cita o professor coordenador do grupo que diz que a “existência daquela pessoa muitas vezes não dá conta daquilo que está acontecendo ali, a pessoa precisa se modificar pra entender o que está acontecendo. Tudo que o passante já conhece, que acha que sempre vai ser assim, que tem certeza, vai ser testado naquele momento, ele dará uma vacilada, como um abalo”.

Um exemplo dessa apropriação está na resposta dada por Caio, em entrevista, ao questioná-lo sobre qual seria a definição de intervenção urbana para ele:

Todo mundo intervém na cidade o tempo inteiro, até mesmo pelo fato de que dois corpos não ocupam o mesmo espaço, e é claro que existem as leis que interferem, a cultura. Elas estão impregnadas na cidade de certa maneira, por exemplo: na cultura de hoje em dia ninguém está acostumado a ver alguém andando lentamente pela cidade, estamos acostumados a ver as pessoas correndo, pois o tempo é muito curto, as pessoas passam o tempo inteiro atrasadas, enfim, elas não tem tempo pra andar lentamente. Uma das intervenções, em que eu não tinha entrado ainda no grupo, foi andar em câmera lenta, [...] e as pessoas podem ter várias reações diferentes, pois não é uma coisa que elas veem e já identificam o que é, pois não estão acostumadas a ver, isso intervém na cultura.[...] Por exemplo, uma mulher começou a chorar de preocupação, achando que ela (a interventora) estava passando mal.³³

O simples fato de andar lento pela cidade foi o suficiente para gerar um pequeno “caos”, um momento em que houve um estranhamento por parte dos passantes, da ação da interventora. Esse caos, podemos interpretar como uma contraposição à estrutura, um momento de liminaridade e anti-estrutural.

Turner, sobre as características desses dois últimos conceitos, fala que seriam instantes de límen entre o passado e o futuro, no qual há um estremecimento de bases que antes pareciam sólidas. Ele segue explicando que a situação vivenciada é “muitas vezes, o auge da insegurança, o avanço do caos no cosmos, da desordem na ordem, mais do que o meio de criatividade inter-humana ou satisfações e realizações transumanas.” (2012, p.242).

Porém o caos não é a ausência de leis, mas sim se constitui a partir de diferentes regras que se distinguem das presentes na estrutura. Esses caos podem ser construídos de variadas formas e com diversos enfoques. Vê-se, por exemplo, que intervenções como o piquenique no terreno baldio, o espaço disponível para dançar, a placa do Caio “Entre as 23h00 e as 04h00 Assaltos Liberados”, a intervenção da Bianca com as fotos antigas de lugares atuais, são intervenções relacionadas diretamente com o espaço físico urbano. Cada

³³ Entrevista com Caio, 02 Fevereiro de 2013.

uma, de sua forma, gera diferentes caos poéticos, ou espaços de liminaridade, anti-estruturas, resistências.

O estranhamento do piquenique é gerado pelo fato de que em geral eles são feitos em parques bem cuidados, com gramados cortados, ou seja, existe um lugar específico para se fazer esse tipo de atividade. Porém ao ser realizado em um terreno baldio e cuja entrada era inicialmente proibida, a ação ressignifica aquele espaço como um espaço possível de habitar, de conversar, comer, rir, trocar, não é mais um terreno abandonado e sim um lugar de possibilidades, ao menos temporariamente.

No caso da placa de Caio, o caos aqui é estabelecido pelo fato de que chama a atenção, através da ironia e humor de seus escritos, a situação absurda da quantidade de roubos que estavam acontecendo naquele local. Ali não está a presença física do interventor, e esse não se dispõe a medir quantas pessoas perceberão a placa, se afetarão, se haverá interação. Nesse sentido é diferente das outras intervenções, é mais visual do que presencial. Assim como na ação de Bianca, que cola fotos antigas de monumentos

históricos de como esses foram no passado, porém, diferentemente, essa intervenção pretende jogar com a memória dos transeuntes, relembrar, perceber transformações.

Outras intervenções tem caráter de brincadeira, mais lúdico, como as “Compro e vendo retratos amadores por cinco centavos” feita por Alyne e Diego, grande parte das trocas realizadas na “Feira de trocas poéticas” e a



(33)

intervenção de Diego “Reescrevo sua história ao custo de dez palavras”. A primeira traz a tona um valor de compra e venda tão pequeno, por desenhos feitos por não profissionais, que chama a atenção. Algumas pessoas ficam desconfiadas de início, mas ao ver os outros desenhos feitos, sem nenhuma técnica, percebem o jogo, e nem se interessam tanto por comprar ou vender, preferindo trocar, ela desenha e é desenhada. O caos aqui entra no fato do amadorismo desses desenhos, o que abre a possibilidade de troca, já que como diziam xs interventorxs “todos sabemos desenhar”, ou “cada um tem o seu jeito de desenhar”.

Na intervenção onde Diego se veste de cigano e a partir de palavras escritas em suas cartas de papel, inventa uma outra história de vida para o partícipe, fica clara a intenção de brincar com a ideia que se tem de cigano. Ele se caracteriza de forma bem

marcada, com uma toalha brilhante, roupas vermelha, preta e branca, colares dourados. O fato de não cobrar nada, já que o custo são as dez palavras que a pessoa escreverá nas cartas, também cria sorrisos nos partícipes. O inesperado, o que foge a ideia de cigano “tradicional”, nessa intervenção, gera o desequilíbrio do cotidiano.

A “Feira de trocas poéticas” é constituída por inúmeras trocas, “um olhar por minuto de silêncio”, “uma flor por uma história de amor”, além de outras trocas de valor simbólico que também foram efetuadas em feiras posteriores. O ambiente, com vários tecidos estendidos no chão, chama a atenção. Depois de uma breve explicação da proposta as pessoas vão circulando pelos proponentes da troca escolhendo quais lhe interessam mais, como em um clima de feira. Por se tratar de trocas de pequenos objetos, ou algo que não é material, como histórias, essa feira é vista como algo diferente da lógica de qualquer feira, onde a ideia é comprar. E entre os feirantes, competir, gritando mais alto que o outro para poder vender mais.

Essas três intervenções-brincadeiras, diferentemente das intervenções que se relacionam com o espaço citadas anteriormente, dependem da disposição dos transeuntes de participar da intervenção para que essa efetivamente aconteça. Algumas intervenções necessitam de uma abertura de sentimentos profundos por parte do partícipe. Como por exemplo a “Escrevo cartas que não serão entregues” ou a “Troco um cafuné por uma dor” feita por Diego no “Feira de trocas poéticas” posterior à citada.

Em geral, na ação “Escrevo cartas que não serão entregues”, pessoas que gostariam de falar coisas íntimas para outras pessoas, ou para si mesma, aproveitam essa intervenção para desabafar, já que o escrito não será entregue de qualquer maneira. Juliana se torna uma confidente desconhecida, que aceita colocar no papel, segredos, palavrões, amores escondidos. Assim como, desabafar sobre uma dor sentida pelo partícipe para um homem sem saber quem ele é, para em troca, receber um cafuné. Não estamos acostumados a nos “abrir” para pessoas desconhecidas, mas como ali existia uma outra proposta que gerou curiosidade por ser algo diferente, o partícipe se dispõe à intervenção.

A “Espaço disponível para dançar”, realizada nos espaços de passagem de pessoas em calçadas e praças, cria um pequeno universo de dança que pode gerar o estranhamento do piquenique. Mas ao dar abertura para que esses transeuntes participem da ação e dancem da maneira como desejarem, essa intervenção se torna mais potente. Saem de um âmbito quase espetacular, em que Juliana e Diego dançam para serem assistidos e dão vazão para uma construção em conjunto da ação, um caos dançarino.

Dentro do quadrado constituído por bailarinos atípicos, é estabelecido um espaço de compartilhamento do momento, um clima de companheirismo entre os membros do grupo. Um espaço de *communitas*, já que para Turner, esse seria o estado em que se encontra o indivíduo no interior da liminaridade do processo ritual enquanto grupo, coletividade. Na medida em que na sociedade predomina a diferença individualizante, na *communitas* prevalecem os laços totalizantes e indiferenciados.

No momento da intervenção urbana, as pessoas que estão participando acabam por estabelecer uma relação de fraternidade, diferente da lógica de nossa sociedade. Esse representaria, em diversas circunstâncias, o sentimento de *communitas*.

Dentre o que Turner classifica de *communitas* ideológica, normativa e espontânea, acredito que essa última teria mais relação com esse sentimento de grupo, “nós”, experimentado durante as intervenções urbanas. O autor define *communitas* espontânea como “instantes de entendimento lúdico mútuo no nível existencial”, quando é construído um sentimento em que todos os problemas poderiam ser resolvidos, sejam emocionais ou cognitivos, estando apenas como grupo, como um “essencialmente nós.” (2012, p.244). São momentos “mágicos” em que existe uma proximidade e familiaridade entre os participantes, nesse instante:

Sentimos que é importante relacionar-se diretamente com a outra pessoa como ela se apresenta aqui e agora, entendê-la de modo compreensível (não de maneira enfática – que implica algumas recusas, alguma dissimulação do eu), livre de cuidados definidos culturalmente do seu papel, status, reputação, classe, casta, sexo ou outro nicho estrutural. Os indivíduos que interagem com outros ao modo da *communitas* espontânea tornam-se totalmente absorvidos num único evento sincronizado e fluido (TURNER, 2012, p.244).

Esses sentimentos de *communitas* podem ser observados na maneira como, em grande parte das vezes, é criado um ambiente em que as pessoas se sintam livres, cômodas e abertas para dançarem da forma como eles interpretam o que é dançar. Uma senhora dança lento, movendo apenas os pés, um homem dança forró, outro dança no chão, os jovens dançam uma coreografia juntos.

Existe todo um esforço para que esse clima se estabeleça. Ao pedir para Diego e Juliana escreverem suas impressões sobre a intervenção “Espaço disponível para dançar” realizada na Praça do Japão (23.10.13), já que não tivemos tempo para conversar depois, Diego escreve:

A primeira criança que entra estabelece o ciclo [...]. Como estabelecer laços com crianças? Repito-me em ação a pergunta. Às vezes claramente podemos dançar mantendo contato visual e imitando-as, às vezes parece prudente ignorá-las para que não se sintam ameaçadas de estar no espaço. Quando estamos ignorando-as é bom não fazer grandes movimentos, não assustá-las. As crianças tem um tempo mais alongado. As músicas vão se sucedendo, a avó se cansa, a criança reclama que não quer ir embora, quer duração... Vão as crianças, vai o sol, se alternam públicos e algumas pessoas se animam à entrar. Pareço acertar o tempo de chamar o moço que fazia cooper, ele parece bem à vontade no quadrado, se bem que meio ausente. Mas eu não insisto tanto no olhar os olhos, olho seu corpo e tento me conectar à sua proposta de fruição do espaço inicialmente por mimese, estratégia que parece autorizar a forma do outro estar ali. O menino que tanto queria dançar abandonado pelo amigo. Os outros dois tão interessados em fazer graça pra câmera, se enganam que não dançam, me divirto com seus padrões de movimento.

Quando se juntam diferentes perfis, ao interagirem jovens com pessoas mais velhas, ou professor universitário com a mulher em situação de rua, o grupo, então, constrói uma confiabilidade entre si, sentimento de harmonia derivado da *communitas*, que, segundo Turner: “é o que todos acreditam e dividem, e seus produtos emergem do diálogo, no uso de palavras e de comunicação não-verbal, tais como o sorriso, o movimento do corpo etc.” (2012, p. 255). Assim como Diego descreve no trecho acima, sobre a necessidade de estar atentos aos detalhes para que a pessoa se sinta bem de estar naquele espaço.

Com essa ideia de *communitas* finalizamos o processo de análise dessa parte de liminaridade do ritual. Fizemos aqui um trajeto de investigação desde a grande estrutura e a contraposição da anti-estrutura, estudando a *communitas* construída nesse momento ritual.

3.3.3 Reagregação - interventorxs neófitos.

Ações simbólicas tal como um abraço, um agradecimento, um sorriso, uma foto com xs interventorxs, o sair do quadrado de fita crepe, fazem com que essas pessoas, deixem seus rituais de iniciação, depois de se tonarem também interventorxs, são os iniciados, neófitos, já que participaram da ação e efetivamente também interromperam a lógica da cidade e dessa forma se reintegram à estrutura urbana.

No momento de reagregação, os partícipes da intervenção finalizam sua ação e retornam à sua vida cotidiana, essa etapa “inclui fenômenos e ações simbólicas que representam o retorno dos sujeitos às suas novas, relativamente estáveis, bem definidas posições na sociedade como um todo” (2012, p. 219). Para xs interventorxs, existe ainda um momento de conversa após cada intervenção para discussão de como foi a prática, o



(34)

que poderia ter sido melhor, contam sobre situações inusitadas que surgiram daquela experiência. Sendo assim, sua reintegração passa pela reflexão sobre a liminaridade, a organização de suas ideias, para aprimoramento de posteriores intervenções.

A liminaridade como espaços de anti-estrutura, constituídas por relações de *communitas*, constroem a intervenção urbana. Essas transformam um transeunte em interventor ou interventora, constroem espaços que têm propostas de outra estrutura que é “ao mesmo tempo, mais criativa e mais destrutiva do que a norma estrutural. Em ambos os casos, criam-se problemas básicos para o homem social-estrutural, é um convite à especulação e à crítica.” (2012, p.243). Pode, então, gerar, dentre tantas outras reações, questionamentos e reflexões nos que presenciam/participam da ação.

A partir das práticas observadas em meu trabalho de campo, foi possível nesse capítulo, relacionar com a teoria, assim como estabelecer diálogos entre os autores Michel Foucault, Michel de Certeau e Victor Turner. Foi explanado relações entre Foucault e Michel de Certeau quanto às estruturas de poder e as imposições da lógica do urbanismo e arquitetura e as proposições de resistência e de práxis do cotidiano, segundo esses teóricos.

Ademais, foram relacionados os estudos de Michel Foucault com de Victor Turner, a partir dos conceitos de poder - resistência e estrutura - anti-estrutura. Esses conceitos não pretendiam perder de vista, é claro, conexões e relações possíveis com as intervenções urbanas executadas pelo quando. Dessa maneira, essa discussão colaborou para uma percepção das ações do quando de forma a traçar uma trajetória teórica possível e favoreceu conexões para análises mais aprofundadas das intervenções urbanas.

Após as relações dos dois últimos capítulos entre o grupo, suas influências histórias, a rua, e suas intervenções, será dado continuidade ao texto, mostrando a perspectiva que a imagem facilitou e possibilitou entre quando e pesquisadora.

4. QUANDONDE, IMAGEM E PESQUISADORA.

O olho da rua vê
o que não vê o seu.
Você vendo os outros,
pensa que sou eu?
Ou tudo que teu olho vê
você pensa que é você?

(LEMINSKI, 2013, p.20)

As três metades dessa pesquisa: quandonde, imagem e pesquisadora se inter-relacionam, se conectam, se mesclam através dos tipos de olhares. O meu olhar para o grupo; o grupo que me olha; a câmera de fotografia e de vídeo que por meio de suas lentes, registram e comunicam; o quandonde que tem uma perspectiva da imagem e eu que



(35)

interajo com a câmera tentando entendê-la. Além dos olhares que estão na rua, esses que estranham, que sorriem, que se emocionam.

O urbano permeia todas essas relações, afinal o quando e onde estão na rua, as fotos estão ali, as interações, as intervenções, os questionamentos, estão distribuídos nas praças, calçadas, calçadões. É possível fazer um paralelo da fotografia, seu surgimento histórico e características específicas, com questões discutidas anteriormente na monografia. André Rouillé em seu texto “A fotografia. Entre documento e arte contemporânea”, faz essa relação dizendo

que “a fotografia é urbana”.

Rouillé desenvolve seu argumento afirmando que essa técnica teve origem concomitantemente com as cidades modernas e se desenvolveu mais nas grandes cidades do que em pequenas. Segundo o autor, a fotografia seria urbana também por seus conteúdos, cujos cenários, em sua maioria, pertencem às cidades. Além das lógicas implantadas na cidade motivarem as escolhas técnicas propiciadoras da nitidez e da precisão da imagem e os esforços para aumentar a rapidez. Segundo o autor:

Como não classificar o uso do obturador no fenômeno de generalização dos relógios? E não ver que a “pontualidade” é intrínseca à fotografia, que é a primeira imagem em que o processo é totalmente cronometrado? Quanto à impessoalidade, essa é uma das principais críticas que lhe é dirigida. E o que é brevidade dos encontros senão uma forma de instantaneidade? Em outras palavras, a partir da metade do século XIX, a fotografia introduz, nas imagens, valores análogos àqueles que, por toda parte, estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais. (ROUILLÉ, 2009, p.44-45).

Dessa forma, cidade e fotografia teriam lógicas semelhantes quanto a características de seu funcionamento, como rapidez, nitidez, brevidade, pontualidade. Mas assim como o urbano começa a ser pensado de forma diferente no pós-guerra, em meado dos anos 60, a fotografia também começa a se diversificar, indo além do documento. Será discutido ligeiramente mais adiante, sobre essa nova perspectiva da fotografia.

Tenho ciência de que existe um campo antropológico da etnofotografia que se aprofunda em discussões dessa espécie de imagem, porém esse não é o foco desse trabalho. A reflexão aqui será mais no sentido da experiência com as imagens que tive e que não pude evitar que acontecesse na relação com o quandonde.

Portanto, nesse terceiro capítulo do texto, pretendo descrever as interferências das imagens, tanto fotográficas, como do etnodocumentário “Intervendo” que pude produzir do/com o grupo e os processos de interação do quandonde a partir desses instrumentos. Farei um esclarecimento também sobre a escolha da utilização dessas fotografias durante todo o texto monográfico.

4.1 Imagem fotográfica

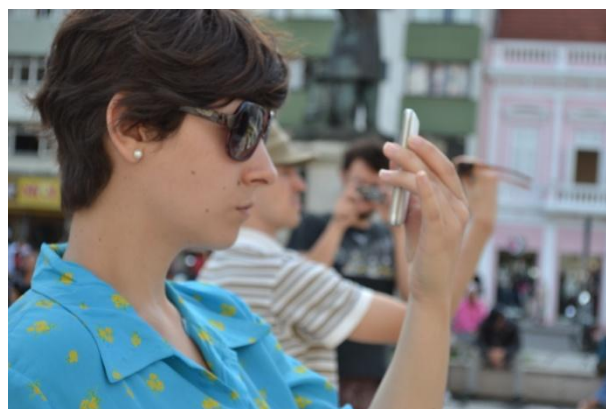
O uso da fotografia desde o primeiro contato com o grupo quandonde foi extremamente importante para estabelecer um relacionamento de troca. “Vocês fazem as intervenções e em troca lhes dou meu olhar” tanto a partir da fotografia, quanto às minhas observações como uma pessoa externa ao processo. A imagem tem seu grau de importância para o grupo, já que eles não conseguiam anteriormente registrar as ações enquanto as praticavam, tendo que muitas vezes chamar alguém externo ao grupo. Com um retorno sobre minha perspectiva da intervenção, o que achei, como foram as interações dos partícipes, etc., o grupo poderia rever suas ações e assim talvez mudá-las, melhorá-las.

Em todas as vezes que tirei fotos das intervenções, eu selecionava as melhores fotos (em torno de 15 - 20 por intervenção, não enviava todas pois o arquivo seria muito pesado) e disponibilizava por meio do grupo fechado da rede social facebook. O grupo escolhe, então, uma imagem para divulgação virtual nessa página. Em geral, preferem divulgar fotos em que existem interações entre elxs com xs transeuntes, mas em que os rostos não sejam expostos demasiado para não haver problema com possível necessidade de autorização de imagem.

A fotografia é um elemento novo para mim, por isso não sabia como administrá-la. Comecei negociando. Essa era uma questão frequente nos primeiros contatos com o grupo. Eles sempre me chamavam para fotografar suas intervenções, porém, com ressalvas como “não se aproxime tanto”, “não queremos que as pessoas deixem de participar da intervenção porque estão sendo fotografadas”, “seja discreta”.

Tentava ao máximo não chamar a atenção com minha câmera Canon Powershot A4000 IS. Pequena, se encaixava no bolso de minha calça. Eu, afastada da ação, somente observava até que alguém participava da intervenção e eu tirava a foto de longe, utilizando o zoom. Mas claro que na maioria das vezes as pessoas percebiam que estavam sendo fotografadas e estranhavam.

A senhora em situação de rua na intervenção “Espaço disponível para dançar” na Praça Santos Andrade me perguntou onde eu colocaria aquelas fotos. Eu explico que é para um trabalho da faculdade e ela fica animada. O senhor D. da Praça Generoso Marques também quis saber e ficou contente em aparecer em um trabalho universitário. As pessoas me olhavam não com olhar de reprovação, mas em sua grande maioria com curiosidade. Não adiantava eu querer me esconder, a imagem faz parte da cidade, aí estão turistas, repórteres, pesquisadores, tirando fotos a todo momento.



(36)

Após comprar, em 2014, a câmera Nikon DSLR D3100, grande, preta, com lente sobressalente, foi preciso modificar minha postura frente às ações do quandonde. Comentei ao grupo que eu gostaria de assumir a câmera como parte da intervenção, não tentando excluí-la, mas como geradora também de outras possibilidades de estranhamento da cidade por parte da pessoa que fotografa essas ações.

O resultado dessa nova postura nos momentos da intervenção foram fotografias muito mais próximas dos sujeitos, estabelecendo relações com eles, criando junto um outro ambiente e assim, fotos muito diferentes das anteriores. Segundo o fotógrafo Bresson, essa proximidade é imprescindível:

Para mim, o aparelho fotográfico é um caderno de notas, um instrumento de intuição e da espontaneidade, senhor do instante que - em termos visuais - pergunta e responde a um só tempo. Para expressarmos o mundo, temos de nos sentir envolvidos com aquilo que descobrimos no visor. (CARTIER-BRESSON, 1976, p. 78 apud GURAN, 2002, p 18).

O envolvimento, nesse sentido, faz com que eu entre na intervenção e participe do ritual seguindo suas regras, seus jogos. Não converso com xs interventorxs durante a ação, interajo com os transeuntes e os convido a participar. Sigo uma “deriva” de imagens que registro a partir da minha relação com o espaço.

Tenho que estar atenta ao que as configurações urbanas e de transeuntes, olhares, sorrisos, gestos, têm para comunicar. Esse sempre foi um tema delicado. Existem pessoas que percebo que se eu começar a fotografá-las, irão se inibir e não participarão da proposta da intervenção, porém existem casos que, pelo contrário, as pessoas se soltam exatamente por ter alguém fotografando a ação. Tenho dois exemplos, na intervenção citada no capítulo anterior na Praça Rui Barbosa em que a única pessoa que entrou no quadrado para dançar na intervenção “Espaço disponível para dançar” foi no momento em que a câmera estava ligada e dentro do quadrado.

Outro momento foi quando ao final da mesma intervenção, mas na Praça XIX de Dezembro, no dia 03.05.14, alguns jovens com estilo skatista se aproximaram do quadrado. Eu estava muito perto deles. Começaram a fazer brincadeiras entre eles, quem queria entrar, quem não queria, até que um deles entrou no quadrado, sempre respeitando as linhas de fita crepe, e começou a dançar break. Eu comecei a tirar fotos, Juliana falou “não tire”, com medo de intimidá-los, mas eu insisti. Eu percebi que eles já sabiam que eu estava fotografando o tempo todo e que não teriam se aproximado para dançar se tivessem algum problema com as fotos. Em pouco tempo, o garoto já estava dançando mais à vontade e eu estava tirando várias fotos sem nenhum problema. Dar atenção às particularidades do contexto, às reações das pessoas, foi muito importante no processo fotográfico desse trabalho.

No momento da intervenção, é preciso estar atenta em ângulos, luz, foco, diafragma, eu organizo meu corpo para tirar as fotos, nem que para isso eu precise estar do chão, em cima de um banco, poste, pedra, nem que para isso eu tenha que correr atrás dx interventorx, meu corpo é agente. Dessa forma, ao contrário de uma busca de trabalho distanciado, documental, a ação de tirar fotos e o resultado dessas imagens operam como dispositivo estético.

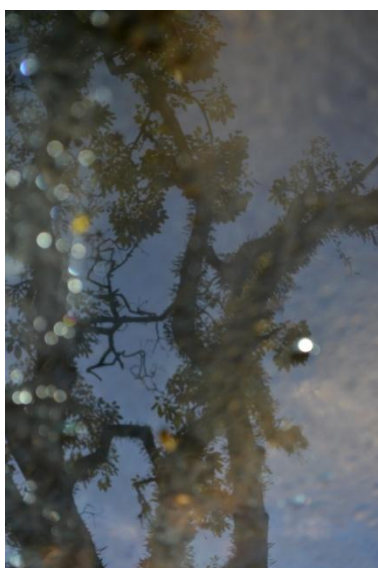
José de Souza Martins argumenta sobre a importância de uma preocupação estética nas fotografias para pesquisas no campo das Ciências Sociais:

A preocupação propriamente estética do fotógrafo é que libera a fotografia, sociologicamente analisável, da pobreza do raciocínio linear que a vê como equivalente de outros instrumentos de investigação sociológica e, portanto, como mero enriquecimento quantitativo dos métodos disponíveis. (MARTINS, 2008, p 59).

Sendo assim, com essa abertura estética e de interação durante as intervenções ao longo da pesquisa, fui percebendo que nem a fotografia, nem a figura de uma observadora são exatamente externas à intervenção e ao grupo, mas sim, são constituintes deles, interferem e, neste caso, modificam essas estruturas. Afinal, uma intervenção urbana com uma pessoa tirando foto é percebida de forma diferente para os transeuntes, assim como uma pessoa que observa e faz anotações em seu caderno, durante as ações e reuniões do grupo também interferem.

As fotos em si não são o objetivo final do trabalho, elas não contam uma verdade sobre o grupo, são parte de algo em construção. Existe uma constante modificação, flexibilidade para relacionar a câmera dependendo da intervenção, do momento do grupo, dos objetivos fotográficos.

No caso do “Espaço disponível para dançar” me exige um cuidado maior para com as participações dos transeuntes. Já na intervenção de Juliana “Escrevo cartas que não serão entregues” prefiro ficar longe, pois essa é uma ação que demanda uma intimidade entre a interventora e partícipe. As imagens da



(37)

intervenção “Reescrevo sua história ao custo de dez palavras” foram tiradas sem nenhum problema quando realizada na Feira do Largo da Ordem, pois ali existia um contexto de

turismo e diversão. Porém, outras vezes que foram apresentadas, por se tratar de minúcias das vidas desses partícipes, foi mantido um distanciamento.

A relação com o grupo passa pela fotografia, já que assumi esse compromisso desde o começo. Tanto como registro externo da ação, quanto fazendo parte da intervenção, as fotos estão embutidas na figura da minha pessoa para o grupo. Um dos dias que não pude ir ao encontro, Diego comentou que nesse dia foi discutido a falta que fez não ter alguém fotografando, não somente pelas imagens, mas como disse certa vez Fernanda³⁴, que ela se sentia mais segura na intervenção com alguém fotografando.

A fotografia, para além do registro artístico é um dispositivo de segurança. Caio na entrevista do dia 01.02.13, diz que muitas vezes os interventores estão na margem da lei. Apesar de muitos serem presos e a intervenção continuar na prisão, o ideal é que eles estejam com mais de uma pessoa, com alguém filmando, tirando fotos, pois assim podem intimidar alguma violência externa, repressão policial ou registrá-la se esta ocorrer. Como disse anteriormente, a fotografia é acolhida no grupo de diferentes formas, dependendo de variados fatores contextuais.

4.2 Imagem texto

O presente texto monográfico é constituído junto com as fotos resultantes desse processo. Com elas, pretendi construir um texto imagético paralelamente com o texto escrito, seguindo a mesma distribuição de temas por capítulos. Como explicita Etienne Samain no texto “O fotográfico”:

O modo como as imagens são recebidas pelo espectador [*leitor*] implica uma negociação de sentido que transcende a própria imagem e que se realiza no contexto da cultura e dos textos culturais com que ela convive. A imagem, assim, aponta para estes textos, podendo ser lida, ela própria como um texto. (SAMAIN, 1998, p. 117).

Dessa forma, no primeiro capítulo, por ser uma apresentação do quandonde e as influências históricas de pensamentos e críticas quanto à cidade, coloquei fotografias em que os integrantes do grupo estabelecem relação com esse meio, através de seus próprios corpos. No segundo capítulo, as fotos possuem interações com os partícipes, já que essa é a principal questão desse tópico. Nesse último capítulo, optei por colocar fotos de interações

³⁴ Fernanda se integrou ao grupo em 2014.

comigo através de outras câmeras ou do olhar. Essa é apenas uma proposta de leitura, mas as imagens, podem ser lidas a partir de diversos fios condutores, remeter às outras características.

Por estarem ordenadas dessa forma, pelo tema correspondente ao texto, as fotografias não estão em ordem cronológica e portanto, estão mescladas fotos do início do processo, mais distantes e fotos atuais, com outra proposta metodológica e estética.

Foi uma opção a de não relacionar diretamente texto e imagem, como por exemplo falar de uma intervenção e colocar a foto dela. Acredito que fazendo isso a imagem ou texto deveriam ser retirados, pois os dois juntos provocariam sentido de redundância e a foto estaria no texto como mero demonstrativo.

Sendo assim, da mesma forma que Antonio Arantes em seu livro “Paisagens paulistanas: transformações do espaço”, experimentei colocar fotos que tentasse criar e colaborar com o texto a partir de sua linguagem própria. Nesse livro ele não coloca nenhuma legenda em suas fotos e na realidade, não se sente necessidade de uma “explicação” dessas imagens. Aqui, optou-se por colocar data e local como legenda, a informação espaço-temporal, sem especificar muitos detalhes para que o leitor tenha certo grau de autonomia para interpretações do texto imagético, já que uma explicação escrita seria redundante.

As fotografias usadas durante o texto como forma de outras possíveis narrativas são mostradas ao leitor sem prévia explicação. As imagens surgem com suas diferentes cores, perspectivas de ângulos, personagens em cenários urbanos, focos em uma ordem não linear, aparentemente solta, sem lógica.

O suspense é retido até o momento do terceiro capítulo, em que explico qual a minha proposta. Essa delimitação podia ter sido colocada nas primeiras páginas do texto monográfico, porém não geraria mais o sentimento de estranhamento para leitor ou leitora, ao contrário, seria racionalizado, interpretado, antecipadamente.

As imagens, então, estão no texto como uma intervenção, com a intenção de criar curiosidade ou rechaço pelo não cotidiano. Aquelas fotos interrompem a leitura a todo instante, talvez incomodem, para, quem sabe, criar algo a mais que o lógico, algo de sensível, de poético. Já que esse é o mote para o quando, por que não experimentar em um texto que discuta sobre eles? Além de também demonstrarem os contextos em que são feitas as intervenções, quem são esses interventores, imagens que muitas vezes não conseguiriam ser descritas através do texto.

4.3 Etnodocumentário “Intervendo” no quandonde

O quandonde no segundo semestre de 2013, estava constituído por oito pessoas: Alyne, Caio, Cassiana, Diego, Gabriela, Juliana e Sauane. A lógica estabelecida para a construção das intervenções se dava a partir de uma proposta feita por Diego em que todos teriam uma ideia de intervenção a partir de suas motivações pessoais desenvolvidas a partir de cadernos.

Desse processo surgiu a ideia de mesclar a matéria de Antropologia, cinema e vídeo, ministrada pelo professor Paulo Guérios do Departamento de Antropologia da UFPR, cujo trabalho final era a apresentação de um documentário etnográfico. Decidi produzir o vídeo, então, com o trabalho de campo feito no quandonde. A metodologia escolhida foi a compartilhada, desenvolvida por Jean Rouch (1917 - 2004), antropólogo e cineasta.



(38)

Segundo Renato Sztutman em seu texto “Jean Rouch: um antropólogo cineasta”: “Rouch pretende alcançar o conhecimento de uma outra cultura por meio da recusa de formas analíticas, se opõe àqueles que realizam em uma antropologia fundamentalmente teórica, pois para ele, quando se trata de etnografia não existe teoria sem prática.” (2004, p. 51). Essa prática, para Rouch era o cinema, o documental, o ficcional, todos esses elementos interconectados.

Para esse antropólogo-cineasta ou cineasta-antropólogo, a construção do filme não deve ser feita apenas a partir da visão do antropólogo, mas sim construída em conjunto com os interlocutores, o programa de Jean Rouch tem como horizonte a projeção do ponto de vista dos nativos, restituindo-lhes o direito de falar por si próprios e julgar por meio de seus próprios valores as imagens que são deles produzidas. (SZTUTMAN, 2004, p.53). Dessa forma, propus um filme em conjunto com o grupo quandonde.

Uma maneira que encontrei de realizar esse filme foi entrando na lógica que eles construíram para criação das intervenções urbanas e me inseri com um caderno que constava a seguinte proposta:

Seguindo a lógica dos cadernos, cada semana alguém do grupo ficaria com esse caderno e poderia intervir, criticar, acrescentar, etc. na ideia do documentário. Em contrapartida, eu/nós escolheria/mos um caderno e nossa contribuição seria a de filmar algo que o dono do caderno acredite que tenha relação com sua pesquisa, alguma imagem, ação, figura, que despertou a vontade de fazer aquela intervenção.

Essa metodologia para produção do etnodocumentário vinculava-se a uma estratégia de pesquisa afinada com as dinâmicas do grupo. Tendo como foco o modo de produção e circulação das ideias de intervenções do quandonde, assim como seus interesses pela pesquisa artística, a elaboração conjunta do processo fílmico, em dadas medidas, atende e aproxima os propósitos de ambos os grupos.

Para realizar essa proposta, inicialmente o grupo de filmagem, estudantes da UFPR, possuía oito integrantes. Ao decorrer do processo e depois de uma longa discussão que partiu do quandonde, mais especificamente de Diego (13.10.13) em uma de suas reuniões sobre a câmera, as pessoas que estavam ali filmando, o questionamento do que seria gravado e o que não seria gravado. Decidi conversar com o grupo e perguntei quem realmente teria interesse em continuar esse projeto, já que alguns não demonstravam tanto interesse, ou não tinham disponibilidade de tempo para as gravações.

Essa questão era muito delicada, pois, como especifica Sztutman: “Como já prescrito por Malinowski e Flaherty, esses totens da observação participante, a equipe deve infiltrar-se no cotidiano local de maneira a adquirir familiaridade com tais modos de vida e só então dar início ao trabalho de captação.” (2004, p. 53). Nesse sentido não havia tempo para toda a equipe se familiarizar com o grupo. Gerou-se uma aparência de “invasão” de seres estranhos que chegam de um outro universo para filmar. Em certo momento da discussão, eles comentam sobre o fato de eu estar construindo um roteiro para o filme com o grupo da UFPR, mas esses integrantes nunca se apresentarem nas reuniões do quandonde:

Diego: Eu não sei se eu me sinto tão bem, com você gravar se você disser, eu vou gravar pra mostrar pro grupo depois. Tipo, traz o grupo aqui, eles querem ouvir? Trás eles pra cá. Ou então a gente faz uma web conferencia, sabe? (risos) Então, como eu me sentiria mais tranquilo? Porque pra mim, não sei se pra vocês isso muda, mas pra mim tem essa questão... (Fala baixo) Até porque, esse não é o nosso espaço de intervenção, esse é o nosso espaço de proteção. Quando a gente vem pra esse encontro, a gente se protege, a gente lambe as nossas feridas, a gente estuda. E aí, como a gente torna isso disponível para pessoas que a gente nem conhece. A gente quer que você esteja aqui, não tenho dúvida disso, a gente te recebeu super bem, mas de que forma as coisas se tornam públicas?

Bianca: é, porque agora que você falou, veio uma imagem super forte também, tipo “ah tá, estou gravando, vou mostrar pro meu grupo”, eu me sinto assim, tipo um ratinho de laboratório, estou sendo estudada.

Diego: Que eu acho que é como os indígenas se sentem muitas vezes.

Dessa forma, foi imprescindível que o grupo diminuísse de oito para três pessoas, ficando como equipe Bruno Cardoso, responsável pelo som e Francisco Pinto, pela câmera. A expressão “ratinho de laboratório” foi marcante para o grupo, já que a intenção do trabalho compartilhado é justamente o contrário dessa visão, propondo um trabalho em conjunto. Dessa maneira, em todas as nossas gravações deixávamos claro que o filme não era somente nosso. Até que propomos levar sempre conosco a câmera do DEAN e uma outra câmera que eles pudessem gravar a partir de seus ângulos, seus pontos de vista. Segundo Sztutman sobre Rouch:

Como em Rouch, o filme é resultado essencial de uma colaboração com os “filmados”, que, aliás, muitas vezes deixam de sê-lo, assumindo a posição de videastas. Eis o fundamento dessa antropologia compartilhada: construir um discurso reflexivo e comunicativo na interface entre trabalho de pesquisador e do nativo. (SZTUTMAN, 2004, p. 55).

Sendo assim, a problemática elaborada pelo grupo da UFPR no documentário se fixou em desvendar e demonstrar como é o processo de produção coletivo das intervenções nesse momento do grupo. Além de explicitar como se deu a relação entre os pesquisadores da UFPR e o grupo da FAP, mostrar como foi nossa participação nesse processo.

O filme possui três momentos de perspectivas diferentes: o primeiro, foi gravado no final do processo de criação das intervenções e era quando duas pessoas se juntavam para discutir suas propostas de ação. Dessa forma, fizemos essa gravação em conjunto com Juliana, discutimos as ideias, as possibilidades. Então decidimos ir até a galeria do Teatro Universitário de Curitiba para gravar possíveis lugares onde poderá deixar suas cartas em sua intervenção “Escrevo cartas que não serão entregues”. Ela mesma filma esses lugares, narrando sobre a ideia da intervenção e descrevendo esses espaços.



(39)



(40)

No segundo momento, nós da UFPR pegamos o caderno do Caio e sendo assim, propusemos uma gravação. Ele estava desenvolvendo sua intervenção “Entre às 23h00 e às 04h00 Assaltos Liberados” pela experiência pessoal de ter sido assaltado duas vezes em duas semanas. Pedimos então para que ele nos levasse ao local em que foi assaltado e que ele fizesse com a câmera, o que

faria com o assaltante se tivesse uma oportunidade. Nós não saberíamos o que ele faria até gravar. E foi então que ele grita para a câmera “petrificus totalus” uma frase do Herry Potter que faz com que paralise a outra pessoa. Uma surpresa para nós. Ele pega a câmera de Francisco e o grava petrificado.

No terceiro momento, Diego pegou nosso caderno e segundo a lógica, ele deveria propor uma gravação. Ele convidou uma parceira de trabalho, Laura, para que fizéssemos uma gravação deles pesquisando o espaço de um terreno baldio de diferentes formas, quase como uma deriva, por afetações que o espaço lhes causava. Tendo em vista que essa intervenção teve a duração de mais de uma hora, era necessário fazer uma edição para diminuir a cena para cinco minutos. Como Diego e Laura estavam dispostos a participar dessa edição, eles escolheram as cenas de suas preferências.

Como referência para essa forma de documentário etnográfico, tivemos dois filmes de Jean Rouch, “Crônicas de um verão” (Chronique d'un été, Paris 1960) por possuir linguagem compartilhada, construir o filme com os participantes e mostrar o processo de construção do filme no próprio documentário. E o filme Jaguar (1967), que também trabalha de forma compartilhada, porém de outra maneira, através da narrativa. A personagem principal do filme relata, a partir de imagens feitas pelo diretor, sobre seu cotidiano.

Nos dois existe uma mescla de realidade e ficção, isso faz parte da proposta de Rouch, como diria Godard, influenciado pelo primeiro: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os documentários tendem à ficção” (SZTUTMAN, 2004, p. 50). Assim, esses integrantes do quandonde criam uma ficção quando editam um filme conosco, ou quando nós filmamos uma cena que nunca existiu e que talvez nunca existirá, ao gravarmos a relação com Caio e o suposto assaltante. Mas não é ficção na

medida em que são eles mesmos que estão colocando seus pontos de vistas, suas ideias de gravação, suas opiniões, produzindo o filme.

Claro que, ao terminar a edição do filme, fazer a proposta e escolher momentos, eu também estou expondo a minha visão sobre o grupo, segundo Rouch:

É impossível nos limitarmos a gravar imagens e sons sem imprimirmos nosso ponto de vista pessoal. Impossível... O cinema etnográfico, como todo cinema, é forçosamente feito por alguém. Pode acontecer que meu olhar seja falso, mas meu olho não é uma câmera impassível. Eu reajo necessariamente de uma certa maneira. (SZTUTMAN, 2004, p. 56).

Portanto, trabalhando conjuntamente com os interlocutores não estou buscando uma realidade, uma verdade, essa é apenas um modo como os vejo, uma perspectiva dentre tantas outras possíveis.

Tive oportunidade de mostrar três vezes o documentário parcialmente finalizado a públicos diferentes, para também ter outros pontos de vista diferentes de minha perspectiva em conjunto com a do grupo quando. O filme foi apresentado na matéria de Antropologia, cinema e vídeo, na Mostra de intervenções do quando e na intervenção “Feira de trocas poéticas” feita no Passeio Público. Descreverei agora como foi a receptividade e minhas observações nesses três contextos.

Dia 03.12.13, terça-feira, apresentamos o filme na matéria de Antropologia, cinema e vídeo, junto com mais dois filmes, um sobre Cosplay e outro de um grupo de dança do ventre. Convidei os participantes do quando para conhecerem o material produzido, duas pessoas puderam ir, Juliana e Alyne. O documentário foi recebido muito bem, tanto pela turma, quanto por professores e também pelas representantes do quando.

Alyne diz que agora sim pôde visualizar qual era minha ideia do filme, isso indica falta de clareza na hora de eu explicar a proposta, ou talvez, seja pelo fato de que nesse período ela estava com muitas ocupações e com pouco tempo dedicado ao grupo. Juliana gostou do resultado, porém a incomodou um pouco que no começo somente ela apareceu e se assustou ao pensar na possibilidade que o filme ficasse muito focado nela. O professor elogia o trabalho e comprometimento que tivemos, aponta alguns melhoramentos técnicos que possam ser feitos sobre som e transição de imagens, e a adição de imagens de rua, no começo do filme.

A outra apresentação foi feita na Mostra de Intervenções do quandonde, no dia 04.12.13, quarta-feira. A reação dos participantes ao ver o documentário me deixou intrigada, percebia uma sensação de estranhamento vindo por parte deles. Não sei quais eram suas expectativas anteriores ao vê-lo. Gabriela, primeiramente diz não se identificar com o filme, que as intervenções urbanas não estavam presentes nele e que talvez não fique claro para quem não conhece o grupo, quais são suas atividades. Diego sente a necessidade de dar continuidade ao filme, me fazendo refletir se para ele, o filme estaria incompleto.

Depois que eu explico a proposta do filme, de que seu objetivo não era retratar fielmente o grupo, mas sim seu processo de criação e a relação do grupo com a câmera, e depois de Diego escutar duas ou três vezes o trecho em que aparece esse objetivo no filme, a conversa começa a fluir. Surgem comentários falando sobre a não neutralidade do grupo da UFPR, quando nós aparecemos no filme e dessa forma mostrar que eu também estou dentro do grupo, ou quando Diego fala que o filme não é o quandonde, mas um olhar feito sobre ele.

A última apresentação feita do documentário foi na intervenção “Feira de trocas poéticas” feita no Passeio Público no dia 07.12.13, sábado pela manhã. Nela eu fiz parte, junto com Julia e Diego cada qual com sua proposta, colocando uma placa escrita “Assista um filme em troca de uma opinião”, proposta

sugerida por Diego, para que minha ideia do caderno pudesse se materializar em intervenção. E com um pano estendido no chão, um notebook e um fone de ouvido, esperei que as pessoas se aproximassem.

Não demorou muito para que, com auxílio de Diego que explicava a ideia e chamava as pessoas que passavam para participar, uma família se interessasse em ver o filme. Era uma mulher, seu esposo, sua filha e sua sogra. Assistiram o filme atentos, às vezes eu explicava algumas questões, principalmente quando o som ficava baixo.

Ao efetivar a troca, com a opinião dos espectadores, o primeiro comentário dessa mulher, foi “que eu (Cassiana) estava dentro, mas conseguia enxergar de fora”. Chamou-lhe também a atenção, que na parte de Caio, ele não quis bater no ladrão, ou ser agressivo, ele congelou para não acontecer mais, nem com ele, nem com ninguém. O senhor toca em



(41)

outro ponto, o quanto é importante a ideia da troca poética, que deveria existir mais, pois ali não tem ninguém ganhando ou perdendo, “o que é valioso para mim, pode não ter o mesmo valor para você”, enfatizando o quanto o “valor” que se dá às coisas é relativo.

Outra mulher, em companhia de sua filha, também quis participar da troca. Deixei-a com o fone de ouvido, para melhor compreensão do filme e para sua filha ia



explicando através das imagens. Ela interrompe a exibição do filme, pois queria comentar sobre a ideia da intervenção da Juliana. Ela diz gostar da proposta, pois tem muitas pessoas que se sentem sufocadas e que poderiam desabafar nessas cartas, mas diz que o melhor seria entregá-las às pessoas. Gosta que Juliana escolheu a galeria do TUC para exibir as cartas, pois é um lugar de muito trânsito, muitos jovens. A

(42)

senhora acrescenta que pelo que percebeu a intervenção está relacionado à inclusão, pois todos tem um lado solitário e por isso as pessoas querem interagir. Ela vê a intervenção ligada mais ao campo, pois lá as pessoas conversam e interagem, é como se fosse um retorno ao campo, isso para ela vem do cristianismo, com as procissões e os eventos religiosos que serviam para as pessoas se comunicarem, por isso o campo tem um “desenvolver diferente do urbano”.

Depois de terminar de assistir, sua filha comenta que gostou do filme, que é “incentivador”, principalmente na parte da dança. Ela percebeu que com a imagem do Diego carregando a pedra, era como se ele estivesse levando uma criança. Para ela, quando pensa em criança, relaciona com algo leve, divertido, alegria, mas também tem o peso de uma pedra, pela responsabilidade. E que quando Laura está dançando em linhas, parece que ela é a continuação do mato, como se houvesse um equilíbrio entre o humano e a natureza. Diz ser uma proposta muito diferente. Sua mãe conclui dizendo sobre a necessidade da existência do grupo, que possa se prolongar, e que tenha adesão, pois para ela é uma proposta de “adesão”.

Fiquei muito satisfeita em poder mostrar o filme para além da academia, tanto da UFPR quanto da FAP. E me impressionei com o primeiro comentário da senhora da primeira família que viu o documentário, “que eu (Cassiana) estava dentro, mas conseguia enxergar de fora”, e contente de perceber que o filme não é de tão difícil compreensão, impressão que fiquei depois de apresentar da Mostra de intervenção do quandonde.

Mais tarde decidi gravar as percepções dos integrantes do grupo na época sobre o vídeo. Infelizmente não consegui gravar com Alyne e Bianca, mas esse foi um processo bem interessante, pois a maioria das impressões dxs interventorxs foram positivas.

A construção de um documentário etnográfico foi muito importante para ter essas diferentes visões do grupo e perceber como o quandonde me vê. Mas a câmera, junto com todo seu poder das imagens, também foi um problema. Eu tinha que combinar os dias de gravação, tive que carregar muitas vezes os materiais pesados de filmagem sozinha, tive que auxiliar na edição e substituir o operador de som, ou operador de câmera quando eles faltavam.

Além dessas questões mais materiais, por não ter experiência em fazer filmes, tive muitas dúvidas no momento de escolhas, a maneira como conduzir o documentário, como negociar o tempo todo o que irá para o filme, o que não irá. As conversas sobre a câmera ou o gravador e o quanto ela modificava o grupo, por sua presença, o embaraço que muitos demonstravam por ter um elemento estranho ali nas reuniões, foram muito produtivos e foi o que alimentou o documentário. Mas ao mesmo tempo, percebi que houve uma mudança de foco, estavam todos voltados para aquele objeto. Por esses motivos foi dada a continuidade da pesquisa apenas com o material fotográfico, não mais audiovisual, em 2014.

4.4 A foto e o vídeo

Com relação à fotografia, vê-se que a maneira como foi utilizada na pesquisa terminou por ser em sua forma de relação, da maneira mais tradicional. Na qual existe um pesquisador ou pesquisadora que tira as fotos, escolhe algumas e disponibiliza para o grupo pesquisado, como forma de negociação. Diego expõe:

Diego: tem uma coisa muito legal que me parece que está acontecendo, é: Quando a Cassi, ela acompanha a gente, no “espaço disponível” e fotografa, a imagem também é material, ela tem mandado as fotos que ela escolhe pra gente e isso está servindo pra gente divulgar no meu perfil no face, de certa forma isso, faz a volta, entende? É algo que você tira do grupo e depois você devolve, é algo que é benéfico. É muito legal que toda vez que você tire algo, que nos retroalimente, que contribui, então de que forma isso vai gerar ou não uma reflexão, ou vai ser transcrito, ou você vai pegar esse áudio e botar disponível pra se a gente precisar um dia... não sei o que vocês acham, mas eu acho que isso gera material pra que a gente reflita.

Já no documentário, foi experimentado outro tipo de construção científica, cuja negociação não está exatamente em dar algo e eles me retribuindo com outro algo. A proposta era uma elaboração compartilhada, e por isso era difícil enviar tudo que eu estava produzindo de material, gravações de áudio, fotos, vídeos. O produto documental seria resultado dessas interações. Houve um receio por parte de Diego com o medo de não se reconhecer no produto final, ele queria poder ver o copião. Foi nesse ponto que foi possível visualizar a “potência” da figura do professor Diego, a insegurança com a minha pessoa, com o que eu poderia fazer com aquelas imagens. Mas o filme seria o meu olhar, construído a partir do material que eles próprios me dessem.

Outra discussão gerada no dia 07.10.13, no encontro do quando, foi muito importante na pesquisa. Depois de muito refletirmos sobre qual seria o meu lugar, antropóloga ou interventora, concordamos que esse seria um “entre”, sou do grupo, mas também não sou, pois estou lá para fazer uma pesquisa de antropologia. Sou “fagocitada” pelo grupo, como diria o professor, e quando algo é fagocitado, precisa trocar constantemente com o ser que o fagocitou, até chegar um momento em que os dois são a mesma coisa. Um trecho da transcrição dessa conversa:

Quando uma ameba fagocita algo, o que que ela faz? Ela traz aquilo pra dentro dela, ao mesmo tempo aquilo é ela e não é ela, e exige que ela seja outra coisa pra que ela possa dar conta daquilo, na medida que ela vai trocando com aquilo, ela vai se transformando naquilo pra que ela e aquilo possam ser a mesma coisa. Então por isso é o grupo e não é o grupo, você está dentro, você é o fora dentro. Por isso a sua presença pode ser tão maravilhosa e ao mesmo tempo super destrutiva, porque o que entra pode ser um vírus.

Percebi que essas questões vieram à tona principalmente pela proposta de fazer um filme sobre eles. Antes, o fato de eu estar acompanhando as ações e pesquisas do grupo não era tema. Porém, com a necessidade de utilização de gravadores, microfones e câmera, o que me pareceu foi que o meu posicionamento ali ficou explicitado como alguém de fora. Um fora-dentro mais que um dentro-fora.

Mas após as filmagens, das apresentações do documentário, voltando a fazer a pesquisa a partir somente da fotografia, foi possível perceber um antes e um depois da produção fílmica na relação com o grupo, uma proximidade, maior liberdade de interações.

Três possibilidades para a foto final:



A cidade, constituída de concreto, pedras, linhas, mapas, cores que limitam e liberam, vermelho, amarelo, verde. O verde que também está nas praças, parques e bosques de Curitiba, local onde foram realizadas a maioria das intervenções. Mas esses elementos estão dispostos em determinada ordem, são organizados de maneira tal que exista possibilidade de vigilância e controle.

Outro elemento presente nessa cidade especificamente é um estereótipo dos seus habitantes como pessoas “frias”, fechadas, que quase não conversam, não sorriem, características tais que combinariam com o clima tantas vezes frio, chuvoso e nublado de Curitiba.

O que propõe o quandonde com suas ações é criar suspensões nesses padrões, ir de encontro àquilo que parece homogêneo e estático por meio do criativo e poético. Dessa forma, rompe com esses estigmas da cidade fria, afinal foram inúmeras pessoas que participaram de diferentes formas nas intervenções, foram artistas, dançaram e desenharam, experimentaram essas ações. E assim criam poesia em ação.

A poesia, porém, é indissociável da política nesse caso, já que as intervenções são contraposição a uma lógica operante. Brinca-se com o sério, do rígido fazem algo flexível, do organizado criam caos. Essa conexão está presente desde influências históricas, como nos grupos Internacional Letrista, Internacional Situacionista e Fluxus, vanguardas cuja proposta era ir contra a arte para poucos, para os museus, mas lutavam por uma junção entre arte e vida, fazendo parte do cotidiano.

A poesia e a política em suas intervenções são evidenciadas na medida em que existe todo um cuidado e atenção dados às pessoas desconhecidas que passam, trocam e se vão. Existem muitos tipos de intervenções urbanas que pretendem interromper o ritmo da cidade e isso pode ser feito de diferentes formas, por ações mais irônicas, violentas, espetaculares. Mas a escolha do quandonde é por pequenas rupturas, com sutilezas que desviam do padrão de como as pessoas se relacionam, com o ritmo em que as pessoas geralmente vivem.

O quandonde também rompe com o fato de terem que se “encaixar”, de se configurar de maneira fixa. É um grupo que nasce com um vínculo institucional com a Faculdade de Artes do Paraná, mas também critica o meio institucional da arte e ao mesmo

tempo participa de editais institucionais. É contrário ao controle da polícia, mas tantas vezes transformaram policiais em partícipes, pois ao se depararem com a intervenção, esses oficiais acompanhavam com seus olhares, curiosidade, sorrisos, como outros tantos transeuntes. Esse grupo, apesar de a maioria dos integrantes serem do teatro, não querem usar maquiagem, figurino, carcaça de personagem, querem ser eles mesmos e se relacionar sem máscaras com as pessoas. O grupo, com suas intervenções, cria um jogo com os limites, um “entre” em constante liminaridade.

Dessa forma, com rupturas, jogos, interações, estranhamentos, as intervenções do quando onde instauram micro-política-poéticas, resistências de sorrisos e olhares, um ritual que passa quase despercebido nas ruas, nas praças da cidade, detalhes sensíveis que se destacam.

É complexo tirar conclusões ou mesmo fazer considerações finais em um trabalho como esse, em que o grupo continua seguindo seus processos de modificações constantes. As intervenções se transformam a cada contexto, como por exemplo o da Copa do Mundo 2014, cujas ruas foram invadidas por policiais. Mas se transformam também a cada praça, a cada horário do dia em que é apresentado. Minha relação com o grupo também continua e segue igualmente um processo de mudança. Espero que com esse trabalho, tenha exposto e explorado questões pertinentes tanto à antropologia, quanto ao estudo das intervenções urbanas, ao menos nesse período da trajetória do quando onde em que pude me dedicar enquanto pesquisadora.

REFERÊNCIAS:

- ARANTES NETO, Antonio Augusto. Paisagens paulistanas: transformações do espaço público. Campinas-SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- BAURRIAUD, Nicolas. Relational Aesthetics. Dijon: Le presses Du Réel, 2002.
- BÜRGUER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Veja/Universidade, 1993.
- CARTIER-BRESSON, Henri. Henri Cartier-Bresson. N. York: Aperture, 1976.
- CASTELO BRANCO, Guilherme. As resistências ao poder em Michel Foucault. Trans/Form/Ação, vol.24 no.1 <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100016&script=sci_arttext>. Marília, 2001. Acesso em 28/06/14.
- CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- COLECTIVO SITUACIONES. "Politicizing Sadness" in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (Eds.). Art and Social Change. A Critical Reader. Londres: Tate, 2007.
- SARTÍN, Philippe Delfino. Sobre Liminaridade: relendo Victor Turner em chave pós-estrutural in Revista de Teoria da História, Ano 3, Número 6, dez/2011, Universidade Federal de Goiás.
- FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 5ª ed. 1985.
- _____. Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão. Petrópolis, Vozes, 1987.
- _____. Dits et écrits. Paris: Gallimard, 1994. 4v.
- _____. "Outros espaços", in: Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GENNEP, Arnold van. The Rites of Passage. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.
- GODARD. Jean-Luc. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (1950-1985). Paris. Cahiers Du Cinéma, 1998.
- GODFREY, Tony. Conceptual Art. London: Phaidon, 1998.
- GUATARRI, Felix. Caosmose: Um Novo Paradigma Estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GURAN, Milton. Linguagem Fotográfica e informação. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

- HOME, Stewart. El asalto a la Cultura: corrientes utópicas desde el Letrismo a Class War. Barcelona: Virus, 2002.
- JACQUES, Paola Berenstein (organizadora). Apologia da Deriva. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- KNABB, Ken (ed.). Situationist International Anthology. Berkley: Bureau of Public Sechets, 1995.
- LIGIÉRO, Zeca. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- LEMINSKI, Paulo. Toda Poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LIMA, A. P. F. C. . Arte e Vida de mãos dadas: Percepção e Criação em *Fluxus*.. In: II Colóquio de Psicologia da Arte., 2007, São Paulo. II Coloquio de Psicologia da Arte. 'A correspondência das artes e a unidade dos sentidos.'. São Paulo, 2007.
- MACIUNAS, George. Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte, 1962. O que é Fluxus? O que não é! O porquê. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- MARTINS, José de Souza. Sociologia da fotografia e da imagem. São Paulo: Contexto, 2008.
- MESQUITA, André. Insurgências Poéticas. Arte Ativista e Ação Coletiva. Tese de Mestrado da Universidade de São Paulo, 2008.
- ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SAMAIN, Etienne. O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SHEIKH, Simon. "In the Place of the Public Shere? An Introduction", in SHEIKH, Simon (ed.). In the Place of the Public Sphere? Berlin: B_Books, 2005.
- SUTTON-SMITH, Brian. "Games of Order and Disorder". Trabalho apresentado no Symposium on "Forms of Symbolic Inversion". AMERICAN ANTHROPOLOGICAL ASSOCIATION, Toronto, December, 1972.
- SZUTMAN, Renato. Jean Rouch: um antropólogo-cineásta. In BARBOSA, CAIUBY NOVAES, CUNHA FERRARI, HIKIJI & SZTUTMAN (orgs.). Escrituras da imagem. São Paulo: São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.
- TURNER, Victor. Dramas, Campos e Metáforas. Niterói: Eduff, 2008.
- _____. Liminal ao Liminóide: Em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de Simbologia Comparativa. Revista Mediações, Londrina, v.17 n.2, Jul./Dez. 2012.

ANEXO I

LEGENDAS DAS FOTOS:

Introdução:

- (1) Faculdade de Artes do Paraná. 28.10.13
- (2) Espaço Água Viva Concentrado Artístico.11.11.13.

Capítulo 1:

- (3) Faculdade de Artes do Paraná. 23.08.13.
- (4) Praça Carlos Gomes. 02.03.14.
- (5) Arredores da Faculdade de Artes do Paraná. 25.02.14.
- (6) Arredores da Faculdade de Artes do Paraná. 27.03.14.
- (7) Arredores da Faculdade de Artes do Paraná. 25.02.14.
- (8) Arredores da Faculdade de Artes do Paraná. 27.03.14.
- (9) Praça Generoso Marquez. 15.03.14.
- (10) Praça Zacarias. 23.03.14.
- (11) Praça Zacarias. 23.03.14.
- (12) Arredores da Faculdade de Artes do Paraná. 27.03.14.

Capítulo 2:

- (13) Praça XIX de Dezembro. 03.05.14.
- (14) Praça Generoso Marquez. 15.03.14.
- (15) Praça Tiradentes. 05.09.13.
- (16) Praça João Cândido. 19.06.14.
- (17) Praça Zacarias. 23.03.14.
- (18) Praça do Japão. 23.10.13.
- (19) Praça Tiradentes. 05.12.13.
- (20) Praça Tiradentes. 05.12.13.
- (21) Praça Generoso Marquez. 15.03.14.
- (22) Praça Generoso Marquez. 15.03.14.
- (23) Praça Generoso Marquez. 15.03.14.
- (24) Praça Santos Andrades. 24.10.13.

(25) Praça Santos Andrades. 24.10.13.

(26) Passeio Público. 07.12.13.

(27) Passeio Público. 07.12.13.

(28) Rua XV de Novembro. 12.12.13.

(29) Largo da Ordem. 08.12.13.

(30) Largo da Ordem. 08.12.13.

(31) Passeio Público. 07.12.13.

(32) Passeio Público. 07.12.13.

(33) Praça Santos Andrades. 24.10.13.

(34) Praça Tiradentes. 05.09.13.

Capítulo 3:

(35) Praça Generoso Marquez. 15.03.14.

(36) Praça Generoso Marquez. 15.03.14.

(37) Praça Generoso Marquez. 15.03.14.

(38) Praça Carlos Gomes. 02.03.14.

(39) Praça Tiradentes 18.05.14.

(40) Rua XV de Novembro. 12.12.13.

(41) Praça Zacarias. 23.03.14.

(42) Praça Tiradentes. 18.05.14.

(43) As três fotos últimas fotos foram tiradas na Praça Zacarias. 23.03.14 por Bruno Pósnik Roloff.

ANEXO II

ETNODOCUMENTÁRIO “INTERVENDO”:

<https://www.youtube.com/watch?v=rw74WFmUCKQ>