

TEATRO E RESISTÊNCIA (Ou Rua, espaço de trocas)

Carmina Mendes André¹

Desde o final do século passado vem crescendo, nas metrópoles do mundo ocidental, o número de artistas mulheres nas ruas, nas praças; há experiências de coletivos de artistas ocupando edifícios abandonados, reativando-os com ações culturais. Também assistimos a experiências de ações ativistas em espaços públicos.

Por outro lado, desde as políticas higienistas implantadas nas capitais brasileiras, no início do século XX, a rua vem sendo conceituada como um lugar maldito pelas autoridades (médicos, pedagogos, políticos, jornalistas). A rua tem se tornado símbolo de acontecimentos ruins. Hoje dificilmente vemos crianças brincando nas ruas.

Até a década de 1960, arte de rua no Brasil, é arte pública institucionalizadas. Com raríssimas exceções de artistas independentes (como as ações de Flavio de Carvalho), essa arte é encomendada por governantes ou mecenas. São estátuas ou símbolos que homenageiam vencedores, familiares ou sevem simplesmente para embelezar o lugar público. A arte pública institucional, ao ser lida como um discurso de poder (quem são os homenageados, quais são os símbolos ali expostos, onde são colocas?), mostra-se conteúdo pedagógico de uma política de colonização. O discurso colonialista pode ser apreendido tanto pelo conteúdo que expressam (modelo do homem, branco, corajoso, bélico, cristão) como pelo uso que se faz da arte (pedagogia das massas). *É o caso, por exemplo, da gigantesca estátua do bandeirante Borba Gato, localizada no bairro de Santo Amaro, em São Paulo, personagem histórico conhecido pelos genocídios cometidos contra os povos indígenas.*

Mas, na contemporaneidade, além dessa arte pública, muitos artistas se aventuram a propor outros usos da arte para a rua. Enfrentam um contexto bem específico: estão dentro de um lugar fortemente controlado pelo poder municipal e assegurado pela polícia. A rua foi mapeada pela biopolítica. Consequência: se produz uma rua violenta, “lugar de passagem”, “lugar para carros”, “lugar de vagabundos”, “lugar para as trocas

¹ Pós-doutoranda do Departamento de História, IFCH, UNICAMP, sob a supervisão da Dr^a Margareth Rago. A autora é docente do Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da UNESP.

ilícitas”. Dificilmente as pessoas, hoje, se referem à rua como lugar de trocas e de lazer. Não se passeia mais pelas ruas, praças de cidades. Para isso são criados lugares institucionalizados para o lazer, *não-lugares* como define Marc Augé, tais como shopping centers, praças fechadas, condomínios como os que moro.

O terrorismo midiático, em parceria com poder público, aterroriza a população que, trancafiada em suas casas, aceita de bom grado as regulamentações dos usos da rua. Há cidades paulistas, por exemplo, que adotaram “toque de recolher” para menores de idade. O argumento é sempre o mesmo: a alegação de que tratar-se de prevenção ao tráfico de drogas. Ou seja, a rua não é mais lugar para crianças de boa família, nem de jovens, nem de homens “de bem”, que dirá de mulheres! Os usuários das ruas, principalmente os noturnos, são postos em suspeita, vida desqualificada. Sob o olhar racista do biopoder, investe-se a violência contra esses usuários: mendigos, prostitutas, homossexuais em geral, travestis, mulheres em geral e outros. A vida dos usuários da rua, principalmente seus moradores, é desqualificada pelo discurso do biopoder. *Vida* tornada *nua* tal como conceituada por Giorgio Agamben. Desse modo, a rua torna-se também *campo de concentração* para os precisam dela: índios queimados, mendigos espancados, travestis mortos, mulheres estupradas.

As razões são essas, que me levam a pensar a rua da atualidade como um campo de guerra - guerra interna - guerra preventiva produzida e alimentada pelo biopoder e sua “sociedade do espetáculo”.

É nesse lugar violento que os artistas contemporâneos praticam arte de rua. Aqui vou me referir apenas a algumas ações de arte de “intervenção urbana”. Nesse texto, vou me ater às mulheres. Pergunto: O que fazem mulheres atuarem nesse lugar tão inóspito? Por que não estão nas galerias, teatros, ou mesmo em lugares alternativos, fechados, cozinhando suas propostas?

Durval Albuquerque, para diferenciar história e literatura, se vale das noções de masculino e feminino. Para ele, o masculino fala em nome da razão, da consciência, do poder, do domínio e da conquista e o feminino fala “com paixão, com sensibilidade, com a dimensão poética e subjetiva da existência, com a prevalência do intuitivo, do epifânico”. Nessa perspectiva, a história, quando masculina, “escava os mistérios do mundo exterior, iria para a rua ver o que se passas; [enquanto] a literatura, [quanto

feminina] ficaria em casa, perscrutando a vida íntima, o mundo interior, femininamente preocupando-se com a alma” (ALBUQUERQUE, 49).

Os homens, como a História, tenderiam a acreditar que a realidade é aquilo que veem e se quedariam pacificados a contemplar o mundo que construíram. Tudo o que perturba é afastado, dando origem a um mundo de superfícies nítidas. As mulheres, como a Literatura, intuem que a realidade está sempre mais além ou aquém do que veem e a buscam incessantemente, buscam um mundo que ainda está por construir, pois os veem ruínas onde os homens enxergam construção. A história, como o masculino, como o seu poder, como o tempo, seria o que permanece; a Literatura, como o feminino, seria o que se substitui permanentemente, buscando habitar, ser nas brechas, nas fendas desta dominação secular, brechas por onde o vento entra e a revolta pode se expressar, a raiva e o grito põem se manifestar (idem).

Ao aceitar o modo de dizer de Albuquerque, posso também acrescentar que a rua, quando transformada em exterior, lugar das conquistas, dos atos espetacularizados, é tornada do gênero masculino. Enquanto que, ao ser transformada em interior, em casa, ninho, em lugar de pequenas coisas, de pequenas ações, em artes artesanais, a rua é tornada do gênero feminino.

Nos anos 80 do século XX, um autor desconhecido, codinome Hakin Bey, publicou nos E.U.A um livrinho chamado *Zona Autônoma Temporária – TAZ*.

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la (BEY, 2001: 19)

O que nos interessa em Bey é seu anarquismo. Inicia seu livro criticando a ideia de “revolução” para nos apresentar a atitude do insurgente, do rebelde independente. Para ele, a revolução é o resultado de um confronto entre forças, é o fim de um ciclo em que um Estado é substituído outro. Bey desnaturaliza o discurso da História como sucessão de revoluções supostamente em progressão de Estados em Estados. O autor mostra, então, que uma TAZ não estaria propondo um novo Estado. O que se pretende? Trata-se de aproveitar as brechas – nos espaços públicos – e promover uma experiência

de pico, de alta intensidade, que suspende a vida controlada, vivendo de forma diferente. Na leitura da TAZ da pesquisadora Lucia Maciel escreve:

O levante é uma ação de independência cuja experiência gera uma mudança substantiva no sujeito. O potencial da vida cotidiana está em cena: a sociedade cotidiana é iminentemente cultural. (...) A ação proposta pela TAZ dá-se a partir das fissuras do poder, momentos de suspensão que, ao serem deflagrados, devem desaparecer para reaparecer sob nova forma, em outra área. A TAZ busca uma oposição pela presença e pela diferença e se pretende uma experimentação não só de novas formas de ação política, mas de novas bases sociais comunitárias a fim de constituir governos da liberdade. Ação cultural em sentido amplo. A intensidade de uma experiência de pico, vivida no presente, opera uma mudança substantivando sujeito. As novas formas de organização e ação baseadas na participação, na igualdade, no respeito às diferenças, na alegria e no desejo já anunciam o que se busca. A ênfase na ação direta como fim, e não como meio, traz implícita essa ideia do processo como agente transformador: a resistência como modo de existência. (OLIVEIRA, 2007:33-34)

Nessa perspectiva, a TAZ pode ser um espaço de intimidade e um espaço inventado. Por outro lado, ao contrapor a ideia de revolução como a ação do levante, Bey potencializa a TAZ a partir de uma característica guerreira, masculina. Porém, o vocabulário bélico de Bey não é uma afirmação da guerra. Ao contrário, reconhece o funcionamento o campo de guerra para desmontá-lo, com os próprios dispositivos criados pelos dominadores (tecnologias, discursos manipulatórios). É muito mais um *ato de recusa* ao normativo, ao disciplinar, à espetacularização da vida, à homogeneização dos comportamentos, ao capitalismo de mercado, ao Estado, à ideia de nacionalidade, às fronteiras políticas, à propriedade privada, ao sujeito universal, aos corpos medicados, do que um ataque. A própria experiência de novos usos do espaço público e a subjetivação dela desprendia, estará sempre na ordem das coisas proibidas na sociedade do controle. Por isso, muitas experiências de pico levam os participantes à indisciplinar seus corpos, a torná-los corpos sem órgãos como define Gilles Deleuze, a inventar novos possíveis para si, novas possibilidades éticas.

O levante, produzido pela TAZ, gera *diferenças* (e não contradições, oposições). O que é muito interessante, pois, em sua versão masculina, mostra um tipo de subjetividade voltada para o efêmero. O discurso de Bey é híbrido - masculino e

feminino - inventando outros possíveis para se pensar o masculino, pensá-lo nas dobras do discurso machista, patriarcal. Se pensarmos que o levante é, no discurso convencional da história masculinizada, um insucesso, podemos compreender que Bey experimenta a subjetividade das pequenas ações e das lutas perdidas. Bey a manobra no espaço vigiado, no espaço do vencedor; movimenta-se sem ser notados. Diferente do sujeito masculino que quer exibir sua força e deseja a vitória por meio do embate, deseja o poder, a subjetividade insurgente inventada na TAZ ensina seu criador a se tornar invisível. Trata-se da *tática de caçadores* indígenas que vivem da carne dos animais da floresta.

É sob o signo da guerra interna que compreendo a arte da intervenção urbana como arte de resistência. Sabendo que há uma guerra alimentada por um discurso masculino de conquistador (para diferenciar do nativo caçador), discurso patriarcal de usurpador, da biopolítica, uma política para continuar a guerra por outros meios - como diz Foucault - em contraste a esse tipo de ação, trago intervenções artísticas elaboradas e realizadas por mulheres e ações que tenham elementos de recusa à continuação dessa guerra interna. Diferente da arte política revolucionária (que busca derrubar o Estado), as ações artísticas, que aqui trago, são ações de quem compreende a disciplina como desagregadora, que observa a biopolítica pelos símbolos que promove e impõe nos espetáculos midiáticos (subsidiados por contratos pautados no biopoder). O que provocam essas ações? Do ponto de vista do discurso bélico patriarcal são *ações de desertoras*. Tal discurso transforma as executoras (artistas) em sujeitos desqualificáveis.

A TAZ é espaço roubado, ocupações clandestinas em lugares em que o Estado ainda não descobriu em seu mapa de dominação. Ai os rebeldes poderão estar, momentaneamente, a salvos; são espaços vazios de dispositivos de controle (câmeras de segurança, guarda metropolitana).

A ação das mulheres, que aqui trago, não tem a preocupação de deixar marcas, de ameaçar com o retorno da violência. A TAZ feminina pode se tornar outros modos de *vida possível* diante da homogeneidade existencial, que o espetáculo capitalismo nos quer fazer acreditar. A invisibilidade é adotada como ação tática, que levam as mulheres a se camuflarem. Essa atitude tem sentido, mais adiante se verá.

A TAZ surge em contraste ao ‘fechamento do mapa’. Isso quer dizer que não há no globo terrestre um território que não seja tomado por uma nação-Estado. Isso poderá dizer que todo o globo terrestre poder tornar-se um grande campo de concentração para os governos.

A TAZ é, no entanto, um buraco nesse mapa. Bey chama esse fechamento do mapa terrestre de ‘gangsterismo territorial’ onde “nenhum centímetro quadro da Terra está livre da policia ou dos impostos... em teoria” (BEY, 2004: 22). “O mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta. Metaforicamente, ela se desdobra por dentro das dimensões fractais invisíveis à cartografia do Controle” (Idem). A rua é o lugar dos limites murados, das fronteiras fortemente armadas dos proprietários (particulares, Estados, corporações multinacionais).

Devido a nosso processo histórico, tendo a pensar que, muitos artistas, para sobreviver, já utilizam a tática do caçador há longa data: os mais radicais. Tais artistas, muitas vezes, são encontrados em espaços não frequentados pelas elites governantes: botecos, bordéis, casas privadas. Vivem nas bordas do tecido social. Por isso, é difícil fazer sua história. Quero dizer que, bem antes de Hakim Bey ter escrito seu livro, muitos artistas brasileiros já atuavam como buscadores de TAZ; não exatamente por opção estética ou política, mas como modo de sobrevivência.

Muitos filósofos dos artistas de rua são guardadores de carros, andarilhos, mendigos urbanos, mulheres que subjetivaram outros modos femininos de ser, além daquele de rainha do lar. Esses personagens conhecem o campo de guerra (a rua) e são mestres em encontrar espaços vazios (geográficos, sociais, culturais, imaginários) para se esconder. São como os ratos, sabem fazer buracos no mapa urbano, geográfico e social das metrópoles do mundo americano. Aqui os ratos são bem vindos.

Tais buscadores, ao perambular à pé, pelas cidades, conhecem atalhos pouco conhecidos, atalhos que não estão no mapa de ruas. São esses atalhos que possibilitam as experiências fora dos controles do poder público ou mesmo fora do controle privado: um buraco na rua pode tornar-se um ato de cuidado com o outro, um bueiro abandonado pode revelar um rio canalizado, uma calçada de pedestres pode tornar-se espaço de jogo lúdico, uma parede de prédio pode tornar-se um espaço para “o livre dizer”, uma casa abandonada se faz espaço para encontros artístico, um beco inabitado se transforma em cenário para um curta etc.

O artista de rua tende a compreender aquilo que acontece na rua como *alegoria* de um discurso de poder e, muitas vezes, acaba por escancarar as arbitrariedades, entre significante e significado, do discurso que está na rua (leis de usos dos espaços públicos, machismo, homofobia, modelos de urbanização e outros racismos). Desafia as definições fixadas pelo senso comum. Por exemplo, ao aproximar-se de mendigos ou prostitutas, ao fazer aparecer sua humana condição, fura a cerca imaginária, criada pelo biopoder, em volta dessas pessoas. A presença da arte na rua revela o potencial discurso que pode transformar a rua em campo de concentração. A arte, porém, por seu apelo estético, ao humanizar essas presenças humanas silenciadas, desordena o lugar público, embaralha o ritmo dos transeuntes, questiona as identidades. Quando algo acontece, inverte-se o discurso.

Se a rua permanece como um campo de guerra, é transformada em gênero masculino patriarcal e o que temos é a violência, a segregação, as fronteiras. Porém, quando a rua é tornada um espaço de intimidade, transformada em gênero feminino, a violência é desmontada; busca-se a aproximação com a vida nua, apagam-se fronteiras.

Ao se negar habitar um lugar fechado (galerias, teatros, casas de show, espaços alternativos fechados), a artista da rua torna-se uma despossuída e, com isso, afirma um modo de vida nômade. A nômade passa a não mais reconhecer, como valor ético, noções tais como: nacionalidade, origem étnica, sexo, periculosidade, propriedade privada, paternidade. A mulher nômade – símbolo raro na História das culturas – é aquela que se lança a experiências afetivas fora das identidades sexistas, fora dos lugares instituídos para as artes, fora da subjetividade feminina ligada à maternidade dentro de casamentos contratuais, enfim, fora do modelo burguês de vida feminina. O símbolo de maior senso comum da mulher nômade é o da cigana. Tais mulheres são maltratadas pelo discurso moral do ocidente europeu cristão. Tanto lá, como cá, as ciganas, nômades, são colocadas entre a escória da humanidade.

A força da arte na rua termina quando a arte é incorporada aos códigos de segurança do sistema, quando vira marca comercial, quando é usada como *marketing* para vender sabonete.

Ao entender que as mulheres tem um modo diferente de fazer ciência, modos esses em que a sensibilidade não é ignorada na construção do conhecimento, sou tentada

a pensar que minhas escolhas e, portanto, o discurso feminino que depreendo delas, pode se referir, parte à produção da arte contemporânea, mas também, pode ser uma narrativa pessoal.

Trago aqui um discurso pacifista. Não sei o quanto esse posicionamento é o discurso que defendo para a arte na atualidade, e o quanto tal posicionamento está nas ações poéticas que aqui trago. Escolhi, para mostrar aqui, intervenções urbanas que me levam a pensá-las como práticas para o cuidado de si e dos outros. Cuidados com o corpo, com as relações afetivas, com as memórias, com o espaço público. É isso o que essas mulheres me fizeram experimentar diante de seus “objetos artísticos”.

A primeira que trago é a artista plástica, **Andressa Frugoli**. Não a conheço, nem vi sua obra no local. Conheço-a por fotos. Fiquei sabendo de sua ação pesquisando na internet.

Andressa Frugoli, depois de ter caído com seu carro em um grande buraco, começou a “jardinar” as descuidadas ruas paulistanas. De que modo? Para Andressa o buraco serve como miolo da flor que pinta no asfalto. Essa é sua TAZ. Sua “flor que brota do asfalto”, parafraseando o poema de Drummond, embeleza, mas, também, avisa os motoristas do perigo. O ato da artista é um cuidado com o outro. O motivo – as flores pintadas – presentifica símbolos de fertilidade. Presença de mulher!

Em seus aspectos formais, geralmente a arte da intervenção urbana é constituída por tudo e todos que estão nas ruas: tipo de urbanismo, obras de arte públicas, ambulantes, moradores de rua, como também seus descuidos. Vanessa poderá ser multada pela prefeitura por seu “ato de vandalismo”.

Outra intervenção, criada pela artista **Milene Valentir Ugliara**, é a criação de um vestido transparente, confeccionado com plástico transparente. Esse vestido é composto por bolsões que devem ser preenchidos com corante e açúcar. Ela oferece aos transeuntes um torrão de açúcar já com o corante e um copo de água mineral. Pede para que a pessoa dissolva o açúcar com a água em sua boca e, devolva o conteúdo, por meio de um canudinho, que levará a água colorida para um compartimento do vestido. A ideia é que o vestido seja colorido pelos transeuntes. Perguntada sobre o trabalho, Milene respondeu:

O que me impulsionou no trabalho foi uma atração por lidar com materiais fluidos, transparentes, mutáveis, que fizessem referência ao orgânico e ao sensorial. É

a tentativa, talvez, de trazer algo que não é meu corpo, nem do outro, mas faz referência à nós e de alguma forma nos une quando nos relacionamos com ele.

Milene veste o vestido transparente e transforma seu próprio corpo em TAZ. O vestido, símbolo recorrente do fetiche feminino, torna-se espaço de troca de fluidos corporais. Sua *performance* aproxima-a, dos indivíduos, pela saliva; intimidade de poucos amantes e que, no entanto, Milene quer compartilhar com a população de São Paulo. Mas seu desejo é misturar seu corpo ao do outro, experimentá-lo para além de sua fronteira individual.

Em minha leitura, Milene brinca com a ideia da falta existencial do sujeito da filosofia iluminista. Tem um olhar crítico à tese de que o sujeito sempre estaria em falta e, ao mesmo tempo, em busca permanente pelo “preenchimento” de si. Assim é que se compreende, no ocidente, por exemplo, a ideia de amor. Milene, então, ao buscar preencher-se com a saliva de várias pessoas, sem distinção de sexo, cor, idade, nacionalidade, erotiza a ação de preenchimento. A TAZ de Milene passa a ser seu próprio corpo mediado pelo vestido-objeto.

Nenhuma artista de rua que apresento aqui pretende estetizar o cotidiano das cidades. Sua ação é um modo de se apossar do espaço de modo independente e diferente daquele uso instituído, machista. O estético aí é uma ferramenta feminina de fazer as coisas.

Outro exemplo, é a “mulher bolha” realizado pela performer **Denise Raquel**. Trata-se de uma vestimenta também. Denise coloca vestido, meias e sapatos brancos e, por cima de tudo isso, um involucro confeccionado com plástico transparente. Perguntada sobre a *performance*, a artista nos diz:

A imagem de uma mulher envolta em uma redoma translúcida simbolizava um incômodo subjetivo que atingia a coletividade. Subjetivo como símbolo de um estado de isolamento e inadequação ao meio social. Coletivo como símbolo de um isolamento que se estende a uma massa de indivíduos, na impossibilidade de estabelecer relações efetivas com o outro, na dificuldade de comunicar-se e experimentar a vida em conjunto no equilíbrio entre o racional e o sensível. A redoma surge como proteção ao ataque de informações, definições, preconceitos, um aceleração do processo vital repleto de cobranças impostas pelo ritmo capitalista de subsistência. Esta proteção artificial proporcionou um estranhamento de mim e dos outros, que ao se verem

objetivamente apartados do contato comigo, sentiam-se estimulados a estabelecer uma relação a qualquer custo e encontrar explicações racionais para aquele fato.

Denise constrói seu escudo, a bolha, que funciona como proteção artificial. Em meu olhar, a artista se vale de ironia delicada de quem vive ameaçada fisicamente. Como o avesso da rua, a artista se coloca totalmente em isolamento, mas totalmente visível para os transeuntes. Ela não se comunica verbalmente com eles e elas, apenas olha por entre o plástico. Também a TAZ de Denise é seu próprio corpo mediado pelo plástico.

Outro exemplo, ação realizada junto com o *Barracão Teatro*. O trabalho aconteceu na passagem de um túnel que existe na cidade de Campinas que liga um bairro residencial ao centro comercial. A figura foi criada pela atriz **Adelvane Neia** que vestia com longo vestido rosa, esvoaçante, luvas, botas de saldo e chapéu. Também como Denise, Adelvane não falava com as pessoas, apenas olhava com meiguice, sutileza. Sua figura parece não distinguir o espaço público do privado. Essa ação encantou os transeuntes que paravam, comentavam, cuidavam dessa mulher misteriosa.

Ao ser perguntada de como surgiu a figura cor de rosa, Adelvane nos narra:

O codinome dela, dado por Tiche, ficou 'Mulher Clássica'. Essa figura surgiu em sala de trabalho na montagem de um espetáculo em 2008. Duas coisas me levaram à ela, primeiro o figurino, o comprei em um Bazar Beneficente. Fui atraída por ele imediatamente, aquela cor, a delicadeza das nervuras que enfeitava a parte de cima, levou-me a outra época. Identifiquei-me totalmente com a delicadeza. Foi com essa qualidade que eu guardei esse figurino por quase dois anos. E no processo de um novo espetáculo o levei, no primeiro dia que o coloquei para improvisar, tinha tido uma tarde de amor muito bela e fui para o ensaio. A diretora pediu-me para vestir o figurino e improvisar livremente. Veio-me uma delicadeza e meu corpo ainda trazia a sensação de ter amado com profundidade, isso ficou muito forte. A mulher clássica não pronunciava nenhuma palavra apenas suspirava, sorria, e misturava sensações de gozo, prazer e dor. Mas ao fazê-la na sala de trabalho vinha-me também imagens de estar em uma fazenda, uma mulher presa há algo. Já na rua a sensação foi muito forte de delicadeza e uma época que já se foi.

A explicação da atriz é tocante, sensível e explicitamente sensual. O modo com se aproxima dos passantes lhes coloca nessa fina experiência sensória do prazer ainda reverberando no corpo da atriz.

Nessa intervenção, a figura e o fundo são opostos radicais. A figura com seus tons suaves, sua beleza feminina, delicadeza, suavidade diante de um fundo sujo, apagado, cruel, duramente mecanizado, barulhento. Com a diferença produzida pela figura, tudo parece estar fora de lugar. A beleza da figura parecia presentificar o impossível no ambiente hostil da rua. A beleza exalada pela ação artística, diante de uma rotina de feiura, de barulho, de desamores, fez sonhar a possibilidade da vida como obra de arte. A sensualidade da atriz contrastava com a dura estética da sexualização do corpo feminino produzido pelo espetáculo capitalista. Nessa intervenção, as pessoas cuidavam de Adelvane, principalmente as mulheres, como se quisessem guardar um sonho.

Ainda outra ação poética pela cidade. Essa com o cuidado para o corpo do outro, realizada pelo Grupo *OPOVOEMPE*. Ao consultar o material disponibilizado por **Cristiane Zuan Esteves**, diretora do grupo, lemos o que se segue:

“Pausa para Respirar” é uma intervenção criada em março de 2010 a partir do tema de AquiDentro AquiFora para o dia Mundial da Saúde. (Artistas: Cristiane Zuan Esteves, Ana Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso, Paula Lopez, Xaxá Melman, Paula Possani).

Uma intervenção-percurso, onde as performers do OPOVOEMPÉ, de jalecos brancos, propõem aos passantes questões referentes à interação de modo de vida, hábitos e bem-estar. Ao público, é proposta uma pequena pausa no cotidiano e a possibilidade de escutar as batidas de seu próprio coração enquanto os pés repousam num pequeno pedaço de gramado. Alternam-se momentos de invisibilidade e evento, ações coreográficas e interação numa anamnese lúdica e, ao mesmo tempo, leve e profunda.

Ao que parece, pois não experienciei essa ação, as atrizes convidam os passantes a roubarem tempo de Cronos e, como ato de recusa à servir de alimento para a devoração do deus, os indivíduos param, respiram, escutam, refletem a partir de estímulos poéticos... cuidam de si. A TAZ do OPOVOEMPE em Pausa para Respirar é construída aos olhos de todos. Elas se disfarçam de agentes de saúde (jaleco branco, estetoscópio, banquinhos) e, junto com aqueles que param, praticam o ato de resistência. Essa ação

parece-me uma tática de guerrilha do tipo proposto por Bey, pois elas se movimentam no campo do inimigo, sem serem notadas. E mais, militam pelo descontrole. Cronos é aí tornado símbolo do macho devorador, símbolo do panótico. Segundo Cristiane, o grupo considera a guerrilha, uma troca.

Por fim, trago aqui mais uma intervenção urbana elaborada e realizada por mulheres do *Coletivo PI*. Trata-se da intervenção intitulada *Narrativas de São Paulo: cidade, memória e poesia* (Artistas: Pamella Cruz, Priscila Toscano, Natalia Vianna). Do material disponibilizado pelo coletivo, temos a descrição da ação:

A ideia é colocar no espaço público (calçada, praça, ponto de ônibus e outros) uma sala de estar, ou seja, o espaço privado da intimidade. As pessoas que circulam por estes espaços públicos verão uma mulher em trajés confortáveis sentada em seu sofá, lendo um livro e tomando seu café. Ao lado do sofá há uma cadeira vazia. Queremos com a contraposição da cena e o espaço público provocar um olhar curioso que estimule a aproximação entre as pessoas da rua e a performer. O convite para uma conversa será feito pela performer aos curiosos que se aproximarem. e. Durante o diálogo ela fala sobre sua leitura, lê trechos do livro e pede auxílio na escrita de seu livro que tem as páginas em branco, apenas com um título. A proposta é que as pessoas façam pequenos relatos sobre o cotidiano do bairro revelando fatos, memórias e desejos desse local. Nessa intervenção não há um roteiro de perguntas para ser seguido pela performer e também não trabalhamos com a ideia de representar uma personagem. Queremos que as pessoas se aproximem e que a relação que se estabeleça entre artista e participante da ação seja feita e desfeita no próprio momento do acontecimento.

Aqui, explicitamente, as artistas instalam um espaço privado – a sala – em um espaço público para trocar memórias que são registradas para a escritura de livros de cada bairro. Dois fatores chamam a minha atenção nessa ação: o modo como aproximam do morador do bairro e ideia de história como memórias de cidadãos comuns. A aproximação não é espetaculosa, a performer não chama a atenção do transeunte. É justamente seu silêncio que aproxima. Por outro lado, ao invés de perguntar sobre grandes acontecimentos ali ocorridos, instiga o morador do bairro a aproximar-se de suas memórias pessoais sobre aquele lugar.

Margareth Rago afirma que o feminismo propõe uma nova relação entre teoria e prática.

Delineia-se um novo agente epistêmico, não isolado do mundo, mas inserido no coração dele, não isento e imparcial, mas subjetivo e afirmando sua particularidade. Ao contrário do desligamento do cientista em relação ao seu objeto de conhecimento, o que permitiria produzir um conhecimento neutro, livre de interferências subjetivas, clama-se pelo envolvimento do sujeito com seu objeto. Uma nova ideia da produção do conhecimento: não o cientista isolado em seu gabinete, testando seu método acabado na realidade empírica, livre das emoções desviantes do contato social, mas um processo de conhecimento construído por indivíduos em interação, em diálogo crítico, contrastando seus diferentes pontos de vista, alterando suas observações, teorias e hipóteses, sem um método pronto. Reafirma-se a ideia de que o caminho se constrói caminhando e interagindo (www.nutead.org/gde/downloads/epistemologia_feminista.pdf)

A historiadora fala de procedimentos feministas para o fazer científico. No entanto, percebo que, na arte, acontece o mesmo. As artistas acima citadas, para produzir conhecimento sobre a arte de viver, saem às ruas, impregnando-se com a materialidade da rua, interagindo com seus usuários. Nesse fazer, que é também reflexão, as artistas se colocam em experiência, querem que seus corpos sejam atravessados por palavras, por sentimentos, por matéria orgânica. Não representam, mas, sim, experimentam. Tal como a cientista feminista, as artistas de rua saem de suas confortáveis salas de ensaios, galerias, edifícios teatrais – correspondentes a laboratórios artísticos – e vão construir o poema urbano com o transeunte. Tudo para possibilitar o acontecimento da invenção de outras subjetividades possíveis para si e para os outros, coletivizando o espaço.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua*. Homo Sacer. Lisboa, Portugal: Presença, 1998.

ALBUQUERQUE Jr, Durval de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusp. 2007 – (Col História).

ASSIS, Érico Gonçalves de. *Táticas lúdico-midiáticas no ativismo político contemporâneo*. Dissertação de mestrado. Universidade do Vale do rio dos Sinos –

UNISINOS – Centro de Ciências da comunicação Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 5ªed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005 – (Col. travessia do século)

BEY, Haken. *Zona Autônoma Temporária*. 2ªed. São Paulo: Conrad, 2004 – (Col. Baderna)

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 3*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999 – (Col. tópicos).

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Corpos indisciplinados*. Ação cultural em tempos de biopolítica. São Paulo: Beca, 2007.

www.opovoempe.blogspot.com; www.opovoempeemzagreb.blogspot.com

<http://coletivopi.blogspot.com>

www.nutead.org/gde/downloads/epistemologia_feminista.pdf