

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes



A PERFORMATIVIDADE DO COTIDIANO:
ações do dia a dia enquanto performances na cidade do Porto

DISSERTAÇÃO E TRABALHO DE PROJETO DE MESTRADO APRESENTADOS À
FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO
EM ARTE E DESIGN PARA O ESPAÇO PÚBLICO

Fernanda Cristina Zotovici

Orientador: Maria Manuela Oliveira Barros (Né Barros)
Co-orientador: Rui Paulo Vitorino dos Santos

Porto
2020

Nota à edição

A presente dissertação utiliza o idioma português do Brasil

As citações em inglês foram traduzidas pela autora para leitura fluida, e foram referenciadas em nota de rodapé com a citação original

Índice

Agradecimentos	4
Resumo	5
Introdução	6
1. MAPEAR - Análise da vida urbana a partir dos estudos da performance	9
a. Enquadramento do termo performance	11
b. Prática performativa como ação social	12
c. Prática artística enquanto arte/vida e vida/arte	16
d. Observação do contexto urbano	19
2. INTERVIR - Atos Performativos no cotidiano da cidade -	21
a. Senhores a jogar na praça - <i>Senhoras a jogar na praça</i>	25
b. Skatistas na casa da música - <i>Skateprint e skatedrawing</i> -	30
c. Comércio ambulante - <i>Troca de memória</i> -	36
d. O caminhar na cidade - <i>Purga</i> -	40
3. TRANSFORMAR - O urbano e o social em tempos de pandemia	42
a. As idéias de Turner aplicadas no contexto da pandemia COVID19	47
b. Viver em confinamento - <i>Calados num apartamento durante a pandemia</i>	49
c. Início de desconfinamento - <i>Café da Manhã em um domingo</i>	52
Considerações finais	56
Bibliografia	59

Agradecimentos

Agradeço a minha família, grande alicerce da vida inteira. Adilson, Vivian, Dalton, Kleber, Rosana, Milena, Flavia, Cesar e Leticia. Sempre presentes em todos os momentos, e que caminham junto comigo para todas e quaisquer estradas do mundo.

Agradeço ao Vinícius, grande companheiro, por todo seu cuidado, atenção, carinho e amor. Pelos incentivos diários e pelo apoio nos momentos difíceis. E por sempre me fazer lembrar e viver as coisas boas da vida.

Agradeço ao Bruno, duplinha, pela parceria em todas as ideias, invenções, sugestões e imaginações. Por ter pensado junto comigo esta dissertação desde de antes mesmo dela nascer. Pelas suas convicções e ideais; e por sempre estar disposto a se expandir comigo.

Agradeço aos meus amigos do Porto. Claire, Rayan, André, Izabel, Letícia, Ana, Elisa, Rafaela, Gabriela, Jéssica, Juana, Cristiana, Tito entre outros que me abraçaram numa cidade nova e construíram comigo um lar.

Agradeço aos meus mestres e professores. Né, Rui, Miguel, Jorge, Gabriela, que não só dividiram comigo seus saberes como apontaram os caminhos para que eu pudesse continuar minha viagem.

Agradeço aos meus amigos agora fisicamente distantes, mas que de algum modo sempre estiveram perto. Caroline, Daniela, Vanessa, Roberto, Leonardo, Marília, Nara, Sofia, Erico, Augusto, Isabella, Matheus, Bruno e tantos outros que tornam minha vida mais contente e que são o reflexo do meu próprio ser.

Agradeço ao cotidiano, aos pequenos momentos da vida.

Resumo:

O diálogo entre os estudos da performance e a observação cotidiana na cidade do Porto é o corpo central desta dissertação. Utiliza-se o estudo da performance como ferramenta crítica analítica para identificar, investigar e re-descobrir gestos cotidianos dos habitantes da cidade.

Num primeiro momento, enquadra-se o conceito do termo performance como um pensamento transdisciplinar que aproxima as ciências sociais às artes, apresentando autores como Richard Schechner (teatrologista), Erving Goffman (sociólogo) e Victor Turner (antropólogo).

Posteriormente, apresenta-se quatro ações performativas baseadas em observações espontâneas e cotidianas na cidade do Porto: “Senhoras a jogar na praça de São Lázaro” baseado nas observações dos senhores que se apropriam da praça de São Lázaro; “Skateprint” e “Skatedrawing” a partir da observação dos skatistas na praça da Casa da Música; “Troca de memória” com origem na observação do comércio ambulante; “Purga” tendo como partida o ato de caminhar pela cidade.

Por fim, no contexto emergente da pandemia do Covid-19, busca-se refletir sobre as repentinas mudanças no cotidiano social e urbano. Para isso, relacionou-se a crise mundial com o conceito de “drama social”, concebido por Victor Turner, juntamente com exercícios performáticos especulativos sobre formas de se viver nesse novo contexto.

Abstract

The dialogue between performance studies and daily life observation in the city of Porto is the central body of this dissertation. Using the study of performance as a critical and analytical tool the aim is to identify, investigate and re-discover everyday gestures of the habitants of the city.

In the first moment of this research, the concept of the term performance is framed as a transdisciplinary thought that brings the social sciences closer to the arts, using authors such as Richard Schechner (theater), Erving Goffman (sociologist) and Victor Turner (anthropologist).

Subsequently, four performative actions based on spontaneous and everyday activities in the city of Porto are presented: “Senhoras a jogar na praça de São Lázaro” which is based on the observations of gentlemen who appropriate the São Lázaro square; “Skateprint” and “Skatedrawing” from the observation of skaters in the square of Casa da Música; “Troca de memória” originated from the observation of street commerce; “Purga” based on the action of walking through the city.

Finally, in the emerging context of the Covid-19 pandemic, this dissertation seeks to reflect on the sudden changes in social and urban daily life. For this, the world crisis was related to the concept of “social drama”, conceived by Victor Turner, together with speculative performance exercises on ways to live in this new context.

Introdução

Essa dissertação propõe uma reflexão prática/teórica que dialoga os estudos da performance com a vida cotidiana da cidade. Utiliza-se os estudos da performance como ferramenta crítica analítica para identificar, investigar e re-descobrir gestos cotidianos na cidade. Ao observar a cidade e seus cidadãos sob a luz dos estudos da performance, diversas questões surgiram, e que motivaram essa pesquisa: Como utilizar os estudos da performance para ler e redescobrir gestos cotidianos na cidade? Como analisar ações cotidianas enquanto performances? Como aproximar ações cotidianas (vida comum) com a arte da performance? Que tipo de relação se estabelece entre a vida cotidiana e os estudos da performance? E como se processa essa relação?

Existe um campo invisível que reclama um pensamento crítico: a relação entre a vida cotidiana (as ações comuns do dia-a-dia) e a performatividade de tais ações. Assim, o presente trabalho busca utilizar a teoria da performance como lente de análise da vida social da cidade. No campo dos estudos da performance, busca-se compreender tal disciplina como um pensamento transdisciplinar sob a luz de autores como: Richard Schechner, pesquisador contemporâneo com origem no campo do teatro, e que desenvolve pesquisa na “*Performance Studies*”, associação da *New York University*; Erving Goffman, sociólogo e antropólogo, o qual guia sua pesquisa a partir da observação das interações sociais no dia-a-dia utilizando a representação teatral e a dramaturgia como lente de análise dessas relações¹; Victor Turner, antropólogo, que estudou a estrutura cultural, social e ritual da vida aldeã dos Ndembu, e concebeu o conceito do “drama social” como uma sequência de acontecimentos que modificam um padrão previamente estabelecido, ou interrompem um curso de regularidade de uma estrutura social².

Durante o desenvolvimento deste mestrado o mundo passa por uma crise global: a pandemia do covid-19. Essa pandemia interferiu e afetou a todos, e dada a complexidade do assunto e o evidente impacto causado sobre esse trabalho, foi inserido um capítulo o qual discute e levanta questões acerca da performatividade em um contexto de pandemia. Utilizando os mesmos autores que já acompanhavam a pesquisa, buscou-se compreender através do olhar da performance essa nova maneira de se viver: em isolamento social. Algumas novas perguntas surgiram: Como o isolamento social afetou o modo como as pessoas se relacionam com o espaço público e com o outro? Quais seriam as novas narrativas dessa maneira inédita de se viver? Pode-se encontrar certa performatividade em

¹ Essas ideias de Goffman foram discutidas sobretudo em seu livro “A representação do eu na vida cotidiana” (1959)

² O drama social pode ser visto ao longo dos estudos de Turner, mas para essa pesquisa foi utilizado dos contributos contidos no livro “Schism and continuity in an African society” (1957) e o último capítulo do livro “On the edge of the bush: anthropology as experience”(1985) no qual Turner apresenta um conceito de performatividade no âmbito global

um contexto de isolamento social? Se sim, como?

O desejo de compreender a cidade através de um olhar artístico ou performático nasce da relação entre a graduação em arquitetura e urbanismo em paralelo com os estudos de teatro contemporâneo a que a autora vem se dedicando nos últimos anos. As relações entre cidade e arte, arquitetura e teatro, dramaturgia e urbanismo são as motivações principais deste trabalho. E é a partir dessas inquietações, que surge o objetivo do trabalho: re-descobrir gestos cotidianos através do estudo da performance; utilizar a teoria da performance (no contexto cultural) como lente de análise da vida social; e compreender a performatividade do cotidiano como geradoras de identidade de um lugar.

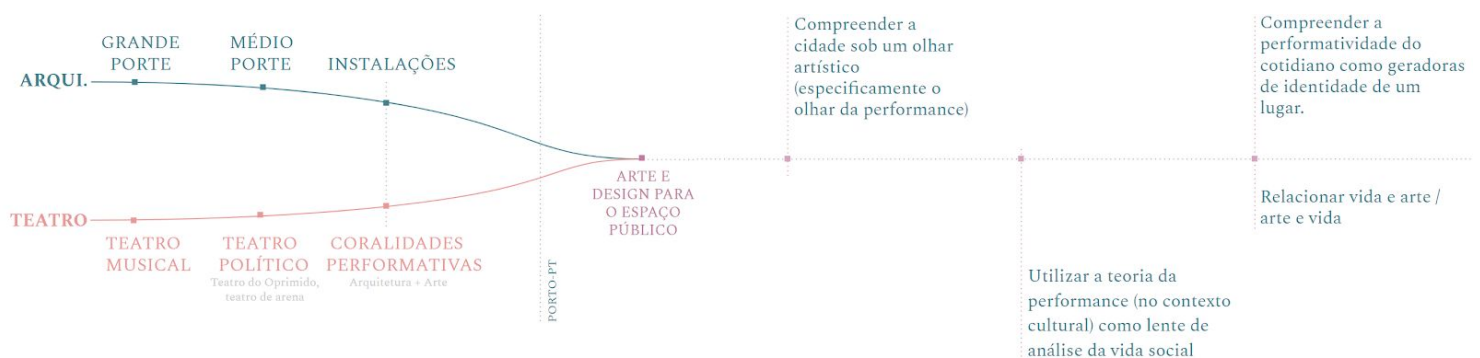
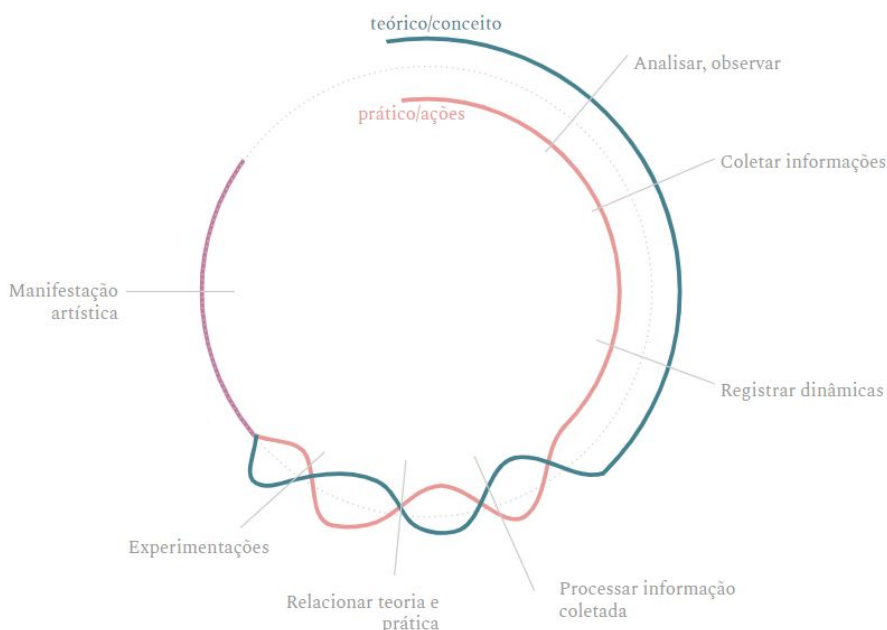


Imagem acima: gráfico descreve o percurso acadêmico e profissional da autora. Fonte: autora, 2020.

A metodologia de análise de determinadas ações cotidianas parte da relação entre prática (ações cotidianas) e teoria (conceitos) através de observação, coleta de informações e registros. Depois, as informações coletadas são processadas, e reflete sobre a influência dos conceitos e ações e vice e versa. Por fim, manifesta-se a prática artística como resposta



desse processamento de análises e informações. Esse ciclo repete-se durante a dissertação criando um ciclo que gere algumas experimentações artísticas articuladas com observações reais da cidade e com conceitos teóricos.

Imagem esquerda: gráfico descreve o processo metodológico da autora. Fonte: autora, 2020

Dessa maneira esse trabalho se estrutura em três capítulos: “MAPEAR”, “INTERVIR” E “TRANSFORMAR”. No capítulo 01 – “MAPEAR: análise da vida urbana a partir dos estudos da performance” – será apresentada um quadro sinóptico dos autores e conceitos que serão utilizados como base para fundamentação teórica da pesquisa; Como o nome sugere, esse capítulo pretende mapear dentro dos estudos vastos e abrangentes da arte da performance e da arquitetura/urbanismo quais as linhas de raciocínio e de investigação que se pretende seguir. No capítulo 02 – “INTERVIR: atos performativos no cotidiano da cidade” – serão apresentadas quatro intervenções performativas baseadas em ações espontâneas e cotidianas da cidade do Porto: “Senhoras a jogar na praça de São Lázaro” baseado nas observações dos senhores que se apropriam da praça de São Lázaro; “Skateprint” e “Skatedrawing” a partir da observação dos skatistas na praça da Casa da Música; “Troca de memória” com origem na observação do comércio ambulante; “Purga” tendo como partida o ato de caminhar pela cidade. No último capítulo – “TRANSFORMAR: o contexto urbano em tempos de pandemia” – serão discutidas as emergentes transformações sociais e as possíveis transformações futuras no contexto urbano que a epidemia do coronavírus causou. Para isso, relacionou-se a crise mundial com o conceito de “drama social”, concebido por Victor Turner, além de dois exercícios performáticos especulativos sobre formas de se viver nesse novo contexto: *“Café da manhã em um domingo”* e *“Calados em um apartamento durante a pandemia”*. Por fim, serão apresentadas as considerações finais, narrada de maneira pessoal, a fim de aproximar o leitor das reflexões íntimas da autora em relação ao seu próprio trabalho.

De modo geral, pode-se considerar que o campo dos estudos da performance (em suas várias nuances) traz em si o potencial de criar novas perspectivas para a vida cotidiana urbana coletiva, principalmente em momentos críticos como o que estamos a viver durante a pandemia mundial do novo coronavírus (COVID-19).

As lentes das artes da performance nos servem como gatilhos de provocação e de questionamento sobre o que significa, afinal, viver em cidades?; o que significa, afinal, viver em co-dependência com nossos vizinhos citadinos?; do que se trata, afinal, viver coletivamente num mundo onde a idéia e as práticas do individualismo crescem há décadas ou há séculos?

CAPÍTULO 01

MAPEAR

Análise da vida urbana a partir dos estudos da performance

CAPÍTULO 01 - MAPEAR

Análise da vida urbana a partir dos estudos da performance

É de suma importância reconhecer que a cidade impõe formas de uso social e condiciona modos de operação. Reconhecer e tomar estas convenções como matéria para o ato artístico pode constituir uma quebra do uso cotidiano habitual da cidade e, ainda que momentaneamente, propor outras formas de organização para a convivência, até então, imposta. Esta quebra do cotidiano habitual é uma oportunidade de desafiar o *status quo* e reconstruí-lo ou reinterpretá-lo –artisticamente– através da observação e da análise da performance cotidiana.

Os espaços públicos estão defronte a uma crise de ocupação e, por sua vez, os indivíduos estão enfrentando a crise de ocupar esses espaços. Logo, o que motiva compreender a cidade e reconfigurá-la é uma preocupação com estas crises.

Então, é possível imaginar uma reinterpretação (ou a redescoberta) da cidade –entendida como um corpo em movimento– e de seus corpos urbanos, a partir da perspectiva da arte da performance?

O debate sobre os “espaços públicos” –e a importância de tal debate– ganhou força nas últimas décadas, quando uma gama de autores propuseram uma análise “humanizadora” sobre esses espaços.

O espaço público deveria ser compreendido como o cenário de encontros democráticos e heterogêneos dos cidadãos de uma cidade, onde se desenvolve e se configura o sentimento de pertencimento, de memória e de identidade. Cria-se lugares a partir do convívio entre os cidadãos e destes com o próprio ambiente urbano que os cerca.

Num período em que as cidades sofrem constantes processos de fragmentação, de proliferação de espaços com acesso restrito e intensificação da privatização da vida, a discussão sobre identidade urbana e coletiva se faz necessária.

Em paralelo, esta dissertação atravessa um período de agravamento da propagação do vírus COVID-19, e num contexto onde se prioriza o distanciamento e o isolamento social em prol da redução de vítimas afetadas pelo vírus. Essa nova realidade também suscita uma série de questionamentos sobre o espaço público e os modos de vida urbanos.

Assim como o espaço público foi analisado sob a luz de diferentes disciplinas (ou

áreas do conhecimento) e autores³ –em campos como os de sociologia, geografia, filosofia, arquitetura e teatro, entre outros–, o exercício desta dissertação objetiva tecer interpretações sobre espaços públicos, sob o olhar dos estudos da performance.

Ou seja, o presente trabalho objetiva utilizar autores e teorias que discutem o tema da performance e, além disso, utilizar tais teorias como suporte para análise de situações da vida urbana observadas pela autora.

Portanto, esta dissertação nos conduz a transitar entre dois polos, o primeiro é o da análise do espaço público, o segundo é o dos estudos da performance – de forma abrangente porém aplicados a casos específicos na cidade do Porto.

Adriana Sansão Fontes identificou que o individualismo caracteriza por muitas vezes as formas de convívio coletivo contemporâneo⁴. Este trabalho busca refletir sobre espaços outros que, por suas vezes, fazem frente a tal individualismo. Busca-se trabalhar com espaços permeados por afetos e por memórias, espaços que aproximam a cidade do habitante.

Para isso, é preciso compreender quais as ferramentas de análise que serão utilizadas no contexto do estudo da performance, assim como compreender em que perspectiva será analisada a vida urbana e os espaços públicos.

a. Enquadramento do termo performance

O termo “performance” expandiu-se e tornou-se popular a partir dos anos 1960 e 1970 na área das ciências sociais, sobretudo na antropologia, etnografia e sociologia, além do campo das artes e da literatura (CARLSON, 2010).

Diversos autores produziram e continuam a produzir material teórico (dentro e fora da academia) a fim de compreender essa atividade humana – a performance. As manifestações sobre performances são amplas, tanto no sentido prático quanto teórico. Muitas vezes, as teorias e as ideias discutidas entre autores se sobrepõem ou se complementam, porém noutros casos podem ser controversas e antagônicas, o que pode confundir quem pretende compreender tal universo.

Portanto, é importante enquadrar a gama de autores e os respectivos contextos acadêmicos os quais este trabalho pretende utilizar para analisar situações cotidianas

³ Como Zygmunt Bauman, renomado teórico das relações sociais líquidas da modernidade; Milton Santos, que dedicou sua pesquisa à geografia urbana, Henri Lefebvre da filosofia, Michel de Certeau, Rem Koolhaas dos estudos da arquitetura, Jane Jacobs, Augusto Boal, no âmbito do teatro, entre outros pesquisadores

⁴ Adriana Sansão Fontes. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. Rio de Janeiro. Editora Casa da Palavra: Faperj, 2013, p. 9.

urbanas da cidade do Porto. Pretende-se desta maneira contextualizar o leitor sobre onde se posiciona teoricamente o trabalho nesse campo amplo e complexo da performance.

Dentro desse universo, Marvin Carlson, no livro “Performance: uma introdução crítica” (2010) mapeia uma série de teorias, ideias e autores (procedentes de diferentes campos de estudo) que tratam do assunto e apresenta ao leitor três principais “momentos”.

Primeiramente, apresenta um contexto e um antecedente intelectual geral, inter-relacionando o conceito de *performance* com ciências humanas e sociais⁵ – que são apresentados em dois capítulos intitulados “performance de cultura” e “performance na sociedade”.

No segundo e no terceiro momento, o autor apresenta aquilo que tem sido chamado de “*performing art*”⁶ e, além disso, apresenta o modo como a prática performática tem sido contemporaneamente desenvolvida.

É sob a ótica desse primeiro momento (o da “performance de cultura” e da “performance na sociedade”) que este trabalho busca exprimir/analisar os elementos performativos da cultura e da sociedade na organização urbana de uma cidade – no caso específico, na cidade do Porto.

Analisar ações cotidianas *enquanto*⁷ performances oferece uma perspectiva que convida à reflexão crítica sobre os processos comunicativos e sociais da cidade.

b. Prática performativa como ação social

No contexto cultural da ação performativa algumas pesquisas se destacam. Esse é o caso do trabalho desenvolvido pela “*Performance Studies*”, uma associação filiada aos estudos pioneiros de Richard Schechner, da *New York University*.

O trabalho de Schechner tem sido extremamente importante, em primeiro lugar, por cruzar o campo das artes com o campo da vida cotidiana; e em segundo lugar, por englobar a performance como uma experiência vivida nos aspectos informais do cotidiano; por tal caminho, o autor consegue obter sucesso em aplicar a teoria num campo que está além das artes do espetáculo.

⁵ (antropologia, etnologia, sociologia, psicologia e linguística)

⁶ A tradução, feita pela Editora UFMG, traduz o termo como “arte performática” mas no Português pode ser questionável e passível de discussão, portanto optei por utilizar o termo original em inglês

⁷ Conceito de Richard Schechner que será a seguir explanado

Em seu livro “*Performance studies: an introduction*”, Schechner aponta oito situações em que a performance ocorre:

1. na vida cotidiana – cozinhar, sociabilizar, ‘ir vivendo’;
2. nas artes;
3. nos esportes e outros entretenimentos de massa;
4. nos negócios;
5. na tecnologia;
6. no sexo;
7. nos rituais – sagrados e temporais;
8. em ação⁸ (SCHECHNER, 2013, p.31).

Para o autor, “performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias. Performances – de arte, rituais ou vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes vivenciados’, ‘ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam’”⁹ (SCHECHNER, 2013, p.28).

Tal citação introduz um conceito importante para este trabalho: o “comportamento restaurado” (ou “*restored behavior*”). O “comportamento restaurado” pode ser descrito como: ações físicas ou verbais que são preparadas/ensaiadas, ou: ações que não estão sendo exercidas pela primeira vez – um comportamento duas vezes vivenciado.

O autor explica que o “comportamento restaurado” é o processo chave de todo tipo de performance, seja no dia a dia, seja nos jogos ou nas artes. O “comportamento restaurado” é um “modelo” que instrui o ser (o *performer*) sobre como ele deve atuar (ou desempenhar o seu papel), ou seja, como ele deve “fingir” ser alguém que de facto não é, em diversas ações e situações (no dia-a-dia, nos rituais, no teatro etc.):

“O comportamento restaurado está ‘lá fora’, à parte do ‘eu’. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado ‘sou eu me comportando como se fosse outra pessoa’, ou ‘como me foi dito para fazer’, ou ‘como eu aprendi’”¹⁰ (SCHECHNER, 2013, p.34).

No dia a dia, um comportamento restaurado pode ser, por exemplo, quando alguém conta uma história, ou atua em uma cerimônia seguindo determinado protocolo. Pode envolver ações que devem ser feitas dentro das “regras do jogo”, da “etiqueta”, ou do

⁸ Tradução livre da autora. No original: 1. in everyday life – cooking, socializing, “just living”; 2. in the arts; 3. in sports and other popular entertainments; 4. in business; 5. in technology; 6. in sex; 7. in ritual – sacred and secular; 8. in play.

⁹ Tradução livre da autora. No original: “performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life – are “restored behaviors,” “twice-behaved behaviour,” performed actions that people train for and rehearse”

¹⁰ Tradução livre da autora. No original: “Restored behavior is ‘out there,’ separate from ‘me.’ To put it in personal terms, restored behavior is ‘me behaving as if I were someone else,’ or ‘as I am told to do,’ or ‘as I have learned.’”

“protocolo” diplomático (SCHECHNER, 2013). O comportamento restaurado pode ser executado de maneira consciente ou não, uma pessoa pode não estar consciente de que está exercendo um pedaço de comportamento restaurado.

Isso nos leva a refletir o limite sobre quando uma ação cotidiana passa a ser uma performance ou vice e versa. Até onde uma ação deixa de ser apenas um ato cotidiano e passa a ser uma performance?

Marvin Carlson reflete: “Reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance, ou, pelo menos, que toda atividade é executada com uma consciência de si mesma. A diferença entre fazer e ‘performar’, de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro versus vida real mas numa atitude – podemos fazer ações sem pensar, mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance” (CARLSON, 2010, p.15).

Schechner distingue o “ser” performance (no inglês: ‘is’ performance) e o “enquanto” performance (no inglês: ‘as’ performance). O “ser” performance são eventos definidos e marcados por um contexto ou por tradição. Entretanto, é possível analisar qualquer evento “enquanto” performance.

“Há limites para aquilo que é performance. Porém, quase qualquer coisa pode ser estudada ‘enquanto’ performance”¹¹ (SCHECHNER, 2013, p.38).

Schechner, ao propor esses conceitos, e ao analisar a performance no sentido de desempenho (não só artístico e teatral), recorre aos contributos intelectuais do sociólogo Erving Goffman, publicado em 1956, e diz que performance (a citar Goffman) “pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes”¹² (SCHECHNER, 2013, p.29 apud GOFFMAN, 1959, p.15-16).

Goffman analisa a vida social (principalmente aquelas que são organizadas dentro de um limite físico) utilizando como ferramenta de análise a representação teatral, a partir de um carácter dramaturgico. O autor considera casos de estruturas convencionais/sociais e

¹¹ Tradução livre da autora. No original: “There are limits to what ‘is’ performance. But just about anything can be studied ‘as’ performance.”

¹² Tradução livre da autora. No original: “A ‘performance’ may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants.”

ilustra: como um indivíduo se apresenta perante a sociedade (em situações comuns como no trabalho, na rua...); como se dirige e se posiciona; e consequentemente intermedia a ideia ou impressão que o outro pode formar a seu respeito – isso tudo através da sua ‘performance’¹³ perante os outros (GOFFMAN, 1956).

Ao utilizar a dramaturgia como lente de análise da vida social, o autor afirma: “[...]no palco um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. A platéia constitui um terceiro elemento da correlação, elemento que é essencial, e que entretanto se a representação fosse real, não estaria lá. Na vida real, os três elementos ficam reduzidos a dois: o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelo outro presente, e ainda esses outros também constituem a platéia” (GOFFMAN, 2002, p.9).

Nessa matriz sociológica apresentada por Goffman, além do termo performance estar intimamente ligado às ações do cotidiano, também se enfatiza a ligação entre vida social e o desempenho individual e sobre as construções de identidades individuais e sociais, dos papéis sociais e de como cada indivíduo concebe sua imagem e pretende mantê-la.

Nesse sentido, a filósofa Judith Butler introduz o conceito de performativo na construção de gênero e identidade social em seu ensaio “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, de 1988.

Erika Fischer-Lichte em seu livro “Estética do Performativo” recorre a Judith Butler e explica que tanto a identidade de gênero, quanto a identidade em geral não é dada, ela representa o resultado de uma construção social e individual, e cita Butler: “Nesse sentido, o gênero não é, de modo algum, uma identidade estável ou sede de uma agência da qual procedem os vários actos; é pelo contrário, (...) uma identidade instituída através de uma repetição estilizada de actos” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 46, apud BUTLER, 1990, p. 270).

Ainda no contexto das performances culturais, é fundamental citar Victor Turner que percebeu uma certa teatralidade inerente ao ser humano e em suas ações, rituais, danças, festas e práticas cotidianas. Desenvolveu muitos de seus fundamentos teóricos em trabalho de campo realizado entre os povos Ndembu, priorizando os eventos rituais como suporte para análise de uma realidade social. Turner (1985) desenvolve, então, sua abordagem antropológica das performances culturais, com ênfase no drama social, que será mais para frente discutido neste trabalho.

¹³ Para comparação dos termos em inglês e Português, foram utilizadas as duas versões para pesquisa. Nesse caso, a Edição Brasileira (Editora Vozes) traduziu o termo performance como “desempenho”

Contudo, a tomada do espaço público pode sempre significar uma ruptura com as convenções sociais pré-estabelecidas. A medida em que se busca entender os fluxos da cidade como possibilidade de dramaturgia, as estratégias de intervenções artísticas urbanas e de planejamento/projeto urbano podem se tornar mais eficazes, assim como a construção das identidades individuais e coletivas de uma sociedade que performa a sua realidade e seu cotidiano. As tensões políticas e as contradições sociais estão apartadas pela dinâmica capitalista de esvaziamento e higienização dos espaços públicos e, todavia, estão presentes. Neste caso, a ação artística, além de evidenciar o que o poder público tende a silenciar, pode através do ato simbólico e criativo, fazer do espaço público um campo de compartilhamento de experiências concretas e utopias. De alguma forma, a ação artística nos permite ensaiar a transformação de uma ideia, em uma ação prática no espaço-tempo presente. Sobre a arte enquanto ato político, a autora Eleonora Fabião cita Lucy Lippard:

“Está claro que hoje em dia, até a arte, existe como parte de uma situação política. O que não quer dizer que a arte tem de ser vista em termos políticos ou ser explicitamente engajada, mas a maneira como os artistas tratam sua arte, onde eles a fazem, as chances que se tem de fazê-la, como ela será veiculada e para quem – é tudo parte de um estilo de vida e de uma situação política” (FABIÃO, 2008, p. 245, apud LIPPARD, 1973, p. 8-9).

c. Prática artística enquanto arte/vida e vida/arte

É nesse contexto que nasce o desejo de explorar os estudos da performance e friccioná-los a partir de trabalhos autorais que esta dissertação desenvolve: a linha tênue entre “is” performance e “as” performance de Schecher; as análises dramatúrgicas da vida urbana de Goffman; as ideias de construção de gênero de Butler e; o drama social de Turner, entre outros autores que relacionam a vida cotidiana e a performance. Pretende-se então analisar na vida cotidiana da cidade os elementos performativos e marcá-los, enquadrá-los ou elevá-los à parte do só “viver a vida”.

Seria possível exprimir da vida cotidiana uma dramaturgia? Pensar as produções de sentido através da aproximação entre a vida e a produção artística é necessário. Não tão longe, os estudos da performance urbana e das intervenções artísticas - arte - culminam na apropriação e utilização do espaço público - vida - com todas as suas particularidades. Ambos indissociáveis neste trabalho. Assim, o que nasce desta fusão entre o corpo-cidade

e arte-respiro é uma saída possível para não se sufocar dentro do caos urbano.

Para além dos estudos teóricos, no âmbito projetual e artístico, é imprescindível citar os contributos de Allan Kaprow. A arte cotidiana/arte como a vida (ou colocando o termo original em inglês “Lifelike art”, como o artista autodenomina grande parte de sua obra) é aproximar a vida da arte e vice-versa. Mais do que isso seria sublinhar e destacar comportamentos ordinários ou comuns do dia a dia, performados no momento presente e conduzir sua atenção para a ação. As “atividades”¹⁴ de Kaprow foi o termo utilizado pelo autor em 1968 para nomear certos trabalhos da sua fase pós-happenings. (KAPROW, 1993)

Para essas ações, o artista sugere a realização de atos comuns do dia-a-dia, porém fora do seu contexto original, o que causa certo estranhamento além de gerar reflexão sobre as ações tanto no sentido pessoal (de cada indivíduo) quanto no sentido social. Passar por uma porta (Maneuvers, 1971 - ver tabela), dizer olá ou adeus (Hello/Goodbye, 1978 - ver tabela), ou ter um diálogo por telefone (Satisfaction, 1976 - ver tabela), são algumas ações que Kaprow utiliza em suas atividades.

1- Maneuvers (1971) A e B Passando de costas Através do vão da porta um depois do outro o outro dizendo “você primeiro” atravessando novamente se deslocando no sentido inverso o primeiro, dizendo “obrigada!” ficando agradecido localizando mais quatro portas repetindo a rotina (KAPROW, 1993, p.191-192. Tradução da autora - trecho)	2- Hello/Goodbye (1978) A escreve Adeus e Olá em folhas entrega as folhas para B B esperando em algum lugar lendo as palavras escritas por A A se aproxima de B caminhando diz Olá ou Adeus (KAPROW, 2008, p.276 Tradução da autora.)	3- Satisfaction (1976) A telefona para B, diz: - Aqui é_____ B responde: - unh-hunh desliga. B telefona para A, pergunta: - Vocês está pensando em mim? A responde: - unh-hun ou unh-unh desliga .(KAPROW, 2008, p.261 Tradução da autora - trecho.)
---	--	--

Assim como Kaprow busca explorar sua prática artística, algumas questões surgem nesse trabalho: Como identificar uma ação cotidiana na cidade e criar uma performance a fim de enaltecer, denunciar, colocar em evidência tal situação da cidade, distanciando-me como criadora e se aproximando da vida concreta? Como compor uma obra a partir de objetos, situações e pessoas reais, sem recorrer a mediação de símbolos e de signos?

¹⁴ Termo original em inglês: “activities”

Como observar uma certa dinâmica urbana e interpretá-la a partir dos contributos dos estudos da performance?

Outro exemplo de ação performativa que traduz a inquietude do enquadramento de uma dinâmica da vida urbana através da arte da performance é a obra “Turista” de Francis Alys, de 1994. Nesta ação, realizada no exterior das grades da Catedral Metropolitana em Zócalo, na Cidade do México, Alys coloca-se ao lado de trabalhadores informais que permanecem diariamente e usualmente nesse sítio, oferecendo os mais variados serviços como eletricitas, encanadores, pintores, entre outros. Com sua clara aparência de estrangeiro no México, o artista faz uma placa de sinalética similar aos dos trabalhadores com a palavra “turista”, disponibilizando seus serviços como tal. Essa ação revela três pontos chaves para esta dissertação:

1. De um lado, o artista consegue enquadrar, evidenciar e reinterpretar uma situação específica que interfere na configuração espacial do lugar e que já possui um carácter próprio. Já está associado a esse lugar uma memória coletiva dos serviços disponibilizados pelos trabalhadores que lá se ocupam. Aquele espaço já não é apenas um espaço físico qualquer e sim um espaço social, na ocorrência da apropriação dos trabalhadores.

2. Alys também coloca em questão na sua performance a vida cotidiana e os cidadãos (trabalhadores) como parte integral da ação. Há um claro interesse em explorar o potencial cotidiano e as personagens reais, afirmando a relação entre obra e vida e enaltecendo a ocupação espontânea da cidade. Obviamente, isso é um reflexo do contexto moderno que o artista se insere. Como cita Nicolas Bourriaud, ao se referir às práticas de artistas modernos, “as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente (...)” (BOURRIAUD, 1998, p.18).

3. Por fim, o artista faz uma crítica pessoal questionando-se sobre o seu próprio papel no contexto urbano. Colocando-se nesse contexto urbano-social e, consequentemente, criando um papel de “observador profissional”, Alys reflete sobre seu status enquanto estrangeiro e também manifesta a ambiguidade sobre seu próprio trabalho enquanto artista.

“Na época acho que se tratava de questionar ou aceitar os limites da minha condição de alguém de fora, de ‘gringo’. Até onde posso pertencer a este lugar? Quanto posso julgar? Ao oferecer meus serviços como turista, oscilava entre o lazer e o trabalho, a

contemplação e a interferência. Eu estava testando e denunciando meu próprio status. Aonde estou realmente posicionado?¹⁵ (ALYS, 2008, pg.12).



Francis Allys. Turista, 1994
Enrique Huerta © Francis Allys

Estes estudos de construção de ações performativas na vida pública é o que iremos utilizar neste trabalho para as análises realizadas a partir das experimentações autorais em performance urbana realizadas na Cidade do Porto.

“Mas então, como preparar-se para performar? Ouso uma resposta: vivendo a vida. É a vida vivida até aquele momento que possibilita a concepção de cada programa e sua realização” (FABIÃO, 2013, p. 10).

d. Observação do contexto urbano

Por um lado, este trabalho busca compreender o que pode ser chamado de “atos performativos no cotidiano da cidade” por meio de autores ligados às ciências sociais e as artes; e por outro, o presente trabalho carrega em si conceitos advindos do campo da arquitetura e do urbanismo.

Desse modo, também são feitas observações e sobreposições de ideias de autores que buscam compreender dinâmicas urbanas, mais especificamente a um pensamento de cidade mais humanizada, como Henri Lefebvre e Michel de Certeau.

¹⁵ Tradução livre da autora. No original: “At the time I think it was about questioning or accepting the limits of my condition of outsider, of ‘gringo’. How far can I belong to this place? How much can I judge it? By offering my services as a tourist, I was oscillating between leisure and work, contemplation and interference. I was testing and denouncing my own status. Where am I really standing?”

As discussões e documentos dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), desde a Carta de Atenas (1933) até o Congresso de Otterlo (1959), evidenciaram maneiras distintas de se pensar o conceito de cidade. De acordo com Marisol Rodríguez Sosa e Roberto Segre, num primeiro momento, arquitetos mais antigos propunham uma cidade racional, setorizada, adequada a deslocamentos longos, realizados em automóveis. Num segundo momento, gerações mais jovens de arquitetos propunham o resgate do pensamento de uma cidade mais humana, adequada à escala do pedestre e às redes de contatos cotidianos que conformam uma comunidade.

A partir de 1960, seguindo essa linha mais recente de pensamento e a fim de compreender as cidades e suas transformações, autores de diversos campos da ciência, como Jane Jacobs, Henri Lefebvre, Michel de Certeau e Milton Santos continuaram a se debruçar sobre conceitos como “urbano” ou “espaço”. Em síntese, é possível afirmar que uma ideia essencialmente comum a esses autores é, justamente, a de que há, no mínimo, duas “camadas” de interpretação de um espaço construído. A primeira é a perspectiva de quem possui o poder de desenhar e construir um espaço. A segunda é a perspectiva de quem tem a possibilidade ou a permissão de utilizar aquele espaço construído, atribuindo-lhe significado, pelo uso criativo cotidiano.

Considerando essa perspectiva, discussões mais recentes sobre cidade, urbanismo, arquitetura e, principalmente, sobre os usos cotidianos de espaços públicos, destacam conceitos como o de “apropriação espontânea” [dos espaços públicos], apresentado por Adriana Sansão Fontes (2013). Se há, como dito, ao menos, duas camadas de interpretação do que chamamos “espaço”, tal “apropriação espontânea” representa obviamente a camada de interpretação “segunda”, isto é: a camada daqueles que utilizam o espaço, em oposição à camada daqueles que o constroem.

Assim sendo, compreender a camada de utilização do espaço no pensamento de cidade mais humanizada é essencial para estabelecer a relação entre o que aqui se propõe: analisar a vida cotidiana na cidade (e não somente a cidade construída/ desenhada/ planejada) e relacioná-la com a arte.

CAPÍTULO 02

INTERVIR

Atos Performativos no cotidiano da cidade

CAPÍTULO 2 - INTERVIR

Atos Performativos no cotidiano da cidade

Partindo dos estudos sobre dramaturgia performativa, busca-se compreender esse novo tipo de escrita para realização de experimentos performativos autorais, a partir de observações urbanas e cotidianas na cidade do Porto.

A dramaturgia performativa, de modo provocativo, denomina o texto teatral produzido a partir da década de 1970. Este tipo de escrita tem como principal característica a negação da estrutura dramática, o não seguimento de formas pré-estabelecidas e a proposição de novas configurações textuais, gerando assim diferentes modos de recepção.

Os principais aspectos que divergem entre a escrita dramática e esta nova escrita - performativa - são: a temática, a forma de escrita; as personagens; e o universo referencial. A partir destes parâmetros, é possível realizar uma análise que nos auxilia compreender a estrutura textual contemporânea também como produtora de performatividades.

O texto dramatúrgico performativo tem uma espécie de vida própria, senão é a própria vida acontecendo e se friccionando com todo o material escrito, o que define a sua performatividade. Ou seja, a dramaturgia performativa não representa o mundo real, ela é a sua própria experiência sobre a vida.

Este novo processo de criação textual torna o elemento externo ele próprio a experiência do texto (ele é a própria experiência em si) e é com essas ferramentas que podemos perceber a performatividade desta proposta de dramaturgia.

Além disso, o receptor¹⁶, imune a elementos fixos para fazer sua leitura da obra, torna-se também criador dela, pois, a partir de um material textual performativo, é convocado a participar ativamente da sua construção, produzindo significados. É possível compreender que a performatividade não é algo totalmente acabado, permite leituras, arestas e sobras, como pontua a teórica teatral francesa Josette Féral “a performatividade não é um fim em si mesmo, uma realidade concreta ou acabada, mas um processo” (FÉRAL, 2009, p.21).

Para desenvolver as experimentações em performance que serão apresentadas ao decorrer desta dissertação, recorre-se à uma associação da dramaturgia performativa dentro do campo da performance: o programa performativo. Termo cunhado pela performer

¹⁶Receptor no âmbito dos estudos da performance seria quem recebe e/ou participa e/ou interage com a ação performativa de forma ativa

e teórica da performance Eleonora Fabião, onde explica que o “programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas” (FABIÃO, 2013, p.4).

A aproximação entre dramaturgia performativa e o programa performativo de Fabião (2013) se dá objetivamente quanto aos elementos que compõem ambos processos de escrita, em sua produção, desenvolvimento e apreciação através da experiência.

Também no texto de Fabião *“Programa performativo: o corpo-em-experiência”* onde a autora trata da teoria e composição de performance e a sua relação com a criação teatral contemporânea, a performer descreve alguns programas concebidos e performados pelo artista americano William Pope.L:

“Dispor vidros de maionese numa calçada e tentar vender cada colherada por 100 dólares (‘Vendendo Maionese’, ‘Selling Mayonnaise’ 1991) – ação para performer negro, calçada cinza e produto branco com valor ofuscante. Outro: sobre a bandeira americana esticada na calçada, comer o Wall Street Journal (‘Comendo o Wall Street Journal’, ‘Eating The Wall Street Journal’ 1991). Humor negro e indigestão certa sobre calçada cinza com bandeira branca, azul e vermelha” (FABIÃO, 2013, p. 4).

Este programa, criado pelo artista americano e executado também por ele nas ruas, evoca temas como “cena expandida, corpo-em-experiência, experiência de criação de corpo e dramaturgia de ensaio” (FABIÃO, 2013 p. 9), como esclarece Eleonora Fabião. E ainda: “O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre cena e sobre presença justamente por ser cena-não-cena. [...] desdobrar a performance realizada em novas experimentações – experiências de escrita, de criação dramática, de teatro, de vida – isto sim me parece condizente e potente. Assim como percebo, uma performance é um disparador de performances” (FABIÃO, 2013 p. 9).

Baseado nos autores, ideias e conceitos apresentados no capítulo 1 deste trabalho e a metodologia da dramaturgia e programa performativo, busca-se compreender, analisar e reinterpretar ações cotidianas observadas na cidade do Porto e, para cada estudo, uma tentativa de ressignificação a partir de um ato performativo programado (pensado/projetado).

Como método de investigação, para cada caso observado haverá uma análise da possível ‘tendência dramática’ que questiona as principais características ou questões

políticas e sociais de cada ocupação ou ação urbana.

Busca-se utilizar o corpo e a ação como linguagem para enquadramento da percepção urbana. Há uma clara intenção de extrair das ações urbanas uma possível dramaturgia para um ato performativo, mas que será realizada pontual e juntamente com a vida urbana em questão. Nesse sentido, busco traduzir o que se pretende, através das palavras de Renato Cohen, ao falar sobre a “Ritualização do instante-presente”:

“Talvez a marca mais forte que vá caracterizar, na atuação, o performer como alguém distinto do ator-intérprete é essa capacidade de condução do espetáculo-ritual, valorizando a live art, a arte que está acontecendo ao vivo, no instante presente” (COHEN, 2013, pg.109).

Cada estudo será organizado em 3 etapas: (1) Mapeamento do lugar e do cotidiano (analisar a cidade e a vida urbana); (2) Tendências dramatúrgicas¹⁷ (possíveis questionamentos políticos e sociais de uma ação) ; (3) Intervenção performativa (proposta autoral de enquadramento de realidade).

¹⁷Termo utilizado por Eleonora Fabião em “*Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*”, 2008

a. Senhores a jogar na praça de São Lázaro -
Senhoras a jogar na praça de São Lázaro

Mudei-me para o bairro do Bonfim.

Bem perto da Universidade de Belas Artes.

Que cidade linda!

Caminho todos os dias com o olhar de imigrante, um olhar virgem, livre.

Um olhar quase como de uma criança ao ver sua mãe fazer um bolo.

Um olhar curioso, interessado, estimulado.

Um olhar ao mesmo tempo desconfiado, “aonde estou?”

Cruzo todos os dias pelo Jardim de São Lázaro para chegar à faculdade.

Vejo todos os dias alguns senhores, duas ou três mesas de plástico brancas.

Diversas cadeiras. Acho que eles estão a jogar. Sim, eles estão a jogar.

Todos os dias, quase um ritual.

Um dia me sento próximo para observar.

Observar os senhores, a praça, as gaivotas.

Que cidade linda.

Observo, mas ao mesmo tempo também estou sendo observada.

Sendo observada com esse mesmo olhar curioso, interessado, estimulado.

Curioso em quê? Interessado e estimulado em que? Em mim?

Um senhor se aproxima.

Curioso, interessado, estimulado.

Olha-me por inteira.

Me sinto desconfortável.

Olho em volta, outros senhores.

Ele me faz algumas perguntas, não percebi muito bem.

“Aonde estou?”

Peço licença, saio.

Cruzo todos os dias pelo Jardim de São Lázaro para chegar à faculdade.

Observo os senhores.

Agora, vejo algumas senhoras do outro lado.

Sentadas no banco de concreto

Todos os dias, quase um ritual.

Acho que estão a esperar. Não, estão a trabalhar.

Passo, aceno com um gesto de bom dia para uma delas, que sorri e acena de volta.

Cruzo todos os dias pelo Jardim de São Lázaro para chegar à faculdade.

Tem alguma coisas nessa praça.

Converso com minhas amigas mulheres, imigrantes, com o mesmo olhar virgem, livre.

Escuto histórias, escuto desconforto.

Tem alguma coisa nessa praça.

Converso com meus amigos portuenses, com um olhar sabido, experiente.

Sim, tem história nessa praça, tem dinâmica nessa praça.

Cruzo todos os dias pelo Jardim de São Lázaro para chegar à faculdade.

Verão, 2020

Fernanda Zotovici

1. MAPEAMENTO DO LUGAR E DO COTIDIANO:

O Jardim de São Lázaro (oficialmente jardim Marques de Oliveira) foi inaugurado em 1834, e está localizado no bairro do Bonfim (entre a Avenida Rodrigues de Freitas, Rua de D. João IV e o passeio de São Lázaro) próximo à faculdade de Belas Artes do Porto e à Biblioteca Pública Municipal do Porto. Em seu interior, encontram-se estátuas, fontes, uma gama de espécies de árvores, plantas e flores, bancos de ripas de madeira e um pequeno coreto.

Mas, para além de seus aspectos físicos, é interessante analisar as dinâmicas sociais e culturais do Jardim de São Lázaro. É possível notar algumas dinâmicas marcadas pela memória e pela identidade do local. Para além do planejamento paisagístico do jardim, é possível compreender alguns significados implícitos através de questões comportamentais e culturais que influenciam inclusive na dinâmica espacial do jardim. Há um tipo de limite invisível entre a área leste e oeste do jardim. Na área leste, próximo ao coreto, ocorrem encontros diários de dezenas de senhores, organizados em grupos, em suas mesas e cadeiras de plásticos, aparentemente trazidas pelos mesmos, que jogam sueca. Do outro lado, na área oeste, há uma concentração (em menor quantidade) de prostitutas a trabalhar, onde ocorrem encontros entre os senhores que jogam cartas e as senhoras. Na área central, há um espaço 'neutro' com uma mistura de tipos de frequentadores, e, algumas vezes (geralmente aos fins de semana), pequenas feiras, ou eventos.

Essa dinâmica física/espacial da segregação de dois grandes grupos de agentes, masculino e feminino, reforçam padrões patriarcais e de poder e caracterizam uma identidade através da memória do lugar.

Ao resgatar os autores que dão luz às questões da memória e identidade do lugar, compreende-se que o Jardim de São Lázaro carrega consigo uma memória coletiva e consequentemente identidade, marcada e mantida por comportamentos coletivos. Essas memórias arrecadam e conservam valores culturais, além de contribuírem para a construção social, física e comportamental da praça.

A reflexão sobre o termo memória faz voltar à atenção a Maurice Halbwachs, autor que em 1925 estudou a sociedade e sua relação sob o termo “memória coletiva”. A partir de seus contributos, a noção de memória deixa de ter apenas a dimensão individual, tendo em vista que as memórias de um sujeito nunca são apenas suas ao passo que nenhuma lembrança pode coexistir isolada de um grupo social.

A questão da memória exerce influência sobre a história (da sociedade e de cada indivíduo), a política, a linguagem, a cultura e a construção da identidade de um espaço urbano. Quando há uma lembrança que foi vivida por um grupo de pessoas – ou repassadas a elas – e que diz respeito a uma comunidade, ou grupo, associado a um determinado local, tal lembrança torna-se um patrimônio daquela comunidade, e consequentemente pode-se estabelecer uma identidade do lugar. Portanto, o estudo desse conceito, embora apenas introdutório, torna-se imprescindível para o tema deste caso específico.

No contexto do Jardim de São Lázaro essa ideia se apresenta, por exemplo, no sentido em que entre moradores mais antigos, há um senso comum sobre o significado implícito do jardim, através das histórias e usos do mesmo. Para além disso, a memória continua a exercer influência sobre a distribuição espacial do lugar e consequentemente remete a questões políticas e sociais.

Para abordar o tema da essência ou identidade do lugar, Norberg-Schulz (1980) resgatou o termo *Genius Loci*, originalmente criado no período Romano associando um gênio ao lar ou ao lugar. Os romanos acreditavam que havia um espírito de cada lugar, habitado e frequentado pelo homem (*genius* – espírito, *loci* – lugar). Isso determinava o caráter da atmosfera geral, a propriedade mais compreensível de um sítio. Mais recentemente, John Brinckerhoff Jackson (1994) escreveu sobre o que chama de “Sentido do Lugar”, o que para ele é uma construção temporal do homem resultado de hábitos, costumes e do sentimento de pertencimento do local.

Os estudos que relacionam identidade, memória e lugar são bastante vastos no

universo da teoria da arquitetura. Contudo, em concordância com o arquiteto Christian Norberg-Schulz é possível constatar que “o lugar é a concreta manifestação do habitar humano” (NORBERG-SCHULZ, 1980, p.6). Praças, ruas, bairros ou parcelas da cidade podem ter uma identidade própria, criada pelo habitar humano, gerando particularidades e consequentemente memória coletiva do lugar.

Diretamente associado com o contexto de memória e história, há outro conceito observado na dinâmica espacial da praça relacionado com a questão do gênero. Judith Butler em seu ensaio “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” (1988) retoma a Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção*, que discorre sobre “‘o corpo como ser sexuado’ e, considerando a questão da experiência do corpo, afirma que o corpo é mais do que ‘uma espécie natural’- é ‘uma ideia histórica’”¹⁸ (BUTLER, 1988, p.520 apud, MERLEAU-PONTY, 1962, p. 236).

Isso significa que o corpo acaba por assumir significados não necessariamente genéticos e biológicos, mas culturais. Butler também retoma as ideias de Simone de Beauvoir, que defende que o corpo (da mulher) é uma situação histórica e não natural, “é uma maneira de fazer, dramatizar e reproduzir uma situação histórica.”¹⁹. (BUTLER, 1988, p.521) e mais adiante afirma que “o consentimento tácito coletivo para representar, produzir e manter gêneros polarizados e distintos como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade concedida a sua própria produção. Os autores do gênero ficam fascinados com suas próprias ficções, pelo qual a própria construção faz com que se acredite que ela é necessária e natural. As possibilidades históricas materializadas através de vários estilos de corpos nada mais são do que essas ficções culturais reguladas por punições, alternadamente corporificadas e disfarçadas sob coerção”²⁰(BUTLER, 1988, p.522).

¹⁸ Tradução livre da autora. No original: "the body in its sexual being," he takes issue with such accounts of bodily experience and claims that the body is "an historical idea" rather than "a natural species."

¹⁹ Tradução livre da autora. No original: manner of doing, dramatizing, and reproducing a historical situation.

²⁰ Tradução livre da autora. No original: The tacit collective agreement to perform, produce, and sustain discrete and polar genders as cultural fictions is obscured by the credibility of its own production. The authors of gender become entranced by their own fictions whereby the construction compels one's belief in its necessity and naturalness. The historical possibilities materialized through various corporeal styles are nothing other than those punitively regulated cultural fictions that are alternately embodied and disguised under duress.

2. TENDÊNCIAS DRAMATÚRGICAS:

- Como se dá a relação de poder e ocupação entre homens e mulheres na praça de São Lázaro?
- Como dialogar com o padrão de comportamento que define a dinâmica espacial e social do Jardim de São Lázaro?
- Como funcionam os papéis sociais dos corpos (gênero) que ocupam a praça?

3. INTERVENÇÃO PERFORMATIVA: “SENHORAS A JOGAR NA PRAÇA DE SÃO LÁZARO”

A ideia inicial dessa performance era ser realizada e experienciada por um grupo de mulheres durante 4 sábados seguidos. Entretanto, a pandemia do Covid-19, impossibilitou a realização dessa ação, o que me fez repensar na forma de registro dessa intervenção performativa. Dessa forma, baseado nos programas performativos apresentados por Fabião, concebe-se um programa performativo. Os objetivos são: questionar a lógica patriarcal identificada no Jardim de São Lázaro; trazer a mulher para lugar onde ela não ocupa; fazer objeção à postura social e espacial imposta na Praça.

PROGRAMA PERFORMATIVO: Grupo de, no mínimo, 5 mulheres (para apoio coletivo em caso de possíveis violências verbais) deve jogar Sueca em mesa de plástico próximo ao coreto, embaixo de árvore, em sombra na Praça de São Lázaro. Riam, conversem, existam. Apropriem-se do espaço público. Não há mesas ou cadeiras disponíveis, deve-se trazê-las de suas casas. Observe ao redor. Anote mentalmente suas impressões.

Este programa performativo para possíveis experimentações públicas pode ser compreendido como um material textual dramatúrgico performativo.

**b. Skatistas na Casa da Música -
Skateprint e Skatedrawing**

F. Mas você vem sempre aqui?

J. Eu venho sempre

P. Eu venho todo dia

(trecho de conversa com J. e P. - P. devia ter mais ou menos uns 12 anos e parecia estar acompanhado de J., um bocado mais velho com mais ou menos 17 anos)

C. Melhor não tirar foto de mim

F. Porque?

C. Porque se não eu vou sair assim

(joga-se no chão, como se estivesse caindo do skate)

F. Mas tem gente que reclama?

T. As vezes, mas a maioria do pessoal é porreiro

F. Viu? Eu passo com a caneta exatamente no lugar onde você anda.

R. Ah que fixe! É tipo o meu trajeto?

Fernanda Zotovici
Diálogos com jovens skatistas
Fevereiro, 2019

1. MAPEAMENTO DO LUGAR E DO COTIDIANO:

Em 2001, quando Porto foi escolhida como uma das capitais Culturais da Europa, foi fundado a Porto2001, uma organização que realizou uma série de intervenções urbanas e culturais na cidade, entre as quais estava a Casa da Música. O projeto arquitetônico é de autoria do escritório OMA (Rem Koolhaas), resultado de um concurso realizado em 1999 e foi inaugurado em 2005. Trata-se de um sítio bastante utilizado pelos praticantes locais de Skateboarding que, acabam por criar novos significados para aqueles espaços, além de um senso de identidade e de pertencimento. Atualmente, na cidade do Porto, a praça da Casa da Música pode ser considerado um dos lugares mais atrativo entre os praticantes do skateboarding. As rampas acentuadas e a escolha do material no pavimento criaram um espaço irresistível aos skaters, tornando-se rapidamente um ponto de encontro de jovens, que se deslocam de várias regiões da cidade para chegar à praça.

É possível compreender o skateboarding como uma atividade transformadora de um lugar, no sentido em que os skatistas re-interpretam e produzem a cidade, corporal e socialmente. Iain Borden, historiador dos estudos arquitetônicos, em seu livro “Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body”(2001) pretende escrever sobre a 'produção' e 'reprodução' do espaço através da prática 'centrada no corpo' do skate. Une questões espaciais/físicas e os usos cotidianos da cidade, e recorre a Henri Lefebvre para compreender o skate como uma prática social popular em que usos, significados e acepções da cidade são dialeticamente contestados. Além disso, busca produzir uma compreensão radical do espaço arquitetônico e urbano como uma relação de fluxos, práticas e objetos.

Ao entender o skateboarding como atividade transformadora do local, nasce uma nova face da arquitetura, que é composta pelo espaço construído (praça da Casa da Música) e o espaço experienciado.

Portanto, além das dinâmicas do local, ao re-interpretar e dar novos significados a esses equipamentos urbanos a cidade ganha, mais uma vez, novas acepções. É importante ressaltar que o skate de rua não se distancia fisicamente da vida urbana, ele compartilha o espaço juntamente com a vida cotidiana. Por isso, sua permeabilidade na cidade, ou seja, sua fruição no espaço público de forma “livre” está sempre passível a conflitos e repressões tanto políticas como de outros usuários ou habitantes.

Se há, como dito anteriormente, ao menos, duas camadas de interpretação da cidade (camada daqueles que utilizam o espaço, em oposição à camada daqueles que o constroem), o skateboarding na Casa da Música traduz os conceitos de Michel de Certeau e Henri Lefebvre, como resgatado por Borden.

Além do facto de que a prática do skate como transformadora do lugar é elemento de produção social do espaço público, os skatistas adicionam um layer performativo para o espaço construído, no sentido em que, ao utilizar seus corpos, dão dinâmica, velocidade e movimento ao lugar.

Ao tratar do Skateboarding como apropriação espontânea do espaço, Adriana Sansão Fontes, afirma que “o processo de apropriação cotidiana de um espaço implica, portanto, certa desconstrução deste espaço, sua transformação criativa, e é aí que reside a essência da vida coletiva no meio urbano” (FONTES, 2013, p.132).

Dessa forma nascem os seguintes questionamentos: seria possível dizer que prática do skate pode ser uma forma de performar a cidade? Se a o skateboarding reinterpreta a

cidade e atribui um caráter criativo do lugar, e ao mesmo tempo cria uma realidade alternativa para o lugar, poderíamos analisar tal atividade “*enquanto*” performance?

2. TENDÊNCIAS DRAMATÚRGICAS:

- Os skateboarders reinterpretam os espaços externos da Casa da Música dando-lhes significado ímpar. Esses significados podem ser lidos como performance?
- Os skateboarders criam novos significados para o espaço, além de um senso de identidade e de pertencimento. Seria isso uma forma de performar a cidade?
- A prática do skateboarding cria um novo layer performativo no espaço construído, através de movimento, velocidade e ação; seria essa uma maneira de tornar o espaço público um campo naturalmente artístico?

3. INTERVENÇÃO PERFORMATIVA: “SKATEPRINT” e “SKATEDRAWING”

Baseados nas questões observadas e nas perguntas levantadas como potências dramatúrgicas, pensou-se em formas distintas de captar e compreender a performatividade dos skatistas, assim como as dinâmicas sócio-espaciais que eles representam.

Recorreu-se, portanto, a uma tentativa de reflexão e exploração de metodologias do desenho contemporâneo baseadas em processos performativos. Como transferir ou registrar um ato para uma imagem? Seria possível registrar a performatividade da prática dos skaters?

Por meio da percepção corporal e das relações sensório-motoras, a relação entre pintura e performance foi tema de análise para diversos artistas e teóricos. Merleau-Ponty, em “Fenomenologia da Percepção”(1999), aponta que a experiência corporal (tátil) está totalmente associada com a experiência visual, na qual juntas exercem uma experiência integral. Ou seja, o corpo é uma comunhão entre o tátil e o visual e nesse presente estudo pode ser um componente vivo e quase autônomo de criação (MERLEAU-PONTY, 1999).

Entre os anos 40 e 50 do século XX, a atuação do artista plástico começou a se inscrever em novas formas e processos de criação que iam além dos registros tradicionais da tela e segundo Arthur Matuck “esta tendência de se valorizar o momento da criação era o prenúncio de uma mutação na arte contemporânea” (MATUCK, in COHEN, 2013, p.15). Observa-se, nesse contexto, as obras de Pollock, que por meio da *action painting*, preencheu de ação e vida uma prática que até então estava ancorada no suporte bidimensional do papel ou da tela. Também pode-se pensar em Ives Klein que em 1960 concebeu a obra “Anthropométrie de l'Époque Bleue”(1960), no qual o artista utiliza o corpo

(de outrem) como forma de impressão de tinta sobre suporte, e não só isso, convida pessoas para assistirem o momento da ação.

Morgan O'Hara desenvolveu um corpo de trabalho extenso a partir de uma nova forma de desenho concebida no processo de observar e registrar o viver. Segundo a artista, em publicação em seu site pessoal: "Eu comprometo minha vida em fazer arte que observa e torna visível aspectos da experiência de viver nos séculos XX e XXI. Concentrando-me nos detalhes de centenas de vidas individuais, criei um corpo universal de trabalho. Eu começo com um conceito, defino-o cuidadosamente, desenvolvo um *modus operandi* e então trabalho para produzir uma extensa série de obras de arte visuais que exploram tal conceito. O primeiro sinal de vida é o movimento e, portanto, observar e rastrear o movimento se tornou o foco principal do meu trabalho"²¹(O'HARA).

Em seu trabalho "Live Transmission"²² a artista observa e rastreia a trajetória do movimento humano em tempo real. Observou e registrou em tempo real os movimentos dos cozinheiros de um restaurante de comida tailandesa em Nova Iorque; ou movimento das mãos de pessoas limpando arquivos do escritório; ou ainda movimento de vendedores e trabalhadores de um mercado de peixe no Japão.

"O método que desenvolvi requer observação próxima e desenho em tempo real com múltiplos lápis afiados em ambas as mãos. Os meus desenhos performativos mapeiam, em tempo real, o movimento vital de seres vivos, transcendendo figuração e abstração, realizando uma tradução neural direta de uma ação humana para outra. À medida que uma ação decorre, desenho-a em simultâneo com as duas mãos e vários lápis afiados, condensando o movimento em acumulações de linhas de grafite que combinam o refinamento controlado do desenho clássico com a sensualidade do gesto espontâneo. As coordenadas espaço-temporais de cada desenho são registadas com precisão, contextualizando cada atividade num continuum e lugar geográfico específico"²³(O'HARA).

Assim, baseados nessas fontes de artista e teóricos que relacionam a pintura e a performance, foram desenvolvidos dois exercícios como forma de tentar captar a nova

²¹ <https://www.morganohara.com/narrative.html> - acesso disponível em 06.10.2020

²² A artista iniciou esse trabalho gestual em 1989 e possui em seu acervo aproximadamente 3000 desenhos.

²³ <https://www.morganohara.com/narrative.html> - acesso disponível em 06.10.2020

camada de vida que os skatistas atribuem à praça da Casa da Música: (1)SKATEPRINT e (2)SKATEDRAWING.

“SKATEPRINT”

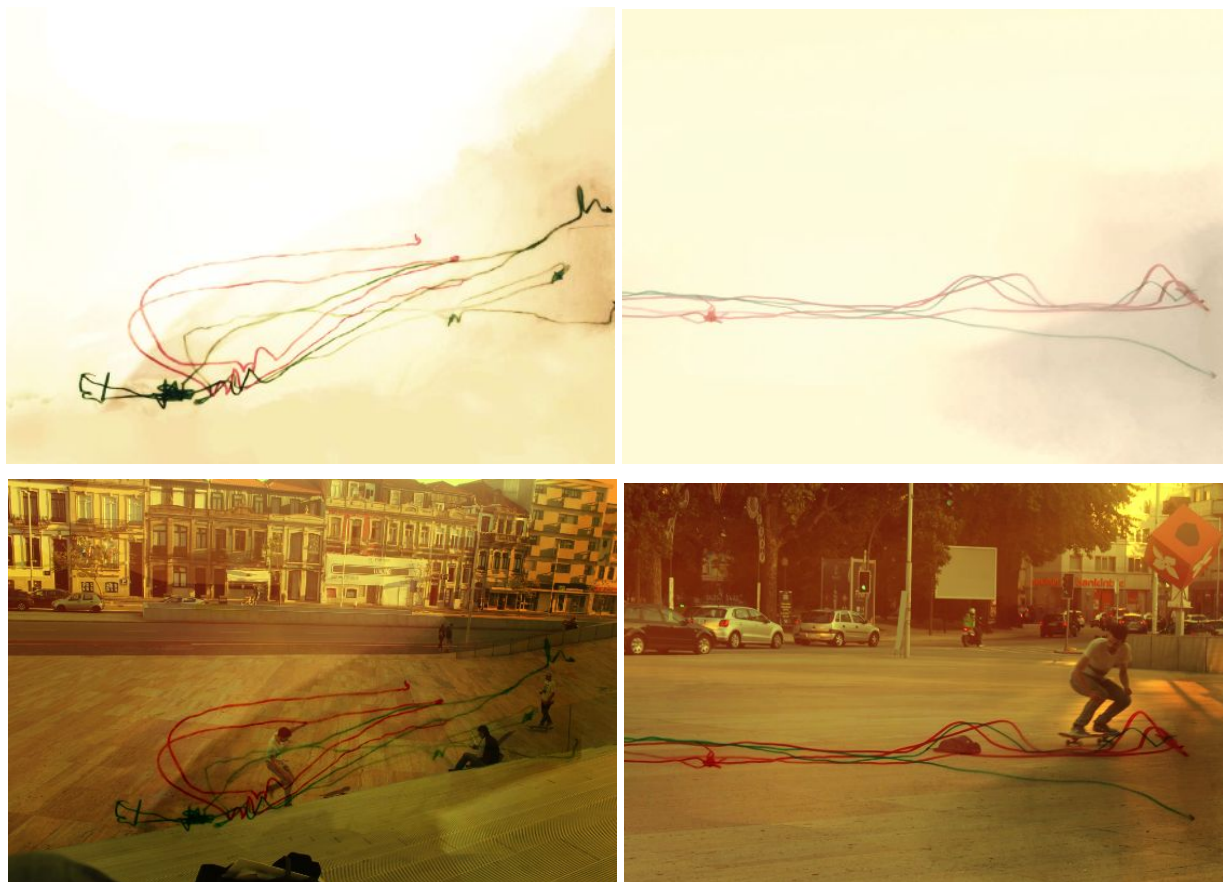
A ação realizada em fevereiro de 2019 contou com a participação de skatistas que estavam usufruindo do espaço no dia em que esse exercício foi proposto. Foi colocado no chão uma série de papéis e foi pedido aos skatistas para deslizarem por cima do papel, criando uma impressão entre o atrito das rodas do skate e o piso levemente poroso e irregular na praça da Casa da Música. A “sujeira” das rodas e do pavimento atuou como a “tinta” de uma pintura. A ideia foi de não adicionar nenhum recurso externo como, tinta ou qualquer outro tipo de pigmentação, e deixar com que o espaço e as condições do lugar formassem o desenho. Ao mesmo tempo, não foi dado nenhum tipo de orientação ou ainda, não foi coordenado como os skatistas deveriam passar por cima do papel. Diferente da metodologia adotada por Klein que atuava como “maestro” em sua obra, coordenando o corpo da modelo, neste desenho proposto a forma como o skatista passava por cima do papel era livre. O atrito entre skate e piso, juntamente com o peso do corpo skatista determina a intensidade maior ou menor dos registros/marcas.



“SKATEDRAWING”

Tendo em mente a imagem da obra de Albrecht Dürer “Desenho de uma mulher reclinada” (1525) foi feito um visor, que nesse caso, diferente de Dürer, atua como uma tela transparente sobre o movimento dos Skatistas. O visor foi feito como uma moldura de tela, um enquadramento de uma imagem, porém ao invés de uma tela convencional, utilizou-se uma folha de acrílico transparente que possibilita ver através do enquadramento criado. A tela foi posicionada estaticamente criando um requadro ou uma fotografia de pontos específicos da praça. Com o auxílio de algumas canetas, foi possível traçar o percurso dos

skatistas, ao deslizarem de maneira espontânea em frente a tela. Dessa forma, usando a dinâmica espontânea e cotidiana dos skatistas como guia de um desenho livre, foi possível capturar o movimento “invisíveis”, tomando forma e dimensão. Em um segundo momento, exatamente no mesmo local e enquadramento da tela, foi tirada uma fotografia, sobrepondo desenho e imagem. Assim como o *SKATEPRINT*, o percurso dos skatistas deu-se de maneira livre, sendo o intuito captar o movimento e ação do lugar.



Fernanda Zotovici

c. Comércio ambulante -

Troca de memória

Na hora em que eu o vi
Do lado de trás
Do lado da frente
de todos os lados
na hora em que eu vi
ele ficou

Fernanda Zotovici

Transcrição de uma memória em *Troca de memória*

Outubro, 2018

1. MAPEAMENTO DO LUGAR E DO COTIDIANO:

Como mencionado anteriormente, a busca pela compreensão da cidade se dá não a partir dos estudos urbanísticos tradicionais, mas sim da ideia do valor humano de se viver na cidade através da ativação intencional da vida urbana.

A fim de compreender a camada da construção urbana daqueles que utilizam o espaço, como mencionado no capítulo 01, busca-se autores que colocam o cotidiano como experiência crucial e fundamental na medida em que discute uma dialética do espaço desenvolvida pelo habitante urbano.

Michel de Certeau em sua obra “A Invenção do cotidiano: artes de fazer” utiliza-se do termo *tática* como sendo uma ferramenta de apropriação dos espaços coletivos por aqueles que não possuem o poder de produzi-lo (CERTEAU, 2004).

Paralelamente, o filósofo e sociólogo Henri Lefebvre já na década de 1960 deixava claro essa diferenciação entre os habitantes urbanos que possuem o poder de desenhar e de construir a cidade versus os habitantes a quem lhes resta apenas a possibilidade de usar a cidade (LEFEBVRE, 2010).

Na cidade do Porto, é possível exprimir e identificar a ideia de *tática* de Certeau e os *usuários de espaços* (que não podem produzi-los) de Lefebvre através da análise do comércio “alternativo” na Rua Santa Catarina, por exemplo. Entende-se por comércio alternativo as mais diversas apropriações associadas a atividades que consistem em trocar, vender ou arrecadar dinheiro, visando ao lucro, que ocorrem naquela rua como as estátuas humanas; músicos; vendedores de castanha; artistas comercializando quadros e/ou pinturas.

No caso do comércio alternativo da Rua Santa Catarina, os trabalhadores

perceberam uma oportunidade previamente estipulada pelo planejamento ou desenvolvimento urbano (uma rua de comércio) e se apropriaram, através de novas ferramentas para “aproveitar” as condições daquele lugar, recriando de maneira criativa novos meios de sobrevivência.

A partir das leituras abrangentes de práticas artísticas e teóricas a ideia de arte como um campo de trocas e de encontro é comum. Ambos os termos (troca e encontro) podem ser identificados em função de noções interativas, conviviais e relacionais entre obra, artista, cidade e cidadãos. É imprescindível nesse contexto citar Nicolas Bourriaud com seus estudos sobre a arte relacional “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2011, p.19).

Bourriaud explica como a cidade gera relações de proximidade e como essas relações transformam a prática artística: “uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-junto, o ‘encontro’ entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido(...) fator de socialidade e fundadora de diálogo”(BOURRIAUD, 2011, p.21).

A presença do fator relacional na prática artística está diretamente relacionada com modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos. Essas práticas são os principais e mais fundamentais elementos da obra, o que “dão forma à sua atividade” (BOURRIAUD, 2011, p.62).

Isso tudo responde a uma necessidade urgente de incentivar a recuperação e a reconstrução dos laços sociais através da arte dentro de nossa sociedade atual e dentro de uma cidade caracterizada por indivíduos divididos e isolados, numa condição de consumidores passivos. É necessário haver uma política de anti-exclusão e democratização do espaço e da arte, o que significa reorganizar a heterogeneidade, fomentar a convivência entre pessoas, diminuir a segregação e as distâncias sociais, nutrir a coletividade e assim, aumentar a comunicação entre projetos de vida pessoal e coletiva. Ou seja, trocar: Trocar experiências, afetos, histórias, ideias, sensações..

Nesse sentido, busca-se valorizar iniciativas em performances que colocam em questão ou criam momentos de partilha entre artista e espectador/participante em que o ‘encontro’ torna-se forma de arte. Nesse âmbito, pode-se analisar algumas ações e performers como Marina Abramovic e Eleonora Fabião. Na performance “A artista está

presente”²⁴ Abramovic se relaciona com o outro, e propõe um estado de encontro a partir do simples facto de sentar em uma cadeira frente a outra; Já em “Converso sobre qualquer assunto”²⁵, Fabião propõe no espaço público, em meio urbano, um encontro afetivo onde se dispõe conversar sobre qualquer assunto com o outro. Em comum, ambas têm um ato constituído na presença direta da artista com o espectador, Abramovic investe no silêncio e no olhar enquanto que Fabião cria um universo mais íntimo, na conversa com o participante.

2. TENDÊNCIAS DRAMATÚRGICAS:

- O conceito de troca (mercantilista) na cidade é extremamente presente. Porém, seria possível subverter essa ideia ao promover uma troca afetiva e passional entre cidadãos?
- Como se dá a relação do uso do espaço na cidade? Será possível reinterpretar a forma de relação vigente?
- Ao considerar que a cidade precisa de uma política de anti-exclusão e democratização do espaço, como seria possível, através da arte, criar alguma maneira alternativa de lidar com o estabelecido, e que questione o mesmo?

3. INTERVENÇÃO PERFORMATIVA: TROCA DE MEMÓRIA

Em 2018, no âmbito deste mestrado, desenvolveu-se a performance “Troca de Memória”, que consistiu em uma ação no espaço público de maneira a promover aos transeuntes uma oferta diferenciada que envolve em sua essência a possibilidade de troca. A ideia de troca está muito presente na dinâmica da cidade, porém, nesse caso, a troca não se faz de maneira mercantilista, e sim passional e afetiva: a troca de uma memória por outra. Os transeuntes são abordados para que contem uma memória e em troca recebem num papel a memória de outra pessoa. Dessa maneira coleta-se uma rede de histórias, lembranças e memórias da cidade do ponto de vista dos cidadãos, passantes e turistas, traduzindo a vida urbana e as dinâmicas sociais.

Com um carrinho de madeira, papéis coloridos e uma máquina de escrever a ação se realiza da seguinte forma:

1. Pessoa X conta sua história. Não há limite de tempo, nem tema dado.
2. Ao concluir sua história, a pessoa escolhe um tipo de papel que gostaria que sua história estivesse materializada.
3. Por fim, com o simbolismo da troca, pessoa X recebe uma história já escrita em um papel da pessoa que a antecedeu. Pessoa X é liberada

²⁴ MOMA, Nova Iorque, 2010

²⁵ Ação feita em espaço público, Rio de Janeiro, 2008

para ir embora.

4. Faço dessa forma uma interpretação da história, levando em consideração o tipo e tamanho do papel escolhido. Sozinha no mesmo sítio, escrevo a história, em uma máquina de escrever, e com uma folha de carbono faço duas cópias: uma será entregue à próxima pessoa e a outra será armazenada como arquivo/registro.
5. Pessoa Y se aproxima e conta sua história. O ciclo se repete.

Essa ação questiona e evoca algumas questões no contexto da cidade. Além da clara intenção em subverter o tipo de troca que a cidade usualmente promove (mercantilista), nasce questões como por exemplo: Quem tem acesso a essa ação? Quem tem tempo para essa ação? Quem tem interesse em “gastar” seu tempo para no limite receber um pequeno papel colorido?

O que se aborda com essas perguntas são questões levantadas em uma sociedade desigual, frenética e capitalista. Desigual no sentido em que praticamente todas as oportunidades promovidas na cidade são para poucos, ou são restritas a alguns; frenética porque parece haver uma pressão social em que o tempo de ócio e o tempo de pausa já não mais existe; e capitalista no âmbito em que a maioria das trocas presentes na cidade estão imediatamente associadas a um valor comercial e monetário. E portanto, houve a preocupação nesta ação em não restringir a participação de nenhum cidadão, de não limitar qualquer tipo de tempo e, por fim, não vinculada a nenhum valor comercial.



Troca de memória, 2019
Fotos: Leticia Guimarães

d. O caminhar na cidade -

Purga

1. MAPEAMENTO DO LUGAR E DO COTIDIANO:

Uma das maneiras de apropriar-se e perceber um território - a cidade e os espaços públicos, pode se dar através do ato de caminhar. No contexto teórico/artístico é vasta a gama de autores que discorrem sobre esse tema. Guy Debord, Raul Vaneigem, Francesco Careri, entre outros autores propuseram o caminhar como método “passional” com objetivo de exploração da cidade. Assim, o caminhar se transforma em uma ferramenta crítica, direta ou indireta ao urbanismo e, segundo Paola Berenstein Jacques (2011) pode ser dividida em três momentos: flanâncias, deambulações e derivas.

Na primeira situação, a autora coloca a investigação do espaço urbano realizada pelo *flâneur*, em Baudelaire (analisada por Walter Benjamin nos anos 1930). Essa figura explora a cidade pelo vagar errante, na qual a percepção do meio está aberta para experiências urbanas das mais variadas escalas.

No caso das deambulações, a ação corresponde aos dadaístas e surrealistas, e às caminhadas por lugares banais durante a década de 1920 organizadas e realizadas por Aragon, Breton, Picabia entre outros que tornaram essa experiência física da errância em espaços reais (sítios familiares e aparentemente inúteis) no que posteriormente foi a base dos primeiros manifestos surrealistas.

No terceiro momento, que corresponde às derivas, o internacional letristas (1950), que posteriormente tornou-se a internacional situacionista (1957) interpretou o ato de perder-se voluntariamente como uma ferramenta de ação sobre o espaço urbano, principalmente nos textos e ações de Guy Debord e Raul Vaneigem. Os situacionistas elaboraram o que foi chamado de “teoria da deriva”, que tomava o “perder-se” como um valor analítico, crítico e poético.

Para além dos estudos teóricos, pode-se pensar também na caminhada enquanto uma relação subjetiva do/a caminhante com o ambiente urbano construído e o que este representa. Quem está caminhando? Onde este indivíduo está caminhando? Qual a percepção de cada indivíduo na cidade?

Muitas variantes podem afetar a percepção e sensação individual de cada sujeito ao caminhar na cidade. Etnia, status social, gênero, status econômico, religião são alguns dos fatores que podem influenciar nas percepções sensoriais de uma cidade e interferir na maneira como um indivíduo pode experienciar um espaço e um estado de si mesmo. Tim

Cresswell reflete sobre “como a mobilidade existe em relação ao outro, e como as maneiras de se locomover têm características bastante específicas, dependendo de quem está se locomovendo e do espaço social e cultural que está se movendo.” (CRESSWELL, 2006, p.197).²⁶

Neste trabalho, detenho-me a descrever brevemente sobre o corpo feminino no espaço público, assim como algumas percepções do caminhante enquanto mulher. Homens e mulheres claramente possuem vidas urbanas distintas. Certas regras de ocupação do espaço público são estabelecidas através de permissões ou restrições culturais atribuídas ao sexo feminino. Essas questões traduzem-se em formas de limitação de uso de determinados espaços, que ocorrem nas mais variadas formas como o domínio do masculino, assédio sexual e moral, ataques verbais e psicológicos e violência generalizada contra o corpo feminino. Assim, como foi apresentado anteriormente neste trabalho, Judith Butler aponta uma perspectiva feminista e fenomenológica sobre o corpo da mulher como uma ideia histórica (BUTTLER, 1988). Assim, a presença do corpo feminino na rua pode ser uma forma de resistência.

A ideia do ato de caminhar também se desenvolveu no meio artístico. A caminhada diária até à Universidade foi o ponto singular da performer palestina Emily Jacir, que fez registros sonoros e visuais durante 8 dias da sua caminhada passando pelo posto de controle da Surda até a Universidade Birzeit em Israel. (“Crossing Surda - a record of going to and from work” - Performance realizada por Emily Jacir em 2003). A artista usa de sua caminhada habitual e cotidiana para sublinhar e enaltecer uma condição política e dessa forma colocá-la em pauta.

Willian Pope.L, torna-se outro exemplo, quando em algumas de suas obras faz o uso do humor como ferramenta crítica e política, geralmente ligado com a questão racial nos Estados Unidos e na desigualdade social, como reflexo da estrutura social. Para a 32ª Bienal de São Paulo em 2006, Pope.L. Desenvolveu a performance “Baile”. Durante 3 dias (entre 7 e 10 de setembro de 2006) um grupo de participantes caminhou com trajes ao estilo festas de debutante em regiões da cidade marcadas por profunda disparidade socioeconômica.

²⁶ Tradução livre da autora. No original: “how mobilities exist in relation to each other, and how ways of moving have quite specific characteristics depending on who is moving and the social and cultural space that is being moved through.”

2. TENDÊNCIAS DRAMATÚRGICAS

- O corpo feminino caminhando (em grupo) pode ser potência estética e social para a cidade?
- Como usar o espaço público para tornar visível algo que em geral é feito em espaço íntimo e privado? Como subverter essa lógica?
- O ato de caminhar pode representar e performar uma ação crítica/política?

3. INTERVENÇÃO PERFORMATIVA: PURGA

Utilizando a performance como ferramenta crítica/política, no âmbito deste mestrado, foi desenvolvido o projeto “Purga”, concebido por Fernanda Zotovici, Claire Sivier, Rayan Mehry e Izabel Barboni. Realizado em 19 de maio de 2019 a performance foi desenvolvida para tratar e expor a questão do assédio vivenciada por mulheres e para destacar a variação de experiências de uma forma artística para o espaço público. A ação convida apenas mulheres para uma experiência dividida em três momentos: workshop, deriva urbana performativa e instalação de objetos. Há a intenção de inversão de papéis relativos a esse trabalho: os assédios que ocorrem de maneira íntima e privada tornam-se públicos e coletivos através dos registros pessoais de cada participante.

A ação acontece nos seguintes momentos:

1. Workshop: As mulheres são convidadas a dividir, compartilhar, desabafar histórias ou memórias que envolvem qualquer tipo de assédio, seja estruturalmente no local de trabalho, ou com parceiros ou na rua. Cada mulher traz um objeto que representa o símbolo de sua história. (Uma peça de roupa, um relógio, um livro, um sapato ou qualquer outro objeto simbolicamente associado a uma narrativa da história). As mulheres são encorajadas a escrever um texto curto ou algumas palavras a serem anexadas ao objeto.
2. Deriva/caminhada: Todas as mulheres caminham em grupo, configurando uma deriva coletiva urbana. O ato de caminhar simboliza o momento de empoderamento da mulher. Representa a resistência do corpo feminino no espaço público.
3. Instalação urbana: As mulheres deixam o objeto e sua história anexada a ele em um espaço público coletivamente e anonimamente, criando uma instalação de objetos. A instalação de

objetos tem como objetivo compartilhar um conjunto de narrativas de assédio, de forma mais pessoal e poética. Para uma mulher o ato de deixar o objeto funciona como um ritual de abandono e liberação.



Purga, 2019

Foto: Ana Willerding



Purga, 2019

Foto: Izabel Barboni

CAPÍTULO 03

TRANSFORMAR

O urbano e o social em tempos de pandemia

CAPÍTULO 3 - TRANSFORMAR

O urbano e o social em tempos de pandemia

Em 2020 a pandemia do Covid-19 (doença causada pelo corona vírus SARS-CoV-2) assolou o mundo inteiro, destruindo narrativas e instaurando uma maneira inédita de se viver: em isolamento social. No dia dois de março deste ano, registrou-se o primeiro paciente internado devido ao coronavírus em Portugal, na Cidade do Porto, momento de processo de escrita e desenvolvimento deste trabalho, que trata, dentre outros pontos, das experiências artísticas em performances cotidianas que ocupam os espaços públicos da cidade.

De frente a este novo contexto, onde o distanciamento social se fez necessário e toda e qualquer intervenção artística não poderia ser realizada, diversos questionamentos e provocações nasceram e, junto a eles, este capítulo surgiu.

O contexto de pandemia e a necessidade de quarentena em todo o mundo têm levantado inúmeros questionamentos sobre o futuro das ocupações coletivas dos espaços públicos urbanos, seja para fins recreativos, econômicos, sociais, políticos ou artísticos (questões que iremos abordar de seguida)

A ocupação das ruas como espaço legítimo de expressão, ainda que extremamente necessária, tem causado certa desconfiança, tendo em vista as orientações sanitárias que determinam o chamado “distanciamento social”. Esse cenário atual de, por um lado, reivindicação do uso do espaço público e, por outro, de negação do uso do mesmo, gera diversos questionamentos.

Jan Gehl, arquiteto e urbanista dinamarquês, em seu livro “Cidades para pessoas” (2013) entende e difunde o conceito da cidade enquanto lugar de encontro. Onde a maior atração de uma cidade são as pessoas e as trocas que elas podem proporcionar dentro do espaço público. Essa discussão foi retomada recentemente pelos urbanistas e arquitetos, já que, para quem não dependia da ocupação do espaço público para a sobrevivência em si era a “agorafobia urbana”, termo cunhado pelo geógrafo e urbanista espanhol Jordi Borja, que, em análise sociológica é uma “doença produzida pela degradação ou desaparecimento dos espaços públicos integradores e protetores, bem como aberto a todos”²⁷ (BORJA, 2000 p. 30).

²⁷ Tradução livre da autora. No original: “es una enfermedad producida por la degradación o desaparición de los espacios públicos integradores y protectores a la vez que abiertos para todos.”

Segundo registros da ONU (ON-Habitat), a pandemia do coronavírus é essencialmente urbana, tendo 95% dos casos de Covid-19 registrados no mundo concentrados em áreas urbanas²⁸. Com estes dados, deve-se encarar o momento atual como um catalisador de mudanças, a longo prazo, nas próprias produções das cidades, sejam elas artísticas ou não. Esta crise do espaço público a que estamos vivenciando só será proveitosa se for transformadora quanto aos hábitos de ocupação e criação de novas políticas públicas que visem abranger e incluir os indivíduos em todos os espaços. Em contraponto, a urbanista da FAU-USP, Raquel Rolnik, aponta o perigo que esta crise pode acarretar caso tenha, justamente, o efeito contrário: o fortalecimento do projeto urbano desigual já existente. (Rolnik, 2020)

Um fato é que a quarentena alterou, de modos e intensidades diferentes, a forma como a população vive e percebe a cidade. Assim, retomamos o filósofo francês Henri Lefebvre em sua análise de que o espaço está conectado à realidade social, é um produto social, não é passivo, não é neutro e não existe em si mesmo.

O debate efetivo a ser travado agora é sobre a cidade que estamos habitando e o quanto queremos transformá-las e ocupá-la pós-pandemia. O espaço público e sua ocupação são aliados à saúde, bem estar e qualidade de vida e, mesmo que as medidas de distanciamento continuem sendo necessárias após a pandemia, deve-se desvincular as ideias de distanciamento físico e social propondo uma ressignificação dos espaços públicos.

Diversas atividades vêm acontecendo nas mais variadas cidades ao redor do mundo. Intervenções artísticas, apresentações de música, teatro, dança, além das divulgações em massa de literaturas, artes plásticas e fotografias. Todas estas atividades, ainda que aconteçam no contexto do Covid-19, propõem uma ruptura no encaminhamento político-social que as cidades têm se deparado. Em Londres, Banksy, um dos artistas de rua britânicos mais famosos cuja identidade nunca foi revelada publicamente, realizou, durante a quarentena, mais uma intervenção artística, desta vez dentro dos metrô. A intervenção com grafites no interior dos vagões dos metrô de Londres, intitulada *"If You Don't Mask, You Don't Get"* (em livre tradução *"Se você não mascara, você não entende"*, em referência ao hit *"Tubthumping"* da banda Chumbawamba), traz ratos desenhados juntos a álcool em gel e com máscaras, defendendo a utilização destes equipamentos de proteção indicadas pelo sistema de saúde. Ao final da intervenção, a frase grafada é *"I get lockdown, but I get up again"* (em livre tradução *"Eu fico confinado, mas eu me levanto de novo"*), propondo alguma esperança para estes tempos e já vislumbrando possibilidades de futuro. De alguma maneira, Banksy cria, com suas ações rápidas e efêmeras, uma dramaturgia performativa,

²⁸UN-Habitat Covid-19 Response Plan. Abril, 2020. Disponível em: https://unhabitat.org/sites/default/files/2020/04/final_un-habitat_covid-19_response_plan.pdf.

já que nega estruturas pré-estabelecidas como texto dramático gerando novas configurações textuais e a proposição de modos distintos de recepção; sua obra se autossustenta artística, política e poeticamente, propondo um novo olhar para o mundo.

De alguma forma, além da ousadia habitual de Banksy em permanecer no espaço público com suas intervenções, mesmo durante o período de isolamento, todas as ações artísticas atualmente só podem acontecer majoritariamente no âmbito privado, promovendo aquilo tudo que o espaço público tem como premissa oferecer à sociedade: encontros e experiências. Contradição e poesia essa de compreender cada vez mais que uma sociedade saudável só é possível quando cada indivíduo se sente responsável por cuidar, ocupar e usufruir dela. Torná-la arte, de uma forma ou de outra.

a- As ideias de Turner aplicadas no contexto da pandemia COVID19

O antropólogo Victor Turner (1920-1983) desenvolveu estudos aprofundados entre os rituais dos Ndembu (1957) que marcaram os encaminhamentos da história originária da noção de drama no campo da antropologia. Assim, Turner elabora um modelo para a análise antropológica do drama social, dividido em quatro partes: ruptura, crise, reparação e reintegração (ou cisma). Este conceito inovador, como disse Max Gluckman (grande influenciador das idéias de Turner), permite a análise processual da vida social (GLUCKMAN, 1990).

O esquema do drama social pode ser entendido de uma forma clara e resumida no último capítulo de Turner: “On the edge of the bush: anthropology as experience” (1985).

Utiliza-se nesta dissertação, enquanto metodologia de análise, o modelo indicado por Turner para comparar o momento atual vivido por toda sociedade no contexto da pandemia causada pelo Covid-19.

No modelo do Drama Social desenvolvido por Turner, o primeiro momento (ruptura) se dá quando uma crise eclode no cotidiano social, trazendo questões latentes às relações sociais. O segundo (crise), acontece quando os atores/sujeitos sociais envolvidos e atingidos pela crise estabelecida, desenvolvem relações entre si, assim, a crise atinge novas esferas e se amplia agregando novos atores. O terceiro momento (reparação) se inicia quando alguns dos atores envolvidos se mobilizam em prol de uma solução e, para isso, realizam ações rituais coletivas. Esta fase seria a fonte geradora das performances e narrativas culturais, onde passado e presente se encontram, ideias que Turner irá

desenvolver mais para frente em seus estudos.²⁹ O quarto e último momento (reintegração ou cisma) é quando as ações da fase anterior acontecem com sucesso e então se inicia uma reorganização, realocação de relações e posições e, se as ações anteriores não obtiverem sucesso, um rompimento/cisão é causado dentro do coletivo, tendo este que se reestabelecer segundo as estruturas primeiras, já utilizadas antes.

É notável que, todas estas etapas propostas, são vinculadas umas nas outras. É como se uma fase gestasse a próxima e, assim, sucessivamente. Uma etapa gera a outra, contém em si a outra, depende e estimula. Esta relação, em si, revela os processos de transformação que advém do drama social.

Além das dimensões sociológicas, o modelo de drama social inclui criativamente as determinações sócio-estruturais de uma conduta social à margem de escolhas e atuações subjetivas e individualizadas. Os atores ou sujeitos sociais analisados por Turner, transpostos para esta sociedade, tornam-se pessoas com identidades diversas, peculiaridades, traços e experiências ímpares, essas que, no desenrolar do drama vivido por eles, é subjetivada e produz reflexão modificando o próprio sujeito/ator e seu coletivo.

Com base nas definições das etapas do drama social proposto por Turner, pode-se perceber e friccionar alguns fatores que a sociedade têm enfrentado nos últimos meses por conta da pandemia do Covid-19.

RUPTURA: O ano de 2020 trouxe ao mundo uma situação inédita, inesperada e nunca antes imaginada em sociedade. Este momento é capaz de suspender o fluxo da vida cotidiana e de desestabilizar relações pré-determinadas pela estrutura social. A pandemia do coronavírus eclodiu de uma só vez, rompendo com as estruturas sociais, econômicas, políticas e culturais existentes. Este acontecimento promove uma série de questionamentos referentes às relações sociais. Como será possível a convivência coletiva depois disso? Quanto tempo isso irá durar? Quem conseguirá sobreviver ao caos social estabelecido e as privações públicas necessariamente impostas?

CRISE: Um isolamento social (quarentena) é obrigatoriamente instaurado. Os atores/indivíduos desta situação estabelecem uma relação entre si: todos, privados de existir publicamente, estudam formas de estarem juntos. Sendo os seres humanos sujeitos naturalmente sociais, o distanciamento social é a falência de um modo de vida necessário. Assim, as redes que visam criar e/ou intensificar as relações à distância são completamente

²⁹ Essas ideias posteriores podem ser encontradas no livro "The anthropology of performance" (1987)

virtuais. Como conviver sem estar junto? É possível os meios de comunicação serem suficientes para a permanência das inter-relações? Quais as formas para existir ainda que em crise?

REPARAÇÃO: Aos poucos, todos os indivíduos, retomando consciência daquilo que foi estabelecido em sociedade como sendo a própria realidade em si, iniciam um processo de reorganização estrutural. Diversas ações foram tomadas, desde as preventivas em relação a saúde pública, como às ações criativas que promoveram uma pausa na agonia instaurada com o rompimento da crise. Quais ações podem ser criadas para amenizar a falta do outro? Quais ações podem ser criadas para amenizar a falta do espaço público? Quais ações podem ser criadas para que a retomada seja transformadora?

REINTEGRAÇÃO ou CISMA: Em seguida, a partir de todas as ações propostas pelos indivíduos/atores deste drama, algumas decisões são tomadas: flexibilização social pela economia, bem estar e progresso. Diversos países retomam suas atividades “normais”, reestruturando e realocando posições. Outros, não bem sucedidos na fase anterior, normalizam suas convivências a partir do que conheciam anteriormente, sem transformações sociais efetivas e necessárias ao atravessar uma crise. Qual o tempo determinado para esta reintegração acontecer? Quem são os responsáveis pelo fracasso social? Como é possível transformar uma sociedade?

Podemos analisar que a sociedade pode enxergar-se a si por muitos ângulos, podendo, num estado de subjetividade, experimentar as formas alteradas do ser. Seria possível, assim, entender profundamente o sistema social ao qual estamos imbricados enquanto não olharmos para os reflexos de uma estrutura colapsada e precária? Quando se entende que os papéis sociais podem ser alternados na sociedade, surgem passagens vazias, lugares amplos para reflexão, áreas de contágio e espaços híbridos, quebrando estruturas previamente formadas e sistemas classificatórios estáticos. Talvez, a partir disso, uma sociedade pulsante, um espaço público democrático e indivíduos exercendo funções sociais justas, possam nascer.

“Nos momentos de suspensão das relações cotidianas é possível ter uma percepção mais funda dos laços que unem as pessoas. Despojadas dos sinais diacríticos que as diferenciam e as contrapõem no tecido social, e sob os efeitos de choque que acompanham o curto-circuito desses sinais numa situação de liminaridade, pessoas podem ver-se frente a frente. Sem mediações.

Voltam a sentir-se como havendo sido feitas do mesmo barro do qual o universo social e simbólico, como se movido pela ação de alguma oleira oculta, recria-se.” (DAWSEY, 2005 p. 166)

As alternativas diante da crise mundial mais profunda desde o início da II Guerra Mundial são cada vez mais reveladoras. Uma minoria ínfima tentará impor seu poder para tirar ainda mais vantagens e submeter de forma muito mais profunda o restante da população. Em contrapartida, surgirão alternativas concretas para estabelecermos novas relações sociais. E isso implica converter lógicas pós-capitalistas abstratas em saídas reais, palpáveis, que sinalizem uma sociedade organizada a partir da necessidade de sobrevivência de seus habitantes, sua qualidade de vida e bem estar social. Não bastará enunciar esta possibilidade teórica, será preciso uma tradução política, coletiva e artística deste momento histórico.

b. Viver em confinamento -

Calados num apartamento durante a pandemia

1. MAPEAMENTO DO LUGAR E DO COTIDIANO

Quando a arte se torna vida e a vida se torna arte? Tehching Hsieh, artista Taiwanês radicado nos Estados Unidos é conhecido pelo seu trabalho “One Year Performance”, que consiste em uma série de performances com duração de 1 ano cada uma. O artista se auto impõe restrições muito específicas em seu cotidiano, e se submete a essas regras. O artista dedica sua vida inteira unicamente a arte, durante 24 horas dos seus dias, em um período de 365 dias.

Entre setembro de 1978 e setembro de 1979 Tehching Hsieh construiu em seu apartamento uma jaula, feita de madeira, semelhante a uma cela, e permaneceu durante um ano sem fazer absolutamente nada, em uma condição de privação extrema (“Cage Piece”). O artista se propôs a não ler, não falar, não escutar música e não comunicar-se com ninguém, permitindo-se visita pública (mas sem interação com o artista) de três em três semanas, num total de 18 vezes ao longo do ano.

Sua arte se transformou no seu próprio modo de vida, e em suas atividades diárias. Suprimiu os modelos de vida comuns, a sociedade, a sua própria intimidade.

Mas, e se não através de um propósito ou intenção artística, alguém se vê trancado dentro de seu apartamento? E se uma situação global forcesse a vivermos enjaulados

dentro de casa, sem contato com o exterior?

Obviamente, as perguntas acima são especulativas e sugerem uma relação entre a obra ("*Cage Piece*") com o confinamento instaurado pela pandemia do COVID-19. Passamos meses trancados dentro das casas, com policiamento e vigilância para garantir o mínimo acesso ao espaço público. Criamos novas formas de nos comunicar com o outro, tivemos nossas atividades diárias completamente modificadas.

Essas novas maneiras de existirmos em sociedade através do distanciamento dos espaços públicos é uma situação imposta, que não pode ser controlada individualmente e, acima de tudo, necessária. Logo, a ação performativa descrita nesta etapa do trabalho, pensada no contexto do convívio obrigatório com o outro dentro da privacidade de um apartamento é, sobretudo, uma tentativa de explorar a experiência performativa dentro de um cotidiano instaurado pelo drama social.

2. TENDÊNCIAS DRAMATÚRGICAS

- Quais ações da vida privada com caráter performativo o isolamento social pode trazer?
- É possível dizer que a proibição de uso dos espaços públicos também pode ser uma oportunidade de re-descobrirmos formas de criações performativas?
- Um casal calado em seu apartamento no centro da cidade, se comunicando através da escrita é, em si, uma subversão da lógica em que nos relacionamos cotidianamente?

3. INTERVENÇÃO PERFORMATIVA

Dada a condição de confinamento e isolamento social, assim como as novas formas de se viver em um período pandêmico, propõe-se experimentar um tipo de dramaturgia performativa (previamente elucidado neste trabalho). A proposta é: um casal, sozinhos em um apartamento, sem sair, comunicar-se apenas através da escrita durante um período de 1 dia (24 horas). Adotando a metodologia de Tehching Hsieh, foram impostas algumas regras para a ação: (1) não é permitido sair do apartamento; (2) não é permitido comunicar-se com mais ninguém por meios virtuais; (3) Não é permitido ouvir música ou rádio; (4) A comunicação é feita somente e estritamente a escrita, em uma folha de papel; (5) Não é permitido o uso de internet.

O resultado dessa experiência é a tentativa de conceber uma dramaturgia performativa que não é uma representação de um mundo, e sim a sua própria experiência sobre a vida.

c- Início de desconfinamento -

Café da Manhã em um domingo

Uma senhora acompanhada de uma jovem ficam de longe a observar. Ainda estávamos arrumando a mesa, não havíamos sentado para comer. A jovem parecia filha da senhora. Rayan ao notar que elas estão olhando curiosas, começa uma conversa.

RAYAN:

Vocês aceitam um pãozinho? Nós acabamos de tirar do forno.

Elas se entreolharam confusas e Rayan continua:

RAYAN:

Talvez precise um pouquinho de sal.

Sem dizer nada, elas se aproximam e pegam um pão cada uma.

SENHORA:

Não! Não precisa de sal! Está muito bom. E está mesmo ainda quente!

JOVEM:

E já não colocamos sal na comida faz um tempo de qualquer jeito. Sal não faz bem para a saúde. Minha mãe tem problemas cardíacos, o sal não ajuda.

FERNANDA:

É verdade sal não faz mesmo muito bem. Que bom que gostaram no pãozinho.

SENHORA:

Olha, tu tens um saquinho? Posso levar para minha filha?

RAYAN:

Hmm.. não temos saquinho, mas toma aqui, embrulha no guardanapo.

A senhora pegou mais dois pãezinhos e foram embora.

Fernanda Zotovici e Rayan Merhy

Diálogo durante a ação

Maio, 2020

1. MAPEAMENTO DO LUGAR E DO COTIDIANO

Neste trabalho, será necessário entender, primeiramente, o espaço-tempo público onde a ação se realizou e a tentativa de se expressar artisticamente a partir dessa nova realidade pós-pandêmica, intervindo nela através da ousadia da experiência performativa no primeiro domingo de flexibilização da quarentena na cidade do Porto.

Essa atitude nos obrigou a partir em busca de uma pesquisa que nos levasse ao encontro do objetivo primordial: entender e sentir como as relações poderiam ser novamente construídas depois de meses abdicados do espaço público e, estarmos atentos ao tempo presente, cogitando uma aparente normalização de um ato cotidiano fora do âmbito privado.

Assim, como em uma colagem no tempo e no espaço, duas mulheres tomarem café da manhã na rua logo após um período considerável de distanciamento social propõe uma fissura na narrativa e uma hibridez de várias realidades simultâneas em uma única ação presente. Em consequência disso, começa haver uma quebra de conceitos e maneiras de comportamento mediante o estranhamento da imagem que a ação provoca. Há uma complexidade contida na sociedade contemporânea que está sempre preocupada em construir um modelo a ser seguido e/ou apontando regras para uma organização que, supostamente, nos levaria a um caminho em que a vida teria um rumo eticamente e moralmente correto.

Esta ação utiliza o corpo como forma e, também, como linguagem. É o corpo que ocupa um espaço, até então, extraordinariamente proibido de ser utilizado, e é este mesmo corpo que desloca a ação cotidiana e privada para a desestabilização das regras usuais para ocupar um espaço público. Um corpo vivo, atento, desperto para tudo o que o rodeia e, mais que isso, preparado e disposto a enfrentar as contradições do ambiente que habita e das pessoas que o recebem.

Há limite entre a existência de um corpo humano ocupando um espaço e o ponto de tensão da vida acontecendo?

2. TENDÊNCIAS DRAMATÚRGICAS

- Em tempos de isolamento social, seria uma ação cotidiana (como o ato de comer) um ato provocativo?
- É possível, numa crise social como a pandemia, encontrar performatividade no

cotidiano?

- A flexibilização do isolamento social pode ser entendida também como a viabilização para que atos artísticos públicos/urbanos aconteçam?

3. INTERVENÇÃO PERFORMATIVA: Café da Manhã em um domingo

No primeiro final de semana após a flexibilização da quarentena na cidade do Porto, a performance “Café da Manhã em um domingo” foi realizada (em 17 de maio de 2020 às 12:00 e teve duração de 1h e 20 minutos). Tendo em conta o espaço confinado como normalidade devido à pandemia do Covid-19 e as ideias das “atividades” de Allan Kaprow, a ação consistiu em trazer para o espaço público um gesto cotidiano que normalmente se faz no espaço privado. Criou-se um cenário de sala de jantar na calçada da Avenida Rodrigues de Freitas: mesa, cadeiras, tapete, candeeiro de chão, puffs, vaso de planta e entre outros objetos foram levados para a calçada compondo a estética da ação. Após o posicionamento do cenário, as performers e criadoras da ação Fernanda Zotovici e Rayan Merhy sentaram-se e tomaram o café da manhã como usual.³⁰

Apesar da ação corresponder a um ato usual do cotidiano, a reação dos transeuntes foi significativa. Durante o tempo da ação aproximadamente 20 grupos de pessoas, ou indivíduos desacompanhados, abordaram as artistas. Algumas pessoas questionaram a ação, e foi estabelecido pelas artistas anteriormente que a resposta deveria ser sempre a mesma nesse caso: “Estamos a tomar um pequeno almoço, você quer um pãozinho?”. Alguns transeuntes aceitavam o pão e iniciavam uma pequena conversa; outros, se aproximavam para tirar fotos; em um caso específico, uma senhora abordou a ação para comunicar que uma conhecida havia dito que duas mulheres estavam à tomar um pequeno almoço na rua e ela se dirigiu até o local para ver.

Portanto, a ação subverteu a lógica instituída como atividade de espaço privado e criou possibilidade de torná-las públicas e coletivas, redescobrimo gestos cotidianos na cidade. Utilizou a lógica de deslocamento de ações de seu contexto usualmente executadas, como propõe Kaprow em suas atividades.

Entretanto, tomar um café da manhã no espaço público não é necessariamente algo tão deslocado. Há uma série de cafés, bares, restaurantes, onde as pessoas comem e sentam-se no espaço público. Provavelmente, o contexto temporal da realização da ação (após intensos 3 meses de confinamento e isolamento social) exerceu impacto direto sobre

³⁰ É importante ressaltar que a ação considerou todas as medidas de higiene e proteção previstas pelo Ministério da Saúde de Portugal. Foram utilizadas máscaras, higienizante de mão (álcool gel), e luvas, assim como disponibilizadas para os passantes.

a reação dos “espectadores” (ou transeuntes), os quais responderam espontaneamente à performance de maneira intensa.



Café da Manhã em um domingo, 2020

Foto: Emanuel Silva

Considerações finais

(ou reflexões finais sobre o meu próprio trabalho)

Essa pesquisa buscou refletir sobre a performatividade do cotidiano, ou seja, analisar nas ações cotidianas e espontâneas da cidade alguns conceitos através dos estudos da performance. Assim, como um exercício pessoal de compreender a relevância e interesse acadêmico desta dissertação, retomo à algumas perguntas iniciais levantadas neste trabalho, a fim de tentar respondê-las:

(1) *Como utilizar os estudos da performance para ler e redescobrir gestos cotidianos na cidade?* - Os exercícios propostos de alguma maneira re-interpretaram ou re-descobriram certas condições pré-estabelecidas na cidade. O programa performativo “Senhoras a jogar na praça de São Lázaro”, ajuda-nos a ilustrar essa questão. Compreendida a dinâmica de um espaço, que no caso é prioritariamente masculino, o programa performativo, propõe a troca do gênero dos usuários do espaço e dessa maneira, interfere ou re-interpreta um estado de construção social da praça. Talvez, se um grupo de mulheres começar diariamente jogar Sueca próximo ao coreto, outras mulheres também se reúnam e crie-se um novo estado social. Entretanto, a questão não é necessariamente alterar uma condição, mas sim, criar novas possibilidades para algo que já exista. É redescobrir o cotidiano.

(2) *Que tipo de relação se estabelece entre a vida cotidiana e os estudos da performance? E como se processa essa relação?* Resgatar autores que buscam compreender o que chama Carlson de “performance de cultura” foi essencial para exprimir a relação entre performatividade e vida cotidiana. Os estudos de Richard Schechner, Erving Goffman e Victor Turner foram o alicerce para que todos os exercícios propostos fizessem sentido. Nos estudos relacionados aos skatistas da casa da música fica clara a relação daquilo que é *performance* e o que pode ser analisado enquanto performance. Os skatistas não estão performando quando utilizam a praça da casa da música, eles estão apenas praticando tal esporte. Mas podemos sim se olharmos para um contexto espacial e social mais amplo perceber e analisar a ação *enquanto* performance.

Abre-se portanto um campo de reflexão artístico, teórico e prático que pode ser utilizado como uma metodologia de análise a ação na e para a cidade. Quais outras ocupações na cidade do Porto poderiam de alguma forma serem entendidas enquanto performance? Ou ainda, quais outras ações cotidianas na cidade podem ser re-interpretadas através de uma performance intencional?

Transitando entre o universo artístico e o universo da arquitetura e urbanismo, reflito, neste conclusão, sobre o quanto essas análises artísticas não poderiam de alguma forma

também contribuir para o desenvolvimento de projetos urbanos ou de espaços públicos e coletivos. Compreender e reinterpretar gestos do dia a dia faz-nos repensar sobre condições impostas pela cidade e sociedade. O que quero dizer é que essas ações propostas (ou outras que ainda podem ser feitas) ressignificam padrões estabelecidos e as questões que se levantam, podem gerar discussões acerca do direito à cidade, da valorização dos desfavorecidos, da heterogeneidade nos espaços públicos, entre outras questões sociais e de políticas públicas. E dessa forma, arquitetos e urbanistas podem utilizar essas provocações para dar suporte a desenvolvimento de projeto inclusivos, democráticos e que favoreçam minorias.

Um facto que não se pode deixar de mencionar nesta reflexão final sobre a dissertação é o contexto em que ela se insere, especificamente, o contexto da pandemia do Covid-19. Quando a situação do vírus se agravou e os números de mortos subiram, instaurou-se um momento de pânico, e em alguma instância questionei-me sobre este trabalho, porque dada a complexidade do assunto parecia-me um tanto deslocado levantar questões acerca do papel da arte. Entretanto, ao perceber as diversas transformações na sociedade, tanto do ponto de vista social (os novos modos de se relacionar) quanto do ponto de vista espacial (a mudanças do espaço público, privado e virtual), senti a ânsia de falar e pesquisar sobre essa dinâmica. Mais do que isso, ao levar em consideração que estava a desenvolver um mestrado que trata principalmente o uso do espaço público, seria necessário levantar questões sobre o momento atual.

Refletir, escrever e produzir material sobre um contexto atual e inédito de isolamento social e de pandemia mundial, ao mesmo tempo em que se vive esse novo período foi uma tarefa árdua. Todas as questões que se levantam durante esse período parecem estar em constante fase de desenvolvimento e transformação, pouco nítido e perceptível. Ainda restam-nos dúvidas sobre qual será o futuro das cidades, como serão as relações sociais, quanto tempo isso vai durar, ou ainda, se utilizarmos a teoria de Turner haverá uma reintegração ou cisma? Entretanto, essa busca por compreender o momento atual, e a experiência emergente (prática e teórica) deste trabalho acabou por tomar forma e corpo. Acredito que essa dissertação tornou-se um contributo académico relevante, especialmente por conseguir fazer um registro de uma perspectiva artística durante um período de pandemia do Covid-19.

De modo geral, observar o cotidiano tornou-se uma tarefa cada vez mais atraente e interessante. Este trabalho me fez olhar para as pequenas ações do dia a dia e refletir sobre as imensas possibilidades artísticas que elas podem nos oferecer. Fez-me pensar sobre

performatividade de ações espontâneas e diárias. O cotidiano não é tão ou mais espantoso quanto o extraordinário?

Bibliografia

ALYS, Francis. *The politics of Rehearsal*. Los Angeles: Steidl/Hammer Museum, 2008

BORDEN, Iain. *Skateboarding, space and the city: architecture and the body*. Londres: Bloomsbury Academic, 2001

BORJA, Jordi. *El Espacio Público, Ciudad y Ciudadanía*. Barcelona, 2000

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011

BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory*, In: CASE, Sue-Ellen (ed.) *Performing Feminisms: Feminist Critical*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990, p. 270-82.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

CERTEAU, Michael de. *A invenção do Cotidiano: artes de fazer*. 22ª Ed. Petropolis: Editora Vozes, 2004

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CRESSWELL, Tim. *On The Move: Mobility in the modern western world*. New York: Taylor & Francis Group, 2006.

DAWSEY, Jonh C. *Victor Turner e antropologia da experiência*. In: *Cadernos de Campo* v. 13, n. 13, p. 163-176, São Paulo, 2005. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em: 9 out. 2020.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: *Sala Preta*, n.8, p. 235-246, São Paulo 2008. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 9 out. 2020.

---- *Programa Performativo: O corpo-em-experiência*. In: *ILINX Revista do LUME*, n.4 Campinas, 2013. Disponível em:
<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 9 out. 2020.

FÉRAL, Josette. *Performance e performatividade*. In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (org.). *Sobre Performatividade*. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2009

- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019
- FONTES, Adriana Sansão. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: Apropriação, arte e festa na cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Faperj, 2013.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3ª Ed. New York: Routledge, 2013
- GEHL, Jan. *Cidades para pessoas*. São Paulo, Perspectiva, 2013.
- GLUCKMAN, Max. *O material etnográfico na antropologia social inglesa*. In: ZALUAR, Alba (Org.). *Desvendando Máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 10ª Ed. Petropolis: Editora Vozes, 2002
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990
- *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday, 1959.
- JACKSON, John Brinckerhoff. *A sense of place, a sense of time*. New Haven: Yale University Press, 1994
- JACQUES, Paola Berenstein. *Errâncias urbanas*. In: PARDO, Ana Lúcia (org.). *A Teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011
- KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. California: University of California, 1993
- *Art as life*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008
- LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2010
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object*. University of California Press: London, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, New York: Ed. Rizzoli, 1980
- RODRIGUEZ SOSA, Marisol; SEGRE, Roberto. *Do coração da cidade a Otterloo (1951-59): discussões e transgressoras de ruptura. As sementes das novas direções Pós-CIAM*. In:

Docomomo Brasil, 2009, Rio de Janeiro. Anais do 8º seminário Docomomo_Brasil, 2009. Disponível em: <<http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/096.pdf>> acesso em 10/12/2019

ROLNIK, Raquel. *Pandemia e o futuro das cidades*. 06 de abril de 2020. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/pandemia-e-o-futuro-das-cidades/>.

TURNER, Victor. *On the edge of the bush: anthropology as experience*. Tucson: The University of Arizona Press, 1985

_____. *Schism and continuity in an African society*. Manchester: Manchester University Press, 1957