

Instâncias da intervenção artística urbana nos projetos *Sala de Estar* e *Casa Pública*

Instances of urban artistic interventions in Sala de Estar and Casa Pública projects

Instancias de intervención artística urbana en los proyectos Sala de Estar y Casa Pública

Mariana Gonçalves Paraizo Borges

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: paraizoborges@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2066-2621>

Meriney dos Santos Horta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: meryhorta87@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0537-3995>

RESUMO:

O presente artigo analisa e estabelece um paralelo entre o projeto artístico *Sala de Estar*, ocupação artística realizada na rua organizado por Mariana Paraizo em 2018 e 2020 com colaborações de variados artistas, e o projeto de intervenções artísticas *Casa Pública*, dirigido por Mariana Paraizo e Mery Horta, realizado em 2023, com contribuições artísticas destas e de Ana Hortides, André Vargas e Rafael Amorim. São pontuados neste texto aspectos em dissonância e semelhança na elaboração dos dois projetos, sob a luz de suas condições poéticas, para-institucionais ou clandestinas, com o fim de refletir sobre a condução das iminentes intervenções e da arte pública em geral.

Palavras-chave: *Arte pública. Intervenção artística. Coletividade.*

ABSTRACT:

This paper analyzes and establishes a parallel between the artistic project *Sala de Estar*, an artistic occupation carried out in public space organized by Mariana Paraizo in 2018 and 2020 with the collaboration of several artists, and the project of artistic interventions *Casa Pública*, directed by

Mariana Paraizo and Mery Horta, to be held in 2023, with artistic works by the authors and Ana Hortides, André Vargas and Rafael Amorim. Aspects of similarity and difference in the elaboration of the two projects are addressed in this text, in the light of their poetic, para-institutional or clandestine conditions, in order to reflect on the handling of the imminent interventions and public art in general.

Keywords: *Public Art. Art Intervention. Community.*

RESUMEN:

Este artículo analiza y establece un paralelismo entre el proyecto artístico *Sala de Estar*, una ocupación artística realizada en la calle organizada por Mariana Paraizo en 2018 y 2020 con colaboraciones de varios artistas, y el proyecto de intervenciones artísticas *Casa Pública*, dirigido por Mariana Paraizo y Mery Horta, la se realizará en 2023, con aportes artísticos de ellas y Ana Hortides, André Vargas y Rafael Amorim. Se puntualizan en este texto aspectos en dissonancia y similitud en la elaboración de los dos proyectos, a la luz de sus condiciones poéticas, parainstitucionales o clandestinas, con el objetivo de reflexionar sobre la conducta de las inminentes intervenciones y el arte público en general.

Palabras clave: *Arte publico. Intervención artística. Colectividad.*

Artigo recebido em: 26/03/2023
Artigo aprovado em: 26/05/2023

Aqui nós temos ideais habitações, perfeitos cômodos e cômodas desabandonadas, e incômodos a preço de quase nada: o preço público
– Trecho da chamada da primeira *Sala de Estar*, proferida em megafone e distribuída em forma de texto em panfletos, 2018.

Introdução

Intervenção artística, enquanto uma categoria que pode ser abarcada pela convencionalizada “arte pública”, é um tipo de realização efêmera em ambiente considerado de uso público, comumente registrada por meio de texto, fotografia, vídeo, resquícios materiais e objetais, e que pode ser testemunhada ao vivo ou ativada tanto por uma plateia especializada quanto por um público transeunte (por vezes desavisado). Se esboçarmos uma descrição concisa para o termo “arte pública”, no entanto, esta poderia ser contestada. É possível afirmar que o conceito mesmo de “público” em

“arte pública” é tensionado por questões sociais e políticas relativas ao acesso aos espaços, à circulação (no caso do “objeto” de arte, em especial do modo como este transita por espaços de diferentes valores sociais), à propriedade (mesmo a intelectual), entre outros fatores. O cenário atual é de investidas privadas sobre o uso de espaços públicos, violência exercida pelos governos sobre comunidades que reivindicam seus direitos, uma recalibragem de uma suposta esfera pública orientada pela consolidação das redes sociais enquanto um espaço (ainda que virtual e mais do que muitos outros) onipresente na vida das pessoas. Diante disso tudo, é possível continuar a usar este termo desgastado para se referir aos contextos em que a arte é promovida nos domínios extramuros? Se sim, de que forma podemos lidar com as consequências e pulsões de violência que residem no instaurar de uma intervenção artística no campo urbano da coletividade? Como nos apropriar de fluxos e “magnetismos” de certos pontos da cidade a fim de potencializar a sensibilização de certo público para obras de arte contemporâneas? Como atuar enquanto propositor em diálogo com coletividades?

Para todos os efeitos, adotaremos por hora o termo “arte pública” como o nome possível para este tipo de arte no qual se engendram ações e instalações em espaços cujo limite está deslocado das autoridades de um museu, galeria, teatro ou centro cultural. Ao se produzir arte pública, é necessário estudar as qualidades espaciais, sociais e históricas de um local. Um conhecimento sensível sobre a construção social ligada à frequência local e potenciais dissonâncias culturais é tão indispensável quanto conhecer as implicações físico-ambientais da instalação ou ação artística, independentemente da linguagem da qual ele parta.

Ambos os projetos a serem analisados neste texto, *Sala de Estar*, realizado pela primeira vez em 2018 e pela segunda em 2020, e *Casa Pública*, realizado em 2023, serão abordados do ponto de vista de seu planejamento, das considerações que foram feitas previamente ao momento de apresentação pública em si. Acreditamos que esta abordagem será proveitosa não só para nós, enquanto uma dupla de pesquisadoras, produtoras-diretoras de projeto artístico e artistas, mas para o próprio campo da arte, na medida em que damos a ver os códigos e tensões que orientam a forma e a condução das chamadas “intervenções artísticas” públicas, sejam elas autorizadas ou não pelas autoridades administrativas oficiais de subprefeituras, prefeituras, governos de estado etc.

Desvio clandestino: quando o fora está fora de mão

Em 1990, W. J. T. Mitchell escreveu um ensaio intitulado “The Violence of Public Art: Do The Right Thing”, no qual o crítico e historiador afirma que, através dos séculos, muitas esculturas públicas foram explícitas acerca do caráter de monumentalização da violência, e, por meio de alguns casos anedóticos, exemplifica as diversas formas como a relação entre arte, espaço público e as comunidades, sejam elas pertencentes às localidades onde estão inscritas as obras de arte públicas ou representadas em tais esculturas públicas, é frequentemente regida por vetores de violência política, podendo incitar atos de depredação, censura ou revolta por parte do público frequentador desses espaços. Por meio deste “público” reativo, que frequentemente é considerado de forma leviana como agente passivo às interferências institucionais sobre seus territórios, os vetores históricos relacionados a violências podem ser revelados. Fica evidente que as comunidades que sofreram com processos históricos injustos notam e respondem ao efeito de reafirmação de violências que muitos monumentos permanentes desempenham na cidade. Estas reações muitas vezes têm como princípio a ausência de identificação com essas representações celebrativas de uma violência opressora.

O debate em arte pública, no entanto, não se restringe à categoria das interferências definitivas na paisagem, urbanismo, ou na instauração de monumentos e deslocamentos de grande porte em espaços comuns. Estas ostensivas e dispendiosas interferências urbanas planejadas por organizações e empresas se destinam apenas a poucos artistas consagrados, geralmente de identidades de gênero, cor e nacionalidades padronizadas. É uma constante em diversos locais do mundo reconhecer a autoria de obras permanentes, sejam elas modernas ou contemporâneas, na figura de homens cis brancos europeus de trajetória artística reconhecida, obras estas geralmente comissionadas para áreas de grande valorização imobiliária de centros urbanos. Tampouco a arte pública se limita apenas às intervenções efêmeras que portem autorização do governo para serem realizadas, com o aval institucional e a colaboração de funcionários públicos para o seu desenvolvimento. Há um feixe variado de possibilidades aquém dos grandes e extraordinários casos da já tradicional arte pública. Neste primeiro momento, nos voltaremos para uma situação de clandestinidade que envolve o reconhecimento de dinâmicas sociais já existentes em uma região. Uma série de atos,

como performances, festas, ações, e deslocamentos que tiveram como fim o aprofundamento de uma tendência disruptiva nas entrelinhas do código de uso público da cidade – uma intervenção sobre o direito de ir e vir e a permanência prolongada de objetos de uso privado nas ruas.

O uso do mobiliário de procedência das ruas próximas à encruzilhada que foi ocupada na primeira *Sala de Estar* (2018) (fig. 1 e 2), consistindo em mais de 20 entulhos descartados, é mote para uma desorganização mobilizada da rua. Há a repartição de um espaço “residencial descomodificado”. Uma sala sem paredes, uma ocupação do público como lugar para assentamento autônomo a comércios e instituições. Lugar onde cadeiras que são jogadas fora são mais do que cadeiras e menos do que um assento, fantasiadas em sua desilusão de entulho, uma apresentação que remete a um Carnaval fora de data – fator que foi incorporado durante a segunda sala de estar, realizada em 2020, durante a semana do Carnaval.



Figura 1. *Sala de Estar*, 2018. Uma proposição de ocupação artística de Mariana Paraizo com contribuições artísticas de Pedro Rangel, Yuri Dias, Rafael Amorim, Camilla Braga, Lucas Alves, Lorena Pipa, Italo Diblasi, Pollyana Quintella, Bianca Madruga, Marcello Reis de Mello, Ricardo Domeneck, entre outros. Fonte: Coleção particular de Mariana Paraizo, fotografia de Elisa de Magalhães.



Figura 2. *Sala de Estar*, 2020. Uma proposição de ocupação artística de Mariana Paraizo, organizado ao lado de Lucas Alves e Débora Zapata, com contribuições dos artistas Luana Fonseca, Ana Hortides, Dimitri Rebello, Eduardo Heringer, Sofia Skimma, André Vargas, Rafael Amorim, Débora Zapata, Pedro Rangel, Vini Souza, Daniel Dargains, entre outros. Fonte: Coleção particular de Mariana Paraizo, fotografia de Daniel Dargains.

A região escolhida para realizar a primeira ocupação artística *Sala de Estar* com as intervenções artísticas envolvidas foi uma área próxima a diversos bares, que já apresentava uma “invasão” orgânica do espaço ocupado pelos próprios bares e seus frequentadores em direção ao asfalto destinado comumente aos motorizados. Do meio-fio para o meio da rua foi um pulo: com a presença de pelo menos 30 artistas, curadores, professores e pessoas simpáticas ao universo das artes convidadas, levamos todo o mobiliário acumulado por meses de uma calçada à outra atravessando a via pública, onde começamos uma festa e ocupação artística que durou algumas horas. A ocupação foi bem-sucedida: muitos dos carros abordados acataram o pedido de desviar da ocupação na rua, alguns passantes se juntaram à festa, um público grande se concentrou em torno das performances. Até mesmo quando a polícia apareceu foi possível escamotear a ocupação, fingindo que nada muito fora do habitual estava acontecendo. Ainda assim, um motorista de motocicleta

BORGES, Mariana Gonçalves Paraizo; HORTA, Meriney dos Santos. **Instâncias da intervenção artística urbana nos projetos *Sala de Estar* e *Casa Pública*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45500>>

raivoso realizou passagens forçadas em alta velocidade entre ocupantes da *Sala de Estar*, ameaçando atropelar as pessoas por duas vezes seguidas. As tendências para a violência já se demonstraram enquanto aviso, porém, como a demonstração foi isolada, foi possível contê-la com as estratégias à mão – paciência, cópias de estatuto da Lei do Artista de Rua e a presença de advogados na ocupação foram o suficiente para nos manter em paz em nossa algazarra.

Como estávamos em coletivo, pensar estratégias para lidar com a vulnerabilidade de um corpo feminino solitário na rua não se fez uma questão tão urgente como em outras vezes. Não se fez necessário escolher uma vestimenta que escondesse qualquer curva – o que daria a impressão de ambiguidade, numa noite escura, para algum tipo ameaçador que tivesse o assédio como intenção. Em situações de intervenção urbana clandestina não anunciada, é comum mulheres se utilizarem de figuras masculinas parceiras que as auxiliem como tentativa de recorrer a estes no caso de assédios e violências com agravantes de gênero. A mobilização coletiva de *Sala de Estar*, realizada por um grupo de homens e mulheres cis, apresentava familiaridade para o público médio das regiões, lugares boêmios frequentados por pessoas de classe média. A composição, que conferia suposto anonimato por agrupamento em “bando”, blindava questões relacionadas a gênero. Os requisitos “esperados” para se estar ali e pertencer foram atendidos em termos de vestimenta, comportamento, e mesmo traços identitários. De uma forma ou outra, a nossa presença se misturava à daqueles que habitavam o espaço, e não constituía por si só uma “afronta” social para eles – para o bem e para o mal, algo que diminuía a radicalidade da proposição substancialmente.

Por intervir no trânsito ser uma atividade ilegal e que pode acarretar consequências mais graves, os dois lugares onde *Sala de Estar* ocorreu foram espaços de baixo atrito em relação às classes sociais ocupadas por seus participantes e à racialidade desses sujeitos, em sua maioria brancos. É possível, por exemplo, comparar a situação a outra “intervenção” a um interstício de espaços sociais que causou maior atrito: os chamados “rolezinhos”, ocupações de shoppings localizados nas áreas “nobres” da cidade por jovens negros e periféricos. Os mesmos atos protagonizados por agentes de identidades diferentes têm recepções muito variadas em um mesmo espaço dependendo nitidamente da cor da pele à qual historicamente são associadas pobreza e marginalidade no Brasil. A fim de considerar quais as possibilidades de atuar em um mesmo projeto em relação aos fatores de exclusão social constituinte de cada espaço, a escolha da localidade influi na especulação de que

estratégias adotar de forma a “amaciar” ou incendiar os conflitos pré-existentes ou potenciais de uma região e de seus códigos associados ao racismo estrutural da sociedade. É impossível, no entanto, especular até que grau de violência uma recepção desastrosa pode gerar.

Quando planejamos uma intervenção, o fazemos com uma orientação pouco fragmentada: se organiza em etapas o desenvolvimento da intervenção, seja ela qual for. É um plano de ação, no qual se convoca os colaboradores e o restante depende de inúmeros fatores aleatórios do próprio instante do acontecimento, como a ausência de um agente fiscal oficial que poderia vetar a ação. Entretanto, há um momento em que é preciso reconhecer que haverá outras forças ao seu redor e entrar na dança das negociações. Parte fundamental da ação será, invariavelmente, ocupada pelo imprevisto. A forma final é bem-sucedida não pela capacidade de espelhar uma imagem-esboço que tem lugar no projeto do artista, uma intenção abstrata, pois descolada da realidade contingencial, mas tem êxito na maneira pela qual enlaça um enunciado de ação, o projeto, em um desdobramento no momento presente de sua realização, orientada pela percepção e sensibilidade ao real: o tempo é chave vital para os atos. Inatividade, interatividade, intervenção sobre a intervenção, interrupção, destruição, abandono, retomada: atos possíveis apenas com a consciência aguda ativada pelo tempo. Realizar intervenções públicas é um exercício político pelo próprio princípio arbitrário de sua investida. Por isso, urge que mais mulheres, pessoas racializadas e oriundas de diferentes classes sociais passem a ocupar a posição de propositoras desta categoria, salientando aqui que quanto maior a diversidade racial e de gênero desses propositores, maiores são os riscos assumidos, pela vulnerabilidade maior, ligada a índices de violência que esses corpos apresentam em ambientes públicos.

Estar enquanto sujeito na rua com uma proposição, ainda que próximo a uma equipe de um projeto que o abarca ou com o respaldo de uma coletividade que o apoia, seja simbólica ou materialmente, é lidar com uma alteridade desconhecida, apenas pressuposta. É possível pesquisar a frequência e fluxo do lugar, mas não é exato prever a reação das pessoas diante de uma obra de arte não institucionalizada. Notamos que a ausência de um banner textual, ou outros fatores indicativos de uma institucionalidade, contribuem para causar o estranhamento nas pessoas.

As fronteiras entre o que é considerado arte urbana e infração na Lei da Paisagem Urbana (Lei 13.525/03), em São Paulo, e Lei de Limpeza Urbana (Lei 3.273), no Rio de Janeiro, são tênues. Quando algo deixa de se tornar ruído, na opinião pública, para se tornar arte? Essas definições categóricas do gesto dependem tanto da posição social de seu autor quanto de um aval ou legitimação do campo instituído das artes e da cultura, direta ou indiretamente. Como um lugar de grande fluxo, de velocidades variáveis e de eventuais acidentes, a rua é como as relações apaixonadas, por haver brechas e regras a serem contornadas, espaços possíveis de encantamento do transeunte, no caso de *Sala de Estar 34* figuras de autoridade e de vulnerabilidade; por ser o espaço das experiências mais radicais de desterritorialização, despessoalização e da banalidade da contravenção; é de proveito na rua a abertura, a folga e a rigidez das leis de um mundo paralelo à constituição, o Brasil (com b minúsculo) com seus signos e normas próprios muitas vezes disfarçados nos signos e normas dos códigos civil, de trânsito, entre outros, para atuar, intervir de maneira não usual como indivíduo não indiviso¹, tratada como pessoa; a condição de artista fora de quatro paredes, de uma câmera oficial capturando uma ação com iluminação ostensiva permite desde uma interação mais próxima e afetiva até a possibilidade de atos desrespeitosos ou mesmo agressivos. É o risco.

Muitas das experiências que ocorrem nos limites da legalidade têm correspondência com uma situação que, executada por outros agentes, poderia ser autorizada, quando não institucionalizada por meio de algum departamento que regula a atividade homóloga ao ato realizado, que detém o direito de exercê-lo. Na verdade, a variabilidade de gestos na rua possíveis na estrutura social é muito restrita, e ações que não ofereçam risco, mas saiam do previsível, não atendendo a códigos estabelecidos socialmente, levantam suspeitas por si só. Isto revela uma não literalidade no ato em questão, ilícito pois dependente do consentimento das entidades reguladoras. A importância da perspectiva recai exatamente aí: o ato não é absolutamente proibido, uma vez que demanda autorização por sujeitos que concentram o poder de determinar se o direito de agir de certa forma cabe a esta ou aquela pessoa.

Assim, desviar de determinações absolutas sobre quem se é fora de contexto (em um cubo branco, por exemplo), e até mesmo para o quê a arte serve, a imagem, a matéria “desprovida de função” (sem considerar sua comoditização ou despolitização), se torna um posicionamento, e é parte da rede de atuações políticas necessárias para a arte pública independente se fazer, quando não auto-

BORGES, Mariana Gonçalves Paraizo; HORTA, Meriney dos Santos. **Instâncias da intervenção artística urbana nos projetos *Sala de Estar* e *Casa Pública*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45500>>

rizada. Arrendar um coletivo ou parcerias para estar em cumplicidade na rua, reunir forças e materiais necessários para o ato em questão, planejar as etapas da ação, prever possíveis recepções negativas e considerar os vetores de violência histórica envolvidos, planejar rotas de fuga, enfrentar com discurso e atitudes políticas as consequências, sob ou não o respaldo da lei. Todos estes são elementos de preparação para a eventual data e hora da ação. Pensar o enunciado de uma intervenção artística como proposição performativa, dar forma ao projeto como incorporação à contingência, enunciação e inscrição no mundo, estes são os desafios da arte que não foi convidada para estar na rua assumir seu palco.

Quem fala pelo público? Há muitos que assumem este papel – juízes, funcionários governamentais, donos de grandes corporações, cientistas sociais, e filósofos-críticos. Artistas, apesar de [às vezes] declararem uma posição anti-social, são tão profundamente implicados na esfera pública quanto àqueles cujas funções cívicas são determinadas por um decreto. Artistas não tem uma visão privilegiada, mas possuem um olhar treinado e a habilidade de falar uma variedade de linguagens – verbal, visual, conceitual, sensual, séria, com humor, figurativa, e racional. De vez em quando, por algum motivo, eles estilhaçam as expectativas do ordinário e incitam nos outros ousadas e novas perspectivas (HEIN, 1996, p. 5, tradução nossa).

Sinal aberto: quando há um convite para se entrar fora

É por meio de um compilado de documentos relacionados a uma inscrição de CNPJ, um cronograma extensamente detalhado, projeções do orçamento, dados do projeto, que um projeto é encaminhado para ser avaliado na obtenção de apoio financeiro de uma instância governamental. Primeiro, conferência de documentos, para verificar se a habilitação para a primeira fase é possível. Depois, conferências relacionadas às linhas de projetos às quais este se destina enquanto proposição cultural. Há uma comissão, cujos critérios pessoais são desconhecidos, e que avalia as competências do projeto em diversos âmbitos, assim como sua aplicabilidade e viabilidade técnica e, principalmente, orçamentária. Estas etapas são relativas apenas à pré-qualificação, estágio em que se deve estar sempre atento ao boletim oficial da instância governamental em questão. Vamos chamar este processo trabalhoso, mesmo que não necessariamente remunerado, uma vez que ainda é passível de não habilitação, desclassificação ou ainda não seleção, de uma “oportunidade” de seu trabalho ser financiado e, com isso, ter um aporte institucionalizado.

O contexto em que uma pesquisa artística independente e autofinanciada passa a buscar apoio institucional e financeiro para ser realizado não é “gratuito”, ao acaso. Não só passa pela percepção de que novos protagonismos precisam ser projetados para que a diversidade de corpos dirigindo intervenções públicas na rua se faça positiva, como tem enquanto fator fundamental a vivência de anos em uma sociedade em estado de crise política e sanitária. Este quadro político acarretou na desvalorização dos campos de trabalho ligados à cultura e a decadência dos aparelhos culturais nacionais e, por conseguinte, na vivacidade da cena artística desta cidade, o Rio de Janeiro. A elaboração da primeira edição do projeto *Casa Pública* partiu de nossa percepção sobre a relação entre o habitar e o trânsito entre a casa e os espaços públicos da cidade através da história, e as marcas deixadas pela recente pandemia do Covid 19. A *Casa Pública* se inicia como uma série de intervenções artísticas e um seminário de crítica de arte realizados a partir da captação de recursos por meio de um edital de fomento à cultura da cidade do Rio de Janeiro, o FOCA. Ao longo do desenvolvimento do projeto e de sua pré-produção, passamos a nos perceber como uma plataforma multilinguagens, projetada para abarcar projetos que relacionem artes, educação e cultura. Nossos trabalhos e de mais três artistas, Ana Hortides, André Vargas e Rafael Amorim, tratam de questões ainda pulsantes decorrentes da recente realidade pandêmica, em articulação com feridas de diversos tempos da sociedade brasileira e, mais especificamente, carioca. Para abordar temáticas sensíveis, os artistas abrem espaço para dar a ver e oxigenar pontos sensíveis de nossa cultura, trazendo elementos da ordem do íntimo, do familiar, do doméstico, para o campo da comunidade, compartilhando e curando dores.

A respeito da condição de elaboração de traumas coletivos, é preciso trabalhar uma memória ativa que transforme o presente. A cura para os sintomas sociais é possível através de intervenções coletivas em espaço público que reorganizem o campo simbólico de modo a incluir e ressignificar os restos deixados pelo evento traumático. Entre os anos de 2020 e o início de 2021, o Brasil acumulou mais de 500 mil mortes registradas por complicações relativas ao coronavírus, durante o primeiro ano da pandemia do Covid-19, soma superior a de pelo menos oito genocídios ocorridos desde o início do século XX². Contrariando as medidas de segurança adotadas por incontáveis países ao redor do mundo, o então presidente se manifestou diversas vezes em veículos de comunicação de

forma contrária ao distanciamento social, e a atuação do Ministério da Saúde e as autoridades vigentes foi desordenada, e por vezes negligente, restando muitas vezes às unidades do SUS e às iniciativas autônomas populares lidar com a problemática que se agravou.

Com isto, a pandemia da Covid-19 escancarou as desigualdades sociais de forma brutal, entre consequências financeiras e crises no bem-estar social já esfacelado de famílias vulneráveis economicamente, enquanto as camadas mais abastadas mantinham uma rotina de isolamento em contato ainda menor com as realidades distintas. A participação de mulheres na força de trabalho remunerada diminuiu significativamente mais do que a dos homens, na medida em que estas foram mais exigidas no tocante aos trabalhos domésticos e, também, com os encargos educacionais infantis, uma vez que as escolas foram fechadas desde os momentos iniciais da pandemia. A crise econômica também elevou ainda mais a vulnerabilidade das pessoas em situação de rua, que ficaram mais expostas ao vírus, e ampliou seu contingente populacional, mudando o perfil dessa parcela da população.

Esta situação impensável anteriormente nas dinâmicas sociais do contexto nacional e do Rio de Janeiro de hoje nos remete a uma entrevista realizada entre Achille Mbembe, filósofo e teórico político camaronês, e Sarah Calburn, arquiteta sul-africana (2010). A arquiteta reflete a partir da situação regional em que vive, num país em que as pessoas pouco convivem fora de casa, sobre a condição da intimidade enclausurada no privado, assim como a sua relação com um senso de comunidade, de subjetividade, e a capacidade de acolhimento do outro:

São os interiores que formam nossa percepção dos espaços que consideramos seguros. Estes são os nossos espaços históricos, à salvo do julgamento alheio. Há lugares em que nos sentimos livres para ser quem somos; em que expressamos nossas opiniões em voz alta. Há lugares onde estamos sempre de passagem, dos quais desviamos o olhar. (...) O que nos impede de modificar nossas percepções para conceber o espaço público da nossa cidade como grandes espaços interiores onde todos somos bem-vindos? (CALBURN; MBEMBE, 2010, p. 78).

O Rio de Janeiro, como uma cidade “cartão-postal” do Carnaval, é um desses lugares em que a cultura de rua é intensa. A contaminação do espaço público com o âmbito do íntimo é regida por uma noção cultural de “civildade” de cada região, quanto mais ao subúrbio da cidade, maior a apropriação do espaço da rua como parte dos lares, pequenos comércios e espaços para lazer e seus desdobramentos dos moradores. A informalidade aqui se mescla com a falta de incentivos do

estado nestas regiões. Comunidades em bairros nobres da cidade, que se consideram mais “refinadas”, dificilmente verão com orgulho a ocupação da rua desta forma. Aessos a esta forma de socialização, geralmente são os locais onde mais se encontram exemplos de urbanismo hostil – mas estas intervenções no espaço público também se dão como uma forma de privatização, ainda mais agressiva, do espaço comum. Na verdade, enquanto o subúrbio enriquece o espaço comum com a sua presença, as áreas de grande disputa imobiliária esquadriham as calçadas, que são frequentemente invadidas por signos padronizados de sua “civilidade”, porém pouco ocupados. De forma inversa, nas comunidades e favelas, o espaço comum atravessa as casas, e a ideia de “privacidade” soa estranha a muitos moradores. Isso ocorre não só de forma a suscitar a irritação de moradores pela falta de vida privada, mas também de forma colaborativa entre eles, se dando frequentemente no compartilhamento de bens e serviços na forma de ajuda mútua. Vimos durante a pandemia o conflito já existente entre diferentes camadas da sociedade resultando em hostilidade entre os modos de vida burgueses e “civilizatórios” e os modos de vidas que se organizam de forma mais comunitária, como as da favela e dos subúrbios.

O Carnaval cessou, apesar da rua e dos meios de transportes públicos se manterem em funcionamento – estes em condições mais degradantes, com a diminuição da frequência dos ônibus, que culminou em um tempo ainda maior de traslados entre uma condução e outra para se deslocar entre regiões centrais e periféricas. Em grande parte dos casos, o movimento dos transportes considerado de menor lucro cessou. Isto causou ainda mais transtorno para aqueles que não tiveram dispensa de suas atividades remuneradas e foram sujeitos a se manterem em trabalho ininterrupto, mesmo se deslocando para seus distantes destinos. As longas filas amontoadas em frente às unidades do banco Caixa para obtenção do auxílio emergencial, que vinha sempre em parcelas atrasadas, indicavam o paradoxo que o governo brasileiro havia nos destinado: para sobreviver economicamente, era preciso se colocar em situações em que o risco de contaminação se tornava maior. Este foi um período em que muitas pessoas foram afetadas pelas políticas recentes de redução dos direitos trabalhistas. A ideia de que a Economia era uma entidade mais importante e apartada da pequena vida das pessoas era uma constante na sociedade. Tudo isto impactou nas questões relativas à moradia, habitação e qualidade de vida da população.

Decorrente de uma pesquisa atravessada pelos binômios moradia e rua, vida privada e espaço público, o planejamento para as intervenções artísticas *Casa Pública* se iniciou após este ser contemplado pela primeira edição do edital de Fomento à Cultura Carioca. Dispensando a criação de um imaginário festivo, algo que estava presente em *Sala de Estar*, *Casa Pública* adota de início um tom mais sóbrio, condizente às pautas levantadas pelo contexto político no qual se inscreve. Com um viés assumidamente performático e afetivo, as intervenções e toda a comunicação do projeto almejam suscitar a transformação social. Não a buscamos apenas pela representatividade de seus componentes de protagonismo e pela equipe marcada por uma maior diversidade racial, orientação sexual e origem social, mas também pela escolha de localizações em zonas de circulação e públicos mais diversos. Como Rosalyn Deutsche observa a partir do pensamento de Hanna Arendt e Claude Lefort:

Ser público é estar exposto à alteridade. Consequentemente, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela (DEUTSCHE, 2009, p. 176).

Neste contexto, para pensar a ocupação de três praças do Rio de Janeiro, cada uma em uma zona diferente da cidade (Praça Saenz Peña, na Zona Norte; Praça Guilherme da Silveira, na Zona Oeste; Praça Mauá, na Zona Central), os artistas foram instigados a realizar ações que conectam questões acerca do acesso à moradia e das contradições de morar na cidade do Rio de Janeiro ligadas também à própria história do Brasil. Devido ao seu caráter institucional e a necessidade inicial de garantir a obtenção da autorização das subprefeituras das referidas zonas, outros desafios surgiram comparados aos encontrados durante o planejamento de *Sala de Estar*.

Ainda que houvesse receios sobre a recepção das intervenções pelo público presente nas praças, uma nova barreira precisava ser ultrapassada previamente a isto. A autorização para realização dos trabalhos dependia de autoridades não relacionadas à seleção dos projetos pelo edital da Prefeitura, constituindo um segundo momento de aprovação. Este processo se dava de maneira digital e presencial, e possuía prazos próprios. Os retornos das documentações ocorriam em datas incertas e o site governamental não possuía uma inteligência humana para nos transmitir em que etapa do

processo estávamos navegando. Era necessário demonstrar às autoridades administrativas que as obras de arte em questão não feriam as leis estabelecidas e não representavam uma ameaça ao patrimônio e à população da região.

Em meio ao processo de obtenção de autorização das subprefeituras e outros órgãos oficiais para a realização do projeto, nos deparamos com este labirinto de burocracia, caracterizado por inúmeros setores que não pareciam possuir qualquer comunicação interinstitucional, e nos “jogavam” de um lado para o outro em busca de cada documento. Constituíamos um conjunto de trabalhos que não interferia na passagem das pessoas, não utilizava equipamentos inflamáveis ou iluminação elétrica pública, ou sequer deixava qualquer rastro permanente nas praças. Ainda assim, não conseguimos a autorização em tempo hábil, mesmo tendo solicitado com dois meses de antecedência do evento. O aparelho burocrático se impôs.

Decidimos por nos ater às datas já divulgadas, dos dias 5, 6 e 7 de maio de 2023, devido ao cronograma do projeto (de planejamento e criação dos trabalhos até a divulgação das ações nas redes sociais e mídias como tv, jornais, rádios e sites), realizamos os três dias de intervenções sem o respaldo de uma autorização oficial. Agentes policiais eram o primeiro elemento identificado ao chegarmos na praça para armarmos nossos trabalhos – o que nos aproximou em diversos contextos de trabalhadores informais presentes nestes locais, os camelôs e ambulantes que sempre estão desviando dos olhos e braços da fiscalização governamental. Nas três praças, acompanhávamos de longe o posicionamento dos policiais e possíveis fiscais e permanecemos ao longo do dia em estado de alerta. De modo aberto, informamos os artistas e os coordenadores do seminário da nossa situação de “ilegalidade”. Para nossa surpresa, as ações ocorreram sem interferências de oficiais governamentais, e quando houve, foi através da participação em um trabalho como público, quando na ocasião da Praça Mauá no dia 7 de maio pela manhã. Logo no início do dia, Mariana Paraizo foi abordada por um grupo de policiais que a cercaram, mas que desejavam conversar e participar de seu trabalho. Talvez por não se tratar de uma atividade que, a princípio, tinha como finalidade a obtenção de uma renda, algo que sempre está sob as tensões da biopolítica, tenhamos passado despercebidos.

Vemos aproximações e singularidades entre as ações que estamos trazendo à mesa. Uma referência para o projeto *Sala de Estar* se deu na observação da dinâmica descrita pelos chamados “Espaços Imantados”, espécie de conceito cunhado por Lygia Pape em 1968 como trabalho de arte em registros fotográficos, eventos nômades que acontecem na rua. É um “Ready-Made Social” em que Pape se apropria de situações de comércio informal, onde uma performance improvisada de um camelô faz nascer uma microcomunidade afetiva. Neste sentido, a persistência momentânea, porém sólida de uma comunidade na rua em torno de uma apresentação é de interesse tanto para *Sala de Estar* quanto para *Casa Pública*. No caso de *Casa Pública*, se isto não ocorre pelo aproveitamento de dinâmicas de ocupação extensiva da rua pela população frequentadora de bares, os mobiliários e fluxos de pessoas existentes nas praças se tornam peças centrais para aproveitamento dos trabalhos. Os trabalhos deste projeto tiveram como eixo construir uma ponte entre o sujeito propositor, artista, e a comunidade presente nas praças, seja morador ou passante.

Duas das praças escolhidas, Mauá e Saenz Peña, são intensamente povoadas nos seus horários de “pico”, que se sobrepõe ao horário das ações. Ficou ao encargo dos artistas adotar estratégias como a comunicação direta com o público, o convite para a ação, a performatividade de seus apetrechos e o estranhamento da proposta artística individual de cada um, e a possibilidade de incorporar ou não um devir *feirante*.



Figura 3. *Faça-os lembrar dos nomes*, Rafael Amorim, 2023. Fonte: www.casapublica.com.br, fotografia de Rafael Salim.



Figura 4. *Casa 15*, Ana Hortides, 2023. Fonte: www.casapublica.com.br, fotografia de Rafael Salim.

Temáticas relacionadas à esfera pública atravessada por elementos ligados à habitação e intimidade estão presentes em todas as obras que ocuparam as praças. Seja no bordado coletivo proposto por Rafael Amorim, que demanda a lembrança de nomes de pessoas LGBTQIA+ em *Faça-os lembrar dos nomes* (Fig. 3); na planta da *Casa 15* (Fig. 4), desenho feito com fitas de demarcação de percurso que reproduzem em escala original os cômodos da casa onde a artista Ana Hortides cresceu; no trabalho de André Vargas, performando como homem-placa que anuncia a venda da Casa Grande com senzala em *Queima de estoque* (Fig. 5); nas roupas, acessórios e sapatos afetivos de Mery Horta, que conduz o público em uma performance de vestimenta em *Pegueleve* (Fig. 6); ou nos desenhos, gestos, relatos e escritas realizados pelo público incitado por Mariana Paraizo em um bloco de papel destacável, com o trabalho *Porta* (Fig. 7). Nesses três dias, mais de 18 horas de intervenção acumuladas, pudemos observar a materialização da já mencionada “imantação” da obra, com a aproximação de uma comunidade de transeuntes que por instantes parava, aberta ao estranhamento e familiaridade propostos pelas obras, às vezes hipnotizado pela curiosidade, outras vezes demonstrando um misto de desdém e receio. Eventualmente, alguém se acomodava por

perto e por mais tempo, e o que teria sido uma rápida interação começa a ganhar contornos de uma relação, com outros assuntos fluindo, em um ir e vir relacionado à obra, que se abria como um dispositivo de acesso ao outro. Houve, também, por motivos diversos, horários em que os trabalhos se mesclaram à profusão de informações, momentos de maior movimentação na praça. Quando, por exemplo, ninguém atendia ao convite de um artista em horário próximo ao almoço, ou o letreiro da placa de venda da Casa Grande passava despercebido. Percebendo ou não, milhares de transeuntes foram incorporados, ou se poderia dizer “fagocitados”, pela obra de Ana Hortides que, registrada em diversas fotografias, mostra os passantes incorporados em um “dentro” e “fora” impostos pelo desenho da planta da casa na calçada.



Figura 5. *Queima de Estoque*, André Vargas, 2023. Fonte: www.casapublica.com.br, fotografia de Rafael Salim.



Figura 6. *Pegueleve*, Mery Horta, 2023. Fonte: www.casapublica.com.br, fotografia de Rafael Salim.



Figura 7. *Porta*, Mariana Paraizo, 2023. Fonte: www.casapublica.com.br, fotografia de Rafael Salim.

Um dos aspectos de proeminente diferença entre o planejamento de *Sala de Estar* em comparação ao das intervenções *Casa Pública* foi a expectativa de duração e o compromisso com a publicização do evento em divulgação ampla. Apesar de ambas terem sido realizadas enquanto atividades artísticas não autorizadas pelas instâncias responsáveis pelas localidades (bombeiros, subprefeituras, Iphan), por se tratar de um evento realizado a partir de fomento público e possuir um calendário atado à instância institucional da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, *Casa Pública* possuía um cronograma de duração, incluindo horário de início, pausa para o almoço e fim. *Sala de Estar* assumia desde o princípio o potencial transitório devido a possível retaliação da comunidade local, que poderia se opor à ocupação, que inviabilizava a passagem de carros.

Ademais, a ocupação dos espaços nas praças ocorreu de maneira mais esparsa, ainda que enredada por uma estrutura organizadora, composta de equipe de produção e registros oficiais, em uma espécie de rede de apoio mútuo. No caso de *Sala de Estar*, quanto menor fosse o perímetro de ocupação, mais efetivo seria o caráter visual de “barricada artística”, buscado pelo uso amontoado

dos mobiliários descartados e as performances e ações agrupadas, que criavam uma espécie de cena única. Em relação aos registros realizados na primeira *Sala de Estar*, houve ainda a realização de uma obra que era concomitantemente registro videográfico do evento e performance, realizada por Lorena Pipa. O caráter experimental desta obra, no entanto, não atravessou todas as fontes de registros do evento, que se apoiava também nas fotografias e vídeos amadores de colegas. *Casa Pública*, enquanto plataforma multilinguagens com viés claramente institucionalizado, demanda uma série de “rituais” oficializantes. O uso das redes sociais, por exemplo, com comunicação visual clara, presença de logos, fotografia profissional, denota uma diferença importante na apresentação dos dois trabalhos.

Casa Pública se forma a partir de pequenas ilhas de atuação individual dos artistas, que regem suas próprias propostas em contato com um público que ainda não está em diálogo ativo. Desta forma, alguns dos artistas levaram seus próprios “mobiliários” para as atuações de longa duração, entre eles cadeiras de praia e banquinhos e mesas dobráveis. Os objetos que constituem elementos estruturais das performances foram desenvolvidos ou selecionados pelos artistas de acordo com as condições de cada execução, a fim de ter uma sustentação adequada às condições de calor, vento e até depredação por parte do público. O único trabalho que originalmente não previa a presença do artista como elemento necessário para ativação da obra foi *Casa 15*. Contudo, a artista estava munida de material para remontar a obra no caso de depredação ou desmanche devido às condições climáticas, o que a tornava uma espécie de guardiã de *Casa 15*. A manutenção surgia como trabalho colateral devido à fragilidade do material empregado na montagem.

Afinal, o que é público na arte pública?

A densidade das intervenções públicas efêmeras tem como potência a configuração de um corpo de obra antimonumental, tanto pela sua capacidade de mobilidade, que é provocada pelos corpos em movimento e agitação causada na prática, quanto pela forma como se distancia da tradição do monumento em reafirmar os aspectos históricos de forças opressoras alcançando espaços de poder e autoridade. A camada de memórias coletivas e individuais suscitadas pelos artistas nos trabalhos de *Casa Pública* transformam esse antimonumento afetivo em dispositivo que exacerba questões latentes na sociedade brasileira. Como o machismo que a artista negra Mery Horta teve de lidar através da abordagem de um senhor branco que disse que ia levá-la à força, fazendo um

trocadilho com a leitura da união de palavras que a artista trazia em uma placa, “Pegueleve”. Ou como o racismo de uma senhora branca que aborda uma mulher negra no meio da praça e pede para esta explicá-la sobre a placa de André Vargas, dizendo “não entender a venda da casa escravo-crata”, ou ainda uma mulher branca que pergunta para esse artista negro se o trabalho é do PT.

Registramos estas abordagens, que denunciam a mentalidade de uma parcela da sociedade e demonstram que os trabalhos causaram uma fricção espaço-temporal nesse público do ambiente urbano. O público das praças, para além de corpos se deslocando com velocidade para chegar ao destino, parados no banco a descansar, ou ainda morando sob a guarida de um coreto em praça pública, acessou ao longo de três dias trabalhos que extravasam um possível enquadramento da arte para espaços guardados, seguros, impermeáveis visual e sonoramente por ruídos adversos. Muitas reações foram positivas, e é uma tarefa para nós, enquanto artistas e entusiastas das artes, tentar compreender quais foram os aspectos mais inflamados que pudemos acessar e trabalhar coletivamente, fora do ambiente controlador e apartado das galerias de um museu ou espaço cultural. Nossa proposição é uma carta de amor ao âmbito público construída pela abertura, por emprestar nossos ouvidos, disposições, braços, abraços, vestes, diálogo, memória, para aqueles que se aproximaram para escutar, contar e confrontar histórias.

Paralelamente ao processo das intervenções artísticas, sete estudantes de artes graduandos de universidades públicas da cidade do Rio de Janeiro, selecionados por meio de convocatória pública e aberta, acompanharam as ações. Coordenados por Thiago Fernandes e Bruna Costa, desenvolveram reflexões de crítica de arte a partir dos trabalhos realizados. Os estudantes apresentaram suas percepções no Seminário Casa Pública, que ocorreu no sábado 20 de maio na sala dos Archeiros no Paço Imperial no Rio de Janeiro, com um grande público presente. Desdobraremos *Casa Pública* em um catálogo digital, que será publicado no site do projeto.

Acreditamos que, para constituir uma riqueza pública de fato, mais intervenções públicas tenham que ser realizadas numa frequência constante, e com agentes que não só representem, mas reflitam uma conquista gradativa e efetiva da esfera pública. Por mais gente, mais vozes dissonantes, de origens e estratos sociais mais diversos. Mitchell afirma categoricamente em seu texto:

Em teoria, o ideal clássico da esfera pública clássica é a inclusão de todos; o fato é que esta esfera só pode ser formada pela rigorosa exclusão de determinados grupos – escravizados, crianças, estrangeiros, aqueles que não possuem propriedade, e (mais notavelmente) mulheres (MITCHELL, 1990, p. 886).

Como as esculturas públicas, intervenções públicas podem ser um bem cultural a se tornar parte do patrimônio histórico de uma região na medida em que ativam e constroem memória social, ou simplesmente interferem no ambiente e em quem ali esteve. É no movimento de ida e vinda, do futuro para o passado, do presente ancorado no passado, e mais, que se faz a poética dos trabalhos que apresentamos na praça. Passeando em um tempo espiralar, em uma arte de performance que valoriza o olhar, o falar, o estar em diálogo com o outro, como nos lembra a autora Leda Maria Martins (2022). E que eles permaneçam, não como estátua de bronze, mas como um corpo de obra denso e informe, a ser lembrado, esquecido e reinventado pela posteridade, seja por meio de narrativas, fotografias, resquícios indiciais materiais, e na manutenção do projeto por mais anos, na periodicidade destas e de outras intervenções artísticas nessa e em outras cidades.

REFERÊNCIAS

- CALBURN, Sarah; MBEMBE, Achille. Design in Motion? Urban Design and the Post-Apartheid City. **The Johannesburg Salon**, v. 3. p. 76-80, 2010.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública em tempos de guerra. Tradução de Jorge Menna Barreto. **Concinnitas**, ano 10, v. 2, n. 15, p. 174-183, dez. 2009.
- HEIN, Hilde. What Is Public Art? Time, Place, and Meaning. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Philadelphia, Pennsylvania, v. 54, n. 1, p. 1-7, 1996.
- HERKENHOFF, Paulo *et al.* **Lygia Pape**: espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022.
- MITCHELL, W. J. T. The Violence of Public Art: Do the Right Thing. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 16, p. 880-899, 1990.
- PARAIZO, Mariana. **Entreuentreoutro**: propostas em arte de negociação de limites e territórios, em especial no entrelaçamento das esferas rua e casa. 2018. 83 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/8301/1/MBorges.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2023.

NOTAS

1 Este conceito é abordado na obra de Roberto DaMatta *Carnaval, malandros e heróis*, em especial na Parte IV, capítulo “Indivíduo, pessoa e sociedade brasileira”, para se referir aos sujeitos sem a proteção das relações sociais que compõem a sociedade. Esta situação ocorre quando o indivíduo desvia de um lugar de seu papel social sem encontrar uma nova posição legitimada pelos outros, “caindo” no lugar de subjugação em relação à impessoalidade das leis.

2 Dados disponíveis em matéria publicada em 19 de junho de 2021, por meio do portal Folha de São Paulo. Acesso em 25 de maio 2023 em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2021/06/com-500-mil-mortos-numero-de-vitimas-de-covid-19-no-brasil-ja-e-maior-que-8-genocidios.shtml>.