



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

JULIANA RAPOSO SEMEGHINI

SUPERFÍCIES ESCRITAS: OPERANDO TEXTUALIDADES ENTRE CLARICE
LISPECTOR E O CENTRO DE CONVIVÊNCIA CULTURAL DE CAMPINAS

*WRITTEN SURFACES: OPERATING TEXTUALITIES BETWEEN CLARICE LISPECTOR
AND THE CULTURAL COMMUNITY CENTER OF CAMPINAS*

CAMPINAS

2022

JULIANA RAPOSO SEMEGHINI

SUPERFÍCIES ESCRITAS: OPERANDO TEXTUALIDADES ENTRE CLARICE
LISPECTOR E O CENTRO DE CONVIVÊNCIA CULTURAL DE CAMPINAS

*WRITTEN SURFACES: OPERATING TEXTUALITIES BETWEEN CLARICE LISPECTOR
AND THE CULTURAL COMMUNITY CENTER OF CAMPINAS*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master at Performing Arts, in the area of Theater, Dance and Performance.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA JULIANA RAPOSO SEMEGHINI E ORIENTADA PELA
PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Se52s Semeghini, Juliana Raposo, 1990-
Superfícies escritas : operando textualidades entre Clarice Lispector e o Centro de Convivência de Campinas / Juliana Raposo Semeghini. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Ana Maria Rodriguez Costas.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. 2. Centro de Convivência Cultural (Campinas, SP). 3. Patrimônio urbano. 4. Performance (Arte). 5. Escrita performativa. I. Costas, Ana Maria Rodriguez, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Written surfaces : operating textualities between Clarice Lispector and the Cultural Community Center of Campinas

Palavras-chave em inglês:

Lispector, Clarice, 1920-1977

Cultural Community Center of Campinas

Urban heritage

Performance art

Performative writing

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Ana Maria Rodriguez Costas [Orientador]

Veronica Antonine Stigger

Cassiano Sydow Quilici

Data de defesa: 15-07-2022

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7959-6211>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3067702263313380>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

JULIANA RAPOSO SEMEGHINI

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS
2. PROFA. DRA. VERÔNICA ANTONINE STIGGER
3. PROF. DR. CASSIANO SYDOW QUILICI

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 15.07.2022

AGRADECIMENTOS

Nunca contei para Ana Terra que quando ela me chamou para ser entrevistada no processo seletivo para ingresso no mestrado, senti que havia nela algo de muito familiar – mas não consegui me lembrar de nenhum possível esbarrão anterior pelo campus da Unicamp. Também deixei para contar só agora que não me considerava um boa leitora até o colegial, quando li pela primeira vez o livro de Erico Verissimo, parte da saga de *O tempo e o vento*, cuja protagonista leva o mesmo nome que o seu. Eu li “Ana Terra” literalmente ao lado da minha melhor amiga da época. Ajeitadas lado a lado, cada uma com sua edição, eu me lembro de correr com a leitura de algumas passagens para estar sempre afrente dela, poder olhar para o seu rosto e analisar se a sua reação aos trechos mais emocionantes se pareceria com a minha. Desde então, eu descobri o prazer de partilhar leituras com quem se gosta e a possibilidade de construir conhecimento junto. Obrigada por fazer parte tão presente dessa trajetória. Devia estar ventando no dia em que nos conhecemos.

Agradeço às professoras Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson pela importância do processo da desmontagem ter dado início à essa travessia.

Agradeço a cada um dos professores que fez parte da banca do exame de qualificação. À Verônica Veloso por ser inspiração e me fazer acreditar nos lugares que ocupo, de onde falo. À Erika Cunha que compartilhou memórias tão preciosamente afetivas sobre o Centro de Convivência e arredores. Ao Cassiano Quilici por soprar sua paixão e envolvimento com a obra de Clarice para que eu desse o salto que faltava e mergulhasse em sua poética.

Os espaços de encontro e movimento do Grupo de Pesquisa *Prática como pesquisa: processos de produção da cena contemporânea* foram e ainda são essenciais para situar minha produção de conhecimento em relação, e testar desdobramentos que não aparecem na dissertação, mas que são fundamentais para minha formação como artista e pesquisadora. Com o grupo me envolvi em investigações sobre escrita coletiva pelo desejo de resgatar seus arquivos e memórias de ações e externalizá-las para que outros se aproximem do nosso trabalho. Obrigada às professoras coordenadoras e a todos os integrantes do grupo por sua imensa generosidade e disponibilidade.

Agradeço também a todos os amigos que foram parcerias ativas de criação, Emilie Becker, Getulio H. Rocha Lima, José Teixeira, Naia Pratta, Raíra Rosenkjar, Sofia Cruz, Victor Costa e, especialmente, Babi Fontana. Eu e Babi nos encontramos em nossas quedas. Eu convidara um grupo de mulheres para ceder à gravidade comigo no vão do Masp e reescrevia essa história em minha desmontagem, já ao lado dela. Babi convidava o outro para narrar como seria o instante de sua queda e coreografava essa coleção de narrativas de um coletivo que abriu mão da verticalidade. Quanto mais nos aproximamos, mais detalhes amontoam-se sobre os lugares em que nos encontramos. Durante a apresentação da desmontagem, sem prever a dimensão que as palavras de Clarice tomariam em minha pesquisa, eu dedicava à Babi uma citação de *A paixão segundo G.H.* em agradecimento. As palavras de Clarice chegam em mim primeiro como corpo, assim como as vozes que Babi coleciona ressoam em seu movimento de ouvido. Obrigada por mais essa escuta.

RESUMO

Essa dissertação propõe uma investigação performativa dos territórios de memória do Centro de Convivência Cultural de Campinas (CCC) – patrimônio urbano de arquitetura brutalista tombado no bairro do Cambuí e projetado pelo arquiteto Fábio Penteadó – a partir da leitura de romances e contos de Clarice Lispector que mobilizam não apenas temas urbanos e o encontro radical com a alteridade, mas que também engendram o formato da pesquisa acadêmica. Diante do frágil reconhecimento do patrimônio urbano como pertencente à malha viva da cidade, e da atual situação de abandono e reforma do CCC, essa pesquisa se propõe a investigar a relação entre esse monumento e o imaginário coletivo; as contradições latentes na implantação histórica desse projeto; e a possibilidade de atualizar a situação do CCC criando novas perspectivas para a multidão capaz de ocupá-lo. Diante da impossibilidade de ir a campo e das medidas de isolamento durante a pandemia da Covid-19, surge a possibilidade de produzir material plástico-literário com sugestões de programas performativos possíveis de serem realizados no espaço do CCC – enunciados conceitualmente polidos, propulsores e norteadores da experiência, tal como descritos por Eleonora Fabião. Pretende-se analisar as possibilidades desse dispositivo relacional em se aproximar do próprio movimento de forças da cidade, reprogramando funções e ludicidades que digam respeito a memória desse lugar e entregando ferramentas operacionais aos participantes para o reconhecimento do próprio corpo e de suas relações em devir com o patrimônio urbano.

Palavras-chave: Lispector, Clarice, 1920-1977. Centro de Convivência Cultural (Campinas, SP). Patrimônio urbano. Performance (Arte). Escrita performativa.

ABSTRACT

This dissertation proposes a performative investigation of the territories of memory of the Cultural Community Center of Campinas (CCC) – listed urban heritage of brutalist architecture built in the Cambuí neighborhood and designed by the architect Fábio Penteadó – based on novels and short stories by Clarice Lispector that mobilize not only urban themes and the radical encounter with the alterity, but which also engender the format of academic research. In light of the fragile recognition of the urban heritage as belonging to the living network of the city, and the current situation of abandonment of the CCC, this research aims to investigate the relationship between this monument and the collective imagination; the latent contradictions in the historical implementation of this project; and the possibility of updating the situation of the CCC, creating new perspectives for the multitude capable of occupying it. Facing to the impossibility of going to the field and the insulation measures during the Covid-19 pandemic, the possibility arose of producing plastic-literary material with suggestions for possible performative programs to be performed in the urban space of the CCC – conceptually clear statements, which promotes and guides the experience, as described by Eleonora Fabião. It is also intended to analyze the possibilities of this relational device in getting closer to the movement of forces in the city, reprogramming functions and playfulness that relate to the memory of that place and delivering operational tools to the participants for the recognition of their own bodies, and their relationships in being-becoming with urban heritage.

Keywords: Lispector, Clarice, 1920-1977. Cultural Community Center of Campinas. Urban Heritage. Performance art. Performative writing.

SUMÁRIO

HÁ RISCOS.....	10
ALEGORIA DO PATRIMÔNIO URBANO.....	12
Dar nome ao patrimônio urbano: um reconhecimento recente e frágil	12
Travessia corpo-a-corpo	13
Para além do espelho: uma experiência subjetiva fora-do-sujeito	17
PEÇA DE VOLTAR	20
Situar-se publicamente: caminhar, parar e deparar-se com o outro.....	22
Ser principiante em estar juntos	25
Desmontar como forma de situar-se público	27
Desmontar a queda	30
Estar a caminho de desmontar: relatar e projetar escolhas	32
O CENTRO DE CONVIVÊNCIA CULTURAL DE CAMPINAS	36
Texturas de superfícies múltiplas.....	40
O projeto do Centro de Convivência Cultural.....	41
Esgotar a multidão.....	47
ESCREVER COM.....	56
Escrever com Clarice Lispector	59
Escrever com <i>A cidade sitiada</i> e o Centro de Convivência Cultural de Campinas.....	74
Só é possível ler Clarice criando	84
Desmanchamentos.....	108
REFERÊNCIAS	122
ANEXOS	130
Dramaturgia da Desmontagem <i>Peça de Voltar</i>	130
Exercício proposto em grupo de pesquisa	135
Registros dos materiais que couberam na caixa.....	139
Documento aprovação CEP	143

HÁ RISCOS

Você *está vendo* a caixa de papelão que recebeu no instante em que decidira ler essa dissertação? Antes de tudo, esse é o momento para abrir a caixa e se aproximar de todo conteúdo que coube dentro dela: um dos volumes da maquete do Centro de Convivência Cultural de Campinas (CCC) feito de papel paraná com alguns enunciados de programas performativos aderidos às suas faces; uma fita crepe; e as indicações de como proceder diante desses materiais¹.

Enquanto realiza as indicações de como criar para si um objeto manipulável, enquanto desmonta a forma que te foi entregue e rearranja as partes ao seu desejo, é possível imaginar a própria dissertação como o objeto, como se as páginas escritas compusessem suas faces, assim como as fachadas do CCC se fizeram por muito tempo suporte de manifestações. O objeto pode ser manipulado ainda em relação à leitura, e os enunciados realizados como forma de ler a pesquisa.

Já mesmo depois de ter escrito todo o texto até que chegasse o último tópico “Desmanchamentos” – esse que soa como um duplo dos “desdobramentos” que se dissipam ao final –, eu me deparei com o livro *Uma escrita acadêmica outra*, realizado a partir do campo das políticas educacionais, organizado por Cristiana Callai e Anelice Ribetto, pelo desejo de reunir ensaios e exercícios de escrita que preservassem a potência das experiências vividas entre os agentes da educação e entre os membros do grupo de estudos coordenado por Célia Linhares na Universidade Federal Fluminense.

Operar o objeto é também um momento de parada e negociações. Veja, eu não sou capaz de apresentar a você, leitor, uma introdução que antecipa e resume capítulos numerados. Faz parte da política de minha narrativa borrar esse paratexto com algumas das indicações de leitura que Clarice Lispector espalhou no começo de suas obras, como quando o autor de *A hora da estrela*, Rodrigo S. M., alega não saber o que se seguirá porque escreve na mesma hora em que é lido, ou quando reivindica começos por já estar dentro de alguma coisa. Apesar dos capítulos dessa dissertação estarem para serem lidos na ordem que os apresento, cada um tem qualidade de estudo, ensaiando perguntas que se conectam, mas também existem por conta própria.

¹ Em anexo, registros dos materiais que compõem a caixa a fim de prolongar a vitalidade autônoma dessa pesquisa de mestrado, sem depender dos objetos que foram entregues aos membros da banca e aos amigos que se interessaram em ler a dissertação ou estarem presentes na data da defesa. Prevendo a possibilidade do trabalho final ser acessado na biblioteca de dissertações do Repositório de Produção Científica e Intelectual da Unicamp.

Eu desejo que o leitor dessa dissertação a leia *com* a minha escrita, ou seja, na mesma medida em que me questiono “como se produz uma escrita na dinâmica mesma do escrever, no processo mesmo de pesquisar? Uma escrita como política. Uma política de escrita que se engendra no fazer(-se) pesquisa, no fazer(-se) escrita” (CALLAI; RIBETTO, 2016, p. 34). Por esses motivos, não posso antecipar que caminhos minha escrita inventou porque aniquilaria a possibilidade e a chance do leitor arriscar-se *com* meu risco, lendo *com* os processos da própria escrita. É dessa forma que eu gostaria que nascessem os convites para criar com o outro, colocando-se ambos em risco(s), à par de acordos que se refazem quando preciso. A artista e as palavras do texto que estão prestes a adentrar (ou já começou?) estão ambas em processos de formação. As mesmas intenções de agenciamentos – que estão para ser desveladas daqui para frente – fazem coincidir a artista com sua escrita. Escrevo esse prólogo para preservar a exterioridade de escrituras que arriscam-se sobre as superfícies, como no título que escolhi para essa pesquisa. Embaralha-se ao embate entre o que já está formado e o que ainda é informe contido no gesto de articular as peças de papel, também aquilo que já é dissertação, ou o que já é ou não escrita, e as escolhas que a escritora tomou no exato instante que decidiu pelo impulso de caminhar. O mestrado é um percurso dentro de um percurso.

ALEGORIA DO PATRIMÔNIO URBANO

Dar nome ao patrimônio urbano: um reconhecimento recente e frágil

Em seu livro *A alegoria do patrimônio*, Françoise Choay apresenta uma investigação que coloca o entendimento do patrimônio histórico no centro de uma reflexão sobre o destino da sociedade atual. Discorre sobre os primeiros momentos em que os monumentos puderam ser vistos através de um distanciamento histórico, em que as escolhas de preservação começaram a acontecer em função de um projeto fundamentado; até explicar o contexto em que pesquisadores debruçaram sua atenção sobre a morfologia e a dinâmica das cidades, culminando nas acepções móveis do termo “patrimônio urbano” e na concepção geral do espaço como território, onde elementos da malha urbana se articulam. Esse cenário é delineado para enfatizar o fato de que as noções orbitantes ao patrimônio urbano são muito recentes e tem uma defasagem, segundo Choay, de quatrocentos anos desde a invenção do monumento histórico². A cidade histórica se manteve – e se mantém até hoje – como obstáculo aos processos higienistas de urbanização, que não enxergam ruelas, becos e lugares de estar e convívio de grupos plurais como parte da totalidade heterogênea de uma cidade a ser preservada por inteiro.

A indústria cultural também se apropriou do patrimônio histórico, que passa a fazer parte de trilhas turísticas que ampliam seu público. O processo de valorização do solo urbano, regido pelo mercado imobiliário, estipula os valores que são reconhecíveis e acaba por balizar as relações dos usuários com a cidade. A noção de mais-valia tem a função espacial de romper com a inércia improdutiva do patrimônio até torná-lo consumível. Conjuntos históricos são demolidos em função de planos urbanos de embelezamento dos centros e limpeza social, ou de planos que dão prioridade para vias largas e o acesso dos carros. Outros conjuntos são reconstruídos sem base científica e com estilos arquitetônicos que nem sequer pertenciam à

² Choay traça um panorama desde a fase “antiguiizante” do Quattrocento até a fase de consagração do patrimônio histórico, momento marcado simbolicamente pela redação da Carta de Veneza (1964), documento que reconhece a retomada dos trabalhos relativos à proteção dos monumentos históricos em um contexto público e internacionalmente mais amplo. Alguns pesquisadores podem ser citados brevemente, como Camillo Sitte (1843-1903) que debruçou sua atenção sobre a organização espacial das cidades e que se dedicou à pedagogia e ao estudo de morfologias urbanas. Assim como o discurso de Gustavo Giovannoni (1873-1974), que desenvolveu o termo “arquitetura menor”, ao reconhecer a arquitetura doméstica como parte integrante do conjunto urbano antigo. Surge então a ideia de restauração como disciplina, superando (teoricamente) a atribuição de uma função museológica à cidade antiga, que não encontra espaço para ser incorporada à dinâmica da cidade viva. O discurso de Giovannoni, embora ainda com alguns resquícios dessa cidade-inventário, nomeia pela primeira vez o “patrimônio urbano”, integrando-o a uma concepção geral do espaço como território, onde os elementos da malha urbana se articulam.

história local, mas que agradam os turistas. Instalam-se equipamentos e realizam-se acréscimos que conferem aparências completamente novas aos edifícios sem ao menos indicar de forma clara todas as intervenções modernas. Muitas vezes, as novas funções do patrimônio depois da “revitalização” local nem são compatíveis com a preservação de sua integridade física.

A investigação dos territórios do patrimônio urbano e suas representações no imaginário coletivo são grandes desafios para projetos de intervenções em lugares com memórias e dinâmicas internas muito específicas, diversas e cambiantes. Acredito que uma sistematização de experiências apenas no campo da arquitetura não seja capaz de encontrar soluções espaciais e socioculturais para o debate acerca do patrimônio arquitetônico e restauro.

Travessia corpo-a-corpo

Em *As regras do jogo: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático*, Suzana Viganó articula seu discurso em torno do pensamento crítico de Hannah Arendt, ao descrever a situação cultural atual, na qual insere sua luta, fomentada por um projeto pedagógico de ação teatral na comunidade Recanto Primavera, no bairro do Morumbi. Um projeto de formação na contracorrente de uma cultura massificada, que precisa produzir em abundância objetos que possam ser facilmente consumidos e assimilados – da supremacia do *homo laborans*, ao invés daquele capaz de criar e recriar seu lugar no mundo (VIGANÓ, 2006, p. 24). Se esse foi o termo utilizado por Hannah Arendt para descrever esse novo tipo de homem que, apesar de superinformado, é alienado e cuja única tarefa corresponde à manutenção dos processos biológicos do corpo, Choay inventa uma denominação análoga, o *homo sapiens protheticus*, para caracterizar o sujeito com alta capacidade de abstração, que estabeleceu um novo tipo mediatizado de relação social, que se expande para a relação com a cidade, agora virtualizada. Inserido na lógica do consumo, o patrimônio urbano é percebido dentro do desenvolvimento de uma cultura do corpo baseada em sua reificação, corpo que perdeu a capacidade de simbolização e cultiva apenas aquilo que pode ser abreviado. O espaço da cidade, que poderia ser uma alegoria dinâmica, é observado passivamente, e torna-se mercadoria diante de um corpo que também foi coisificado. Ao contemplar passivamente a cidade, reconhece em sua superfície apenas a imagem de um corpo de matéria inerte. Tomando a liberdade de aprofundar a metáfora de Choay, o *homo sapiens protheticus* provavelmente inventariou seu passado assim como a indústria cultural cristalizou o patrimônio urbano, ambos como propriedades mortas.

O *homo sapiens protheticus* é aquele que constituiu a bancada de conselheiros do órgão estadual Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico

(Condephaat) e que votou pela aprovação da construção de torres de mais de trinta andares do grupo Silvio Santos no terreno entorno do Teatro Oficina³ (23 de outubro de 2017); o mesmo responsável pela negligência administrativa que queimou o Museu Nacional (Rio de Janeiro, 2 de setembro de 2018) e o acervo da Cinemateca Brasileira (São Paulo, 29 de julho de 2021); que deixou de mapear os riscos geotécnicos no Lago de Furnas em Capitólio e de investir nas obras de contenção da encosta do Morro da Forca que desabou sobre um casarão restaurado do século XIX (Minas Gerais, 8 e 13 de janeiro de 2022, respectivamente); que segue negligenciando as consequências da mineração extrativista, das mudanças climáticas, da falta de planejamento territorial e de políticas públicas integradas; e que anunciou os cortes de 30% dos recursos investidos nas universidades, ironicamente justificados pelo baixo desempenho da produção nas áreas das ciências humanas e pelos comportamentos desviantes dos pesquisadores (anunciados no final de abril de 2019 e marcados por uma grande mobilização organizada para ser uma greve contra o sucateamento e mercantilização da educação pública do país, no dia 15 maio de 2019).

O mesmo corpo de desmonte de estruturas e recursos que deslegitima o saber científico e técnico e que nomeou a nova presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Larissa Rodrigues Peixoto Dutra⁴, formada em Turismo e Hotelaria (11 de maio de 2020). Outras nomeações para cargos importantes dentro do órgão, chefias de Superintendências do Iphan, foram feitas em sequência, igualmente sem atender os critérios básicos de perfis profissionais com experiência em gestão e preservação do patrimônio histórico e cultural do país. Em dezembro de 2021, o presidente Jair Bolsonaro admitiu a interferência na nomeação de Dutra ao cargo, em palestra conferida aos empresários para o qual governa, incluindo os interesses individuais de Luciano Hang que seriam protegidos por tal designação. Hang é dono da rede Havan cuja ampliação foi barrada pelo Iphan ao descobrirem peças arqueológicas em um de seus terrenos em construção. Em vídeo circulado amplamente pelas redes sociais, Bolsonaro diz ter “ripado” os funcionários do instituto, gíria que parece dizer sobre a forma como imiscui-se em questões de interesse público. Ficou gravada sua ofensa ao

³ Em fevereiro de 2022, foi oficialmente anunciado que o Tribunal de Justiça de São Paulo proibiu a prefeitura paulistana de autorizar a construção das torres no terreno vizinho ao Teatro Oficina. Vale a pena comemorar esses contragolpes do esforço de luta, como a inauguração do Parque Augusta em novembro de 2021. O projeto do parque consta com uma trilha de material arqueológico recém descoberto que poderá fazer parte do percurso do público.

⁴ A nomeação de Larissa Rodrigues Peixoto Dutra foi publicada no Diário Oficial da União no dia 11 de maio de 2020. Em resposta, foi assinado um manifesto pelas Entidades do Fórum em Defesa do Patrimônio Cultural Brasileiro e por representantes da sociedade civil no Conselho Consultivo do Iphan, cobrando medidas reparativas. Após a declaração do presidente Jair Bolsonaro em palestra para empresários citada no corpo de texto, o Ministério Público Federal voltou a pedir o afastamento da presidente, mas o pedido de suspensão da nomeação foi derrubado pelo Tribunal Regional Federal da 2ª Região (TRF-2), no Rio de Janeiro.

órgão nacional, ao debochar das siglas que o designam, como se não soubesse o significado das mesmas, deixando implícito que desconsidera a importância do patrimônio e substitui por ordem a sua letra na sigla por “patrimonialismo”. Essa deslegitimação, por parte do governo federal, do saber científico e técnico tem consequências diretas e trágicas em vários setores. O *homo sapiens protheticus* possui algo de artificial ajustado ao corpo que separa seus gestos do vínculo direto com a memória. Esse sujeito, expulso da esfera do discurso vivo, é incapaz de (re)criar o presente a partir de uma dialética com os sonhos do passado (DESGRANGES, 2015, p. 104-105).

Choay cita as associações que fazem ao monumento, como desfiles e representações dramáticas, a fim de o “valorizar”, culpabilizando esses eventos por transformarem os monumentos em “teatro” ou “cena”, como descreve, tirando, por fim, sua autonomia. Imagino que a autora faça esse tipo de comparação sem levar em conta o caráter processual do teatro, encarando-o apenas como produto da animação cultural, ou como espetáculo.

Acredito que a reincorporação sem mediações do monumento à vida cotidiana contemporânea possa ser estudada através de dispositivos das artes efêmeras como o teatro e a dança, renovando-se sempre em ação, ou em situação, e incluindo o leitor nas descobertas do processo. É nas artes da presença que a ação cultural encontra oportunidade mais fecunda para realizar-se, definindo-se como a ação que, a longo prazo, é capaz de propor as condições para um determinado grupo explorar suas próprias ferramentas criativas e encaminhar-se em direção a um processo guiado genuinamente por suas próprias intenções. Defendo aqui o investimento na ação cultural associada às políticas públicas habitacionais integradas, mas limito-me no curto espaço de tempo do curso de mestrado, a investigar ações artísticas pontuais em relação ao patrimônio urbano e à memória do corpo, capazes de somarem-se a essa rede que estimula o reconhecimento do processo estético, da linguagem cultural e de equipamentos que servem ao próprio processo. Criando a possibilidade de reconhecer espaços de reflexão, transformação, confronto; e promovendo a consciência do próprio corpo no espaço (das próprias subjetividades em relação), a consciência do coletivo (a convocação de energias comuns para solução de problemas) e do entorno e sua rede de conexões (COELHO, 1981, p. 86-87).

Choay instaura ainda uma metáfora que define a identidade ameaçada do patrimônio e o novo tipo de relação midiaticizada que desenvolvemos com ele: a metáfora do espelho. Traduzida por um tipo de contemplação passiva como objeto de culto em cuja superfície se reconheceria a própria imagem de um corpo meramente material, sem poder para simbolizar. Diante dessa realidade, não haveria então outra solução senão atravessar esse espelho.

Essa travessia só pode ser tentada pela mediação de nosso corpo. Ela passa, precisamente, por um corpo-a-corpo: o do corpo humano com o corpo patrimonial. Ao primeiro, cabe mobilizar e pôr em alerta todos os seus sentidos, restabelecer a autoridade do tato, da cenestesia⁵, da cinestesia, da audição e do próprio olfato, e recusar ao mesmo tempo a hegemonia do olho e as seduções da imagem fotográfica ou digital. Ao segundo, caberia um papel propedêutico: fazer que sejam apreendidas ou reaprendidas as três dimensões do espaço humano, suas escalas, articulações, contextualização, na duração de travessias, incursões e percursos comparáveis ao *saber de cor* da memória orgânica, agora desprezados pela instituição escolar, que permitiam aos estudantes de outrora apropriar-se de seu patrimônio literário (CHOAY, 2006, p. 256-257, grifo da autora).

A transposição do espelho fomentada pela autora indica um caminho que a disciplina de Arquitetura e Urbanismo por si só não dá conta de percorrer, caso seja concebida como um fazer estanque. O encontro com a cidade requer o reconhecimento desse ato sob o entendimento de fazer política. André Lepecki cita Hannah Arendt e sua compreensão de que “uma noção de política devidamente restaurada deve ter as características não da arte em geral, mas mais especificamente das artes efêmeras: a dança e o teatro” (LEPECKI, 2013, p. 44). Compreendo, portanto, que seja possível apropriar-se da palavra patrimônio através do vínculo indissociável entre a arquitetura e urbanismo e o teatro e a dança, mantendo-o vivo e integrado à malha urbana, ponto de partida entre relações a todo tempo renovadas. Ao observar o patrimônio através dos olhos da performance, é possível reconhecer a arquitetura e o processo de urbanização como práticas, eventos e comportamentos, e não como objetos, ou coisas. Apropriando-se do termo escolhido por Lepecki, “artes efêmeras” parece se contrapor com maior facilidade associativa à intenção de construir algo que seja permanentemente definitivo, um edifício que permaneça imóvel, tectônico e envelheça intacto tal como fora planejado desde o programa de necessidades. Porém, ao longo do texto, referir-me-ei ao teatro, a dança e a performance por “artes da presença”, com a intenção de que o corpo do patrimônio urbano também seja encarado como uma presença com a qual se encontra. Desse instante em que resiste à necessidade de distinção, até o dia em que seja possível dizer o termo “arquitetura” sem se preocupar se nele cabe essa dimensão política, ampliando o seu significado para ser experimentado no corpo, especialmente em espaços pedagógicos formativos. Só se faz política sob uma perspectiva performativa, quando se oferece material para que cada um crie suas próprias pistas cartográficas, que geram novas e subsequentes pistas, movimentando um processo de reconhecimento e descobertas de participantes sujeitos ativos.

⁵ Acredito que a mobilização dos órgãos de sentidos pouco estimulados cotidianamente, assim como dar atenção aos sentimentos vitais (cenestesia) que dão conta da totalidade do ser e das sensações localizadas de percepção de movimento (cinestesia) são nesse caso equiparáveis a necessidade de reaprender as dimensões do espaço humano pensando em escalas, contextos e articulações.

Para além do espelho: uma experiência subjetiva fora-do-sujeito

As palavras ensaiadas por Suely Rolnik em *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* podem contribuir para aprofundar a metáfora do espelho sugerida por Choay. Segue-se com o próprio exemplo desenvolvido por Rolnik: a proposição de Lygia Clark no experimento *Caminhando*. Da tira de papel feita em círculo em que uma das extremidades é colada na outra torcida ao avesso, surge uma fita de Moebius, da qual não se pode determinar dentro e fora. Com uma tesoura, é possível fazer um corte e terminá-lo no mesmo lugar, ou seguir a orientação da artista propositora e nunca terminar o ciclo ao fazer um novo corte em lugar distinto daquele em que se iniciou. Da primeira opção de gesto, surge uma fita igual à primeira, nada muda além de sua espessura, como se o gesto fosse neutro e não produzisse efeitos. Se seguir o enunciado completo, o ato de cortar é ativo, evitam-se os primeiros pontos para seguir recortando e produzindo diferença na forma da fita e no espaço que se cria a partir dela. Quer dizer que a experiência é uma das formas de mostrar na prática àquele que se disponibiliza para o jogo, uma maneira de acessar sua potência de criação particular, a ser reapropriada sempre que houver necessidade, protegendo sua autonomia inventiva. Pedagogicamente, como sugere Ana Maria Rodriguez Costas em seu ensaio *Abrigos poéticos*, as propostas de Clark levam em conta “a construção de um ambiente que comporte os riscos implícitos aos mergulhadores nas camadas profundas do corpo, de onde emerge a expressividade, aos processos de exposição de si e ao outro, ao estar junto, à procura de um novo gesto, em um coletivo” (COSTAS, 2011, p.12). Lygia inaugura, portanto, “uma arquitetura sensível, na qual os gestos tornam-se como que abrigos poéticos, [...] onde habitar equivale a comunicar” (CLARK, 1980 apud COSTAS, 2011, p. 13), ou criar conhecimentos juntos.

Rolnik propõe então que, a partir do projeto de Clark, façamos um exercício de fabulação e projetemos a fita por sobre a superfície do mundo, imaginando uma “superfície topológica feita de todos os tipos de corpos (humanos e não humanos), em conexões variadas e variáveis” (ROLNIK, 2018, p. 49). Se o corte é ação vigorosa, o sujeito ativo dele se inscreve na esfera do discurso vivo da história onde diversas forças paradoxais a escrevem e inscrevem seu corpo em seu decorrer.

No primeiro capítulo da publicação citada, bem como no texto “*Fale com ele*” ou como tratar o corpo vibrátil em coma (2013), Rolnik descreve o regime colonial-capitalístico aproximando sua compreensão do “capitalismo mundial integrado” proposto por Félix Guattari, no final dos anos 1970, para designar os processos de financeirização do capital que o tornaram

tão ágil e volátil a ponto de colonizar o mundo – exigindo mobilidade de todas as suas dobras, inclusive das políticas dos desejos, expropriando a própria vida.

Nas subjetividades sob domínio do inconsciente colonial-capitalístico, reduzidas que são suas experiências como sujeito, prevalece uma micropolítica reativa: tende a impor-se em maior ou menor escala o movimento de conservação das formas de existência em que a vida se encontra corporificada no presente. É que, dissociada de sua condição de vivente e desconhecendo o processo contínuo de mutação próprio à dinâmica vital (dinâmica pulsional, no humano), a subjetividade vive a pressão dos embriões de mundo como ameaças de desagregação de si mesma e de seu campo existencial, já que ‘este mundo’, aquele que em que o sujeito habita e no qual se estrutura, é por ela vivido como ‘o mundo’, único e absoluto. Nessas condições, para recobrar um equilíbrio, o desejo agarra-se às formas estabelecidas, as quais busca conservar a qualquer custo. E quanto maior a desestabilização, mais veemente a subjetividade acastela-se no instituído e o defende com unhas e dentes, podendo chegar a altos níveis de violência para garantir sua permanência – incluindo a eliminação concreta de qualquer outro que não seja seu espelho e cuja existência tenha por efeito abalar a fé na universalidade de seu mundo (ROLNIK, 2018, p. 113-114).

Percorrer a superfície topológica do mundo significa conviver com tensões que nos empurram na direção do esfacelamento da própria subjetividade criadora, e com as que impulsionam em direção à criação de novos mundos cujos gérmenes surgem inclusive do exercício de desconstruir normas arraigadas ao nosso corpo. Não é por acaso que o texto *Performance e precariedade* de Eleonora Fabião conflui com a descrição de Rolnik, escrito depois que a autora se deparou com o termo “precariedade” na obra de Lygia Clark, que compõe objetos sensoriais e arquiteturas biológicas para ensinar aos seus alunos práticas psicofísicas. “Juntos investigamos modos de criar corpo; modos de existir; de co-existir, de ‘aprender a viver sobre as bases da precariedade’” (FABIÃO, 2011, p. 64). As propostas de Clark logo afirmam-se como memória do próprio corpo, ciente de que é possível suportar a condição precária e desestabilizadora de suas recriações e das atualizações de modos de existir. Reconhece a precariedade do corpo como potência ao compreendê-lo em contraposição ao corpo organizado, contra cristalizações do tempo e a favor das forças infindas e paradoxais, de histórias sem conclusões e engajamentos sem fim em si.

Os corpos em que os traumas das desterritorializações movidas pelos gérmenes de novos mundos não são metabolizáveis, consomem palavras alheias e lugares prontos em que possam atuar. Como no livro *Fahrenheit 451*⁶, de Ray Bradbury, em que Mildred, esposa do

⁶ O livro *Fahrenheit 451* foi publicado originalmente em 1953, pelo autor norte-americano Ray Bradbury, durante a Guerra Fria. Trata-se de uma distopia sob um governo totalitário que proíbe o acesso aos livros e à cultura, e que controla o alcance das informações através do que permite as TVs (que ocupam grande espaço na vida desses cidadãos) transmitirem. Guy Montag, personagem principal do livro, atua no corpo de bombeiros que agora, ao invés de conter incêndios, tem a tarefa de atear fogo aos livros que encontram sendo escondidos. Depois de conhecer a jovem Clarisse, entusiasmada por suas descobertas literárias, Montag subverte sua ideologia inicial aliada ao sistema e se desloca em busca de pares interessados em construir saberes coletivos e preservar memórias. Em 1966, François Truffaut adaptou o livro para uma versão cinematográfica.

protagonista Guy Montag, se ocupa diariamente em preencher com falas preestabelecidas as lacunas de uma telenovela com roteiro encerrado em si, quando sente enfim o conforto de pertencer àquela família fictícia, dentro de um cenário estável.

Se Choay propôs a metáfora do espelho para conceber a relação sujeito-patrimônio já no fim de seu livro, então esta seria uma boa oportunidade para aprofundá-la. Quando a subjetividade se reduz ao sujeito, a cidade é apenas um espelho no qual se enxerga o reflexo do indivíduo. O patrimônio urbano estaria então diluído nesse reflexo, sendo impossível apropriar-se daquilo que está fora-do-sujeito, por este ser incapaz de perceber e distinguir, sempre evitando construções (COELHO, 1981, p. 21) e encorajando apenas o que pode ser consumido desse falso encontro narcísico. Atravessar o espelho significa perceber que forças o conceberam e implicar-se numa experiência subjetiva fora-do-sujeito. “Na experiência subjetiva fora-do-sujeito, o outro vive efetivamente em nosso corpo, por meio dos afetos: efeitos de sua presença em nós” e “ao se introduzirem em nosso corpo, as forças do mundo compõem-se com as forças que o animam e, nesse encontro, o fecundam” (ROLNIK, 2018, p. 111). Para além do espelho, as construções vivas da memória ativa da cidade podem viver em nosso corpo por conta dos afetos que sua realidade latente produz em nosso caminhar.

PEÇA DE VOLTAR

Acredito que a minha trajetória dentro do programa de mestrado seja como uma sequência de encontros que estão intrinsecamente relacionados à minha escrita. Nesse caminho, compreendo especialmente o processo de minha desmontagem, durante a disciplina *Desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação de artistas da cena*, orientada por Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson no primeiro semestre de 2019, como o eixo-móvel da minha pesquisa. Como se as bordas desse procedimento narrativo-cartográfico pudessem ampliar a percepção do circuito como um todo.

No texto que Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson escreveram juntas, “Desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação do artista da cena” (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 203-2017), registram algumas das pistas que ajudaram os alunos da disciplina oferecida anteriormente a que eu cursei, a atualizar o que ainda hoje faria sentido ser narrado. Para nós, elaboraram a mesma questão como “O que ainda brilha?”. Questionaram ainda como seria trazer, e qual invólucro poderia ser extensão dessas materialidades que ainda contém histórias a serem narradas. Contarei com mais detalhes sobre outras pistas durante o corpo-do-texto. Importante, nesse momento de contextualização, é entender a relevância do processo de desmontagem como articulador entre outros conhecimentos e como ferramenta para elaborar meu processo de volta à Unicamp, depois de cinco anos de ter me formado em Arquitetura e Urbanismo na mesma universidade. De maneira geral, entendo o processo como descrito por Ileana Diéguez em “Des/tecer, des/montar, desvelar”, “como evento, como convite a um olhar público sobre determinados momentos do ato privado do processo criativo” (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 17), e também como metodologia capaz de desvelar as “pequenas motivações, as sombras que parecem fazer parte da difícil geografia por onde decorre o caminho” (ZAPATA, 2009, p.260 apud DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 11-12) tanto que percorri até aqui, quanto o que percorri ao olhar para trás.

Nesse momento do texto, surge a necessidade de abrir um espaço de digressão para dar continuidade às buscas dos capítulo anterior, busca por um posicionamento como artista, para mais adiante retomar e compreender como a desmontagem se tornou uma demonstração dessa mesma busca. Sugiro que essa aparente quebra possa ser um motivo para você vasculhar no site em que organizei fragmentos do material da desmontagem, pistas da narrativa que segue, imagens que te acompanharão no decurso da leitura.

É possível ver fotos do processo e a filmagem da primeira apresentação da minha desmontagem *Peça de Voltar*, no Lume Teatro – Unicamp, no dia 11 de junho de 2019, no meu portfólio on-line, disponível em: <https://www.jusemeghini.com/desmontagem>. O vídeo do exercício cênico exposto nessa página de apresentação foi legendado e ativar essa função no YouTube pode aumentar a compreensão do que está sendo comunicado. Além disso, a dramaturgia da desmontagem está anexada nesta dissertação, e também pode ser lida em paralelo ao corpo da pesquisa.



Figura 1: Peça de Voltar. Recorte do vídeo da primeira abertura do processo de desmontagem, dia 11 de junho de 2019, no galpão do Lume Teatro. Filmagem: Alessandro Poeta.

Situar-se publicamente: caminhar, parar e deparar-se com o outro

Francesco Careri publicou em 2002 o livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, no qual narra a história desse “deambular sem rumo” como forma de percepção da paisagem, incluindo aspectos sobre a Internacional Situacionista⁷. Trata do caminhar na cidade não apenas como forma de aperfeiçoar a sensibilidade observacional, mas como uma forma autônoma de arte, ativa e construtiva. Em processo, é possível ressemantizar ao mesmo tempo o próprio corpo e o corpo da malha urbana, restituindo o valor da experiência em detrimento do valor de troca. Para reconhecer as potencialidades reais da cidade, é preciso um projeto artístico que mobilize o corpo individual e social para experimentar comportamentos lúdico-criativos. O arquiteto não será mais um construtor de formas isoladas, mas um agente cultural capaz de pensar em ambientes completos pelos dissensos das experiências performativas. Acredito em uma indisciplinarização das artes que considere o território do patrimônio urbano como um terreno relacional e participativo, “com uma ampla disponibilidade à indeterminação e à escuta do projeto do outro” (CARERI, 2013, p. 172).

No final de *Walkscapes*, Careri já ensaia o seu próximo livro, lançado de fato no Brasil em 2017, *Caminhar e parar*, no qual o autor “gostaria de falar não já do caminhar para perder-se [ou só como forma autônoma e ativa de arte], mas do caminhar para topar com o Outro, da decisão de deter-se para construir um espaço de encontro entre diversos” (CARERI, 2013, p. 172). É justamente nesse salto entre uma publicação e outra em que se compreende a figura que Teixeira Coelho (1981) chamaria de agente cultural em processos participativos. Quando o artista assume o papel de agente cultural, se disponibiliza a orientar uma ação poética e não funcional junto à participação do grupo. Se propõe a correr os mesmos riscos que os outros participantes e, ao invés de alimentar sua pesquisa particular, troca ferramentas para construção de um projeto indeterminado sobre o qual não sabe os resultados. Acredito que, em projetos de arquitetura e urbanismo, é justamente a mobilidade lúdica da dança e teatro participativos que pode dar voz à complexidade do projeto, que, além das urgências das necessidades habitacionais, precisa relacionar os desejos dos usuários a uma rede de ativadores em constante transformação. Para garantir que seus desejos sejam sempre renovados, é preciso que os autores

⁷ A produção do movimento da Internacional Situacionista, fundado em 1960 e cuja clareza intelectual se deve a Guy Debord (1931-1994), concebeu o Urbanismo Unitário, que não pretendia remodelar a cidade (tal como propuseram os modernistas), mas amalgamar a arte ao seu cotidiano, sem que um pudesse se distinguir do outro. O objetivo era construir “situações” ou “espaços de liberdade” para que a população fosse capaz de perceber as próprias condições de alienação nas quais se encontrava, impedida de se movimentar livremente e seguindo um modo padronizado de vida.

dos projetos interajam de forma direta com o espaço e que, em escala 1:1, descubram constantemente novas formas de ser com o mundo (GLISSANT, 1995 apud CARERI, 2017, p. 57).

O que Careri levanta é, portanto, a necessidade que está para além do mapa aplainado onde tudo pode ser transponível e o corpo nunca territorializa-se. A necessidade de engajar-se na criação de percursos, agenciando a construção de espaços de estar juntos. Essa “arte cívica”, como denomina o autor, pode ter sua dimensão ampliada se correlacionada diretamente ao contexto urbano em que se insere.

O texto que abre o livro *O teatro como experiência pública*⁸ foi escrito por Óscar Cornago, um de seus organizadores. “La escena como marco público: ejercicio de reflexión en tres tempos” [“A cena como marco público: exercício de reflexão em três tempos”], como o próprio nome sugere, é uma reflexão sobre a dimensão pública das artes da cena na contemporaneidade, tendo como ponto de partida a pista dialógica da produção do pintor norte-americano Jackson Pollock (1912-1956), que ao derrubar temporariamente o quadro no plano horizontal no final da década de 1940, para que seu corpo implicado gotejasse a tinta sobre a tela, abriu espaço para deslocamentos do fazer artístico como modo de habitar o espaço⁹. Trata-se da relação processual de um artista imerso na situação de estar fazendo, em um ambiente cujo repertório, memória, dimensão espacial e afetiva lhe pareciam tão familiares quanto parte do jogo. “Transgredir os usos normativos da arte para colocá-la em relação com outros mundos não propriamente artísticos, significou uma revolução na maneira de construir a esfera pública”¹⁰ (CORNAGO, 2019, p. 22, tradução nossa).

Quando se pensa na escala da cidade fica mais clara a compreensão de que, de maneira geral, os espaços públicos estão a serviço dos desejos de ordem privada. E que por conta dessa coalizão que parece mais eficiente, confunde-se o espaço público apenas com ter acesso ao consumo dos *shoppings centers*, ou frequentar ruas e praças seguras para as quais se pedem autorizações tácitas para circulação. O mesmo acontece com o patrimônio urbano que, mesmo

⁸ O livro *O teatro como experiência pública* foi lançado na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) de 2019.

⁹ É importante frisar algumas ressalvas quanto à artificialidade da narrativa do herói norte-americano ao qual todo o legado da modernidade artística é devedora. Cornago faz menção a essa problemática misógina, mas André Lepecki a localiza com um pouco mais de profundidade. Em reflexões acerca do trabalho de Trisha Brown, acaba antecipando esse diálogo do qual se tenta escapar, a necessidade decisiva de livrar-se do assombro do artista genial, citado sempre como material originário. Apesar do fato de que “(...) a derrubada da tela em Pollock não passou de um momento transitório na produção de suas pinturas; não um fim, mas um meio para que a tela achasse de volta a verticalidade privilegiada pelos imperativos representacionais do consumo da arte” (LEPECKI, 2017, p. 128), estão claras suas contribuições para dimensão processual do fazer artístico.

¹⁰ No original: “Transgredir los usos normativos del arte para ponerlo en relación con otros mundos no propriamente artísticos, supuso una revolución en la manera de construir la esfera pública”.

já tombado, não pode ser descrito como público apenas por ser acessível fisicamente por uma multidão que tem aval para participação passiva em seus eventos. Sem que essa multidão seja heterogênea, nem possa reprogramar esse espaço a partir da convivência de seus desejos, se torna impossível afirmar a qualidade pública de um fazer coletivo.

De modo que já não faz sentido reduzir o conceito de público ao oposto do que é privado. Mesmo sob a dimensão da cena, não é mais possível restringir o público ao grupo que se esgota no ato de observar uma cena, ou a uma relação absoluta com o presente que desconsidera as tantas páginas que vieram antes da primeira que abre o livro e as que se escrevem na transformação do público para além daquele momento. Esse modo de fazer artístico, ou projeto, implica convivência e articula processos de troca entre obra, entorno e o coletivo – todos atravessados por seus imaginários coletivos, memórias pessoais e memórias históricas do lugar onde acontecem esses intercâmbios. Um fazer público que é ainda atravessado por distintas linguagens artísticas, cujo esforço de distinção e nomeação de diferentes especificidades feitos entre os anos 1970 e 1980, já parece supérfluo diante da possibilidade de tratá-las por sua mobilidade que borra o limite entre campos. “A modernidade artística passou de procurar a singularidade de cada linguagem, para adentrar em um terreno cuja bússola não era inventar uma nova linguagem, mas situar-se publicamente de outro modo através do fazer artístico”¹¹ (CORNAGO, 2019, p. 28, tradução nossa).

Pois esse movimento de tomada de consciência acerca da dimensão pública do entorno conecta-se diretamente ao conteúdo do livro de Paul Ardenne, *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* [“Uma arte contextual: criação artística em ambiente urbano, em situação, de intervenção, de participação”], no qual traça um panorama de artistas que, desde o século XX, optaram por inserir suas ações no tecido do mundo concreto, abandonando as instituições e acionando dispositivos que criam relações sem mediação entre suas obras e a realidade. Agrupou, portanto, sob o termo “arte contextual”, as criações que se ancoraram nas circunstâncias e se mostraram desejosas de tecer com a realidade, obras concebidas para aderir ao mundo e aos seus sobressaltos (ARDENNE, 2006, p. 22). Arte contextual é toda criação de situação que revisita contextos e revela as estruturas de poder e jogos de forças que moldaram um entorno que é familiar apenas na aparência. Arte inserida em um lugar que é ao mesmo tempo combustível para o movimento da própria obra-ação, inscrevendo ambos em uma relação encarnada.

¹¹ No original: “La modernidad artística pasó de buscar la singularidad de cada lenguaje, a adentrarse en un terreno cuya brújula no era inventar un lenguaje nuevo, sino situarse publicamente de otro modo a través del hacer artístico”.

Seguindo na contramão da representação de símbolos já apreendidos dos realismos do século XIX, a arte contextual quer portar na carne experiências do encontro com o que o real produz, entranhar-se à realidade latente [*encarnarse*] (ARDENNE, 2006, p. 12). Tornar-se público seria, portanto, portar na carne a dimensão de um entorno que só se dá pelo encontro.

Quem seria então esse artista que compreende a realidade como soma de circunstâncias com as quais pretende operar ou convocar um grupo para operá-las? Que produz acontecimentos, que se questiona sobre como ocorrem gestos que requerem contatos autênticos com o outro (ou com o que está ao redor)? Um artista que tece essa rede, antes do artista como criador, um artista como conector. Artista como um ser de proximidade que se insere em “uma lógica de implicação que vê a obra de arte diretamente conectada a um sujeito que pertence à história imediata”¹² (ARDENNE, 2006, p. 13, tradução nossa). Contrapõe-se às regras codificadas e elabora contraprojetos de desdobramentos imponderáveis. Dança o incerto e convida o outro para apropriar-se do espaço urbano através do corpo. Quem é esse artista que compreende que os territórios atuais são invenções, construções históricas, descobertos e recriados no mesmo movimento e que o real é inassimilável como unidade? E que, “diante da impossibilidade de se apropriar do real como um bloco, [procede] por intermitências, por impulsos, por enganos, por referências dirigidas e infiltrações locais”¹³ (ARDENNE, 2006, p. 41, tradução nossa). Abre-se aqui, portanto, uma nova dimensão simbólica e sensível para a esfera pública, “fenômeno cuja condição estética determina as formas de estarmos juntos [...] em relação a uma história passada e a um entorno presente”¹⁴ (CORNAGO, 2019, p. 40, tradução nossa).

Ser principiante em estar juntos

Outro exemplo citado por Cornago seria a possibilidade de transgredir o marco formal que torna visível o contexto, mesmo sem mover-se do marco clássico da cena, com palco italiano e plateia. O autor analisa a peça de Juan Dominguez, *Entre lo que ya no está y lo que todavía no está*, que se traduziria aproximadamente por *Aquilo que não é mais e aquilo que ainda não é* – cuja dramaturgia completa está publicada no mesmo livro (DOMINGUEZ, 2019,

¹² No original: “una lógica de implicación que ve la obra de arte directamente conectada a un sujeto que pertenece a la historia inmediata”.

¹³ No original: “A falta de poder apropiarse lo real en bloque, procedemos por intermitencias, por impulsiones, por engaños, por guiños dirigidos e infiltraciones locales”.

¹⁴ No original: “fenómeno cuya condición estética determina las formas de estar juntos [...] en relación a una historia pasada y un entorno presente”.

p. 48-63). Dominguez, sem aparato nenhum além de um microfone para que não precise se preocupar com a audibilidade de sua voz, compartilha com o público sua própria identidade por fazer. Ao escrever a dramaturgia faz a escolha fundamental de partir de um ponto em comum com um público e, para isso, se utiliza da estratégia de compartilhar a seguinte questão: “em que vocês gostariam de ser para sempre principiantes?”. Então, divide qual seria a sua resposta: “em caminhar”, que imediatamente se torna um convite para que todos se esqueçam como fazê-lo e reaprendam juntos. Dominguez coreografa em cena uma gradual desenraização de si mesmo que muito se confunde com a narrativa da protagonista do romance *A paixão segundo G.H.*¹⁵, de Clarice Lispector. Em um processo de desterritorialização, ou uma espécie de multiplicação ciliar de si mesmo. A começar pelo próprio dismantelamento de seu nome, Dominguez apresenta uma dramaturgia cujas próprias palavras vão trocando de significados e seus primeiros usos se convertem em outras coisas. “Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa” (LISPECTOR, 2009, p. 140). Entre o seu nome e seu corpo, um eco, um abismo para qual não se permite olhar, sente a mesma sensação de vertigem da janela do quarto de empregada que impressiona a visão de G.H. Nesse abismo, o mesmo silêncio acumulado de séculos, como se a voz e as próprias palavras dissessem pouco. Já no fim da narrativa, o público pode se aproximar da cena e voltar aos assentos para tomarem um picolé juntos. Fazendo um conseqüente silêncio, “mas um silêncio atravessado agora não pela memória ficcional de um processo de criação ou por uma atividade compartilhada de leitura, mas pelos restos, igualmente reinventados, de uma vida como território de trocas e imaginação, jogo e desejo”¹⁶ (DOMINGUEZ, 2019, p. 35, tradução nossa).

Depois de serem cúmplices de uma travessia enquanto comem um picolé juntos em silêncio, Cornago relembra a definição de Rose Braidotti do público como um lugar para se estar juntos em silêncio (CORNAGO, 2019, p. 33-34). Surge “a possibilidade de nos reinventarmos em público e transformar o público em um espaço de intimidade e desejo coletivo, onde ficções e realidades convivem”¹⁷ (CORNAGO, 2019, p. 39, tradução nossa).

¹⁵ O livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, foi publicado em 1964, e narra a história de uma mulher, que entre deslocamentos cotidianos em seu apartamento, se depara com um desenho deixado pela empregada no quarto que desocupara depois de ser despedida. Logo em seguida, no mesmo cômodo, se depara com uma barata e esse encontro com a alteridade radical dispara o início de um desarranjo do que a constitui como sujeito organizado e um esgotamento da linguagem para dar conta desse devir inumano por assimilação oral do sumo viscoso do ventre da barata, quando num impulso extremo, G.H. decide prova-la.

¹⁶ No original: “Pero un silencio atravesado ahora no por la memoria ficticia de un proceso de creación o por una actividad compartida de lectura, sino por los restos, igualmente reinventados, de una vida como territorio de intercambios e imaginación, juego y deseo”.

¹⁷ No original: “la posibilidad de reinventarnos en público y de transformar lo público en un espacio de intimidad y deseo colectivo, donde ficciones y realidades conviven”.

Nesse caso, a experiência coletiva se dá na aproximação de algo em comum, e as ações nascem desse ajuntamento que acolhe as incertezas do caminho. É possível descrever o artista-conector como aquele que assume uma postura, ou a atitude contínua de encontrar possibilidades de construções alternativas – o trabalho de uma vida inteira. O artista como conector é aquele que escolhe situar-se publicamente como forma de habitar o mundo. Sugerindo, pelo exemplo acima, que “público” não tem a ver exclusivamente com ocupar espaços partilhados da cidade, mas que se traduz em forma de relacionar-se, escolhendo ser sempre principiante em estar juntos.

Desmontar como forma de situar-se público

Antes de começar o primeiro semestre do curso de mestrado, aluguei um quarto que ficava do outro lado da rua da sede do Lume Teatro, onde teria a maioria de minhas aulas. Sendo uma delas a disciplina *Corpo, Memória, Presença e Vida*, ministrada por Renato Ferracini, que se propunha a ser um espaço de escritura conjunta, apoiado em uma bibliografia que compreendia o corpo pela potência de seus afetos e não pelos seus contornos pré-definidos, agenciando deslocamentos em um movimento decolonial. Ao meu trajeto semanal de São Paulo até Barão Geraldo – de onde moro até o distrito de Campinas em que fica a sede da Unicamp e que, durante a graduação, eu fiz casa – incorporei a leitura do romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. À princípio, achei que estava fazendo essa leitura exclusivamente para as aulas com esse professor, de uma obra radicalmente antropofágica em que a personagem cria para si um corpo-sem-órgãos a partir de uma aguda revelação de incompreensão, depois de deglutir a matéria-barata e ser tocada por desorganizações de várias ordens – o que a tornaria um grande livro espinozista, um dos autores discutidos em sala de aula. Muito além dos estudos para uma disciplina, Clarice foi sinônimo de minha identidade por fazer ao voltar pra Unicamp; foi matéria que formulava as questões a serem respondidas no percurso de minha desmontagem; se transformou em trechos da minha dramaturgia; e, de uma forma ainda mais ampla, considerando meus interesses metodológicos desse estudo acadêmico, representa o desafio de “acolher a ficção e as experiências subjetivas, mantendo a credibilidade e o rigor da pesquisa” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 14), mergulhando na qualidade ficcional da escrita e da referência bibliográfica com missão de investigação, deslocando sentidos e instaurando perspectivas inesperadas.

Quando dei início ao processo de desmontagem, uma das pistas cartográficas sugeridas por Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson foi para que fizéssemos uma rápida deriva no

entorno do Lume, e depois confeccionássemos um mapa que iria ajudar a contar para o outro como tinha sido essa experiência pessoal. Eu me lembro de já estar imersa na procura de G.H, quando nos entulhos de uma reforma expulsos do portão vizinho me reconheci despedaçada e exposta ao cachorro que vinha ficcionalmente se alimentar daqueles restos. Outro exercício proposto na sequência das aulas foi rascunhar um mapa da apresentação da desmontagem que contivesse tudo aquilo que ainda pulsava em minha trajetória, sempre refletindo sobre a importância de como escolher contá-la ao resto do grupo.

Enquanto apresentava esses primeiros desnudamentos de meu percurso ao grupo, Ana Cristina percebeu que eu havia escolhido contar a história apenas pelo rancor que ela continha, como se as relações do curso de arquitetura tivessem me tirado tudo, e feito da ausência algo irreparável. A provocação de Ana Cristina, logo após o meu discurso de mágoas, foi essencial para virada de uma chave e início da elaboração do meu retorno à Unicamp.

Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver.

Mas como me reviver? Se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo (LISPECTOR, 2009, p. 19).

É claro que, teoricamente, eu saberia definir como o curso de arquitetura e urbanismo tinha me formado, que dimensões eu só apreendera por conta da noção de planejamento do projeto, das subversões que eu procurei na história da arquitetura, e na importância do encontro em escala 1:1 com os espaços. Mas será que depois daquele ato falho de contar apenas o que tinham tirado de mim, meu corpo realmente saberia contar a história pelo que eu também havia ganhado?

Travei na hora de começar a rascunhar uma dramaturgia prévia para o meu mapa de ideias, ou um plano de ação, porque me preocupei com a falta que as técnicas de formação como artista cênica fariam, já que as referências de recursos que poderíamos usar focavam na direção teatral de si mesmo, ferramentas com as quais as professoras estavam familiarizadas. Foi quando me dei conta que meu plano de ação era metodológico, não podia fazer-se em separado da metodologia da minha própria pesquisa, que investiga a potência do programa performativo em ampliar a percepção do entorno e de gerar convites participativos.

Eleonora Fabião sugere que a desconstrução da representação pode ser operada através do programa performativo, motor de suas próprias experiências enquanto *performer*. Assim

como a arte contextual recorre a enunciados ocasionais, o programa performativo substancializa uma dessas possibilidades acidentais em uma estrutura conceitualmente polida. O enunciado criado amplia o vocabulário do contexto material social, político e histórico ao aderir-se a ele. No artigo *Programa performativo: o corpo em experiência*, Fabião aponta o interesse em refletir sobre como o programa performativo vem formando a condução de trabalhos artísticos e pedagógicos. Conta ainda que tem experimentado os programas como vias de encontro e agenciamentos (FABIÃO, 2013), observando de que forma as performances podem servir de disparadores para novas performances. Esta pesquisa tem a intenção de compreender de que forma os programas, tais como descritos por Fabião, podem servir como elemento de troca e diálogo dentro de grupos, e entre os artistas e o entorno. Quem convida o outro para essa experiência performativa se coloca no lugar do agente cultural, ou do artista conector, aproximador, ciente de que processos teatrais e da dança deveriam ser indissociáveis da pedagogia, revendo, assim, todo passo que se dá junto, respeitando desejos, limites pessoais e éticos.

Ainda com medo de ficar eternamente indelimitada, G.H. imagina uma mão decepada a qual se prende até que possa aprender sozinha a não existir. Ao contrário de G.H, imaginei uma pessoa inteira para me dar a mão. Convidei Babi Fontana para voltar comigo até o prédio de Arquitetura e Urbanismo da Unicamp, criando um dispositivo que na ação pudesse descobrir partes de um passado recente. Uma ação que pudesse criar o que me aconteceu. Não conhecia Babi antes desse convite, o fiz por me reconhecer em suas quedas que, ao serem dançadas, nunca de fato atingiam o chão. Ela havia compartilhado durante o processo o seu trabalho mais recente, *Colisões*¹⁸, criado em 2018, uma investigação sobre tudo aquilo que antecede o gesto, formando paisagens corporais em colapso diante dos retrocessos que vivemos no Brasil, sem prever uma alternativa senão seguir se desmontando. Além do calor de sua mão para um retorno que me amedrontava, fazia um convite para que as lentes de sua câmera em colisão registrassem por sua autonomia como artista criadora os meus gestos de reconhecer esse passado. Um convite para um encontro, para ficarmos juntas em silêncio enquanto combinávamos o trajeto. Primeiro, eu subiria a escadaria em frente ao prédio onde tinha aulas de informática, daria uma volta no prédio da arquitetura, e retornaria ao mesmo ponto de onde comecei. Combinei ainda que sabia que ia chorar, e que ao menos que eu declarasse claramente a missão insuportável, assumiria o choro como forma de teorizar e investigar o mundo (CORNAGO, 2010, p. 233).

¹⁸ Cf. o vídeo memória do ensaio visual "Estudo para colisões" da artista Babi Fontana, ação que integrou a mostra de artes integradas Programa Duplo 2018, realizada pelo coletivo Núcleo Corpóreo no Teatro Bruno Nitz, no dia 22 de setembro, disponível em: <https://vimeo.com/316824539>. Acesso em: 25 maio 2022.

Babi gravou uma fala minha sobre como seria minha queda antes que eu subisse a escada, que agora faz parte de sua coleção de vozes em colisão a serem coreografadas.

Esse seria o acordo do fim de uma travessia que foi como o tomar picolé juntos de Dominguez, quando eu percebi que era possível desmontar como uma forma de situar-se público, ao estender o convite para fazermos, nós duas, algo em comum dessa aproximação entre quedas.

Desmontar a queda

Construa uma casa de linha pontilhada

Deixe que as pessoas imaginem as partes que faltam (a)

Deixe que as pessoas se esqueçam das partes que faltam (b)¹⁹

PEÇAS DE ARQUITETURA dedicadas a um arquiteto fantasma, primavera de 1965 (ONO, 2000, tradução nossa, n.p.).

Com base nas “Peças de Arquitetura” de Yoko Ono, em seu livro de instruções *Grapefruit*, elaborei o enunciado do programa performativo

Peça de voltar:

reconhecer o espaço a partir de minha coluna.

Um processo de reconhecimento em que minha coluna seria lugar de visitação dos espaços criados pelo prédio da arquitetura, lugar de contato. Isso porque meu último desabamento, consequência da desorganiza o que o retorno a Barão Geraldo me causara, foi uma queda cujo peso minha lombar não conseguiu suportar. Depois de uma crise de ansiedade que paralisou o movimento da minha coluna, os laudos do exame informaram que era preciso dar tempo para que os discretos abaulamentos discais posteriores e difusos em L4-L5 e L5-S1

¹⁹ No original: Build a dotted line house. Let people imagine the missing parts (a); Let people forget about the missing parts (b).

assentassem o peso de germinarem mundos que eu ainda não sei como descrever, buscando entender onde o corpo é capaz de atuar.

Assim como a memória, a queda se baseia em um deslizamento através do tempo e do espaço. Marcada por uma trajetória de cima para baixo, assim como antes e depois, a queda se refere ao que era enquanto se move em direção ao que será. A memória também evoca dupla realidade, de tal forma que o lá e o depois são sentidos aqui e agora. Embora nós raramente pensemos sobre elas no mesmo contexto, tanto a queda como a memória envolvem mudanças repentinas e, às vezes, radicais na orientação. As quedas nos derrubam e as memórias inundam nossa consciência para acelerar nossa respiração. Imprevisíveis, elas confundem nosso senso de ordem mundial e nos forçam a revisar nossas expectativas. Em ambas as situações, o corpo está envolvido numa tentativa de recuperar o que foi perdido quando o equilíbrio de nossas vidas escapa do nosso controle. Relembrando, o corpo se prende ao que não é mais visível, registrando os traços de quedas passadas em seu tecido conjuntivo (ALBRIGHT, 2013, p. 49).

Esse é o parágrafo que abre o texto de Ann Cooper Albright, *Caindo na memória*. Transcrição de sua conferência no VII Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas), em Porto Alegre/UFRGS, 2013, com tema *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Albright desvela as camadas da ressonância cultural de como é concebida a queda pelo imaginário coletivo, principalmente em torno de seu eixo investigativo, o impacto da queda do World Trade Center em setembro de 2001, símbolo duplo de poder e prosperidade da nação norte-americana. Albright acredita que, de maneira geral, salvaguardada a proporção trágica do desmoronamento das torres gêmeas, a ideia da queda é percebida como uma reverberação da punição cristã que é cair do paraíso. Sinônimo de “cair em desgraça” após deixar-se cair na tentativa de experimentar algo capaz de abalar a sua fé na universalidade do mundo. Algo que muito provavelmente tem a ver com o impulso de um desejo criativo a ser evitado a qualquer custo antes que a subjetividade individual possa “cair aos pedaços”.

Nossas experiências de queda e memória podem ser traumáticas, com certeza; no mínimo, desorientadoras. Mas porque elas se estendem através de um espaço limiar em que o presente está suspenso, a queda e a memória também podem inspirar novas orientações, inclusive as que desafiam as noções convencionais de personalidade individual, estabilidade econômica e sucesso social (ALBRIGHT, 2013, p. 49).

A autora analisa ainda outros exemplos de artistas ou práticas somáticas que experimentaram esse estado limiar que cede à gravidade, que compreende o movimento como uma série de pequenas quedas que criam novas perspectivas. Ao contrário de um corpo que precisa agarrar-se às formas convencionais para jamais perder seu equilíbrio, propõe-se vivenciar a desorientação e reagir a ela como uma nova política voltada para o chão. Quando cair se torna uma escolha, a questão se torna o que fazer com esse movimento de desorientação.

Ao revisitar o prédio da arquitetura, envolvi meu corpo em recuperar seu equilíbrio (e superar a crise, para poder se permitir novas quedas) lembrando quedas passadas no meu tecido conjuntivo. Logo no primeiro semestre do curso, um professor de desenho artístico quis neutralizar a qualidade do meu traço, como se existisse uma linha pura e original da qual todos deveriam homogeneamente partir. Desde então, ser artista parecia uma oposição a ser arquiteta. A memória do meu corpo em ação, performando o programa, deparou-se com quedas passadas das quais eu nem me lembrava mais. Como por exemplo, o nome da disciplina em que fui a única da turma a ficar de exame²⁰: “verticalidades”; na qual eu era obrigada a projetar um edifício residencial. Um dia antes de coreografar o enunciado ao lado de Babi, escrevi uma carta-documento que era como a dança de minha expectativa, a ser friccionada com a realidade do evento, afinal “nunca estou apenas olhando para o espaço, já estou me projetando nele” (GODARD, 2006).

Em entrevista concedida a Caryn McHose, intitulada *Estou no espaço e o espaço está em mim*, Hubert Godard conta sobre a pesquisa de técnicas somáticas no campo da análise do movimento humano, cuja abordagem leva em consideração as feridas do espaço ao trabalhar o corpo porque “a escoliose do espaço trará a escoliose do meu corpo” (GODARD, 2006). A escoliose do espaço da Faculdade de Engenharia, Arquitetura e Urbanismo (FEC/AU) deve-se ao fato das letras AU, de Arquitetura e Urbanismo nunca terem cabido na sigla do instituto, e ficarem à serviço das concessões da Engenharia Civil. Meu corpo sentiu a “maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia” (LISPECTOR, 2009, p. 44).

Estar a caminho de desmontar: relatar e projetar escolhas

No texto “Antígona: dos fragmentos de memória à desmontagem”, que também faz parte da coletânea *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*, a atriz Teresa Ralli desmonta as escolhas do processo de uma das peças do repertório do Grupo Cultural Yuyachkani²¹: *Antígona* (2000), dirigida por Miguel Rubio Zapata, com versão livre do poeta José Watanabe. Ralli relata uma série de tarefas propostas pelo diretor e momentos de clareza quando, ao entrar em contato com a materialidade dos poemas de Watanabe enquanto

²⁰ “Ficar de exame”, que curiosamente também coincide com o léxico médico, era a expressão usada para uma segunda chance na Unicamp, antes de ter que repetir a disciplina.

²¹ O Grupo Cultural Yuyachkani, fundado em 1971, é reconhecido não só como um expoente do teatro peruano como por ser um centro cultural que investiga a própria linguagem cênica e as culturas tradicionais da América Latina. Em seu texto, Teresa Ralli ainda relata as ações do grupo ao conduzir oficinas de autoestima, e rodas de conversa sobre a consequência que os contextos sociais e familiares produzem na vida de mulheres. Cf. site oficial de grupo, disponível em: <http://www.yuyachkani.org>. Acesso em: 25 maio 2022.

manipulava objetos cênicos como cadeiras e tecidos, encontrava a sombra de personagens escondidos que fortaleciam suas informações sobre a peça de Sófocles. Destaca-se o acontecimento de um evento nacional que atravessou bruscamente as improvisações. No final da década de 1990, a embaixada do Japão em Lima foi invadida pelo Movimento Revolucionário Tupac Amaru (MRTA) e os mais de setecentos convidados que participavam de uma recepção foram feitos de reféns. Essa zona de conflito e negociação durou mais de quatro meses, e se passou inteira na mesma quadra em que morava Ralli. Durante esse período, viu passar embaixo de sua varanda todos os tipos de personagens, como familiares trazendo mantimentos na esperança de poderem entregar aos aprisionados; as cenas-respostas do MRTA quando abria a janela da embaixada para mostrar uma jovem ameaçada por suas armas; e o presidente Alberto Fujimori e a primeira-dama Keiko Fujimori chorando a morte dos soldados e prestando serviços humanitários para encobrir suas ações violentas. “Em meio a essa multidão que se juntou para ouvir a Fujimori, a Fuji-Creonte, não estava por acaso Antígona, pequena, tentando saber se seu jovem irmão era reconhecido como cadáver?” (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 60). O que passou ao atravessar a área cercada, e as situações que avistou do quinto andar ressurgiam na hora de compor os gestos e movimentos dos personagens de Antígona.

O diretor me pediu uma improvisação a partir dessa vivência. Voltou a passar por meu corpo a sensação de desajuste e de incerteza, o assombro e a decepção, a instabilidade social e política, o engano e as aparências: tudo aquilo que os acontecimentos da embaixada do Japão e a captura de reféns havia colocado em evidência e que era a atmosfera do país (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 61).

Em comparação, no início da vídeo-performance que montei com os registros de Babi ao realizar o programa performativo *Peça de Voltar* ao prédio da Arquitetura e Urbanismo da Unicamp, e que exibe durante a apresentação da desmontagem, nota-se uma captura contextual do ambiente sonoro do dia 14 de maio de 2019. Ouve-se um autofalante anunciando a greve nacional da educação, a ser realizada no dia seguinte, dia 15 de maio, mobilização organizada para ser uma greve contra o sucateamento e mercantilização da educação pública do país, ameaçada pelos cortes de trinta por cento dos recursos nela investidos. Enfatizando a dimensão política do procedimento da desmontagem, ao desvelar o que acontecia historicamente em tempo da trajetória pessoal, ou do processo criativo e levantamento de uma cena. E mais, criando espaço para desvelar como esse evento esteve intrinsecamente relacionado ao próprio processo de criação, e aos desejos da artista. No caso da minha desmontagem, é importante que exista uma marca audível e não fabricada artificialmente que localiza o que acontecia

historicamente enquanto me engajava tanto no processo de desmontagem, quanto indo às manifestações contra o desmonte da educação.

O texto já citado de Ana Cristina e Raquel, minhas orientadoras nesse processo, para a coletânea de *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*, ressalta mais uma das importâncias do procedimento: “o reconhecimento de caminhos trilhados atrelados a um desejo de trilhar, ou seja, o distanciamento do vivido gerava as possibilidades de relatar e, simultaneamente, projetar escolhas e *modus*” (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 207).

Nesse distanciamento, tornou-se mais fácil escrever a dramaturgia da desmontagem quando finalmente reconheci que estava desmontando o meu modo de operar como artista, que está sempre em travessia, migrando de uma área para outra por não conseguir nomear em separado as especificações de cada linguagem artística, ou pelo desejo de querer trabalhar sempre no lugar “entre”, entre linguagens, entre lugares, e entre a realidade e a ficção. Conto sobre as quedas que enfrento de um território para outro e, claro, como esse apelo em pôr-se a caminho, mesmo sendo um desejo intencional, me desestabiliza sempre que alguém que já ocupa um desses lugares de atuação me chama de estrangeira – ou sobre o peso de carregar a sensação latente de não pertencer. Se o que eu desmontei foi meu modo de operar, tanto a elaboração do programa performativo, implicando meu corpo em lembrar, quanto o convite para o outro fazem parte desse gesto. Do reconhecimento dessas repetições que são escolhas do meu trajeto, apresentadas na dramaturgia da minha desmontagem, projeto quais seriam meus desejos ao trilhar a continuação da pesquisa. Como se já estivesse me questionando como um microcosmo e seus agenciamentos poderiam atuar se o contexto se expandisse.

A desmontagem é um dispositivo privilegiado para investigação dos processos de criação do ator, na medida em que o coloca frente a frente com suas tomadas de decisões. O ator diante de seu trajeto percorre a criação não somente para observar ou compreender as escolhas que fez, mas para refletir e construir sistemas de pensamento. Essas reflexões evocadas pelo ator no ato da apresentação da desmontagem são muito além do que breves repetições do que se passou em um processo, mas são princípios fundamentais na reconstrução de uma saber em discurso contínuo que não se encerra quando acaba a desmontagem, mas permanece reverberando no próprio artista que realiza, assim também como nos espectadores (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 101).

Uma experiência pessoal atravessada pelo contexto histórico, um corpo e um país sendo desmontados. De uma desmontagem apresentada em sala de ensaio, sem me deslocar muito do marco formal e protegido palco-plateia, e de um convite feito a uma artista parceira para realizar um programa performativo em um local semipúblico no próprio campus da Unicamp – o desejo de expandir convites para territórios da cidade de Campinas. Ampliar as possíveis colaborações que o ato de desmontar pode trazer ao projeto, e expandir a convocatória para artistas e atuantes

em outras áreas do conhecimento (como se convoca?). Partindo do meu silêncio atravessado por memória fictícia, somado ao que se produziu ficcionalmente no processo de criação da desmontagem; ao encontro entre quedas com Babi; às leituras compartilhadas em todas as aulas cursadas no primeiro semestre; resulta a projeção-desejo de ampliar esses territórios de intercâmbio e extrapolá-los para esfera pública do Centro de Convivência Cultural de Campinas.

O CENTRO DE CONVIVÊNCIA CULTURAL DE CAMPINAS

A história do Centro de Convivência Cultural de Campinas²² (CCC) é herdeira de uma série de remodelações previstas pelo Plano de Melhoramentos Urbanos elaborado pelo engenheiro Francisco Prestes Maia para a cidade de Campinas entre 1934 e 1938. Com o crescimento industrial da cidade e a gradativa conversão do capital agrário para o imobiliário, facilitada inclusive pelos incentivos fiscais do poder público, o Plano Prestes Maia surge como estratégia segregadora e higienista de valorização imobiliária. À crescente demográfica se impõem, portanto, desapropriações de moradias precárias na região central; a construção de loteamentos populares em regiões periféricas; a ampliação, reordenação e o alargamento do sistema viário; a remodelagem de praças; e o surgimento de construções modernas símbolos do valor cívico dessas reformas e que testemunhariam a eficiência de um projeto do progresso. As intenções desse plano demoliram alguns edifícios históricos – processo que não foi muito diferente de maneira geral da dinâmica de crescimento de outras cidades brasileiras – como a Igreja do Rosário (demolida em 1956 para facilitar o alargamento da Avenida Francisco Glicério, antiga Rua do Rosário) e o Teatro Municipal Carlos Gomes (demolido em 1965 para abertura da Praça Carlos Gomes). Ambos os exemplos símbolos da concepção de um plano urbano em direção ao

[...] apagamento radical e inexorável das marcas de uma cidade colonial e das suas formas de sociabilidade difusas, da escala humana da circulação, que deveria ser substituída por uma morfologia moderna, funcional à reprodução do capital, em que predominam os fluxos de alta velocidade (portanto, não humanos) no espaço-tempo das mercadorias, dos veículos automotores, símbolos altivos e incontestes do velho e assaz reiterado ideário da modernidade e do progresso (RODRIGUES, 2012, p. 145).

Para compensar a insatisfação pública, que à essa altura estava relacionada ao interesse do capital imobiliário e pressionava pela revitalização e valorização dos imóveis do centro, o prefeito Ruy Novaes transformou o antigo cinema Cine Casablanca no teatro Castro Mendes (inaugurado em 1970) e propôs a construção de um teatro de ópera a ser construído no Parque Portugal, atualmente a Lagoa do Taquaral. O projeto encaminhado por Fabio Penteadó (1929-2011) ao concurso rendeu-lhe o segundo lugar na colocação, mas devido ao reconhecimento

²² O Conjunto Arquitetônico do Cambuí, composto pelo Centro de Convivência Cultural e Teatro Carlos Gomes e o traçado da Praça Imprensa Fluminense, foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas (Condepacc) em 2001. O sucessor do prefeito de Campinas Ruy Novaes (mandato: 1964-1968), Orestes Quércia (mandato: 1969-1972), interrompeu as obras do Centro de Convivência pela metade. A construção foi retomada quatro anos mais tarde por Lauro Péricles Gonçalves (mandato: 1973-1976), quando a parte do edifício executada já havia sido acometida pelas intempéries.

internacional do projeto na Quadrienal Mundial de Teatro, que acontece em Praga – então, Tchecoslováquia, hoje, República Tcheca – acabou sendo convidado para criação do CCC²³ no bairro central do Cambuí, dois anos mais tarde. É interessante notar o quanto o projeto para Lagoa já tratava com profundidade algumas das principais intenções de sua obra, reelaboradas para o CCC. Penteado imaginou que o diálogo entre os volumes do programa arquitetônico se daria como em tendas de circo, que seriam permeadas por espaços de ocupação popular de circulação, onde aconteceriam outras atividades, e cujas portas estariam sempre abertas, na tentativa de democratizar e tornar acessível a cultura da ópera para todos os públicos. Ao caminhar, o pedestre seria capaz de distinguir os volumes por sua hierarquia, sendo o maior aquele que atende às necessidades tradicionais do programa do Teatro de Ópera, e o menor um teatro de comédia, ambos conectados por passagens subterrâneas que garantissem o deslocamento de equipamentos e serviços. O diálogo dos volumes com o entorno natural se evidencia na solução paisagística de aproveitar o declive em direção à margem do lago para construção de uma arquibancada que miraria o teatro ao ar livre flutuante feito uma ilha.

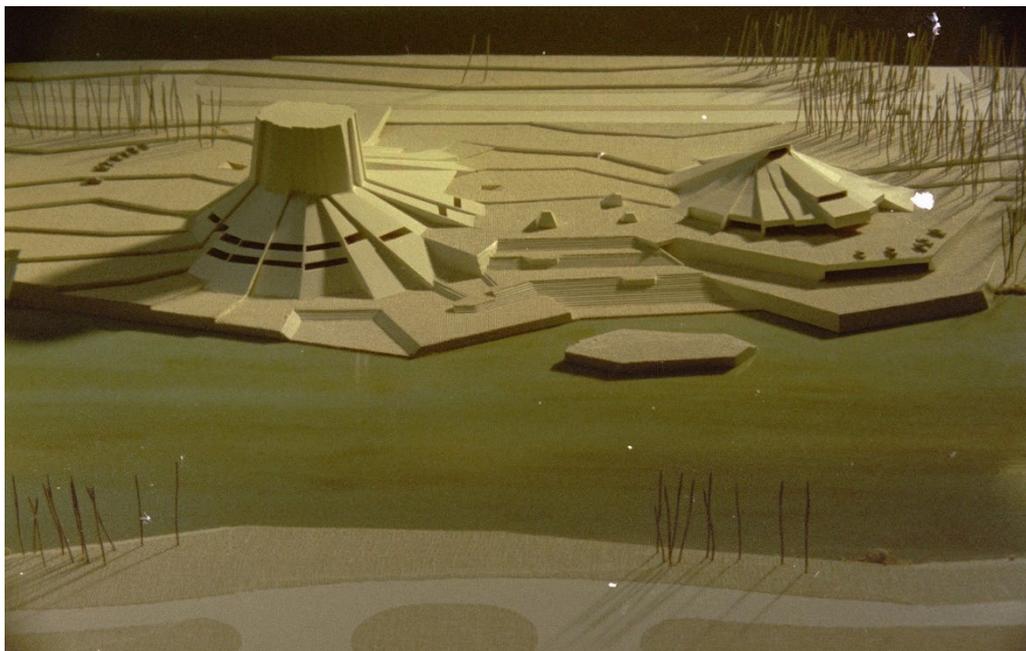


Figura 2: Maquete do projeto de Fábio Penteado para Lagoa do Taquaral. Fonte: Imagem Cortesia de Arquivo Fabio Penteado, via site ArchDaily Brasil. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/911186/casa-da-arquitectura-promove-exposicao-sobre-a-obra-do-arquiteto-brasileiro-fabio-penteado?ad_medium=gallerv. Acesso em: 25 maio 2022.

²³ O projeto do CCC foi criado por Fábio Penteado em parceria com Aldo Calvo, José Luiz Paes Nunes, Alfredo Paesini, Falcão Bauer e Teru Temaki, e com o auxílio da execução do projeto estrutural pelo Escritório Oswaldo Moura Abreu.

Outro projeto que antecedeu a criação do CCC foi o Monumento de Playa Girón (1962). É interessante analisar outras obras de Penteado que apontam as escolhas que faria para o teatro no Cambuí. Nesse caso, um grande exercício da técnica construtiva, que necessariamente seria animado pela escala da multidão. O ataque fracassado à Praia de Girón, localizada na Baía dos Porcos, ao sul de Cuba, tinha como objetivo derrubar o recém-formado governo comunista e assassinar o líder da Revolução Cubana (1959), Fidel Castro. A vitória contra o exército de exilados cubanos ligados ao regime anterior do presidente Fulgencio Batista, apoiado pelos Estados Unidos de John F. Kennedy, é um dos marcos da Guerra Fria e para registrá-lo encomendou-se a construção de um monumento na paisagem litorânea. Segundo o acervo digital de Fábio Penteado²⁴, com curadoria de sua filha Adriana Moura Penteado, o projeto ficou em segundo lugar no concurso promovido internacionalmente, mas por ser o preferido do próprio Fidel Castro, as negociações para construção seguiram até que a equipe do arquiteto teve que suspender a viagem para Cuba após o Golpe Militar no Brasil (1964). A obra nunca saiu do papel. Fazia parte do partido do projeto enterrar as armas da vitória, erguer-se num tamanho monumental em contraposição à ampla linha do horizonte do litoral, e exibir um palanque para dar continuidade aos desejos das vozes das 30 mil pessoas que o espaço seria capaz de abrigar. Esse grande espaço de reunião composto pelo entrelaçamento de vigas de concreto de noventa metros em balanço faz parte de uma concepção do ideal modernista de marcar o contraste entre uma conquista técnica e o espaço natural, o espaço construído pelo avanço industrial e tecnológico e que, para Penteado, significava uma nova forma de sociabilizar a partir desse movimento avante. Segundo Ricardo Trevisan, “em resumo de seu memorial descritivo, resultam-se as célebres frases: ‘De longe é paisagem. De perto é monumento. A praça é o povo’, oportunas para descrever o CCC” (TREVISAN, 2010, p. 39).

²⁴ O Arquivo Fabio Penteado a que me refiro esteve disponível em <https://www.fabiopenteado.com>, até a última vez que o acessei em 01 de julho de 2021. Durante o mês de maio de 2022, em que finalizo a escrita dessa dissertação, não foi mais possível acessar os site.

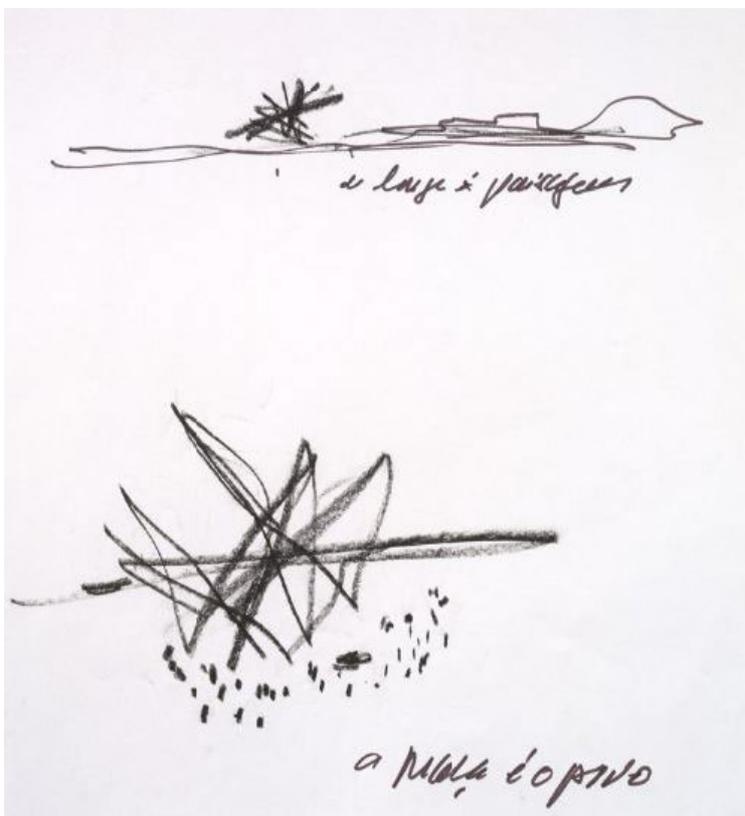


Figura 3: Multidão sob a sombra do monumento. Croqui à carvão contendo dois desenhos do projeto "Monumento da Playa Girón". Legendas: "de longe é paisagem / a praça é o povo".

Fonte: Arquivo Fabio Penteadó. Disponível em: <https://fabiopenteadó.com.br>. Acesso em: 01 jul. 2021.

Essas não são as únicas propostas de Penteadó em que a praça é mais do que um conceito ou necessidade do programa – a exemplo do Monumento dos Trinta Anos de Goiânia, e o Mercado do Portão (ambos de 1965) –, mas o próprio projeto em si, no desejo de ativar a convivência social, solucionando o espaço de encontro conduzido por eixos radiais para que, em conjunto, pudesse se discutir, inclusive, que nova cidade moderna era essa que se buscava construir naquele momento.

Dentro das primeiras iniciativas que promoviam a cultura em Campinas, o CCC surge não só como um grande símbolo cultural e histórico da cidade, como também uma representação do fortalecimento da materialidade e técnica construtiva da arquitetura brutalista dentro de um contexto político que tinha como objetivo mostrar à população os benefícios do governo vigente. Integrando a série de projetos representativos do arquiteto que foram citados acima e que abordam o tema da coletividade urbana, a tipologia da praça e uma nova reflexão sobre o que é o espaço teatral, englobando as questões anteriores.

Texturas de superfícies múltiplas

Discutir as definições do termo “Brutalismo” e até mesmo as possibilidades para conservação física de edifícios sob essa distinção estão longe de serem assuntos fáceis. A arquiteta Ruth Verde Zein concebeu o site Conexões Brutalistas²⁵ como meio de contribuir para um reconhecimento da Arquitetura Brutalista em um sentido mais amplo, para além de um estilo dentro do programa modernista. E, principalmente, para que a partir desse esforço de mapeamento de lugares e datas, perceba-se que as manifestações do Brutalismo são concomitantes, articulam-se em rede, e não estão situadas numa linha de influência única, à serviço de um mito originário que dá sequência a produções subordinadas, posteriores, e até mesmo “atrasadas a” quando lidas dentro dessa relação irreal. O único ponto que Zein considera original para leitura das obras brutalistas é o maior ou menor grau de referência à linguagem de Le Corbusier, a partir da construção da Unidade de Habitação de Marselha (1947), durante a qual haveria cunhado justamente o termo “béton brut”, expressão francesa para concreto bruto, aparente, cujos múltiplos significados repercutirão de variadas maneiras na arquitetura da segunda metade do século XX em diante. Zein propõe uma revisão do termo Brutalismo a partir, principal, mas não unicamente, do livro de Reyner Banham publicado em 1966: *The New Brutalism: Ethic ou Aesthetic?* [“O novo Brutalismo: Ética ou Estética?”]. Pretende desfazer a confusão de Banham ao definir o Novo Brutalismo (1953-56) do casal de arquitetos ingleses Alison e Peter Smithsons como criador de uma ética e estética a que todas as outras criações arquitetônicas devem referência. As obras listadas no site de Zein, por exemplo, não fazem parte de um Movimento, como a bandeira levantada pelos Smithsons. As cartas trocadas entre eles com o termo Brutalismo eram consequência de uma insatisfação geracional, militante, contrária às acomodações do movimento moderno. Quando começa a existir um “estilo brutalista”, que o artigo de Banham deve ter reforçado, o casal de arquitetos prefere abandonar o termo e se manterem independentes, rejeitando sugestões de uma sistematização estética em favor de uma ética de mudança, sempre criando novos ânimos, em função de cada nova circunstância. Pode haver e há influências baseadas no projeto de Smithsons, mas não no sentido único que insiste que as arquiteturas modernas do sul sejam lidas em relação a um embrião originário e revolucionário ao norte (ZEIN, 2007).

É comum que as edificações classificadas como brutalistas estejam enfrentando problemas de preservação, por terem testado novas técnicas construtivas; pela necessidade de

²⁵ Cf. site Conexões Brutalistas, criado por Ruth Verde Zein, disponível em: <http://brutalistconnections.com>. Acesso em: 25 maio 2022.

mão de obra especializada para reparar materiais sem acabamento; pelo descaso aos equipamentos urbanos que de fato nunca pertenceram ao seu entorno; e pelas políticas públicas que nunca fizeram o esforço reparativo de elaborar projetos que incorporassem esses espaços de reunião novamente ao cotidiano das cidades. É necessário se aproximar das importâncias que agrupam historicamente essas construções em situações limites, justamente para criar um plano de ação que as reincorpore à malha urbana, levando em conta o contexto em que foram criadas, as intenções iniciais e seus desdobramentos.

O Brutalismo seria como uma qualificação atribuída a posteriori para um conjunto de obras realizadas em várias partes do mundo, simultaneamente, reunidas por suas aproximações formais, construtivas e plásticas, por seus traços comuns de ordem material e visual. Não é possível reconhecê-las a partir de um movimento teórico a priori, pois sua filiação é qualificada pela descrição e análise das obras que, em geral, expõem francamente os materiais; utilizam-se de elementos pré-moldados; dividem os espaços internos de forma que acabam ditando a aparência dos volumes externos; e que podem se fazer engajadas na argumentação do ambiente que criam e serem ousadas construtivamente – como é o caso da sequência de projetos que Fábio Penteado enviou aos concursos que precederam a construção do CCC, se mostrando favorável à história de Campinas e às demonstrações do poder sócio administrativo de ostentar seu progresso através da exibição estrutural das obras dos planos de melhoramentos urbanos.

Por conta da dificuldade de delimitar o estilo brutalista nitidamente, muito embora seja possível reconhecer conjuntos, ou algo familiar entre as obras que está na ordem da sensibilidade tátil, Zein aposta em admitir o fato de que essas obras se reúnem justamente pelo seu aspecto externo e superficial. Sem jamais abrir mão da necessidade de investigar cuidadosamente cada obra e suas diferenças conceituais e intenções éticas que as fazem mais próximas ou mais distantes daquelas que também compõem o conjunto brutalista. Garantindo, assim, a variedade em potência das obras ditas brutalistas, sem que a sua individualidade reflita na perda de sua inserção nesse conjunto – imaginando que o site com as conexões brutalistas e suas fichas técnicas ajudem a dar o passo inicial de compreensão dessa complexa rede contraditória.

O projeto do Centro de Convivência Cultural

O projeto do Centro de Convivência uniu em um raio circular de 150 metros duas quadras separadas pela Avenida Júlio Mesquita, que já se qualificavam como espaço públicos, sendo uma ocupada pelo primeiro Passeio Público da cidade, com jardim de estilo pitoresco; e

a outra ocupada pela Escola Municipal Cesário Mota (ativa desde 1911, e demolida para construção do teatro). O prédio foi subdividido em quatro blocos (O foyer/administração, o teatro, o restaurante e a sala de exposições) de concreto aparente que em sua posição concêntrica, e por conta de suas coberturas desenhadas em degraus, configuram um grande teatro de arena capaz de acomodar oito mil pessoas²⁶. Destaca-se ainda o elemento da torre para acomodar refletores em várias alturas, mas que faz parte de um projeto maior de iluminação e instalações elétricas no geral que nunca foi concluído e que ainda corre o risco de curtos-circuitos. Foi prevista uma galeria subterrânea que permitiria que os pedestres cortassem caminho e ao mesmo tempo aproveitassem as exposições, mas talvez as portas, construídas contra a aprovação do arquiteto, fossem menos proibitivas que outros acordos tácitos. A intenção é que seguissem a mesma trajetória da Av. Júlio Mesquita que antes cortava o terreno: o pedestre entraria pelo foyer, daria volta pela galeria de exposição que conecta todos os blocos pelo lado de dentro e sairia pelo restaurante. O Teatro e a Sala de Exposições só podem ser acessados pelo interior do complexo. Entrando pelo foyer (entrada principal) e descendo as escadas à direita, encontra-se o Teatro. Se escolher seguir pela esquerda, no sentido inverso, encontra a Sala de Exposições. São muitas as alterações que não constavam no projeto original de Penteadó, e que descaracterizaram as intenções da arquitetura brutalista, ou mesmo a ideia de democratizar o espaço público de acesso livre. Além das portas trancadas, consta a instalação de carpetes, a adição de elementos imitando adornos de gesso no interior do teatro, lustres de cristais, o acabamento dado aos blocos de concreto aparente, a colocação de grades no teatro externo, etc.

O estudo de zoneamento aprovado pela prefeitura previa que no entorno do CCC fossem permitidas edificações de até oito andares com pavimentos térreos ocupados por equipamentos de cultura que formariam uma rede com aquilo que era oferecido pelo teatro e praça. O gabarito delimitado e o térreo livre, dialogando com o corte da construção não foram respeitados pelas construtoras, e o impulso à verticalização do entorno e consequente privatização do espaço térreo não puderam ser evitados.

O projeto de volumes coroados com arquibancadas que entregaria a praça ao povo desconsiderou a verticalização do entorno e o fato de que o símbolo não pode transformar sozinho a cidade (GIROTO, 2010a). A lógica privada se sobrepôs aos interesses da coletividade, e à ausência de ações socioculturais que os garantissem. O símbolo da cidade sobreposto ao símbolo de progresso do CCC não produziram uma terceira experiência. Muito

²⁶ O teatro de arena foi sede de vários festivais culturais nos períodos em que esteve aberto, como a abertura do Primeiro Festival de Teatro em 1991 e a Virada Cultural de 2011.

pelo contrário, se mantiveram ambos inalterados, o espaço público do CCC apenas justaposto ao espaço público da cidade, sem a instauração de um espaço coletivo (GIROTO, 2010b). Então, o que é o teatro, e como ele deveria ser? Na intenção de Penteadó, uma ação integrada ao trajeto da cidade, pela possibilidade de culturalizar o cotidiano (GIROTO, 2010a) quando se experimenta um espaço artístico pulsante incorporado às travessias do dia a dia. Um espaço dessacralizado, aberto, frequentado sem distinções pela escala das multidões.

Fábio Penteadó tem declarada sua preocupação pela questão das multidões urbanas. No seu projeto, o termo multidão transcende a questão meramente quantitativa para assumir uma dimensão humana maior, ligada à condição individual no meio metropolitano. A multidão de Fábio Penteadó cabe na existência individual do homem comum, massificado, do ser urbano submerso na infinitude da metrópole, da realidade do habitante que não chega a cidadão. O entendimento da individualidade como conformadora do caráter multitudinário é a pedra angular de toda a sua proposta arquitetônica. Contra a socialização invertida que a metrópole impõe, os espaços sugeridos pelo arquiteto buscam emancipar o indivíduo através da desalienação e de sua afirmação coletiva (GIROTO, 2013, p. 4-5).

Quando eu descrevo minha trajetória de retorno à Unicamp, como em “Peça de voltar”, de certa forma, também retorno ao Centro de Convivência Cultural. No final de 2013, para disciplina de Técnicas Retrospectivas de Restauero, ministrada pela Profa. Dra. Regina Andrade Tirello, meu grupo de trabalho empenhou-se em criar fichas sobre a situação da construção naquele momento, destacando e fazendo um levantamento das patologias que acometiam sua integridade física. Naquela época, ainda era possível anotar os pontos em que isso acontecia, como perceber adições feitas de alvenaria, armaduras expostas, indícios de infiltrações, manchas no concreto por conta da má execução, presença de vegetação, pichação. Hoje, seria um esforço em vão devido a tamanha negligência e abandono na qual se encontra o espaço. O prédio está inteiramente riscado, virou suporte.

Logo depois da experiência desse trabalho, me formei no curso de Arquitetura e Urbanismo e me mudei para São Paulo para estudar Cenografia e Figurino, ambos por uma perspectiva performativa e pelos impulsos das ações. A escola técnica de teatro em que me matriculei era sediada na Praça Roosevelt, lugar no centro da cidade ocupado por muita atividade, especialmente pelos skatistas e por teatros alternativos administrados pelos professores dessa mesma escola. Observei a permanência dos alunos, o nosso estar na rua que também era momento de criação coletiva, sendo rechaçada violentamente pelos moradores do bairro e pela polícia, que enquadrava e revistava os alvos suspeitos que vagabundeavam. No caso do CCC, qual será realmente a ordem dos fatos, o que veio antes: a interdição ou o risco de desabamento?

Em maio de 2019, retornei ao CCC para fazer alguns desenhos do lugar, e assim me demorar um pouco mais nos seus acontecimentos. Fiz algumas anotações embaixo dos desenhos, reforços para lembrar de algumas sensações. O guarda vem arrumar as grades em que vários abriram uma brecha durante o dia, lembrar do som e do eco delas sendo arrastadas. De longe, esse mesmo guarda me viu com os pés para dentro da “área proibida” do teatro de arena, que de fato corre o risco de desabamento. Então, ele faz um gesto circular para se referir a todo o espaço em que se é negado permanecer, e eu tiro meus pés para fora desse limite. O que pulsa num organismo como o CCC cujos contornos delimitados por grades são modificados todos os dias?

Nesse momento, se entrecruzam reflexões sobre as intenções não concretizadas do arquiteto e formulações iniciais em torno do termo “multidão” em relação à esfera pública, em busca de invenções que permitam não apenas explicar esse espaço histórico, mas novas formas de habitá-lo a partir de agora. Interessa então, poder converter aquilo que é meramente quantidade de pessoas, a uma determinação qualitativa, uma qualidade comum. Como a experiência de uma existência ativa, quando se escolhe cortar a fita de Moebius de Lygia Clark de maneira distinta daquela que deu início ao corte; e principalmente, quando se compreende que ser multidão, ou ser público, independe de ocupar um espaço à céu aberto da cidade, porque a questão está situada muito além da distinção binária entre público e privado, importa situar-se público e ser/fazer coletivo. Trocar individualismos dispostos lado-a-lado, por individualidades que preservam seus desejos, e que convivem, se aproximam, trocam e fazem algo em comum. Reprogramar e inverter a lógica de “lugares onde a massa é convidada a assistir passivamente; lugares nos quais a riqueza da convivência é oprimida por um grande número de indivíduos que, reunidos em um mesmo recinto, somente olham a si mesmos” (GIROTO, 2013, p. 9).

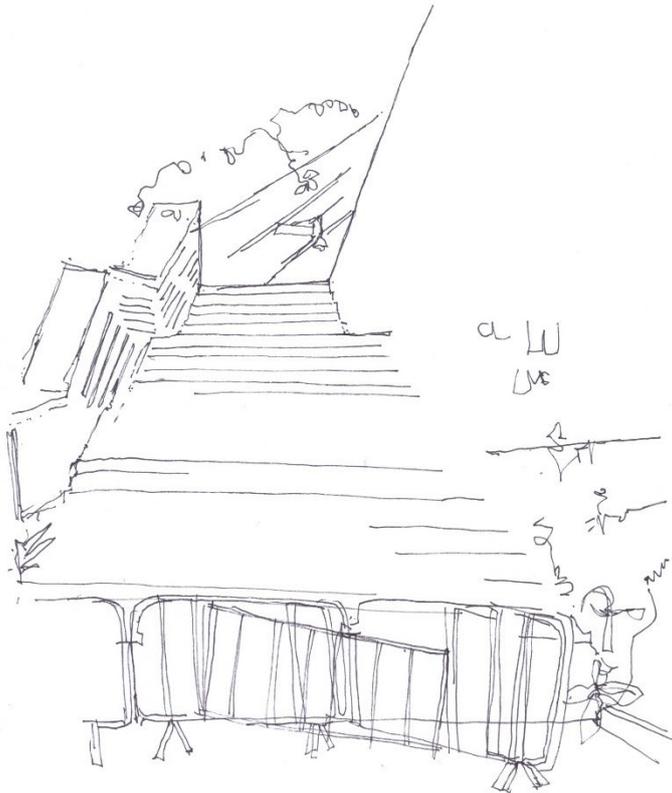
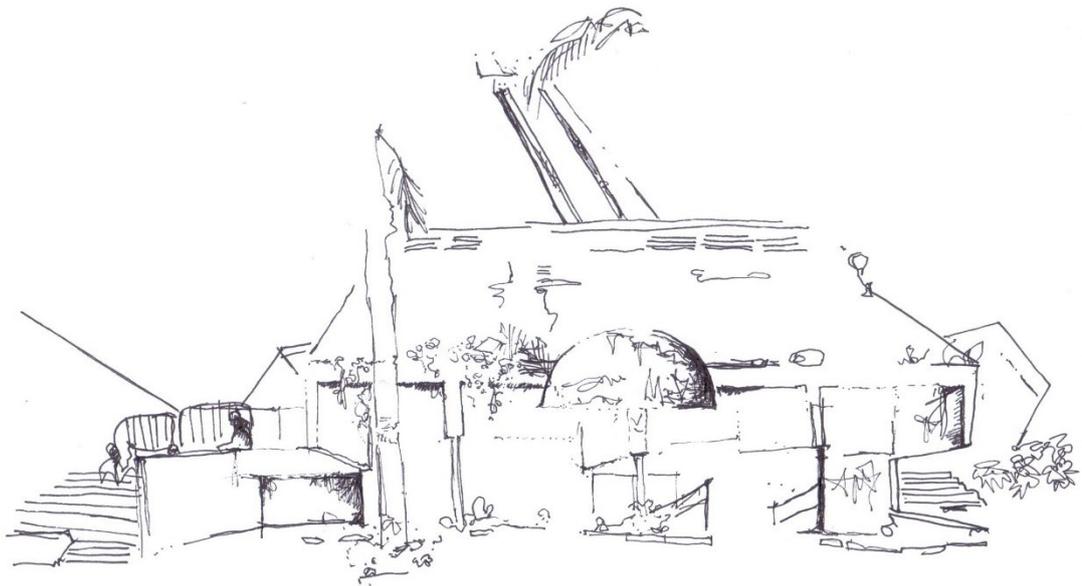


Figura 5, à esquerda: Fresta aberta, grade dupla. Desenho: Juliana Semeghini, 21 maio 2019.



*Como se a cada desenho as grades fossem tomando
proporções mais que as pessoas que ficam.*

Figura 5: Como se a cada desenho que eu fizesse, as grades fossem tomando proporções maiores do que a escala humana. Desenho: Juliana Semeghini, 21 maio 2019.

Em seu texto *A constituição do comum*, o filósofo italiano Antonio Negri²⁷ marca a diferença entre os termos “individualidades” e “singularidades”, sendo que o segundo existe necessariamente pela relação com o outro. Só se pode ser “singular” em relação à outra singularidade, e não existe razão para o termo existir em si mesmo, como seria possível no caso de “individualidades”. O autor prefere, então, entender multidão como um conjunto de singularidades cooperantes que se apresentam como uma rede, um conjunto que constantemente redefine essas singularidades que o forma à medida que traçam novas relações umas com as outras. Assim como os exercícios dos hackers, estas singularidades estariam conectadas produzindo programas abertos e modificáveis por quem tem o interesse de experimentá-los, ou seja, fazendo gestão ativa de uma propriedade comum. Construindo espaços em comum reprogramáveis, e atuando nesses espaços de vontade a partir da articulação de seus desejos capazes de transformar as próprias singularidades. “Comum” seria, portanto, uma construção dentro dessa realidade que pode ser chamada de multidão. “Mas o problema é simplesmente ser comuns ou ser multidão, o problema é fazer multidão, construir multidão, construir comum, construir comumente, no comum. Este fato é cada vez mais fundamental” (NEGRI, 2005).

E quando seguimos estritamente os papéis que foram determinado para nós, quando seguimos cortando a fita de Moebius exatamente por onde começamos, quando deixamos de revisar os processos de sistemas políticos caducos e aceitamos o *status quo*, estamos sendo vítimas e até mesmo cúmplices do sequestro do comum, da expropriação do comum, ao consumirmos imagens prontas e participarmos apenas de esquemas reconhecíveis que são inofensivos à estabilidade de nossos corpos, e que nunca permitiriam espiar o pavor da transformação. Na emergência de encontrar o que é real na sua força de afetação, ou seja, pela

²⁷ Em 2014, o projeto *Multitude* promoveu produções artísticas, mesas de discussões, e workshops em que o debate principal partia da perspectiva filosófica sobre o termo “multidão” desenvolvido por Antonio Negri e Michael Hardt. A equipe curatorial do projeto implicou-se em fazer um chamamento de trabalhos que investigassem o conceito de multidão de modo singular, o que resultou na exposição montada na área de convivência do SESC Pompeia com mais de vinte obras de várias localidades do mundo, sobre vários suportes e meios, pelo desejo de fazer comum. Além de apresentar os desdobramento de um conceito em obras performativas de artistas contemporâneos que tentavam renovar o entendimento dos movimentos sociais na atualidade e buscavam um novo paradigma político, verdadeiramente democrático, o projeto montou uma biblioteca de arquivos que pode ser consultada no site oficial do evento: <https://multitude.sescsp.org.br/index.html>. Acesso em: 25 maio 2022. *Multitude* não acontece por coincidência um ano depois que um protesto inicial contra o aumento da tarifa do ônibus, em 13 de junho de 2013, foi reprimido violentamente pela polícia e acabou mobilizando outros movimentos difusos a se organizarem para atuar em uma rede que se tornou a maior série de manifestações de rua desde o movimento pelo impeachment do presidente Fernando Collor, 21 anos antes. Se em 2013 os protestos que suportavam diversos seguimentos sociais abriram fissuras no tecido social do país, em 2014 esse abismo se tornou intransponível, e no contexto das eleições presidenciais, as redes e as ruas se polarizam, abrindo cada vez mais espaço para o autoritarismo da direita. Que construção monumental é essa que cabia nos planos do arquiteto Fábio Penteadado que abrigaria o sonho da democracia? O projeto da Democracia é compatível com o projeto do Progresso? Como resistir pela cooperação dos afetos e das criatividades coletivas?

necessidade imediata de experimentar a potência do corpo de afetar e de ser afetado, Peter Pál Pelbart, em *Elementos para uma cartografia da grupalidade*, propõe pensarmos a partir de Deleuze e Guattari, na consistência do conjunto dessas singularidades, em suas várias velocidades, suas contínuas variações, seus possíveis devires, e “a potência de vida da multidão, no seu misto de inteligência coletiva, de afetação recíproca, de produção de laço, de capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, de novas associações e novas formas de cooperação” (PELBART, 2008, p. 04).

Esgotar a multidão

Em 2008, Diéguez fez uma visita ao povoado de Puerto Berrió (Colômbia) e seus ritos de sobrevivência e retornou para o México, onde era vivenciado um cenário político tão violento quanto. As datas entre 2006 e 2012 coincidem com o período em que Felipe Calderón foi o presidente e conduziu uma violenta guerra contra o narcotráfico, instaurando uma militarização massiva do território nacional. É nesse contexto, muito brevemente resumido, que Diéguez parece começar a reunir suas anotações para escrever *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor* [“Corpos sem luto: iconografias e teatralidades da dor”]. Nesse deslocamento de retorno para casa, a autora se pergunta como seguir habitando um mundo que se tornou estranho pela desoladora experiência da violência e da perda, e que se encheu excessiva e subitamente de ausências (DIÉGUEZ, 2013, p. 21). Diante de tantas pessoas que adquiriram a imprecisa categoria de desaparecidos e que, simplesmente não estão, como representar essa ausência? (DIÉGUEZ, 2013, p. 27). O livro intercala questões sobre os contextos políticos atuais e exemplos de artistas que se desafiaram a trabalhar pelos modos de dar conta dessa ausência. Artistas que produzem suas obras em torno da memória do trauma social, em contexto de conflito. Sem nunca ter a pretensão, assim como a escrita de Diéguez não a tem, de serem ações reparativas, ou de restituição. Artistas que trabalharam a partir dessa fragilidade extrema da vida, sob a onipotência dos soberanos.

Hoje, em 2021, obviamente ainda ciente do privilégio de poder escrever esta dissertação enquanto tudo acontece, parece que o livro de Diéguez tomou novas proporções. Durante minha participação no *III Simpósio Internacional - Repensando Mitos Contemporâneos - SOFIA: entre o saber e o não saber nos processos artísticos*, organizado e oferecido pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp, em agosto de 2019, descobri este livro por já estar atenta ao nome da pesquisadora conhecida pelo aprofundamento da ideia de desmontagem, e por suas reflexões sobre teatralidades expandidas. Por coincidência

oportuna, em março de 2020, surgiu a chance de participar de uma disciplina que a teria como convidada, na qual tive a chance única de contar-lhe sobre o momento da minha pesquisa. As referências sugeridas por ela, como retorno, foram incorporadas ao corpo-de-texto de minha pesquisa a partir desse tópico que desenvolvo, atravessado pela mesma pandemia que deu fim aos nossos encontros presenciais. Quando eu escrevi o tópico “Ser principiante em estar juntos”, ainda nem imaginava que surgiriam novas variantes para repensar a dimensão de estarmos juntos, e que reaprenderíamos a medir distâncias. As minhas anotações sobre o livro de Diéguez continuam sendo as mesmas, mas as conexões se moveram. A pandemia da Covid-19 tem feito temer a todos a impossibilidade de seguir habitando o mundo. A história de *Antígona*, por exemplo, que já vinha sendo feita no plural com os desaparecimentos de corpos nas favelas, ou em contexto de guerrilha, se deu em nova forma. Já não é mais possível fazer companhia aos parentes internados, nem concretizar ritos de despedidas confirmando o semblante de quem se enterra. Mesmo aqueles que atuavam como se estivessem à salvo, não vendo a tormenta alheia – e não me isento – tiveram suas rotinas invadidas. Os mais vulneráveis continuam sendo deixados à morte. O presidente segue ameaçando os mesmos, diariamente, a cada gesto de dar a mão a um apoiador, gesto que contém o terror da contaminação e da própria morte, descumprindo cada protocolo da Organização Mundial da Saúde (OMS), enquanto são divulgados os números que compõe o fato de que 42 brasileiros lucram mais do que seria todo o custo do auxílio emergencial²⁸ que seu desgoverno se recusa a oferecer.

O texto *Aprendendo do vírus* de Paul B. Preciado faz parte da coletânea contemporânea *Pandemia Crítica*²⁹ que a Editora n-1 reuniu em seu site. Nele, Preciado parece reler a obra de Michel Foucault à luz da pandemia, mesmo, é claro, que esse já viesse sendo o esforço de toda sua produção. Destaca que todo o trabalho de Foucault poderia ser compreendido como uma análise histórica dos mecanismos pelos quais o poder gerencia a vida e a morte. O autor localiza entre 1975 e 1976 as primeiras formulações de Foucault sobre a noção de “biopolítica”, em suas publicações de *Vigiar e punir* e *História da sexualidade*, nas quais discutia sobre essa “forma de poder especializado que se expandia pela totalidade do território até penetrar no

²⁸ Lucas Rocha divulgou na revista Fórum, em 6 abr. 2021, os dados publicados pela revista Forbes no mesmo dia, apresentando o ranking dos Bilionários do Mundo de 2021, que mapeava um montante acumulado pelos super-ricos que cresceu em 5 trilhões de dólares durante a pandemia. O número de super-ricos no país salta porque o sistema se alimenta da fome. Cf. publicação original disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/2021/4/6/numero-de-bilionarios-cresce-no-brasil-no-mundo-mesmo-com-crise-gerada-pela-covid-94775.html>. Acesso em: 25 maio 2022.

²⁹ Vale a pena conferir a coletânea de textos que a Editora n-1 organizou em seu site, na intenção de circular escrituras contemporâneas que refletem sobre o contexto atual. Assim, é possível se relacionar com cada nuance das palavras que os autores escolheram para descrever esse momento de crise, e resistir segurando firme às palavras que mais alargam nosso modo de estar no mundo. Cf. *Pandemia Crítica* disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos>. Acesso em: 25 maio 2022.

corpo individual” (PRECIADO, 2020). Em nosso contexto atual, o que o vírus fez foi escancarar as formas como as soberanias foram construídas. E estender, à toda população, as formas dominantes dessa gestão biopolítica que já atuavam em cada território, produzindo a violência institucional geradora de morte.

Em *O Avesso do Niilismo*, Peter Pál Pelbart completaria que o biopoder contemporâneo reduz o corpo à sobrevivência; e o homem, à uma dimensão residual (PELBART, 2016, p. 27). Um resto entre a vida e a morte, indignado com as notícias da mídia, mas impotente, esperando que um poder maior escolha quando e como o deixar morrer. O Niilismo descrito por Pelbart³⁰, seria essa negação dirigida à vida, o próprio motor da história, que cultiva vidas de baixa intensidade, anêmicas, indiferenciadas, e manipuladas pelo mesmo biopoder denunciado por Foucault. Para Preciado, a Covid-19 reproduziu nos corpos as políticas de fronteiras e medidas de isolamento que já eram aplicadas nos últimos anos aos imigrantes e refugiados, especialmente na Europa. Distendendo todos os limites, a nova fronteira seria, então, a própria epiderme. E por serem nossos corpos justamente os novos territórios do biopoder e nossos apartamentos, células de biovigilância, que se faz urgente inventar novas estratégias de emancipação. Se a nova fronteira é a epiderme, que seja da epiderme que surjam novas formas de ser para com o mundo. E o que será que os artistas podem produzir em torno desse trauma social? Que tipo de construções coletivizadas a arte pode recriar em tempo de emergência vírussocial?

Em agosto de 2020, Joana da Silva Coutinho, Bruna Lessa, Cacá Bernardes, e Carina Iglecias criaram o projeto *Mulheres em quarentena*, a fim de encontrar apoio em financiamentos coletivos nesse momento de crise, e custear performances como “Insuflação de uma morte crônica”. No momento em que escrevo, o número de óbitos por Covid-19 no país ultrapassa a marca de 600 mil³¹, mas na época em que se dedicaram à performance, a contagem estava a ponto de marcar 100 mil e esse seria o equivalente de balões pretos que se propunham a encher, de forma que tomassem suas casas e rotinas, dando forma àquela representação gráfica noticiada diariamente nos jornais. A cada bexiga insuflada, as participantes acionavam um sistema de contagem que o público acompanhava pelas câmeras transmitindo a ação em tempo real³².

³⁰ Assumindo o risco de uma redução simplista, vale conferir o panorama histórico em que Pelbart situa o termo e as discussões de outros autores em *O Avesso do Niilismo* (PELBART, 2016).

³¹ Terminei de escrever essa dissertação no fim de maio de 2022, quando contabilizavam-se no Brasil em torno de 30,8 milhões de casos de contaminação por Coronavírus registrados e aproximadamente 666 mil casos de óbitos pela Covid-19 confirmados.

³² Os registros das câmeras que transmitiram as imagens ao vivo durante 14 dias podem ser encontrados no canal do projeto *Mulheres em quarentena* no YouTube, disponível em:



Figura 6: No fim da performance, as 100 mil bexigas foram estouradas e transformadas em uma colcha de látex por um coletivo de mães da periferia de São Paulo. Fonte: Instagram oficial do projeto Mulheres em quarentena. Disponível em: <https://www.instagram.com/mulheresemquarentena/>. Acesso em: 25 maio 2022.

Não foi à toa que escolhi imagens dos resíduos da performance ocupando o chão dos quartos e corredores do apartamento. Assim, o leitor forma a imagem fantasmática daquilo que o fôlego de quatro artistas preencheria espacialmente. Uma casa inteira insuflada, quatro ânimos de pulmões esgotados, como se até hoje essas mulheres pudessem estar sendo observadas enchendo os balões pelo avesso, e eles escapando pelas janelas e portas, escada de serviço, e rua. Em 2020, cultivávamos a esperança de que depois que a curva de contaminação atingisse o topo, ela ficaria por um tempo estável e depois a doença se dissiparia. As festas de fim de ano contribuíram com um agravamento da crise. As vacinas foram desenvolvidas, mas o presidente se recusou a comprá-las. Escrevi esse trecho em um dos momentos mais crítico da propagação do vírus, em março de 2021, quando estava à beira de matar em torno de 4150 pessoas por dia no país.

A nossa total descrença é consequência desse estrangulamento biopolítico que “pede brechas, por minúsculas que sejam, para reativar nossa imaginação política, teórica, afetiva, corporal, territorial, existencial” (PELBART, 2016, p. 13). Do corpo que não mais aguenta, pode surgir a possibilidade de levar esse esgotamento vital às últimas consequências. Ou seja, pensar o esgotamento como uma operação, e de sua cartografia ver surgir possíveis que ainda subsistem. Seria como virar do avesso o próprio niilismo e ver manifestar-se um deslocamento

<https://www.youtube.com/channel/UCgpMv87LQesdoULRoUnAArW>. Para conhecer mais sobre as *performers* e sobre outras propostas de ação, cf. dados no site do financiamento coletivo disponível em: <https://apoia.se/mulheresemquarentena>. Acesso em: 25 maio 2022.

a partir dessa derrocada, uma abertura. Na contrapartida, é claro, a dor de deixar-se esgotar. É difícil perde-se como G.H. (LISPECTOR, 2009). Até então, a personagem possuía uma terceira perna, que a ancorava na reatividade, mas que ao menos a mantinha inteira, intacta. Estava tão habituada que pensava que o latejar desse membro extra era o que a tornava uma pessoa. Renunciar a certeza de obedecer abrange o risco da vida se partindo para procriar-se, de inventar como proceder diante do susto. “Essa recusa do nascimento em favor de um autonascimento não equivale ao desejo de dominar seu próprio começo, mas de recriar um corpo que tenha o poder de começar” (KUNIICHI, 2007 apud PELBART, 2016, p. 35). Para além do sujeito, começam agenciamentos (no plural) que contêm as forças do mundo e os afetos do outro. O próprio livro de Pelbart, utilizado aqui como referência, é uma tentativa de mapear esses agenciamentos de existências mínimas que preservam a própria possibilidade. A travessia, nunca dada de antemão, opera passagens entre um agenciamento e outro. “Nietzsche chama por um espírito que ‘se despede de toda crença, de todo desejo de certeza, exercitado, como ele está, em poder manter-se sobre leves cordas e possibilidades, e mesmo diante de abismos, dançar ainda’” (NIETZSCHE, 2001 apud PELBART, 2016, p. 110).

A impossibilidade de habitar a imensa arquibancada que coroa a construção do Centro de Convivência Cultural de Campinas (CCC), por conta do risco de desabamento já é, de certa forma, seu desabamento em si. Dessa operação de esgotamento, surge a imagem antecipada e grudada na retina da queda da estrutura, condição para alcançar outras modalidades do possível, ainda não dadas. Como já foi dito anteriormente, o símbolo do espaço público onde poderia se reunir uma multidão de pessoas que decidiriam democraticamente o futuro da própria cidade não se sustentou sozinho, e a intenção do arquiteto Fábio Penteadó foi sendo apagada pela negligência da manutenção técnico-constructiva e pela ausência de políticas públicas que incentivassem as possibilidades de ocupar esse lugar. O esgotamento interrompe a cadeia de certezas do Projeto da Modernidade e suas ilusões de inteireza, seja das medidas do Novo Homem³³, do corpo do patrimônio como um grande símbolo restaurador da democracia por si só, como a unidade de uma multidão massa homogênea capaz de apropriar-se do símbolo. Olhar para o CCC, hoje, demanda atentar-se a operar com os resíduos dessas construções, cultivar novas dinâmicas entre as virtualidades dos restos. Medir por novas métricas também o próprio conceito de Multidão, e esgotá-lo em estremecimentos parciais e tentativas provisórias de

³³ A cidade foi projetada a partir da medida do homem e de seu discurso e a arquitetura utilizada como mais uma ferramenta capaz de deixar o corpo da mulher à margem, fora da ordem simbólica. Enquanto Odisseus estão condenados à vontade partir, Penélopes estão condenadas a ficar. Aos homens foi permitido que se deslocassem, enquanto para as mulheres se projetaram casas cujas janelas são próximas o suficiente da rua para que chamassem seus filhos de volta, fadadas a ficar em casa vigiando movimentos que não os seus.

aproximações que acontecem lá ou cá. O que pode a arte pela sobrevivência de um espaço em contexto de emergência estrutural, correndo o risco de desabamento? O que pode a arte por esse patrimônio urbano, hoje, quando o risco de desabamento cabe tanto para seus alicerces, quanto para o sistema de saúde pública? Se a arquivancada sede, o que fazer com suas partes?

Ileana Diéguez acompanha rotineiramente a busca de familiares em suas campanhas para procurar indícios das valas em que enterraram os corpos dos seus entes queridos desaparecidos. Juntos, buscam por pequenos ossos de falange, ou sinais de que a terra alterada esconde fossas clandestinas. É um caminho que a convoca intelectual e afetivamente, não sendo suficiente apenas registrar seu testemunho, mas de fato implicar-se em revirar todas as convicções durante essa trajetória. Tanto a busca dos corpos quanto a sua investigação implicam em operações de exumação, de revolver a terra da história e das construções da Academia. Revirar, rebelar, pôr o corpo entre as sobras e ver o que emerge do resto. Em *Interpelando al "caballo académico": por una práctica afectiva y emplazada* [“Questionando o ‘cavalo acadêmico’: por uma prática afetiva e situada”], Diéguez parafraseia Walter Benjamin a fim de comparar a arte da investigação à arqueologia, na qual cada descoberta deve dar conta das camadas que atravessou para ser desvelada. Camadas que incluem também quem a revirou, enquadrando-se.

Benjamin propôs uma analogia decisiva entre investigação e escavação, entre a terra e memória como territórios de vida, e propôs a estratégia do escavador situado sempre em suas circunstâncias para encontrar e ler o que foi enterrado, para saber como vincular as descobertas às condições em que foram encontradas. Assim, cavar a terra e desenterrar são modos de recordar, revolvendo camadas da nossa circunstância vital. Se escava para encontrar objetos, vestígios das condições de vida e, ao mesmo tempo, para arrancar imagens.³⁴ (DIÉGUEZ, 2019, p. 115, tradução nossa).

Em meio a um cenário violento de procuras incansáveis, Ileana se apoia nas rupturas epistemológicas de Walter Benjamin que permitam pensar a história, a cultura e a arte como manifestações de um projeto de filosofia dos fragmentos, “falar do passado para iluminar o presente, anacronizar a história para compreendê-la como um corpo de restos, uma alegoria da condição humana”³⁵ (DIÉGUEZ, 2013, p. 193, tradução nossa). Sob a perspectiva da história descontínua, os estilhaços dessa mesma história são lidos não mais por seus encadeamentos cronológicos, mas por suas afinidades internas. O gesto arqueológico é também um abatimento

³⁴ No original: “Benjamin planteó una rotunda analogía entre investigación y excavación, entre tierra y memoria como territorios de vida, y proponía la estrategia del excavador situado siempre en sus circunstancias para encontrar y leer lo sepultado, para saber vincular los hallazgos a las condiciones en que fueron encontrados. Así, cavar en la tierra y desenterrar son modos de recordar, revolviendo capas de nuestra circunstancia vital. Se excava para encontrar objetos, vestígios de las condiciones de vida, para arrancar imágenes al tiempo”.

³⁵ No original: “Hablar del pasado para iluminar el presente, anacronizar la historia para entenderla como un cuerpo de restos, una alegoría de la condición humana”.

perante a história que faz o corpo se inclinar em direção ao chão. Nas buscas acompanhadas por Diéguez, o aspecto da terra revirada é identificado por sua coloração distinta do entorno, já que as camadas mais profundas subiram à superfície. A terra regurgita o trabalho da morte porque o solo tem consequências. As feridas suplicam às superfícies os lutos acumulados na terra funda.

A redescoberta do drama barroco alemão no período pós-guerra, evidenciada por Walter Benjamin, segue essa mesma lógica do historiador dialético. Não se encaminha para uma relação causa e consequência como fomos ensinados no ensino médio a visitar os períodos históricos ou escolas literárias, como se um desembocasse no outro por relações muito simétricas. Essa revalorização tem a ver com a profunda afinidade entre os críticos e historiadores alemães que vivenciavam um cenário de luto e miséria, como a desolação posterior à Guerra dos Trinta Anos. Não deve ser à toa que a intensidade desses textos tenha deslocado a escrita de Diéguez, assim como não deve ser à toa que especialmente a tese IX de Benjamin sobre o conceito de história tenha marcado a imaginação de nossa época, e sempre volte a ser citada. A vida foi transformada em um cenário de morte e o anjo da história³⁶ vive a repetição eterna de ser arrastado pela tempestade, novas catástrofes cada vez mais amplas e destruidoras que deixam feridas cada vez mais abertas no chão da história. A concepção de que o real é sempre traumático possibilitou uma volta à história sem correr os riscos do positivismo. Benjamin “percebera a terrível necessidade e atualidade de uma ‘definição do presente como catástrofe’”, e “descreve o ‘anjo da história’ vendo o acumular-se de ruínas como resultado ‘de uma única catástrofe’” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 87): o progresso.

Benjamin foi responsável por contribuir com uma leitura de virada da história sob o signo do trauma, por perceber todo documento da cultura como um documento de violência, e também pela potência de ler o barroco como forma, não como ideia. E, por consequência, suas alegorias não como retóricas ilustrativas através da imagem, mas expressão, como a linguagem, ou a escrita. Quando Diéguez de fato implica seu corpo nas caminhadas em busca dos entes desaparecidos e contribuí com o movimento de escavar a terra, não se pode resumir essa ação a uma figura de linguagem para a maneira como se relaciona com a produção acadêmica, para qual “metáfora” seria um enquadramento momentâneo e totalizante. Os gestos de Diéguez são

³⁶ Com base na análise de Michael Löwy, fica claro que para Benjamin o que deteria essa tempestade que assola o anjo da história seria a Revolução marxista e que a lembrança de todas as vítimas só seria possível em uma sociedade sem classes. É interessante notar que Löwy sugere uma maneira de desmontar a operação da alegoria quando se pergunta quais os correspondentes sagrados, profanos, e políticos que a atravessam. Nesse caso, o salvador Messias corresponde ao seu par profano Revolução, enquanto politicamente corresponderia a uma sociedade sem classes (LÖWY, 2005).

enfrentamentos alegóricos, porque a realidade do luto não é apenas alegoricamente representada ou ilustrada, mas em si mesma significativa, é apresentada como alegoria, como um progresso de série de momentos em que o corpo se engaja historicamente e produz saber a partir desse envolvimento.

Quando ainda estávamos juntas em aula, Ileana indicou o material de Benjamin logo após eu ter contado sobre os interesses de minha pesquisa. Imediatamente lembrei de uma das referências que é a grande disparadora das minhas questões. O título de *A alegoria do patrimônio*, de Françoise Choay, que também dá nome ao primeiro capítulo dessa dissertação, coincide com a proposta de um projeto estético a partir da ruinologia.

No tópico “Para além do espelho: uma experiência subjetiva fora-do-sujeito”, me refiro a proposta de Choay de superação da relação midiaticizada que desenvolvemos com o patrimônio como a metáfora do espelho a ser atravessado. Nesse momento da dissertação, o conceito de “metáfora” parece um comparativo totalizante, completo, enquanto “na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos” (BENJAMIN, 2013). No drama barroco alemão, a própria linguagem aparece fragmentada, abalada pela indisciplina autônoma de seus elementos. Em apresentação ao livro de Benjamin, Sergio Rouanet explica que “etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública” (BENJAMIN, 1984, p. 37). Se lermos a própria etimologia alegoricamente, poderíamos falar da Alegoria como expressão de uma postura, uma linguagem pública que o corpo pretende assumir diante das ruínas, cujos “atos não se organizam sequencialmente uns a partir dos outros, mas dispõem-se antes em terraços, uns sobre os outros” (BENJAMIN, 2013). Para esse tipo de enfrentamento alegórico da situação do patrimônio, os sentidos precisam perceber as camadas simultaneamente visíveis que fazem dele um corpo vivo, pertencente à história. Para além do espelho, um deserto.

A ideia da desindividuação, ou do autonascimento já foi descrita aqui pelas palavras de Pelbart friccionadas com o romance de Clarice, pelo desejo de G.H. de recriar um corpo que tenha o poder de começar. O impulso de Choay é o mesmo, descrevendo um sujeito que problematiza a si mesmo, que possa ser para além daquilo que vê no espelho. Do potencial de ir mais longe que a própria imagem, perceber-se só e não só, no encontro com o outro, e com o corpo-memória do patrimônio. Segundo Pelbart, um indício de metamorfose, que aniquilaria as estruturas e funções já caducas. Razão para desertar-se e recompor-se alhures (além do espelho) de outro modo, e de maneira mais vasta (SIMONDON, 1989 apud PELBART, 2016, p. 55).

O conceito de “desertar-se” povoa minha imaginação já faz um tempo, como se estivesse treinada para encontrar essa imagem por entre as linhas do que estudo. Toda vez que encontro,

lembro da fronteira para o imenso *Deserto dos Tártaros*. Dino Buzzati conta a história de um jovem oficial militar, Giovanni Drogo, escalado para vigiar a Fortaleza Bastiani contra um possível ataque. No extremo norte, um trecho de fronteira morta que nunca deu problema, que nunca de fato foi atacada, que permanece como está há séculos. Drogo vivia pela expectativa permanente que

do deserto setentrional devia chegar a sua sorte, a aventura, a hora milagrosa que toca pelo menos uma vez a cada um. Por causa dessa vaga eventualidade, que parecia ficar cada vez mais incerta com o passar do tempo, os homens feitos consumiam naquela altura a melhor parte da vida (BUZZATI, 2018, p. 54).

Vive pela esperança de engajar-se nesse combate e vencer, enquanto de fato, não se engaja em mais nada. Quando um personagem vai ao deserto, é porque sua pele detectou o intolerável, o insustentável de uma vida passiva. Uma vez lá, jamais poderá se reconciliar com a representação. O quarto de empregada que G.H. divide com a viscosidade proteica da barata partida pelo ventre “estava deserto e por isso primariamente vivo” (LISPECTOR, 2009, p. 60). O deserto dos tártaros não é um grande vazio, há nele uma infinidade de relações incessantemente móveis que resultam dos movimentos das percepções sutis descritas por José Gil (GIL, 1996). Quando o homem perde o medo de ultrapassar a fronteira, de despovoar-se, uma nova distância surge para que ele se repovoe por essa nova métrica. Gil cita o artista plástico suíço Alberto Giacometti que dizia que entre dois olhos há a distância de um deserto (GIL, 1996, p. 53), na tentativa de explicar que olhar implica em uma atitude para com o outro. Seria possível imaginar a Fortaleza Bastiani como a inteireza da qual não se abre mão. Uma vez atravessado o deserto dos tártaros, a possibilidade de mirá-la por suas ruínas. E se a mesma mudança de perspectiva encarasse a arquibancada do Centro de Convivência Cultural de Campinas como um grande deserto?

ESCREVER COM

Laura Barcellos Pujol de Souza, coorientada por Luciano Bedin da Costa, defendeu em 2018 a sua dissertação de mestrado intitulada *A cidade escrita, a escrita em imagens: rastros de um hotel dos viajantes*, dentro do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional, do Instituto de Psicologia, da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS). Esses mesmos pesquisadores escreveram juntos o artigo *Jogo da amarelinha: o método-livro e os modos de dizer, sentir e olhar uma cidade*, que narra parte do processo de criação e escrita da dissertação de Souza e descreve o método que o grupo de pesquisa *Políticas do Texto* teria assumido como possível forma de investigação. Na prática, o grupo escolhe movimentar suas pesquisas a partir do próprio exercício de escrever. Entre 2017 e 2018, experimentaram caminhar nas ruas de Porto Alegre (RS) com a atenção à espreita de capturar todos os tipos de escritos urbanos durante o percurso, registrando palavras pichadas em muros, recolhendo o que os interpelasse, como uma lista de compras já aderida à calçada. No intuito de explorar ferramentas conceituais acerca da escrita, propõem instantes de escritura com essas paisagens urbanas, com os fragmentos da rua com que se depararam. No limite, experimentam tensionar a preposição “com” em um movimento de operação que chamaram de “escreverCOM” – inspiração para o título desse capítulo, deixado em aberto, vigiando com que palavras-corpos será possível se relacionar pela potência dos afetos provocados por essa operação, e que forças agem a partir dessa proposição “com” encarnada. O grupo escolhe ainda que esse ato de escrever seja mediado ou atravessado pelo livro *O jogo da amarelinha* (*Rayuela*, no original), de Julio Cortázar. Nesse caso, a proposição “com” prolongaria a relação do leitor com o texto de ficção e do leitor com o espaço da cidade, pressupondo que, para escrever “com” *Rayuela*, seja necessário desvendar a escrita do gênero romance enquanto lugar de experimentação. Segundo o escritor e crítico literário Davi Arrigucci Jr., em entrevista concedida ao Rodrigo Simon, ler *O jogo da amarelinha* seria similar à experiência de brincar o jogo homônimo durante a infância, partindo do inferno em direção ao céu, e atirando a pedra que indica a direção do próximo salto pelo impulso de nossos desejos (ARRIGUCCI JR., 2015). O livro é composto de capítulos imprescindíveis, base mínima onde o leitor se ancora para entrar no espaço lúdico do jogo, podendo reorganizar a ordem dos capítulos dependendo do salto entre os fragmentos e imagens que pretende dar, construindo o livro que se pretende ler a medida que pula de platô em platô – ou episódios que funcionam com grande grau de autonomia, mas que também se relacionam por seus enlaces internos. Os capítulos de leitura obrigatória em geral comentam a própria obra, seus desdobramentos de enredo, seus impasses, e dão pistas da busca em torno de

um núcleo duro de realidade que a linguagem radicalizada está sempre margeando sem nunca alcançar. Voltando aos interesses do grupo de pesquisa *Políticas do Texto*, o artigo já citado ensaia ao final um Manifesto pelo Método-livro, uma convocação para aqueles que também topam enfrentar o desafio de “pensar o movimento formal de nossas pesquisas a partir de movimentos operados pelos livros que amamos” (COSTA; SOUZA, 2020), ou que a própria pesquisa nos levou a ler. Por isso, fiz questão de localizar tão bem o grupo. Se há aqui uma resposta à convocação, outros também podem se interessar em endereça-los reações.

Acredito que o espaço teórico da pesquisa em artes coincide com aquele capaz de imaginar mundos a serem compartilhados com o outro, de repensar formas de agenciamentos e ativações do espaço urbano e produzir conhecimento operacionalizável (FORTIN; GOSSELIN, 2014). Por isso, a importância de encontros com teóricos e filósofos com o mesmo partido: o de mapear diversas direções e potências relacionais para preservar as próprias possibilidades – criando espaço para pensar o que seria a performatividade da teoria. Assim como o valor de ler romances ficcionais não só por uma correlação temática (o isolamento, a comunidade, a doença, a ruína e o luto), mas por conta de suas escolhas formais que aguçam a visão em direção contrária ao modo dominante de representar o mundo.

Ao ler a coletânea de entrevistas cedidas ao Ricardo Viel, *Sobre a ficção: conversas com romancistas*, é impossível não buscar pelas palavras que os escritores escolheram para definir a percepção deles sobre a ficção que mais se aproximam da nossa própria compreensão narrativa do mundo no exato momento da leitura. As perguntas giram em torno das sensibilidades que a escrita aciona, que memórias desarruma e qual sua potência política. Valter Hugo Mãe, por exemplo, responde se concorda com a ideia de que escrevemos sobre o que ainda não sabemos, para descobrir, contando sobre a impressão de que de fato escreve pressentindo uma sala ao lado que não pode ver, nem visitar, habitada por alguém dessa dimensão paralela que nunca poderá verdadeiramente vislumbrar (VIEL, 2020, p. 98-99). Já a conversa com o escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez toma a direção de explicar como o romance é insubstituível, porque só ele nos permite acessar parte da condição humana à que nunca teríamos acesso senão pela ficção capaz de inventá-la. Divide ainda que “Em latim, ‘inventar’ tem a mesma raiz que o verbo ‘descobrir’. Ou seja, inventar algo é descobri-lo” (VIEL, 2020, p. 70). Descobertas das nossas experiências partilhadas, “os romances sabem mais do que quem os escreve” (VIEL, 2020, p. 70).

Entre os romances que li em compasso de espera, figuram *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, e seu personagem principal que depois de se deparar com uma marca de pé descalço de homem na praia que não podia ser a sua, e julgando estar sozinho todo esse tempo,

passa a viver sob o medo constante do homem – ou do seu próprio reflexo de identidade imperialista, que cultivou a terra e a cercou como propriedade privada, escravizou e catequisou Sexta-feira.

A novela “A Construção” de Franz Kafka finaliza uma coletânea de cinco narrativas curtas cuidadosamente organizadas pelo autor: *Um artista da fome e A construção*, 1922. O narrador, pouco decifrável em forma, meio gente, meio besta, se ocupou em construir uma fortaleza subterrânea para se proteger das ameaças externas, na qual se mantém em estado de vigilância 24 horas por dia, 7 dias por semana. O ser que vive na Construção de Kafka está sempre à beira de uma irritação estranha, de que uma inflamação se alastre por suas galerias. Fornecendo pistas do fazer do autor ameaçado tanta pela angústia da piora do seu quadro de tuberculose, quanto da ascensão do Nazismo.

Pelo ponto de vista de quem manteve-se ativo na planície, o personagem de Thomas Mann, Hans Castorp, também vive um isolamento no Sanatório para tuberculosos de Berghof, onde acostuma-se à posição horizontal de repouso por sete longos anos, até a irrupção da primeira Guerra Mundial. A leitura de *A Montanha Mágica*³⁷ (1924) me ajudou a manter um certo senso de perspectiva, uma visão contextualizada do todo, que liga nosso “agora-em-crise” a outros “agoras” em que a sociedade atravessou a doença, mesmo sem perceber que estava à beira da catástrofe da guerra. Ajuda a compor um caleidoscópio com os diferentes sentidos sobre a crise e manter o esforço emergencial de escrever e procurar novas razões para nossa percepção do tempo, para nossas subjetividades que formam o coletivo. Buscar por estratégias para criação de novas coletividades que se sintam responsáveis pelo todo, das quais dependem a descontaminação.

O sentido do tempo para essas ficções transformaram minha relação com o Centro de Convivência Cultural de Campinas (CCC) e sua arquibancada, que já se encontrava vazia por uma necessidade estrutural do edifício, e que agora não poderia ser ocupada por uma aglomeração de pessoas nem se estivesse sólida. No começo de nossos isolamentos, senti muita vontade de me encontrar com materiais que durassem muito, ressignificando o tempo que levaria para terminá-los e o tempo que restasse para depois do fim de uma experiência de fôlego.

³⁷ A leitura de *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, que a princípio parecia ser um tema da pesquisa, se transformou em inspiração para um projeto paralelo ao qual dei o nome *Desenredo* – uma série de manifestações artísticas em resposta às leituras que amei ter feito. É possível conferir a intenção do projeto como um todo, assistir aos primeiros vídeos publicados e ver os detalhes dos desenhos-homenagens no meu portfólio on-line. Disponível em: <https://www.jusemeghini.com/desenredo>.

Escrever com Clarice Lispector

Dada a impossibilidade de me deslocar de São Paulo para Campinas, por conta da necessidade de isolamento para conter os avanços da Pandemia da Covid-19, e consequente impedimento de ir a campo e dar sequência à ideia inicial de convocar um grupo para realizar programas performativos na praça pública do Centro de Convivência Cultural (CCC), confesso que o plano B (ao qual vários pesquisadores devem ter recorrido nesse entretempo) despontou de maneira intuitiva. Minha relação com a literatura, a qual sempre havia sido uma paixão, e que já vinha pincelando lá e cá as reflexões desta pesquisa, se estreitou. Imaginei a possibilidade de me concentrar em criar um material de cunho mais literário, com programas performativos que surgiriam dessas obras ficcionais e ganhariam suportes em forma de instruções ou roteiros de performances (material plástico-literário) a serem realizadas pelo leitor em seu próprio tempo. Como o livro de instruções *Grapefruit* de Yoko Ono, publicado originalmente em 1964, que já foi apresentado como inspiração no momento em que criei uma instrução para trajetória de minha desmontagem, e que mais adiante voltarei a analisar.

À princípio, como contei na introdução deste capítulo, procurei por temas que se assemelhassem ao quadro que vivenciamos e também às minhas subjetividades de sentir-se só e com medo. Cheguei a compartilhar essas primeiras conexões com a banca do exame de qualificação, em agosto de 2020, que logo me lembrou de que talvez a leitura de Clarice Lispector fosse uma pista a ser desdobrada, uma vez que *A paixão segundo G.H.* já tinha sido citada pela urgência de me acompanhar no meu retorno à Unicamp. Em queda e desorganizada, eu escolhi ler um romance que me atingisse corporalmente e essa relação já estava anunciada desde o início de minhas escrituras. Ainda no escuro, comecei a reler a obra de Clarice e a fortuna crítica que fui capaz de acompanhar, aproveitando que em 2020 seria celebrado o seu centenário, e que eu poderia assistir um de seus grandes eventos comemorativos, o *Colóquio Internacional: Cem anos de Clarice Lispector*³⁸, organizado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, realizado em outubro e porta de entrada para uma jornada tão ampla e complexa.

³⁸ O *Colóquio Internacional: Cem anos de Clarice Lispector*, organizado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH-USP), coordenado pela Profa. Dra. Yúdit Rosenbaum (DLCV-USP) e a Profa. Dra. Cleusa Rios Passos (DTLLC), foi realizado entre os dias 19, 20 e 21 de outubro de 2020, e está disponível para ser revisto na íntegra no canal de YouTube da FFLCH-USP, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCNiH334YQslyCIYxjkM0X8A>. Dou destaque às mesas 1 e 2, que deram início ao debate para o qual Regina Pontieri foi convidada, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=siM2aGuGwKE>. Acesso em: 25 maio 2022.

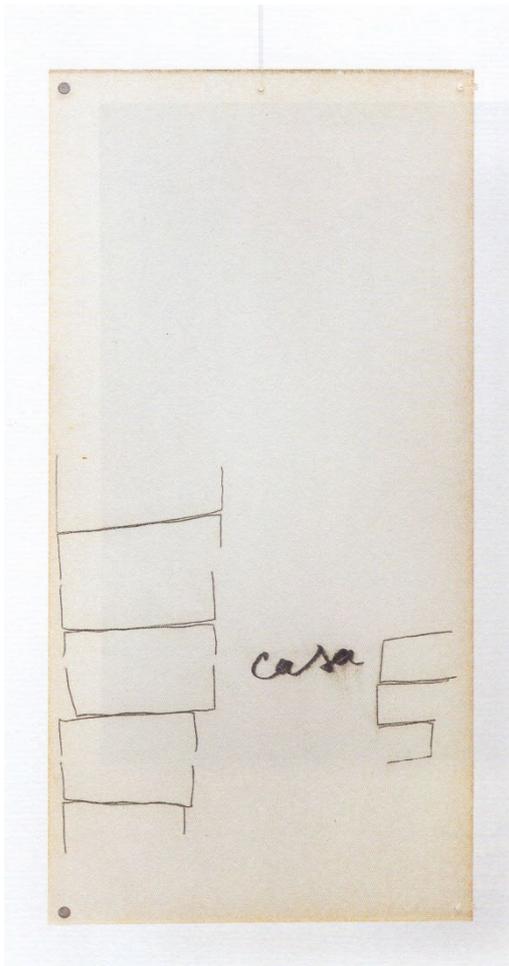


Figura 7: O fato de ter borrado a escrita resta como marca do corpo que a produziu. Mira Schendel, Sem título – da série *Monotipias*, 1964. Óleo sobre papel de arroz. Coleção Gustavo Nóbrega, São Paulo. Fonte: Constelação Clarice. Curadoria Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger. São Paulo: IMS, 2021. p. 123.

Para exposição foram escolhidas obras de Schendel das séries *Monotipias* (Figura 7) e seus *Objetos gráficos*, superfícies sensíveis de papel de arroz de onde surgem manifestações gráficas inesperadas que conflitam com os espaços vazios do suporte e são compostas da materialidade

A experiência de visitar a exposição *Constelação Clarice*³⁹, em novembro de 2021, realizada pela curadoria de Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger, no Instituto Moreira Salles (IMS) Paulista, atribuiu dimensão espacial e sensível ao que vinha me rondando. Há algo de corporal no embate de Clarice Lispector (1920-1977) com a palavra, como se sua escrita ferisse a matéria, como se entrasse na escrita como se entra na escultura. Um pensamento eminentemente plástico, que se volta para a matéria e a forma. Seus manuscritos, na urgência de se expressarem, são rascunhados e rasurados em envelopes e embalagens de pó compacto. Suas pinturas, majoritariamente feitas sobre madeira e que exploram vários materiais além da tinta – explosões fibrosas de esmalte vermelho –, expõem a deformidade de grutas que abrigam o grotesco e o indigesto. A constelação articulada ao redor das frases e quadros da romancista brasileira, integra artistas cujas obras e objetos gráficos também ocupam-se do sentido corpóreo das palavras, ou que conceberam organismos vivos com circuitos próprios e que reagem e criam relações pelos movimentos que já sabem fazer, como as obras de Mira Schendel⁴⁰ (1919-1988) e os bichos de Lygia Clark. Para

³⁹ A exposição *Constelação Clarice* esteve em cartaz no IMS Paulista entre outubro de 2021 e fevereiro de 2022. O site oficial contém fotos dos quadros de Clarice, vídeos com passeios pela exposição e a divulgação do catálogo organizado para o evento, disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/constelacao-clarice-ims-paulista/>. Acesso em: 25 maio 2022.

⁴⁰ O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) sediou a exposição *Sinais* da artista Mira Schendel em 2018, com curadoria de Paulo Venâncio Filho. No site do museu está disponível o catálogo da exposição: https://mam.org.br/storage/2018/06/Mira_cat_vale.pdf. Acesso em: 25 maio 2022.

das letras e símbolos que já conhecemos. Seus sinais pulsantes foram dispostos ao lado da produção de Clarice, assim como o *Relógio de Sol* e outros bichos da década de 1960 de Lygia Clark, infelizmente isolados por uma redoma de vidro e sem cópia disponível para que os visitantes pudessem de fato implicar seu corpo em manusear suas superfícies.

Marília Librandi, em *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*, se aproxima da obra da autora a partir da noção de escuta na escrita, percepção que orienta autores a atuarem menos como sujeitos e mais como objetos de recepção, como a própria concha auditiva de nossas orelhas. Dispostos a tentar (e fracassar em) traduzir a voz coletiva que pulsa das escrituras e estabelecer conexões que vão para além dos vínculos de uma linguagem articulada, abraçando rumores, balbucios e murmúrios. É objetivo de Librandi “mostrar aos leitores de que modo se pode usar a autora como fonte teórica capaz de nos ajudar a repensar a ficção, em termos gerais, como uma prática de escuta” (LIBRANDI, 2020, p. 33). Não é à toa que muitas citações de *Água viva* (1973, data de publicação próxima ao período de produção das telas de Clarice⁴¹) povoavam a exposição que visitei de Clarice, e que para Librandi o livro também figure como rico estudo de caso ao mesmo tempo em que é fonte de teorias sobre a prática da escrita.

Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um *sentido quase que só corpóreo*, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de *palavras feitas apenas dos instantes-já*. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue: "com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a *palavra e sua sombra*". Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já (LISPECTOR, 2020a, p. 9, grifo nosso).

Água viva pode ser considerada uma grande carta, endereçada a um certo outro do qual se separa, composta por impulsos de estados criativos de uma artista plástica que se arrisca a escrever tal como mergulha na pintura. No posfácio da edição comemorativa lançada pela editora Rocco, Eucanaã Ferraz (curador da exposição do IMS) descreve que esses estados arrastam o leitor para dentro de seu fluxo ao mesmo tempo em que empurram quem escreve para fora de si. E que fazer emergir o sentido corpóreo das palavras feitas de instantes-já, exige

⁴¹ Estão catalogados 22 quadros de Clarice Lispector. A maioria foi realizada sobre madeira compensada, data de 1975, e está depositada no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. O Instituto Moreira Salles guarda dois quadros datados de 1960 e 1973. Segundo Carlos Mendes de Sousa, três quadros foram dados de presentes às amigas e artistas plásticas Nélida Piñon e Maria Bonomi, e ao amigo jornalista Autran Dourado (tela que data de 1976). Para mais detalhes sobre a relação de Clarice com a pintura, incluindo aquelas que colecionava, cf. SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

a efetivação plena do programa “escrever tal como se pinta” (FERRAZ, 2020, p. 86) e também leitores ouvintes, segundo Librandi, para quem ler seja um procedimento físico, capazes de escutar a fisicalidade do texto e as vibrações das entrelinhas. Leitores que dispõem da possibilidade de acessar a potência criativa do próprio gesto de ler são capazes de criar programas performativos também para suas leituras. Referindo-se ao livro *Água viva* não como uma metáfora sobre o processo de escrita, mas escrevendo *com* ele ao inventar novos estados para um corpo disposto a flutuar em tais águas amnióticas.



Figura 8: Os vincos aparentes em branco denunciam que a madeira utilizada para pintura já havia sido utilizada anteriormente como suporte para escrita à mão. Clarice Lispector, *Eu te pergunto por quê?* (1976). Acrílica, grafite e lápis dermatográfico sobre compensado. Acervo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Fonte: Constelação Clarice. Curadoria Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger. São Paulo: IMS, 2021. p. 49.

Em *O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “Dura Escrita” de Clarice Lispector* (2019), Alexandre Nodari lê *A paixão segundo G.H.* como uma longa e densa investigação sobre o toque. Tentarei, nesse caso, me apropriar do vocabulário tátil do romance para dizer sobre *Água viva*, e chegar à mesma consequência de Nodari sobre a prática de escrita

clariciana de forma geral. G.H. tenta dar forma ao instante em que nega a própria humanidade ao comer o sumo que irrompe da casca da barata partida pelo ventre. Na tentativa de transmitir essa mensagem impossível, completaria Viveiros de Castro⁴² (2019) a partir de Benedito Nunes (1945), Clarice Lispector desgasta a linguagem, desertifica-a, se aproximando da zona de silêncio que esvazia a expressão verbal.

Latente aos procedimentos de estilo que formam em conjunto uma *técnica de desgaste*, o despojamento ascético realiza-se nesse romance [A paixão segundo G.H.] como catarse do próprio estilo, efetivada no texto. Levada a fazer um voto de perpétua pobreza, a linguagem apenas assume a nudez e o esvaziamento a que a intencionalidade oblíqua da consciência criadora predispõe (NUNES, 1995, p. 145, grifo do autor).

A radicalidade outra é impalpável. Tocar aquilo que está para além da linguagem – o real – exige abrir mão da própria humanidade. Esse devir inumano não se completa, caso contrário, não haveria relato por escrito. A escrita de Clarice abarca a dimensão da irresolução própria do espaço do devir. A pintora e escritora de *Água viva* tenta dar nome ao “estado de contato com a energia circundante” (LISPECTOR, 2020a, p.10) em que se encontra, manipulando a matéria da palavra e tentando, ao máximo possível, encurtar a distância entre a coisa que se é e o nome se dá a ela, ou entre a coisa e a palavra. Fazendo da palavra a própria coisa, avolumada, capaz de produzir uma sombra sobre a sombra da palavra (NODARI, 2019). Entre a coisa e a palavra que se olham em via de mão dupla, pois só assim pode se dar um encontro alegre, um interstício de vibração recíproca. Afinal, que toca o que? que olha o que? que devora o que?

Nodari ainda nos oferece uma chave importante para leitura da obra de Clarice e fundamental para experiência de ler *Água viva*. Sugere que fiquemos com todos os paradoxos que se acumulam na narrativa, como uma alegoria benjaminiana, ao invés de planificá-la num desdobramento de compreensões lineares, ou em uma sequência de resoluções do problema. Acúmulo dessas ressonâncias que são *sombras*, *halos* que transcendem as formações gramaticais, e o *it* ao qual a autora de *Água viva* se refere repetidas vezes, gerando material filosófico para discussão sobre o encontro com o real. Todas essas figuras conceituais dos textos de Clarice (a sombra, o halo, o *it*), segue Nodari, ressaltam a continuidade ontológica entre palavra e coisa, intervalo entre ambas preenchido de matéria vibrátil, um lugar de “*quase-toque-*

⁴² Em *Rosa e Clarice, a fera e o fora*, palestra editada uma vez conferida por Eduardo Viveiros de Castro no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp em 2013, o autor analisa aproximações e contrastes entre os textos “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, e *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector – destacando a diferença entre como Rosa enriquece o código da linguagem ao investir no devir animal do personagem, enquanto Clarice desgasta a linguagem ao nível da mensagem (o que não pode ser dito).

recíproco, única forma (oblíqua) de encontro com a coisa” (NODARI, 2019, p. 102), que Clarice não tem pretensão de ultrapassar, mas de fazer ecoar.

O “it” é um dos temas principais que Clarice persegue em *Água Viva*, parte de um esforço maior, de uma busca para encontrar uma maneira de dizer aquilo que as palavras não dizem. A “língua it” seria uma linguagem pré-adâmica, uma língua cuja nomeação não seria distinta da coisa que nomeia, e que poderia ser alcançada através da pintura, música, gestos, ou seja, por tudo que não seja palavra. Essa “língua it” pode ser encontrada, segundo a autora, “atrás do pensamento” (LIBRANDI, 2020, p. 150).

A partir das figuras míticas de Eco e Narciso, na versão das *Metamorfoses* de Ovídio, Librandi remonta a história em que a ninfa Eco é punida por Juno/Satúrnica por distraí-la das traições de Júpiter com outras ninfas. Antes reconhecida pela eloquência de seu discurso, é castigada a repetir apenas o final das frases de quem lhe dirige a palavra. É, nessa condição, em que não pode nem dar início a um diálogo com autonomia, nem calar-se diante dos anúncios do outro, que Eco apaixona-se por Narciso. Rejeitada, Eco perde sua forma humana e se confunde às formas da natureza, existindo em pedras e som. O sujeito enunciador é desmontado em fragmentos fonéticos coextensivos à natureza do mundo, até ser completamente esvaziado como enunciador e reaparecer como pura câmara de ressonância. A personagem de *Água viva*, assim como a ninfa, confunde-se com o quadro *Gruta*, pintado por Clarice em 1975:

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco (LISPECTOR, 2020a, p. 13).

Conta Librandi que ao escrever seus poemas sobre essa narrativa mitológica, Ovídio fez a escolha poética de que mesmo que Eco só pudesse falar ao ouvir, estruturaria suas respostas dando possíveis novos significados aos finais das frases repetidos, garantindo a singularidade de sua voz e evitando o apagamento de seus desejos ao retornar apenas cópias sem sentido do que os outros tem a oferecer. “Desta físsura em que a voz é e não é sua ao mesmo tempo, emerge uma corporeidade sem sujeito, própria da natureza” (LIBRANDI, 2020, p. 242). *Ecopoética* seria o nome oferecido por Librandi a uma escrita cujo programa é a escuta, em que o eco que ressoa no *it* pode ser lido como operação de uma “escrita de ouvido”. Librandi propõe que a

imagem da relação entre um escritor de voz que ecoa e um leitor ouvinte se sobreponha a da situação provocada pelo objeto relacional criado por Marepe⁴³.



Figura 9: Marepe, Cabeça Acústica, performance na Praia da Barra, Salvador, Bahia, 1995. Mesma foto, agora em cor, escolhida para ilustrar a analogia de Librandi em sua publicação citada. Fonte: <https://www.antonkerngallery.com/ja/artists/61-marepe/works/20654-marepe-cabeca-acustica-acoustic-head-2001/>. Acesso em: 25 maio 2022.

Caixa acústica (1996), se tornaria, então, alegoria da obra de ficção concebida como “‘texto falante’ que aponta para uma disposição gestual” (LIBRANDI, 2020, p. 115), câmara amplificadora por onde o receptor-leitor ouve o que o artista pode estar vocalizando, instaurando uma situação de *copresença*. A sugestão de Librandi é “pensar a arte da escuta na escrita não como privilégio de um sentido sobre outros, mas como espaço de ressonâncias, como um objeto expandido, como nos romances de Clarice” (LIBRANDI, 2020, p. 116).

Se uma vez eu descrevi, baseada em Ardenne, um artista como ser de proximidade que produz obras que aderem ao mundo e aos seus sobressaltos, acredito ser possível descrever Clarice e sua obra pelas mesmas palavras. Encontro uma maneira de pesquisar com Clarice porque a reconheço aproximando ações e seus contextos, e produzindo espaços para estarmos

⁴³ Marepe (Marcos Reis Peixoto) nasceu em Santo Antônio de Jesus, no Recôncavo Baiano, em 1970. Por se tratar de um cidade de grande escoamento de mercadorias, esse fluxo acabou virando um dos principais temas de suas obras.

juntos estranhando a realidade latente tal como os aristas que Ardenne agrupou sob sua definição de Arte Contextual, apresentada com maiores detalhes no capítulo “Peça de voltar”.

Quanto maior meu envolvimento com a leitura de Clarice, mais claras ficam as relações entre sua escrita e as artes da presença. É por isso que insisto em destacar momentos da própria crítica literária em que essa relação fica explícita, como quando Librandi interpreta a obra de Marepe como um texto performativo, falante, capaz de provocar estados corpóreos assim como o texto de Clarice.

Retomando ainda o texto já citado de Negri (2005) em que argumenta sobre as possíveis constituições do comum, o autor demarca a necessidade da manutenção de espaços comuns reprogramáveis por onde circulariam singularidades que preservam seus desejos. O contrário oposto a essa construção seria a aniquilação do comum, que impediria os sujeitos de espantarem-se com as transformações ou com os estados de graça na obra de Clarice, por exemplo. Por sorte, acredito resistir uma multidão formada pelas singularidades de leitores de Clarice dispostos a criarem programas abertos e modificáveis de leitura (do mundo).

É claro, existe uma ligação direta e posta entre aquilo que se vive num evento performativo e as maneiras que se investigam de registrar esse evento, na tentativa de produzir escrituras e arquivos com fatores mobilizantes que tornem possível o leitor se aproximar da experiência, apesar da impossibilidade. A pergunta sobre como produzir textualidades que deem conta de narrar o instante ao mesmo tempo que provocam sensações próximas às vivenciadas, inquieta os artistas da performance. E se, para além disso, nos perguntássemos como escrever com autores de obras literárias cuja leitura exige um corte ativo como na fita de Moebius de Lygia Clark, considerando essas obras já em campo expandido do teatro, da dança e da performance? Todas essas camadas que insisto em desenvolver, correndo o risco de ser prolixa, são materiais não só para pensar a prática da escrita, mas operações traduzíveis ao campo de onde falo.

Em 1973, Clarice publicou no *Jornal do Brasil* a crônica “Propaganda de graça”, hoje parte da coletânea *A descoberta do mundo* (1984), na qual descreve as qualidades das máquinas de escrever em que produziu. No fim, anuncia ter voltado para sua Olympia portátil, apesar de outrora ter se cansado do seu tipo pequena demais. Em “Gratidão à máquina” (1968), da mesma coletânea, complementa que a pequena Olympia teria a vantagem de ser leve o suficiente para caber em seu estranho hábito: “o de escrever com a máquina no colo” (LISPECTOR, 2020c, p. 83). A crônica faz parecer que o pulso de bater à máquina volta a alimentar a escrita, tão próxima do corpo a máquina. “É como se o ato de escrever só pudesse ser fruto de uma vibração corporal que brota do bater das teclas da máquina de escrever enquanto esta repousa no colo

feminino” (LIBRANDI, 2020, p. 196). É possível imaginar Clarice escrevendo à máquina tanto as crônicas citadas, quanto *Água viva*, que cabe no intervalo entre essas datas. Insisto, à sobreposição dessas imagens, na tentativa de pensar as operações de Clarice como situadas em campo expandido das artes da presença. E, dessa aproximação, fazer surgir novas possibilidades de encontro com o espaço do Centro de Convivência Cultural de Campinas.

É costume no espaço do grupo de pesquisa do qual faço parte, *Prática como pesquisa: processos de produção da cena contemporânea*, realizarmos uma prática juntos, e depois da conversa sobre a experiência, discutirmos um texto cujo assunto se aproxima ao da dinâmica, ou que pode ser pensado a partir dos movimentos gerados nas ações. Para o dia 26 de novembro de 2020, dia em que fiquei encarregada de conduzir o grupo virtualmente, as professoras orientadoras sugeriram que todos assistíssemos a um dos vídeos do programa *Perspectivas anos 20*, promovido pela Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), em que Eleonora Fabião é convidada para refletir sobre os vínculos sociais de sua prática e quais as possibilidades de encontrar novas medidas para a dimensão do encontro em confinamento. Fabião estende cartas a serem escolhidas pelos participantes, contendo quinze fragmentos a serem desvendados ou, como ela mesma descreve, “caminhos de acesso ao mundo” (FABIÃO, 2020) e à sua prática. Uma das cartas, carimbada no verso “a energética do fragmento”, propõe discutir sobre a própria condição do fragmento como campo de força, enquanto a *performer* lê um texto que está sendo escrito por ela desde janeiro de 2006. A ação *Eletrovento* inventa a todo tempo impulsos para diferentes estados de presença, rascunhando uma dramaturgia de encontros ancorada na precariedade de fragmentos que constelam sem enredo, agindo apenas por aproximações e afastamentos. As cartas viradas presenteiam com gestos, rimas, experiências de ações que Fabião realizou, e com o desejo motivado pelos escritos mais recentes de Achille Mbembe⁴⁴ de imaginar novas formas de sociabilidades anti-anthropocêntricas e com base na

⁴⁴ Assim como o texto de Paul B. Preciado (2020) citado no tópico “Esgotar a multidão”, Achille Mbembe, filósofo e historiador camaronês, também desdobra a noção de “biopolítica” para descrever em termos foucaultianos como o racismo e seu trabalho de Outremização permitiu regular o exercício da expressão máxima de soberania que mata ou deixa viver. Mbembe escreveu o ensaio *Necropolítica* em 2003, no qual descreve as ferramentas que a ocupação colonial utilizou para civilizar atos de matar, ferir ou massacrar corpos situados fora da humanidade, estilhaçando seus territórios. Em entrevista mais recente cedida à Joseph Confavreux (2020), também disponível na coleção *Pandemia Crítica* organizada pela Editora n-1, Mbembe introduz suas teorias atualizadas à publicação do livro *Brutalismo* (lançado em 2021 no Brasil pela Editora n-1). Coincidindo com o reconhecimento do Centro de Convivência Cultural de Campinas como integrante ao conjunto de obras do Brutalismo, Mbembe exporta esse conceito da arquitetura para dar nome a uma Era que reduziu tudo que existe à categoria de objeto, matéria calculável e consumível. Pelo que é possível presumir apenas pelas pistas prévias que o autor nos oferece, utiliza-se do termo pelas pressões difusas que se aplicam ao concreto da modernidade, ou pela forma como se organiza o

diferença. Como se as experiências subjetivas para fora-do-sujeito, anteriormente desenvolvidas nessa dissertação baseadas na teoria de Suely Rolnik (2018), acontecessem no exato instante do confronto radical com a alteridade, neste caso, trazendo expectativas de uma inteligência animista. Abrimos o debate do grupo de pesquisa conversando sobre a ação de Fabião. Ficou marcada a ausência de palavras da *performer* depois de expor todos os seus fragmentos – até esgotar o estado performativo – e sua habilidade de tecer em rede e imprimir no corpo todas aquelas textualidades fragmentárias.

Para nossa reunião, criei a ação *Contornar de longe a casa ou Numa parede desta cidade* (Cf. anexo “[Exercício proposto em grupo de pesquisa](#)” para acompanhar como reflexões sobre a impossibilidade de ir ao Centro de Convivência e a relação entre a escrita de Clarice e minha pesquisa começavam a se esboçar em endereçamento ao grupo), em que propunha aos participantes a execução de dois enunciados entre as referências sugeridas para polinizá-los:

A partir da porta de entrada, medir as superfícies da casa com as superfícies do seu corpo; e

Escrever com uma superfície de memória da casa e deixar afixada essa intervenção.

A sequência do exercício e, especialmente os dois enunciados acima, foram inspirados em dois contos de Clarice Lispector: “O manifesto da cidade” e “O ovo e a galinha”. “O manifesto da cidade” foi publicado originalmente em 1974 no livro *Onde estivestes de noite*. O conto é aberto com a seguinte convocação: “Por que não tentar neste momento, que não é grave, olhar pela janela?” (LISPECTOR, 2016b, p. 503). Então, nesse momento, que é gravíssimo, o conto divide pelo limite das vidraças das janelas, o lado de cá e o lado de lá. A cidade que está deserta de seu corpo porque olha a escadaria, a ponte e o rio a partir do ambiente doméstico. À distância, a personagem não acessa a experiência, ou o real impenetrável do espaço urbano. “Daqui não vejo mas sinto que alguma coisa está escrita a carvão numa parede. Numa parede desta cidade” (LISPECTOR, 2016b, p. 504). Parede esta que pode muito bem ser a do quarto da empregada Janair, onde ficou marcado o contorno de seu corpo que capturou G.H. Além disso, assim como *Água viva*, anteriormente citado, também a data de publicação dessa

recurso à força. O poder colonial forjou uma única via do saber, um sentido único para produção de verdade, e a dominação da Era do Brutalismo se dá justamente pela aniquilação dos imaginários que poderiam inventar juntos novas formas de sociabilidade com base na diferença. Mbembe anuncia expectativas de uma inteligência animista das metafísicas africanas que poderiam contribuir para refundar uma política que esteja fora da lógica do mercado, capaz de instaurar outro ponto de partida em que o homem não seja percebido apenas como matéria e nem esteja vivendo um presente desprovido de passado.

coletânea se aproxima da produção da quase totalidade dos quadros de Clarice, deixando supor que a qualidade pictórica da sua produção plástica contaminou a escrita dos contos, formando suas imagens.

Ao ser lembrada das acusações de ter uma escrita hermética, durante a última entrevista cedida em vida à TV Cultura (1977), Clarice reconhece que o conto “O ovo e a galinha” talvez fosse um mistério que nem ela mesma pode compreender. O conto foi publicado originalmente em *A legião estrangeira* (1964), ao lado de outros textos que também tematizam a contradição e o inexprimível, lançados no mesmo ano que *A paixão segundo G.H.* O ovo é um dos personagens principais da obra clariciana por ser uma exteriorização. A coisa em si suspensa, localizada no mundo de fora absoluto. Para onde a relação com a barata atira G.H. ou a personagem de “A quinta história”⁴⁵. Onde é possível contemplar o real despido das camadas da representação, sem mensagem a ser emitida porque não há mais código sistematizado. “O ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê. É isento da compreensão que fere” (LISPECTOR, 2016a, p. 304). À existência do ovo existe um grupo de cúmplices que uma vez o encarou, mas que agora vive de esquecê-lo e que se reconhecem pelo desejo de deixar a janela sempre aberta para o *estado de graça*⁴⁶ pousar.

Retornando à prática com o grupo, além da tentativa de me aproximar dos encontros claricianos, desejava, ainda, experimentar coletivamente uma das operações propostas pelo manifesto do Método-livro, ao tensionar a proposição “com” dos programas performativos propostos ao grupo (medir *com*, escrever *com*), e também a preposição “de” em “de memória”, esperando que a prática dos enunciados revelasse a ambiguidade que as relações gramaticais desempenham no discurso.

Ter realizado o áudio tour *Deslocamentos Mínimos*⁴⁷, proposta do Coletivo Teatro Dodecafônico para ressignificar o confinamento, marcou em meu corpo uma noção relativa entre o dentro e fora do ambiente doméstico e também inspirou a forma como estruturei os

⁴⁵ *A legião estrangeira* (1964) contém “A quinta história”, conto que pode ser lido como o embrião de *A paixão segundo G.H.* (1964). Trata-se de um instante sempre recontado, de forma que, a partir da sugestão de uma vizinha de como matar baratas, a personagem principal envereda por uma narrativa em que parece optar pela própria desumanização, se confundindo com os insetos parasitas que engoliram o gesso ainda líquido e cristalizaram como monumentos.

⁴⁶ Retomando a ideia de que *Água viva* é também material de consulta filosófica sobre a prática da escrita, Clarice escreve: “Porque às cinco da madrugada de hoje, 25 de julho, caí em *estado de graça*. Foi uma sensação súbita, mas suavíssima. A luminosidade sorria no ar: exatamente isto. Era um suspiro do mundo. Não sei explicar como não se sabe contar sobre a aurora a um cego. É indizível o que me aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de tua empatia. Sinta comigo. Era uma felicidade suprema” (LISPECTOR, 2020a, p. 72, grifo nosso).

⁴⁷ O álbum sonoro *Deslocamentos Mínimos* ficou disponível para ser experimentado até o dia 18 de dezembro de 2020. Mais detalhes sobre o projeto completo podem ser encontrados no site oficial do Coletivo Teatro Dodecafônico. Disponível em: <https://coletivoteatrododecafonico.com/deslocamin.html>. Acesso em: 25 maio 2022.

enunciados. O álbum contém onze faixas, peças sonoras que podem ser realizadas de uma só vez, ou aos poucos, por quem está sendo guiado e se disponibilizando à reinventar as suas relações com a casa, pelo efeito de se deslocar da posição normal em relação ao entorno, mesmo que só uma parte do corpo o faça, e mesmo que de forma diminuta. Ficou especialmente gravada em mim a experiência da quinta faixa, com “Instruções para esgotar o armário”, exercício de escrita inspirado em Georges Perec, que em *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*, experimenta a cidade à exaustão. Na peça criada pelo coletivo, propunha-se o exercício de escrever tudo que cabia no armário e, logo em seguida, se entregar à experiência tátil de sentir os cheiros das peças, tocá-las de muito perto, com o corpo todo, à ponto de confundir-se com os tecidos. Vestir roupas que utilizou em determinados momentos, como vestir-se à lembrança de caminhar na rua, e experimentar despir-se completamente eram algumas das sugestões. O Lado B do álbum continha as faixa 7 e 8: “Instruções para perímetros”. Orientações para mapear e reescrever os perímetros de dentro e fora da casa, contornando as paredes das fachadas. O grande estalo de compreensão produzido pela realização dessa peça, que deveria começar pela entrada de casa, foi justamente perceber a porta como importante passagem de transição, membrana entre o dentro e o fora, frente a qual nunca me demoro cotidianamente porque parece a parte mais contaminada da casa, limite entre a possibilidade do meu confinamento e a crise.

Narro, a seguir, uma breve sequência de relatos dos membros do grupo de pesquisa sobre a experiência de terem realizado os programas performativos propostos. Uma das integrantes do grupo de pesquisa percebeu que o enunciado se desdobrava às tentativas de realizá-lo e, aos poucos, ia mudando de proporção; que, à princípio, se dedicou ao chão, mas logo percebeu que poderia explorar qualquer e toda superfície, como as texturas do mobiliário e do carrinho que costumava ser de sua avó. Será que nesse caso é possível considerar um *esgotamento* das possibilidades do enunciado, emprestando o sentido do termo de Pelbart? Ao medir as superfícies, existia a possibilidade de perceber a escrita das próprias coisas, como se elas pudessem se autodescrever ao serem registradas pelas marcas que deixavam no papel. Dava ainda para subverter a medida exata dos objetos, conferir volume às proporções, como equiparando-as a um tórax cheio de ar e ao peito esvaziado. Silvia Geraldí, uma das coordenadoras do grupo, disse que foi possível preencher a casa e ocupar o box do banheiro com partes reconhecíveis de si mesma. Deixou afixada a memória dos contornos de suas medidas no revestimento, e imaginou a possibilidade de serem lavadas e escorrerem pelo ralo:

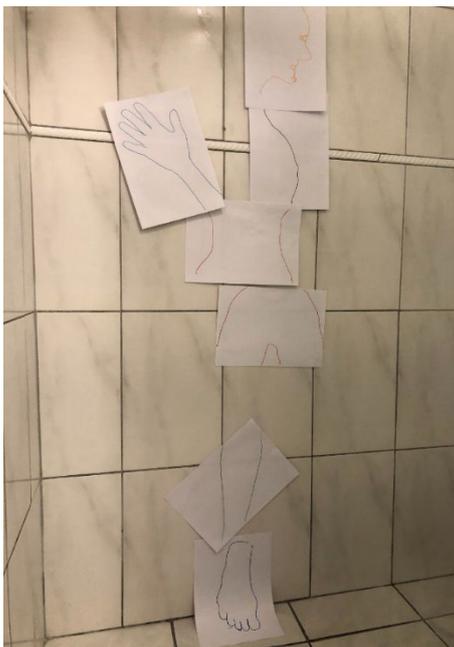


Figura 10: Registro da experiência de preencher o box com partes reconhecíveis de si mesma. Abaixo, poema que Geraldi anotou na galeria coletiva on-line *Plural de Casa*. Foto: Silvia Geraldi, nov. 2020.

“Somos oito de mim no box do banheiro
 400 assentos de sofá da sala
 14 vãos da porta de entrada
 160 passos pelo corredor
 8 portas da máquina de lavar
 16 luminárias do quarto de dormir
 8 assentos da cadeira da sala de jantar...”

Sofia Boito⁴⁸ é atriz, *performer*, dramaturga e atua na Cia. Temporária⁴⁹ cuja pesquisa é focada em criações colaborativas e na invenção de dramaturgias para percursos itinerantes na cidade que dialogam diretamente com os conflitos que emergem das comunidades por onde perambulam. Defendeu sua tese *Escritas performativas: textualidades criadas por corpos e espaços* em 2018 pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), na qual experimenta adotar duas cores diferentes para o fundo das páginas a fim de diferenciar o percurso teórico da tese dos atravessamentos de suas escrituras poéticas e performativas afetadas pelos trajetos que percorreu em Paris enquanto estagiava e desenvolvia a pesquisa. A indagação inicial de Boito é se seria possível engajar o corpo na atividade de escrita, e para esboçar novas questões a partir dessa, elaborou a hipótese de que processos de escrita que envolvem uma experiência corporal possivelmente farão emergir textualidades que comovem as gestualidades do leitor. Para isso, apoiada em conceitos de Dominique Rabaté – ensaísta, crítico e professor de literatura francesa moderna e contemporânea – em *Gestes lyriques* [“Gestos líricos”] (2013), analisa os escritos de autores como Charles Baudelaire, André Breton e Georges Perec, a quem me atenho na explicação que segue. Boito aferiu um gesto inaugural a cada um desses artistas de acordo com suas posturas diante da escrita, e assumiu que seus textos não são compreendidos de forma estritamente racional justamente

⁴⁸ Cf. site oficial de Sofia Boito disponível em: <http://www.sofiaboito.com/>. Acesso em: 25 maio 2022.

⁴⁹ Cf. projetos da Cia. Temporária disponíveis em: <https://cargocollective.com/ciatemporaria>. Acesso em 25 maio 2022.

porque as textualidades produzidas estão impregnadas desse gesto inicial, que atinge o leitor e o provoca em sua materialidade corporal. Ou seja, acabam convidando o leitor a atualizar esse gesto primeiro por seus próprios movimentos. Atualizando a proposta de *Caminhando* de Lygia Clark, que no final do primeiro capítulo desta dissertação surge para ilustrar o convite de um artista para que o outro a faça um corte ativo na superfície da tira de papel, Boito sugere pensar nessa mesma fita como a materialidade textual atualizada pelo leitor. E, por consequência, pensar no artista que fez o convite como um dramaturgo que opera escritas performativas, como um agente que estimula o gesto criativo emergente dessas escrituras. Um operador de textualidades. “A linguagem, nessa perspectiva, mobiliza e movimenta fluxos: ‘o que a arte conseguiu então comunicar é menos um conteúdo do que uma disposição a receber o gesto, transmiti-lo, para que o seu movimento nunca cesse” (RABATÉ, 2013 apud BOITO, 2018, p. 62). O gesto atribuído à obra de Georges Perec não poderia ser outro senão “esgotar”, contido no próprio título do livro *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. Nessa obra-gesto, o autor se deslocou até a praça Saint-Sulpice, no centro de Paris, durante três dias consecutivos, em outubro de 1974, acomodando-se em bancos, cafés e tabacarias para escrever incansavelmente sobre tudo que estivesse ao alcance do olhar. Para além das coisas que já estavam inventariadas, como a igreja ou o prédio da prefeitura, buscava por eventos menores, por registrar fatos insignificantes da vida cotidiana. O pressuposto de Boito é que Perec esgotou seu próprio corpo à tentativa, provocando o espaço da praça. A força resultante dessa provocação é o convite para que o leitor também atualize esse gesto no mundo. Não é à toa que o livro de Perec polinizou o álbum sonoro do Coletivo Teatro Dodecafônico, que encontrou nova forma de estimular esse gesto experimental ao convidar o ouvinte a assumir as pausas no espaço da casa, enquanto fosse inviável assumir as pausas do espaço urbano. Perec fez parte da corrente literária OuLiPo⁵⁰, assim como Marcel Duchamp e Italo Calvino, um grupo que impunha regras e limites à produção escrita e que provavelmente supunha uma virada potencial em suas obras quando se esgotava uma regra matemática. Se diariamente observamos os fluxos da cidade com olhos funcionais, utilitários e mercadológicos, o que surge se esse olhar for esgotado, ou levado ao seu limite? Onde se situa essa divisa? Essas perguntas retóricas situam-

⁵⁰ OuLiPo, em francês “Ouvroir de Littérature Potentielle”, pode ser traduzido livremente por “oficina (ou ateliê) de literatura potencial”, corrente literária criada na década de 1960 que tem como principais autores Raymond Queneau, François Le Lionnais, Italo Calvino e Georges Perec, entre outros. O termo “potencial” da tradução carrega o sentido de que a produção de escrituras pode se tornar inesgotável quando apoiada em regras matemáticas para produzir resultados formais. O próprio Perec escreveu *O Sumiço* (*La Disparition*, no original, 1969), romance inteiro escrito sem a letra “e”, frequentemente usada da língua francesa, cujo enredo gira em torno desse desaparecimento. O mesmo autor escreveu ainda *A vida modo de usar* (*La Vie mode d'emploi*, no original, 1978) no qual aplica uma série de restrições e fórmulas matemáticas a fim de entrecruzar todas as vidas dos habitantes de um mesmo edifício.

se no mesmo lugar de fronteira que levou Perec a escolher a palavra “tentativa” para abrir o título de seu livro, limítrofe ao fracasso. Escolha impregnada da exaustão do seu corpo, e do cansaço e estresse que a obsessão de apreender o entorno causa ao seu sistema. Perec nota a maneira como as pessoas carregam seus pertences, constata hábitos, presença micro-acontecimentos, tenta dar conta de ações simultâneas. Registra tudo à medida que os acontecimentos afetam seus sentidos, como a percepção das horas ritmada pela regularidade dos ônibus, ou cadenciada pela modificação da luz do dia que acaba por espacializar o tempo na cidade. É possível pensar um enunciado implícito na obra de Perec, que ao implicar seu corpo ao realizá-lo, deve se ater à regra (que como regra, pode ser subvertida a qualquer momento) de sentar e escrever até esgotar o que resta da cidade. O corpo-coro do Coletivo Teatro Dodecafônico é provocado por essa ideia, recontextualiza o enunciado no contexto privado e doméstico e, no momento em que convida o outro para escutar as textualidades que emergem da memória das roupas, por exemplo, acaba compartilhando a operação, ou entregando as ferramentas para construção de enunciados próprios – escritos para desafiar nossos deslocamentos.

Ocupando-se dos reconhecimentos de Boito, para Librandi o gesto inicial de Clarice seria indubitavelmente o de escutar e escrever de ouvido e, logo, a romancista seria percebida como uma operadora de textualidades que convida leitores dispostos a atualizar o gesto de escuta pelos seus próprios programas. Quais as formas possíveis de escutar Clarice? Sofia Boito desdobra o conceito de gesto de Dominique Rabaté como norteador das inovações formais de obras da poesia moderna a fim de investigar maneiras de um dramaturgo provocar os atores a experimentarem gestos que, atribuídos às suas figuras ficcionais, produziriam textualidades cênicas. No fim da tese, se questiona como as ações que designam gestos líricos poderiam inclusive mover o corpo do dramaturgo ao engajar-se em processos de criação coletiva – principalmente os que atravessam e constroem com o espaço público – e como isso modificaria a materialidade textual a ser trabalhada em cena. No meu caso, me aproprio da mesma noção de operar textualidades para refletir sobre os lugares de onde podem surgir programas performativos, constituídos em sua complexidade dos mesmos verbos no infinitivo, e que poderiam ser experimentados nos espaços de entorno do Centro de Convivência Cultural de Campinas.

Escrever com *A cidade sitiada* e o Centro de Convivência Cultural de Campinas

As oportunidades de conduzir exercícios com o grupo de pesquisa que possam alimentar tanto o desejo do grupo de pensar a prática como pesquisa, quanto gerar retorno que alimente o próprio trabalho, são convites para desacelerar, olhar com calma para o material produzido e dar a ele um formato que menos o explique e mais o coloque em relação. É a chance de um tempo outro atravessar a pesquisa sugerindo a tentativa desafiadora de consolidar em ação as descobertas que foram feitas até então. Da mesma forma podem funcionar as dinâmicas dos encontros e congressos acadêmicos. Ao convidar o grupo de pesquisa para realizar programas performativos inspirados em contos de Clarice Lispector, eu praticava a ênfase nas superfícies do corpo e das coisas; o modo de olhar para a casa e a cidade; e a tentativa de arejar as entrelinhas dos enunciados construídos. Enquanto eu lia *A cidade sitiada* (1949), terceiro romance de Clarice Lispector, e descobria novas e potentes conexões, abri meu trabalho no evento internacional on-line de *Circulação da Crítica Genética na contemporaneidade*, promovido pela Associação dos Pesquisadores de Crítica Genética (APCG) no dia 29 de outubro de 2021. Os estudos genéticos⁵¹ tiveram origem na França, quando em 1968, um grupo de pesquisadores se organizou em torno de desvelar as conexões e os caminhos seguidos pelos manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine doados à Biblioteca Nacional, criando um laboratório para lidar com essa problemática e receber outros pesquisadores enfrentando os mesmos desafios. Originalmente focadas em investigar a gênese da obra literária, as reflexões da Crítica Genética se expandiram geográfica e estruturalmente, abarcando hoje, no Brasil, o desejo de serem lidas em campo expandido, e se debruçarem tanto sobre as marcas deixadas nos processos criativos pelos seus autores, como sobre as que estão *sendo* fabricadas no próprio ato da criação. Ou seja, incluindo a possibilidade de olhar para obras que estão pensando, concomitantemente ao ato da criação, nos seus próprios documentos, em tornar o processo arquivável. Participei da mesa “Processos de criação: visualidade e performance”, com uma fala para qual dei o nome de “Desvelar e projetar escolhas: abertura de um processo em que a desmontagem é pressuposto metodológico”⁵², em que defendia a desmontagem como

⁵¹ Outras fases são importantes para compreender o panorama histórico da Crítica Genética, como a publicação de Jean-Bellemin-Noel, em 1979, que unificou a compreensão do conceito. O texto de Cecília Salles pode ser porta de entrada para acessar esses marcos da história e a expansão das reflexões metodológicas de processos de criação. Cf. SALLES, C. A. Reflexões sobre os estudos do processo de criação em diálogo com a história da Crítica Genética. **Manuscritica**: Revista de Crítica Genética, [S. l.], n. 40, p. 12-20, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177981>. Acesso em: 25 maio 2022.

⁵² É possível conferir minha comunicação no Simpósio de *Circulação da Crítica Genética na contemporaneidade* (2021) disponível a partir da marca de 1h42 em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZBE6NowphY8&t=8114s>. Acesso em: 25 maio 2022.

metodologia de minha pesquisa, disparando operações e produzindo conhecimento sobre a criação. Nesse momento da pesquisa, suponho que a noção de desmontagem ainda sensibilize o desejo de criar janelas de acesso ao que está *sendo* criado e pensado. Por isso, enquanto lia *A cidade sitiada* pelas relações que estabeleci com o Centro de Convivência Cultural de Campinas, resolvi elaborar um mapa com manifestações sobre o que me aconteceu durante o trajeto de leitura; com intuições sobre o processo pairando ao redor das conexões que fiz enquanto fruía a obra; e também com as dúvidas que me habitavam. Não desmontei a gênese da escrita de Clarice pela análise de seus manuscritos, mas sim, minha leitura ao deparar-se com suas operações. Arquivar um processo pode ser uma chance de desvelar as tramas que a criação produz sobre si mesma. Navegar no mapa de criação, uma forma de recuperar os movimentos da escritura e promover interpretações sobre a gênese em várias direções. Pode ser ainda, e especialmente, um convite para que outros abram suas mesas de referências com evidências dos nós das redes trançadas, e explorem as possibilidades pedagógicas dos cadernos de criação.

Na página do meu site que criei para divulgação de todo material produzido em etapa final da minha pesquisa de mestrado, está publicado o mapa de leituras de *A cidade sitiada*:

<https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas>

Código incorporado ao meu site em plataforma Wix (wix.com), escolhi realizar o mapa na ferramenta on-line MURAL (mural.co) por conta do seu potencial gráfico visual. Outras plataformas gratuitas, como a Padlet (padlet.com) podem oferecer maior simplicidade ao montar as mesas processuais, incluindo a possibilidade de acessar links com as referências, e ambas podem ser usadas coletivamente. A navegação no mapa é intuitiva: com o mouse é possível segurar o clique e arrastar as áreas que deseja explorar. Com a roda de rolagem do mouse (*scroll*) é possível dar zoom para ler os detalhes, ou diminuir o zoom para enxergar a composição como um todo.

Clarice Lispector concluiu a escrita de seu segundo romance, *O lustre* (1946), em Nápoles, na Itália, acompanhando o seu marido diplomata que fora transferido para o consulado brasileiro da comuna. Ainda passando pelas consequências da Segunda Guerra Mundial, Clarice se candidatou ao trabalho voluntário para dar suporte às enfermeiras que socorriam os soldados feridos. Ainda em 1946, o casal se mudou para a capital da Suíça, onde Clarice passou

a trabalhar em seu próximo romance. Em carta destinada às suas irmãs Elisa Lispector e Tania Kaufmann (LISPECTOR, 2020b, n.p.), durante o período de adaptação ao novo endereço, Clarice parece perceber o contraste gritante entre os deslocamentos emergenciais em Nápoles, e o silêncio aterrador das ruas de Berna. Confessa ser uma pena não ter paciência suficiente para gostar de vida tão tranquila ao lado de habitantes que riem pouco e são tão silenciosos que fazem parecer que suas casas estão sempre desocupadas – imagem essa que se sobrepõe ao quadro final de *A cidade sitiada* (1949) em que os habitantes desertam a já consagrada metrópole de São Geraldo, entregando a cidade à glória de seus mecanismos.

Foi a leitura do livro *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (2001), escrito pela estudiosa da Teoria Literária e da Literatura Comparada, Regina Pontieri, que me despertou o desejo de escrever com *A cidade sitiada*. Segundo Pontieri, a obra de 1949 é um momento privilegiado da trajetória constitutiva da poética do olhar clariciana – olhar com qualidade capaz de romper certo tipo de experiência subjetiva, ou de destituir o que conhecemos por sujeito⁵³. O insípido e obsoleto município de São Geraldo, ao qual a personagem principal de *A cidade sitiada*, Lucrecia, sente não pertencer, encontra-se em estado de sítio, como o próprio título já prevê. Segundo Pontieri, estar em compasso de espera garante que da cidade, ou da obra, germine essa personagem com a intenção de olhar os fenômenos pela sua nudez. *A cidade sitiada* é germen, na trajetória ficcional de Clarice, de um tipo de olhar que não sobrevoa o visto, nem capta o que é visível em subordinação à sua condição de sujeito. Olhar esse que necessariamente se faz a partir do próprio corpo, instituindo uma relação não mais hierárquica entre sujeito e objeto, mas entre vidente e visível, que agora prevê reversibilidade entre o lugar do que olha e o lugar do que pode ser visto. Poética que se aproxima da experiência de atravessar o espelho, proposta disparada por Choay (2006) que desenvolvi apoiando-me em Rolnik (2018), em que viver uma experiência que não é sujeito-centrada, digamos assim, significa perceber a presença do patrimônio urbano por seus afetos em nossos corpos. Portanto, *A cidade sitiada* pode ser lida também como germen de uma poética relacional em que o objeto, ou coisa, é percebido(a) por sua presença. E assim como as coisas não são ditas por sua fixidez, as operações do livro podem ser chave para um encontro com o Centro de Convivência de Campinas que faça vibrar o interstício entre olhares que se veem reciprocamente.

⁵³ É preciso esclarecer que Regina Pontieri tem como ponto de partida uma abordagem fenomenológica dessa poética do olhar clariciana, enquanto, este texto, friccionado com autores como Nodari, Pelbart e Rolnik, tende a ultrapassar a lógica do sujeito, aproximando-se de uma abordagem deleuze-guattariana que é referência central dos textos primários da bibliografia desta pesquisa.

É possível enxergar as narrativas de Clarice como uma totalidade. O fato do último lançamento em vida, *A hora da estrela* (1977), ter reconstelado o conjunto da obra, revisando as críticas que não conseguiram assimilar seus processos no momento em que aconteciam, corrobora com o fato de que Clarice tinha um projeto de escritura por verticalização, em que o todo também destacaria as singularidades de cada fragmento.

A hora da estrela relata não só a história de Macabéa, uma alagoana pobre que migra para o Rio de Janeiro, como coloca em pauta o lugar de fala do intelectual escritor que se dispõe a representar a miséria em sua ficção. Para dar destaque a esse impasse narrativo, Clarice opta por posicionar-se em uma triangulação entre o narrador autor Rodrigo S.M. e a personagem principal sobre quem esse homem escreve. Nesse arranjo em perspectiva, nem Clarice, nem o leitor, saem isentos de suas responsabilidades, das distâncias alienantes em que ora se colocam, nem das aproximações abusivas que silenciam o outro. Os próprios títulos com que Clarice abre a narrativa, como na impossibilidade de escolher um só para obra, carregam a impotência (“Eu não posso fazer nada”) e a culpa (“A culpa é minha”) de tratar sobre a fome.

Macabéa enxerga o mundo sem a camada da representação, vive aderida à realidade imediata das coisas sem nunca interpreta-las, sem a chance de compreender a camada narrativa que um livro escrito sobre ela conferiu a sua vida. A recepção de *A hora da estrela* percebe em retrospectiva o chão de história sobre o qual Clarice já escrevia e sua preocupação social ao representar o outro de classe – quando a maioria das críticas à autora limitavam-na por seus debates existencialistas e ensimesmados. Outras de suas histórias também aconteceram em “estado de emergência e calamidade pública” (LISPECTOR, 2017, p. 46), como é o caso explícito de “Mineirinho” (originalmente no “Fundo de gaveta” da coletânea *A legião estrangeira*, postumamente organizado em *Para não esquecer*), citado pela própria Clarice em sua última entrevista concedida em vida, sobre um criminoso que foi morto “com treze balas quando uma só bastava” (LISPECTOR, 1997).

Em *Perto do coração selvagem* (1943), segundo Benedito Nunes, destacam-se mais as vivências da personagem principal Joana do que os acontecimentos externos. O primeiro livro de Clarice opera nesse aprofundamento introspectivo sobre as percepções de Joana e descreve as tentativas da personagem de expressar esses entendimentos artisticamente. O movimento interno de Joana nunca se completa, até que em uma imagem final do livro, ela se funde com a vida pulsante da água do mar, e encontra consolo em sentir-se como uma parte do mundo, seu corpo extensão das ondas. É através do corpo que Joana consegue simbolizar suas perdas como órfã. Tanto a aprendizagem criativa de Joana, que pode passar a assumir a eterna errância como prática, quanto sua constituição simbólica da morte só são possíveis de acontecer porque

passam por esse afetamento da pele, capaz de materializar e formalizar como linguagem suas experiências.

Os primeiros capítulos do livro de Pontieri se dedicam a explicar como ainda nos dois primeiros romances de Clarice, o exercício visual das personagens se restringe à autodescoberta, mediado por narradores ainda muito colados em suas consciências imaginantes que mobilizam monólogos super introspectivos. Mas ainda assim, tanto a trajetória de Joana quanto de Virgínia (personagem principal de *O Lustre*, 1946) são desveladoras de um corpo experienciado não como algo pronto, mas como lugar de transformação.

Entre a obra de estreia e os textos de 1964, há o momento em que um primeiro círculo faz volta sobre si espiralando-se, completando uma figura e se abrindo para outra. *A Cidade Sitiada* fecha o desenho iniciado em *Perto do Coração Selvagem* pelo centramento da consciência em si, vendo e se vendo. Desenho que necessitou da obra de 1949 para manifestar a experiência da consciência fora-de-si, aderida ao mundo, tornada impessoal. O ovo, a barata e Macabéa parecem ser três grandes personagens inseminadas por Clarice na dura mas fecunda terra de *A Cidade Sitiada* (PONTIERI, 2001, p. 223).

Aqueles que trabalham para esquecer o ovo o viram momentos antes da recristalização de sua nomeação; no exato instante em que G.H. experimenta o sumo viscoso da barata e a sua subjetividade se anula em uma experiência informulável; a impessoa Macabéa vive inteiramente aderida às coisas, pois as vê imediatamente sem procurar o que está por trás delas. Recapitulando o raciocínio de Pontieri, *A cidade sitiada*, além de inserir elementos de urbanidade, instaura a possibilidade de *A hora da estrela* descortinar o mundo como realidade visível em sua radicalidade, compreendendo uma travessia que se deu pela deglutição da barata – atividade reversível entre olhar e paladar, assimilação extrema do mundo através de uma realidade corporal. “O grotesco de *A Cidade Sitiada* é o modo de figurar o corpo aberto ao mundo, capaz de engendrar continuamente” (PONTIERI, 2001, p. 153). Completo que, nesse sentido, este trabalho não estaria apenas sugerindo que os programas performativos podem surgir de ficções, mas supondo que na desmontagem dos livros de Clarice, surja potência imprevista de ação justamente porque os textos tiveram como ponto de partida imaginar personagens que engendram o corpo continuamente nas suas escrituras, incluindo a personagem escritora Clarice. O *it* tem a espessura da matéria-prima da qual se faz sempre possível uma coisa (ou palavra) devir outra. Clarice escreve no assombro da coisa que engendra metamorfoses sucessivas.

Clarice Lispector escreveu duas crônicas, “Brasília” e “Brasília: esplendor” (LISPECTOR, 2016c), quando visitou a cidade a qual se refere pela primeira vez, em 1962, e quanto retorna, em 1974. Apresentados de forma conjunta, fica claro o quanto o retrato daquela

cidade construída para ser eterna a aterrorizou corporalmente quando o relato de sua volta é anunciado no fim do anterior como tudo que vomitara sobre a experiência. Acredito ser possível percorrer as crônicas em busca de chaves de leitura para *A cidade sitiada*, em que São Geraldo sofre as consequências do progresso e, a partir dessas conexões, estreitar a relação do livro com a história do Centro de Convivência Cultural, que também foi erguido pelo projeto do progresso modernista.

Quando a S. Geraldo já se alargava com as transformações do progresso, Mateus, o marido de Lucrecia, lia um jornal novo com as notícias sobre as renovações, cantando a cidade grande que se formava num tom heroico que só um forasteiro poderia pronunciar. Lucrecia, que já não reconhecia mais sua cidade natal, ouvia Mateus dizer sobre os louvores da Comissão de Urbanismo que demolira o antigo edifício dos Correios e Telégrafos para erguer um monumento (LISPECTOR, 2019, p. 141), provavelmente, ao futuro.

Mas às duas da tarde as ruas ficavam secas e quase desertas, o sol em vez de revelar as coisas ocultava-se em luz: as calçadas se prolongavam indefinidamente e S. Geraldo se tornava uma grande cidade. Três mulheres de pedra sustentavam a portada do edifício modernista que uns andaimes ainda obstruíam: era o único lugar de sombra. Um homem postara-se embaixo. Ah! dizia uma ave cortando obliquamente a intensa luz. Em resposta as três mulheres sustentavam o edifício. Ah! gritava o pássaro distanciando-se acima dos telhados (LISPECTOR, 2019, p. 15).

A mesma aridez luminosa tomava conta de Brasília em relato de Clarice. Sob o efeito do susto que a inexplicável capital a causa, Clarice jorra reflexões contraditórias e cabíveis em um discurso em fluxo, torrencial, sem que sobre tempo para corrigir as palavras, “(até errei de susto a palavra Deus)”, nem para voltar atrás e confirmar se já tinha ou não desenvolvido determinado assunto. “E quando estou em estado de escrever, não leio. Seria demais para mim, não tenho força”. Em Brasília, faltam esquinas para o encontro, está tudo às claras e nem as palavras produzem sombra – embora, contraditoriamente, tenham produzido um discurso que é uma explosão de imagens. Em determinada altura das crônicas, Clarice diz estar ela mesma sem esquinas, operação que se repete no modo de olhar de Lucrecia, que adere e se confunde à cidade. Nesse momento, pontuarei algumas das escolhas da autora no livro com que escrevo, para que no próximo tópico, elas sejam reveladas com detalhes enquanto realizo uma ação no território do CCC. “– É urgente. Se [Brasília] não for povoada, ou melhor, superpovoada, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas. Elas serão tacitamente expulsas” (LISPECTOR, 2016c, p. 593). Da mesma forma, os habitantes de S. Geraldo desertaram da cidade seus espíritos, assim como as arquibancadas do CCC ficaram vazias por conta de uma administração pública que não interessava a mais ninguém.

Sugiro um deslocamento desse instante da leitura, para ouvir um trecho de “Brasília: esplendor” sendo declamado pela escolha de Veronica Stigger, criando a oportunidade de conhecer esse projeto coordenado por Marília Librandi, o podcast “Clarice 100 Ears”, biblioteca sonora e aberta a receber trechos de leituras da obra de Clarice em todas as línguas, para comemorar o centenário da escritora – e assim demorar-se em outros trechos, se for de desejo.

Ouvir citação: “<https://open.spotify.com/episode/30xaccqDIKK7VFt2sumnFf>”

Gilberto Martins, no livro *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*, não só analisa as crônicas sobre Brasília, como contextualiza a experiência do espaço público na obra de Clarice, acessando a memória das cidades em que a autora viveu, e situando a maioria dos confrontos de suas personagens com o outro radical no espaço da rua (ou nas esquinas que faltam em Brasília).

No conto “Amor”, por exemplo, parte da coletânea *Laços de família* (1960), Ana, que mantinha a vida apaziguada e saía na rua apenas para fazer compras ou levar algo para consertar, depara-se com um cego mascando chicletes sentando ao ponto do bonde que deflagra-lhe o mal-estar do mundo. Desorientada, Ana desce no ponto errado e o trabalho secreto do Jardim Botânico do Rio de Janeiro revela-lhe mais uma camada do pior de si. A construção do filme *A hora da estrela*⁵⁴ (1985), dirigido por Suzana Amaral, também entrega uma camada visual do deslocamento de Macabéa, imigrante de Alagoas, pela cidade do Rio de Janeiro.

A leitura de Gilberto Martins também ajuda a compreender os procedimentos formais utilizados por Clarice para falar sobre o projeto de Brasília. “A fórmula que poderia representar o processo de montagem do texto é: *cada frase um monumento*”. E é interessante que opte por escrever a fórmula em itálico, como num enunciado de programa performativo em que a autora se apoia. “E a aparente desconexão entre as frases – revelando que os vazios da divisão espacial-arquitetônica da capital espelham-se no caráter lacunar da crônica – é compensada pela superabundância no plano da significação. Como aliás, no traçado da nova cidade” (MARTINS, 2010, p. 149). Adiante completa, “a forma da crônica, sua aparência inacabada e fragmentária e a incorporação da dimensão do fracasso resgatam e expõem o não realizado da utopia de Brasília” (MARTINS, 2010, p. 179). “Escrever cada frase como um monumento”, pode ser uma ótima chance para pensar enunciados que disparem procedimentos de escrita que contenham

⁵⁴ Cf. Filme: *A hora da Estrela*. Direção: Suzana Amaral. Brasil: Assunção Hernandez, 1985. 1 vídeo (96 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>. Acesso em: 17 mar. 2022.

em si a dimensão arquitetônica das palavras, ou que explicitem a relação entre forma e conteúdo.

Assim como em Brasília, “lugar onde o espaço mais se parece com o tempo” (LISPECTOR, 2016c, p. 595), Regina Pontieri destaca como *A cidade sitiada* cria uma composição de quadros estáticos da vida da província ao espacializar o tempo. Ou seja, Clarice opta por enquadrar momentos particulares da incandescência da luz nesse “mundo-cenário” como uma sequência de cartões postais da cidade. Como se, à semelhança do ânimo de Georges Perec, esgotasse o ato de enunciar visualmente o espaço. Essa pode, então, ser uma das chaves possíveis de leitura da obra que nos levaria a escrever uma dissertação ou tese com ela, enfrentando suas escolhas formais. Aposto em um desdobramento dessa pesquisa em que incorporar os movimentos de um romance às escrituras acadêmicas aconteça desde o primeiro momento. Agora, é possível arriscar a qualidade plástica e performativa da escrita de Clarice para polinizar a criação de programas performativos e objetos que podem se relacionar com o corpo de texto da dissertação. Além da tentativa de contribuir com possibilidades de investigações metodológicas para processos em artes, como o fato de assumir a desmontagem como pressuposto metodológico; desvelar mapas de criação que também podem ser utilizados como recursos pedagógicos; e pensar na construção de programas performativos disparadores para escrita a partir da leitura de romances que não figurem apenas nas referências bibliográficas, mas que constituam um saber praticado que mobiliza temas e engendra a forma da pesquisa acadêmica.

Imaginei que o projeto gráfico contendo programas performativos possíveis de serem realizados no complexo urbano do Centro de Convivência Cultural pudesse ser um objeto que o próprio ato de leitura exigisse o corpo implicado em sua manipulação, como um bicho de Lygia Clark, impresso em suas superfícies os enunciados – mas de que superfícies é feito esse objeto? Surge, então, mais um espaço de testagem para conduzir o grupo de orientação em exercício conjunto com uma colega que recém iniciara o mestrado pesquisando propostas pedagógicas da Técnica Klauss Vianna para pessoas com mais de cinquenta anos. Por coincidência, essa pesquisadora parceira apresentou o vídeo de um trabalho com esse grupo de adultos experimentando jogos de luz e sombras ao tratar da temática da memória e do corpo social que envelhece. Eu aproveitei a oportunidade para enviar ao grupo um breve manual de instruções para montar com papelão um bicho à semelhança simplificada do *Objeto vindo de um mundo de fora* (1960) de Lygia Clark e propor que realizassem com o objeto – improvisadamente dentro de casa porque chovia no dia 19 de novembro de 2021 – o seguinte enunciado:

Posicionar o objeto no limite de um lugar de sombra.

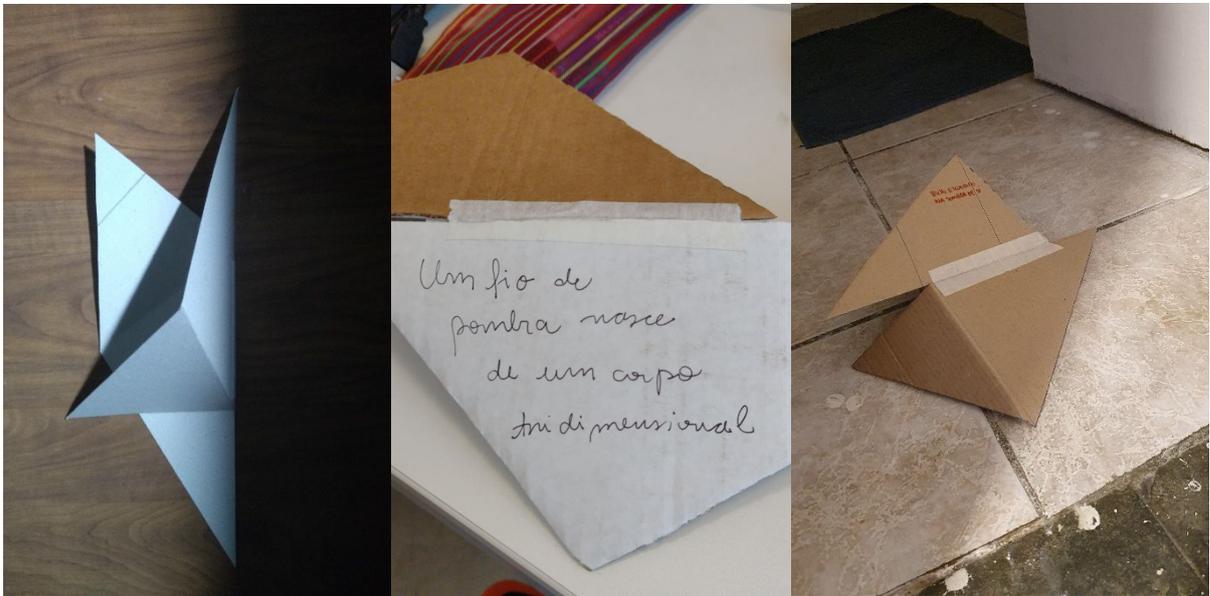


Figura 11: Na primeira imagem, a experiência pessoal de posicionar o objeto em um limite de sombra. A foto do meio é de autoria de Ana Terra, que escreveu numa das superfícies do objeto: “Um fio de sombra nasce de um corpo tridimensional”. A fotografia da direita é de Mônica Caldeira, que em vermelho escreveu em uma das pontas do objeto: “bicho escondido na sombra de si”. Todas as fotos datam de 19 nov. 2021.

Ana Terra relata ter interpretado o enunciado pela necessidade de posicionar o objeto no limite de sua própria sombra. Essa noção de que é a partir da própria sombra que o objeto se reinscreve e se reposiciona gerando novas sombras, parece ter disparado o desejo de inventar novos enunciados e registrá-los em suas superfícies. Relembro as observações que deixou sobre as faces de seu bicho ao realizar o que sugeri: “vinda por baixo a luz o torna fantasmagórico”; “o limite da sombra leva ao achatamento do objeto”; “quando o objeto está muito próximo da luz, gera uma densa sombra”; “esconder-se atrás da sombra”; “o fio de sombra nasce de um corpo tridimensional”; “agora, o objeto projeta um fio de luz!”; “como dobrar o objeto à sua própria sombra?”. Escrever na superfície do bicho improvisado também lembra como a superfície do CCC virou suporte para as pichações e intervenções ao longo do tempo. Animada sobre as possibilidades pedagógicas de construir e experimentar esses objetos em sala de aula, Ana Terra comentou sobre como materialidades tão frágeis – como o objeto de papel, como um patrimônio abandonado, como os corpos mais velhos que pesquisavam com minha colega parceira da condução (como a palavra, talvez?) – podiam produzir tantos encatamentos. Citei

anteriormente a contribuição de Nodari ao pensar nessa coincidência entre a sombra da palavra e da coisa no espaço intertecial clariciano, ou como a coisidade das palavras se dá em um jogo de sombras. As possibilidades ambíguas das entrelinhas do enunciado também parecem projetar uma sombra de onde é possível nascer outros e novos enunciados, pensando que poderiam surgir das construções que Ana Terra anotou em seu objeto manipulado. Ideia essa que se aproxima da utopia de que ao serem realizados, os programas performativos não só promovem a experiência, como garantem e entregam ferramentas para que se escrevam os próprios programas.

Só é possível ler Clarice criando

No dia 7 de janeiro de 2022, eu finalmente voltei ao Centro de Convivência Cultural de Campinas (CCC). Carregada de uma série de imagens e operações de Clarice nos braços, pousei-as no chão, diante do espanto de encontrar o complexo arquitetônico em reforma, cercado por um tapume. As grades móveis, como as que organizam as filas de shows, que antes proibiam o acesso à arena, agora apenas serviam para indicar a maior abertura do tapume, para caso um caminhão precisasse descarregar materiais. A novidade da reforma me obrigou a abandonar meus pressupostos, e tentar focar a vista perdida em desenhar o que me acontecia.

O texto que escrevi nesse capítulo é muito semelhante ao que está registrado no meu site, mas o corpo da dissertação foi revisado e adensado com mais detalhes sobre as passagens de *A cidade Sitiada* (ACS) e, portanto, está mais completo. Porém, no site, há todas as imagens e vídeos que selecionei do processo, então, a cada imagem-síntese apresentada aqui, significa o aviso de ir ao site e encontrar outras tantas que ilustram determinado evento.

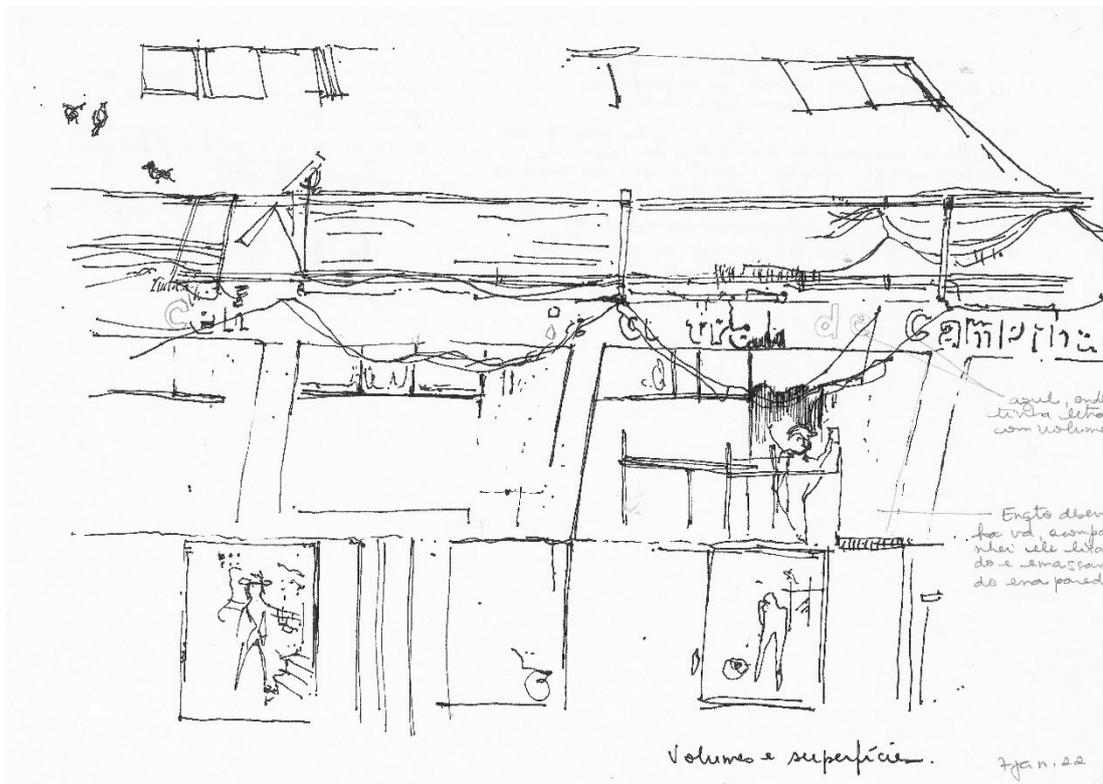


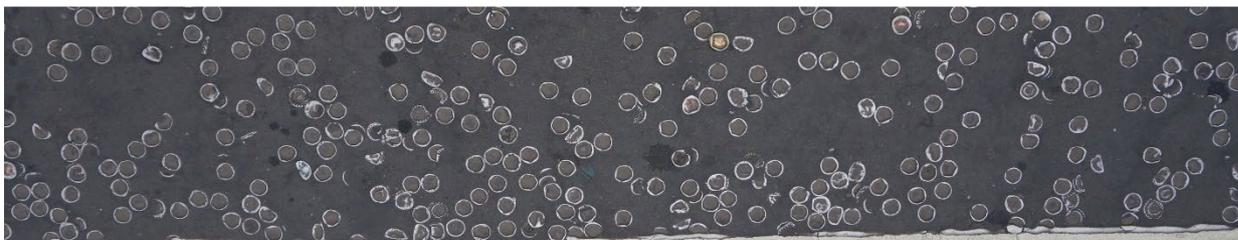
Figura 12: Desenho da fachada principal do CCC. Funcionários lixam as fachadas, o tapume apresenta uma exposição de fotografia de artistas locais, e os fios para iluminação improvisada estão expostos. Me chamou a atenção como as letras caídas da fachada também são tipografias que brincam com a ideia de superfícies (marca da letra que foi) e os volumes das letras que resistiram e que produzem sombra, temas da pesquisa já anunciados. Desenho: Juliana Semeghini, 07 jan. 2022.

É possível visitar a página “Superfícies escritas” do meu site para ver os outros desenhos iniciais que fiz ao me deparar com a reforma do CCC, em relato que se inicia logo depois da apresentação do mapa: <https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas>. As legendas das imagens estão povoadas de reflexões e questionamentos, basta passar o mouse por cima das fotos para vê-las surgirem.

Contornei o tapume das obras e parei para desenhar a primeira grande abertura que vi, por onde transportavam pequenos materiais. Na segunda volta ao redor do tapume, tinham tampado essa abertura e o fato d’eu não ter tirado nenhuma foto anteriormente, fez parecer que eu havia imaginado aquela situação, tão bem disfarçada. Demorei-me descobrindo menores frestas por onde espiar, dessa vez com o corpo rente ao tapume. A prefeitura organizou uma pequena exposição de fotos perto da entrada principal do CCC. Próximo das fotos, observei um fio estendido como um varal onde imaginei ser possível pendurar e criar uma pequena mostra da coleção do que os outros perderam pela praça. Isso porque carregava comigo a passagem de ACS em que Lucrecia achou um santinho de papel no chão daquilo que fora a antiga S. Geraldo antes do progresso, como se ela mesma pudesse ter deixado cair uma das flores murchas dos bailes que frequentava, os papéis e outras coisas inúteis que enchiam sua bolsa. "(...) Tão fácil achar coisas perdidas no chão, nos despojos do antigo S. Geraldo – achou um santinho de papel com oração – tão fácil achar o que os outros perderam mas nunca, nunca achando o que se perdeu" (LISPECTOR, 2019, p. 186). Essa exposição imaginária de resíduos pode ser também relacionada com as ações do grupo de pesquisa *Políticas do Texto* da UFRGS que foi apresentado aqui pelo Método-livro que manifestaram, pelo desejo de caminhar nas ruas à espreita de cacos da cidade baixa com os quais escrever.

Achar o que os outros perderam.

Mais tarde, no mesmo primeiro dia de reconhecimento, descobri um totem com um lambe-lambe de barata (aquela do quarto de Janair, empregada de G.H.) bem em frente à faixa de pedestres que leva ao City bar, boteco famoso pelas tampinhas de garrafa que foram jogadas no asfalto da esquina e que ficaram incrustadas no chão com a passagem constante dos carros.



Desde que li certa passagem de ACS, essas mesmas tampinhas fixadas no asfalto me vieram à lembrança. Perseu é um personagem apresentado no segundo capítulo do livro como um possível par romântico de Lucrecia Neves, e que, à semelhança da personagem principal, também se encontra aderido às coisas como modo de vê-las imediatamente. De um café filosófico (Instituto CPFL, transmitido pela TV Cultura) com a presença de Carlos Byington e Maria Helena Guerra⁵⁵, é possível tirar algumas pistas da escolha do nome desse personagem. Perseu mitológico viaja numa arca fechado ao fim do mundo, ao inconsciente, onde a luz encontra as trevas e coexistem aquilo que há de mais sublime e de mais amedrontador. De dentro da Medusa extinta pelo herói, nasce Pégaso e Crisaor, dois monstros que, segundo os filósofos, podem ser lidos como um só, simbolizando a imaginação criativa, composta justamente pela faculdade inventiva mas também por monstros e pulsões – ambas, em sua radicalidade, difíceis do ego suportar e que, por isso, só podem ser elaboradas a partir de seus reflexos, por onde Perseu espiou Medusa antes do enfrentamento final, evitando o risco de petrificar a vivência. Imaginação criativa que eu sugiro coincidir com a extensão inexpressível das palavras que vão de encontro com a coisa. Em sua primeira aparição, Perseu surge decorando as informações de um livro de biologia já que, assim como sua forma de experienciar o mundo, decorar não exige reflexão. Regina Pontieri analisa o momento em que Perseu está comendo e jogando os caroços de uma tangerina em um beco, como pontos concretos do germen desse modo de olhar: compreendendo uma ideia sem dela tirar nenhuma conclusão.

E agora se calava, moroso e cheio de sol. “Os seres marinhos”, disse num murmúrio; a inconsciência do rapaz dominava largamente a cidade. “Se reproduzem”, acrescentou sombrio. Suas asas eram grandes asas imóveis. Inclinou-se então pela janela e gritou:

– Fruteiro! suba!

Ah! voou uma gralha espantada.

Grande, revelado nos braços nus, comprou tangerinas no corredor escuro.

Voltou e empoleirou-se no parapeito da janela. Em breve comia e jogava os caroços no beco sujo. Olhava piscando: o caroço dava dois pulos antes de imobilizar-se ao sol. Perseu não o perdia de vista apesar da distância e das pessoas que já se entrecruzavam apressadas: ele era paciente. E em pouco a rua se achava plena de pontos concretos: inúmeros caroços espalhados numa disposição que tinham um sentido flagrante – apenas que incompreensível. Assim como os sobrados dispostos na rua. Estava na sua

⁵⁵ Cf. Medusa e Perseu - Imaginação e Maldição | Carlos Byington e Maria Helena Guerra. Canal do YouTube Café Filosófico CPFL. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A-Qjg_ucOcM. Acesso em: 25 maio 2022.

natureza poder possuir uma ideia e não pensá-la: assim ele a expunha, ofuscado, persistente, jogando os caroços (LISPECTOR, 2019, p. 29-30).

Não descobri quem é o artista que espalha desenhos de baratas pelo centro de Campinas, mas pensei que seria um ótimo ponto de encontro para marcar de trocar o objeto-livro com os programas performativos anotados em suas superfícies com quem tivesse o interesse de manipulá-lo no espaço do CCC. Mas trocá-lo pelo que? Pela iniciativa de trazer sua própria cadeira ao complexo patrimonial para ganhar altura para espiar a reforma? Por alguma memória em relação àquele espaço?

Me sentei diante da porta que imaginei, para ver como fluía a escrita. Quando carregam a parte do tapume que esconde a entrada, vejo só os pés (os quatro) de quem a ergue. Só vejo metade das coisas. O resto das superfícies eu apenas suponho. Aqui, os homens têm mãos de lixas orbitais, mãos de espátula, e as peças de tapume têm quatro pés cada uma. Uma relação corpo-máquina-superfície. Lixam a camada mais superficial do edifício, marcada.

Espiei pelo buraco por onde devem passar a corrente com cadeado e logo alguém me sugeriu por onde entrar. Eu só queria espiar. Os dois trabalhadores com mãos de lixa orbital e corpo de guindaste também notaram que eu estava os espiando para completar meu desenho, pausaram o serviço para me espiar de volta.

As conexões que estabeleci no mapa de leitura do romance ACS, que abre a página do meu site, me ocupam de forma muito visual, facilmente acessíveis. O que implica em um problema de pesquisa: a impossibilidade de costurar linearmente essas aparições. Diante desse momento desafiador de produção de escrita, onde se embricam vários acontecimentos, sinto a necessidade de voltar a avisar sobre os riscos que o leitor pode vir a correr. Caminhando entre esses fragmentos e progressão de imagens, corre-se o risco de sentir-se à deriva. Isso deve acontecer porque o encontro com a obra de Clarice tem formato de mapa, e as ações e encontros situados geograficamente no complexo patrimonial do CCC formam um novo mapa que se sobrepõe ao anterior. Minha sugestão para encarar os momentos de extravio é dar espaço para que as imagens resembrancem justapostas, friccionadas, e dado esse tempo, espiar para ver se, das dobras, surgiu um terceiro mapa.

No dia **10 de janeiro de 2022**, convidei Babi Fontana e José Teixeira para levarem uma cadeira da casa deles para o CCC, não sem antes fotografá-la onde costuma ficar cotidianamente.



Figura 13: Na primeira foto, a cadeira amarela que eu levei ao CCC e que pertencia à casa de uma amiga do mestrado que cedeu a estadia. No centro, fotografia tirada por Babi Fontana antes de ir ao CCC com sua cadeira da área externa. À direita, foto de José Teixeira da cadeira de escritório que deslocou até o centro de Campinas. As fotos datam 10 jan. 2022.

O capítulo “A estátua pública” de ACS apresenta uma das travessias mais nítidas de Lucrécia Neves, que num gesto de pedra – como quem olha diretamente para Medusa, semente de Pégaso e Crisaor, já no além-mundo – estranhamente se retorce e desce, como G.H. quando se vê sendo vista pela barata, na direção de uma existência impessoal. A travessia começa pela sala, olhando seus objetos diretamente, até atingir uma cadeira, elevada acima de si mesma pela falta de função. O campo criado que torna a cadeira oca de função, inabordável, se estende para além da sala de visitas, para além da porta de casa, para rua, e para a cidade. São Geraldo invade em trote regular a sala de uma casa desperta. Eis, toda a personagem também incrivelmente física, um dos bibelôs da sala, um dos cavalos que não viam nada para além do subúrbio. Poderia ser transportada para praça pública se vista diariamente com a mesma inconsciência que via, pois é dessa forma que uma estátua (ou um patrimônio) pertence à cidade.

Esfregando mais lenta os sapatos, a sonhadora moça examinava com prazer sua fortaleza, não a espreitando mas olhando-a diretamente: preparava-se para estar diante das coisas com lealdade. Insistindo em se pousar como sobre o morro do pasto – assim olhava ela. Nessa moça, que de si sabia pouco mais do que o próprio nome, o esforço de ver era o de se exteriorizar. O pedreiro construindo a casa e sorrindo de orgulho – tudo o que Lucrécia Neves podia conhecer de si mesma estava fora dela: ela via.

A coragem porém era decidir-se a começar. Enquanto não iniciava, a cidade estava intacta. E bastaria começar a olhar para parti-la em mil pedaços que não saberia juntar depois.

Era uma paciência de construir e de demolir e de construir de novo e de saber que poderia morrer um dia exatamente quando demolira em vias de erguer.

No meio de sua ignorância sentia apenas que precisava começar pelas primeiras coisas de S. Geraldo – pela sala de visitas – refazendo assim toda a cidade. Plantara mesmo primeira estaca de seu reino olhando: uma cadeira. Ao redor porém continuava o vazio. Nem ela própria podia aproximar-se desse campo criado que uma cadeira tornara inabordável. Nunca pudera ultrapassar a serenidade de uma cadeira e dirigir-se às segundas coisas (LISPECTOR, 2019, p. 66).



Figura 14: Dos acordos iniciais, as cadeiras plantadas na praça do CCC. Imagem recortada do vídeo de registro da ação produzido por Victor Costa, 10 jan. 2022. Lembrando que é possível entrar no meu portfólio online para conferir outras fotos dessa chegada: <https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas>.

Quando percebi que a altura do tapume poderia ser superada com a ajuda de uma cadeira, convidei Babi Fontana e José Teixeira, assim como Victor Costa, que se prontificou a registrar a ação, para espiarem a reforma do CCC. Espiar faz aparecer o patrimônio e deixa tanto quem espia quanto o complexo fora de alcance. Espiar se aproxima do modo de olhar de Lucrécia Neves, que entortava a cabeça para ver cada coisa imediatamente. Via as coisas como um cavalo, que por possuir um olho de cada lado da cabeça, só é capaz de espiar as coisas e nunca encará-las de frente. Foi no seu quarto que nasceu uma maneira de olhar sem penetrar demais, a pousar na superfície do que a luz deixa ver e, imediatamente depois, esquecer a coisa.

E não havia outro modo de conhecer o subúrbio; S. Geraldo era explorável apenas pelo olhar. Também Lucrécia Neves de pé espiava a cidade que de dentro era invisível e que a distância tornava de novo um sonho: ela debruçava-se sem nenhuma

individualidade, procurando apenas olhar diretamente as coisas (LISPECTOR, 2019, p. 22).



Figura 15: Babi espiando de tão perto. Imagem recortada do vídeo de registro da ação produzido por Victor Costa, 10 jan. 2022.

O relato exposto no site e nessa dissertação tem suas diferenças, mas seguem ritmos parecidos e tem momentos de paragens com a mesma regularidade. Sugiro espiar as outras fotos dessa ação, acompanhando as legendas que dão pistas que aqui eu deixei escapar: <https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas>.

O capítulo “A estátua pública” insinua os não-ditos da relação entre Lucrécia Neves e sua mãe, Ana Rocha Neves. O sobrado em que moravam em S. Geraldo abrigava os bibelôs da memória da cidade maior em que Ana vivera com seu falecido marido. Acostumada à sua viuvez, mas sempre investindo em se aproximar da filha que nada lhe mostrava, Ana protagoniza uma cena à mesa em que estende uma fatia de pão para Lucrécia, que a recusa com decisão. Essa mensagem sobre a falta de apetite imediata guarda o “sinal secreto da partida” sem demora de Lucrécia para uma cidade que tivesse o tamanho das lembranças de Ana atreladas àqueles objetos, onde, segundo a mãe, os lugares tinham funções definidas ao invés de se reduzirem a uma massa de sobrados indistinguíveis como no subúrbio.

Lucrécia parte pela primeira vez de S. Geraldo com seu marido Mateus, um forasteiro que prometera-lhe uma cidade maior e que a conduzia por entre ruas que não eram dela, mas

onde ele era capaz de exercer sua função de advogado – e como provavelmente conseguiria em qualquer fosse a cidade, já que não pertencia a nenhuma. Quando não suporta mais o peso do anonimato e das coisas que não podem mais serem vistas diretamente, Lucrecia suplica ao marido para voltarem ao subúrbio, “na esperança de que ao menos em S. Geraldo ‘rua fosse rua, igreja igreja, e até cavalos tivessem guizo’, como dissera Ana” (LISPECTOR, 2019, p. 127) quando descrevia a felicidade de se deslocar na direção oposta para qual Lucrecia queria retornar.

Na volta, S. Geraldo já havia sido acometida pelo progresso, e Lucrecia enfrentaria os mesmo dilemas da cidade grande anterior até decidir-se por deixa-la também no capítulo final, sobre o qual contarei adiante. A breve indicação de que é possível encontrar mais profundas pistas sobre a relação entre Lucrecia e sua mãe no capítulo quatro “A estátua pública” espera funcionar como uma camada extra para destacar a passagem a seguir. O sexto capítulo, “Esboço da cidade”, começa descrevendo uma tarde comum em que Ana costumava sair para fazer compras enquanto Lucrecia lavava a louça do almoço. Ao enxugar os pratos, a cozinha iluminada pelas duas horas da tarde se transfigurou toda em “uma visão de lado” e Lucrecia de repente “escapou de saber”.

As coisas pareciam só desejar: *aparecer* – e nada mais. “Eu vejo” – era apenas o que se podia dizer.

Indo depois guardar o pano de pratos, parando agora um momento diante da alcova de Ana, fechada a chave. Olhando agora pelo buraco da fechadura. Como as coisas pareciam grandes vistas pelo orifício. Adquiriam volume, sombra e claridade: elas *apareciam*. Pelo buraco da fechadura a alcova tinha uma riqueza imóvel, pasmada – que desapareceria se se abrisse a porta.

Também a cidade deveria ser espiada por uma seteira. Assim quem espiasse se defenderia, como a coisa espiada. Ambos fora do alcance. Assim Lucrecia espitava curiosa pela seteria, quase acocorada junto à fechadura. Dentro de uma atenção máxima ela era inconsciente (LISPECTOR, 2019, p. 96, grifo da autora).

Ao fim da experiência de espiar, pedi para que cada um registrasse, com o corpo ainda quente, a experiência em um papel A3. A única condição de registro era que não procurassem uma superfície lisa e organizada para realizá-lo, ocupando-se de alguma superfície do próprio lugar (sobre o tapume, sobre o chão de pedra, sobre as veias dos bancos de madeira). Tanto Babi e José escreveram nas bordas, como que circulando o papel, o que sugere o próprio movimento de espiar ao redor do CCC e faz nascer a necessidade de rotacionar o registro para ler em todas as direções, implicando o corpo ao ler. Ambos se encontraram durante o percurso e experimentaram formas de espiares juntos. José cedeu o casaco para apoiarem-se na parte cortante do tapume, evitando que se machucassem.

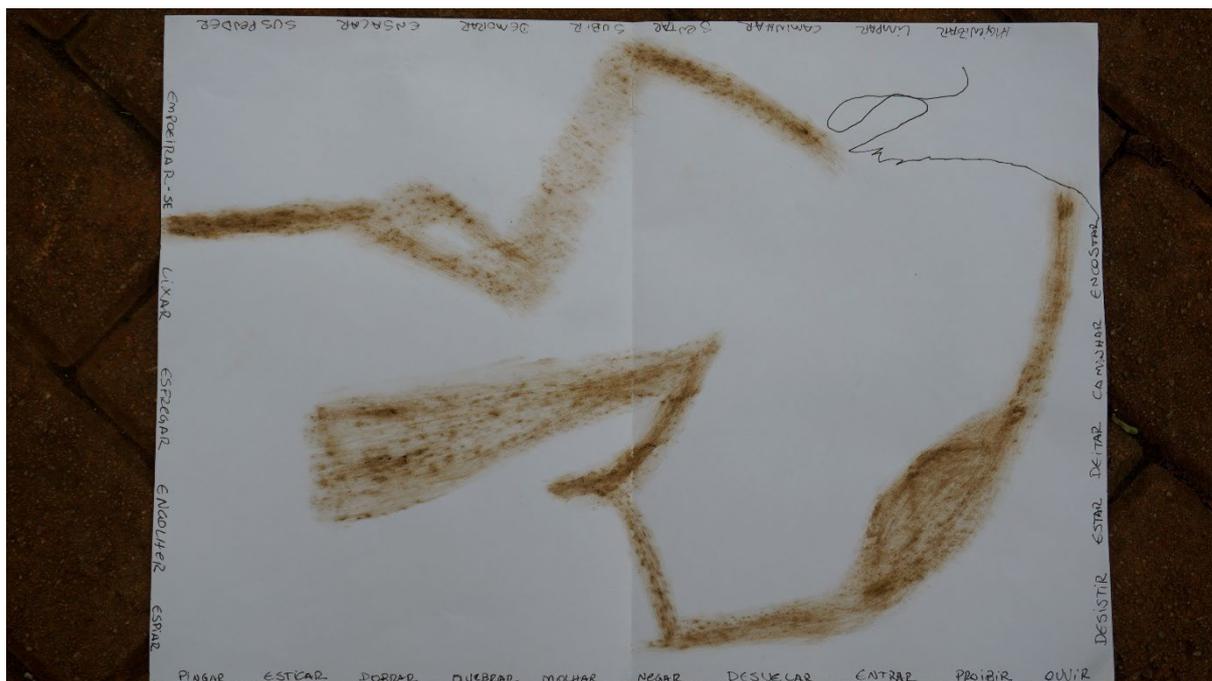


Figura 16: Registro sobre superfícies de Babi. Lembre-se de entrar no site para ver de perto os registros de todos que realizaram a ação, inclusive o meu, e conferir as legendas que transcrevem as palavras que marcaram as experiências: <https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas>. Foto: Victor Costa, 10 jan. 2022.

Todos concordam que, depois de passar muito tempo olhando para a obra, ela se teatraliza (ou vira coreografia, como completa José). Babi comenta que o andaime da entrada principal lhe pareceu um elemento de teatro de animação. O pedreiro que subiu nesse andaime tinha o rosto todo empoeirado, branco, como uma máscara de cena. Segundo Victor, o mesmo organizou todas suas ferramentas para começar e nunca, de fato, começou – como se estivesse subordinado eternamente à ação de somente arranjar seus materiais de trabalho. A conversa coletiva ainda marcou a sensação de que, para dentro do tapume, instaurou-se outro tempo. Ouvindo-os, fiquei com a impressão dos tempos distintos e coabitantes de S. Geraldo, o cheiro de estrebaria se misturando ao das máquinas do progresso.

José enfatizou que a noção de “cumplicidade” o marcou durante a ação. Foram seus cúmplices o chão, que garantia a estabilidade da cadeira antes de subirmos nela, e as árvores em que escalou para espiar a reforma. Os trabalhadores da obra também construíram uma relação de cumplicidade com o chão, com as máquinas e os equipamentos de segurança ao serem erguidos para os reparos. Todos saíram do chão para realizar suas ações. Constantemente atento ao camburão que estacionou ao lado da entrada principal do CCC na metade de nossa ação, em estado de alerta, José destacou que para espiar para dentro, não podia deixar de espiar para fora.

Babi sentiu o tapume como uma borda, membrana de resistência entre o que está dentro e o que está fora. Victor nos espiou criando novas formas de espiar, vivenciando uma camada dupla de espionagem. Ao contrário de nós, com a câmera, teve que se afastar dos tapumes para conseguir espiar (e registrar). Pelos buracos e frestas, a câmera não captava a imagem. Conta que a distância marcou nele uma dimensão de monumentalidade que é possível perceber em seu registro sobre superfície. Teve a sensação de tentar acessar um segredo, algo suspeito. Estava investigando? Por que fecharam todo o complexo e não apenas a entrada de cada volume? Acompanhou um caminhão que entrou pelo portão principal do tapume e que não descarregou nada. Os pedreiros parecem estar lixando sempre o mesmo lugar. Espiou uma porção de não-ações, de tentativas e desistências. Sensação que se confundiu com a fala de um passante sobre o fato da obra não sair do lugar: “parece que vou morrer e não vou usufruir do espaço”. Se impressionou com a possibilidade de ouvir o tapume, de colar o ouvido bem próximo da superfície, ao ver Babi testando esse gesto. Babi é um corpo ouvinte que ressoa os sons do tapume.

Ainda no mesmo dia da ação, Victor publicou em seu canal do YouTube uma montagem em vídeo da experiência. É interessante que tenha feito todo o registro por vídeos curtos, e quase nenhuma foto, como se a ação de espiar exigisse documentos sonoros e vozes aparições. Me surpreende e emociona que a ação tenha causado tamanha reação e implicação artística, essa necessidade urgente de editar o material ainda pelo frescor da sensação, viva a memória parcialmente quente. Ao observar o filme, percebo novas possibilidades para minha espiação, era possível subir no encosto da cadeira para ganhar mais altura. Causa certo incômodo o modo como a câmera encara o funcionário que fecha os portões, e que logo em seguida espia pelo buraco da fechadura.

Aproveite esse momento para assistir ao filme produzido por Victor Costa em:

https://www.youtube.com/watch?v=BIX7tJD11b8&feature=emb_logo



Figura 17: Capa do filme *Espiar o Centro de Convivência*, por Victor Costa, 10 jan. 2022. Disponível em seu canal do YouTube em: https://www.youtube.com/watch?v=B1x7tJD11b8&feature=emb_logo. Acesso em: 25 maio 2022.

Eu me dediquei a algumas tentativas de abordar os passantes. Ao homem que se aproximou de mim para que eu ouvisse nitidamente que deveria tomar cuidado para não dar um passo em falso e cair, perguntei se já tinha espiado como a obra estava ficando. Ele me respondeu que não, pois não era isso que procurava. Procurava um bico⁵⁶ de assentar pedras portuguesas no chão.

José disse que o alertaram de que a curiosidade matou o gato, mas que logo em seguida os mesmos perguntaram se os funcionários estavam fazendo o serviço direito. Também me perguntaram em que etapa estava a reforma, pois tinham a convicção de que começariam pela fiação e pelo serviço estrutural. Eu respondi que, além disso, estavam lixando as superfícies dos edifícios. Foi o que pude espiar, você quer testemunhar?

Quando percebi dois jovens comentando sobre a obra, perguntei se gostariam de espialá-la. Comentaram que ainda estava na fase de limpeza ao verem os funcionários recolhendo os entulhos. Quando o primeiro cedeu a vez de subir na cadeira, desenhou com as mãos no ar um retângulo, à procura de algo de que sentia falta. Eu completei, “falta uma janela?”, como se ele estivesse indicando que faltava uma transparência literal no tapume por onde olhar. Quando

⁵⁶ Gíria que se refere à pequeno serviço ou trabalho temporário.

encontrou a expressão recalçada, corrigiu: “não, uma planta do projeto da reforma colada no tapume”.

Durante a ação, tive a sensação de que a parte encoberta fosse a única que estivesse sendo reparada. Ainda há muito trabalho para ser feito na parte que está visivelmente exposta para quem não se dispôs a espiar. “Ainda vai anos”, disseram.

Imaginamos a mesma multidão que ocuparia a arena em um dia de festa espiando a reforma.

Entre o dia que voltei ao CCC para desenhar e a ação de espiar a sua reforma, senti vontade de esculpir sua arquitetura em volumes, sem a precisão das escalas das fachadas, apenas deixando que as formas das superfícies e suas relações me afetassem. Eu montei o protótipo no escritório de Naia Pratta, amiga e parceira de mestrado que me cedeu a casa enquanto permanecia em Campinas, e que emprestou a cadeira amarela que apoiava minha mala em seu ambiente doméstico.

Ao longo da trajetória do meu mestrado, colecionei uma série de enunciados de programas performativos, apresentados aqui em itálico, que significaram estratégias de investigações, formas de elaborar minhas leituras, e de convidar o outro para experimentar minhas elucubrações. Imaginei ser possível reunir essa coleção e estampá-la na superfície de um objeto cuja forma coincidisse com a experiência sugerida pelos verbos de ação. Os primeiros testes a partir do formato das fachadas do CCC encarnam o desejo de construir um objeto pelo qual fosse possível espiar, que projetasse sombras, que pudesse compor cartões-postais da cidade, guardar a coleção do que os outros perderam, e ser disposto em relação às superfícies do patrimônio.

O terceiro capítulo de ACS, “A caçada”, pode ser lido como uma perseguição pela reinstituição do modo de ver as coisas de Lucrecia, embaralhando-se ainda com uma busca eufórica por uma pulseira nas gavetas de seu quarto, e com as investidas do pretendente militar Felipe em troca de um beijo. O capítulo começa com Lucrecia se arrumando para ir ao baile. Abstraindo as funções de um chapéu, procura novos modos de usá-lo. Ao invés de ocultar sua figura sob os símbolos desses enfeites, Lucrecia olha fixo para o espelho a procura de um modo de se ver mais bela.

Inclinou-se de súbito para o espelho e procurou achar o modo de se ver mais bela, abriu a boca, olhou os dentes, fechou-a... Em breve, do olhar fixo, nascia afinal a maneira de não penetrar demais e de olhar em esforço delicado apenas a superfície – e de rapidamente não olhar mais (LISPECTOR, 2019, p. 34).

Se ver mais bela significava se ver como um dos objetos do quarto, a imitar o guarda-roupa enquanto vasculhava em busca da pulseira de pérolas verdadeiramente falsas (porque distinguir sua legitimidade seria atribuir-lhe valorção). “Mas na verdade sua futilidade era um despojamento severo e quando ela estivesse pronta pareceria um objeto, um objeto de S. Geraldo. Era nisso que ela trabalhava ferozmente com calma” (LISPECTOR, 2019, p. 34). O decorrer do capítulo narra o encontro de Lucrécia com Perseu, ambos partilhando o mesmo modo de olhar, mas com o qual não vislumbrava um futuro para além do subúrbio, em comparação com seu encontro com Felipe. Apresentando-se fardado, Lucrécia estava impossibilitada de ver Felipe porque ultrapassava sua superfície e alcançava apenas o símbolo militar. Entre o conflito de desejá-lo por ser um estrangeiro que poderia levá-la pra cidade grande e, ao mesmo tempo, odiá-lo pelo mesmo motivo que implicava no fato de não conseguir vê-lo, Lucrécia foge do seu beijo e sente-se ferida como quando não conseguia pôr-se a par de seu aposento para encontrar sua pulseira. Veja, foi o olhar fixo no espelho que despertou Lucrécia e a fez recuperar o modo das coisas serem vistas por ela, quando uma urgência interna voltou a dar espaço para as relações externas entre ela e as coisas que a cercavam. Por isso, a possibilidade desse que o objeto que tenho a pretensão de criar para ser um mediador da relação com o CCC, e que passo a chamar de *objeto oco* – oco de função como a cadeira vista por Lucrécia, inabordável como o campo que a poética do olhar clariciana pousada nela instaurou – possa apresentar uma de suas faces espelhadas.

Apoiar o espelho em uma superfície da cidade e procurar achar um modo de ver sem penetrar demais.

Em suas *Partituras para o corpo, o edifício e a alma para o São Luiz Teatro Municipal*⁵⁷, o artista alemão David Helbich⁵⁸ também criou um convite para uma ação que pode expressar a intenção da alegoria de Françoise Choay sobre atravessar o espelho, ignorando a própria imagem refletida no corpo do patrimônio e focando na experiência de se relacionar com sua materialidade. As partituras foram publicadas em *Performance na Esfera Pública*, coletânea portuguesa de ensaios e páginas de artistas organizada por Ana Pais, que se constrói na tentativa de responder as perguntas: “Pode a performance arte hoje participar, construir e

⁵⁷ Cf. *Partituras para o corpo, o edifício e a alma para o São Luiz Teatro Municipal* disponíveis em: https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/web-performance-16p-pt. Acesso em: 25 maio 2022.

⁵⁸ Cf. site oficial e outras partituras criadas por David Helbich disponíveis em: <http://davidhelbich.blogspot.com/>. Acesso em: 25 maio 2022.

recriar o espaço público? Como podem os mundos criados pela performance reconfigurar as possibilidades políticas, éticas e estéticas do encontro com o outro, de ação no mundo e da relação entre a esfera privada e pública?” (PAIS, 2017, p. 8). Não encontrei informações sobre como exatamente as partituras foram entregues e apresentadas aos participantes, mas destacam-se alguns detalhes como o ato erótico superando a racionalidade do edifício; a tentativa de projetar o corpo para dentro de estruturas construtivas, desaparecendo dentro de ou se confundindo com elas; e, por último, uma partitura que gostaria de destacar por inteira:

Prazer em conhecê-lo, Dan Graham⁵⁹

Vá a uma casa de banho do edifício e ponha-se em frente do lavatório. Olhe para o seu reflexo no espelho.

Ignore-se a si próprio (PAIS, 2017, p. 55).

Também o formato das cartilhas de David Helbich, ilustradas por Miriam Hempel, são fonte de pesquisa para confecção de um objeto oco, assim como o livro de instruções *Grapefruit* de Yoko Ono, publicado originalmente em 1964, e que já foi apresentado como inspiração no momento em que criei uma instrução para trajetória de minha desmontagem. *Grapefruit* está dividido em nove partes principais: “Música”; “Pintura”; “Evento”; “Poesia”; “Objeto”; “Filme”; “Dança”; “Peças de arquitetura dedicadas a um arquiteto fantasma” e “Sobre filmes”. A primeira parte com peças dedicadas à música dita o tom compositivo do material como um todo, que tem mesmo essa palpabilidade da partitura. Como se fosse inteiro tocado com acompanhamento musical, mesmo quando a realização de uma das instruções tem o efeito de aprofundar o silêncio, que se faz ouvir como dimensão espacial como nos gestos performativos de John Cage⁶⁰. Ainda sobre os acordos iniciais do livro, a escolha do título é retomada em um dos questionários de verdadeiro e falso, em que brinca adivinhar as frutas que resultaram no hibridismo da toranja – *grapefruit*, em inglês –, cruzamento entre o pomelo e a laranja. Algumas

⁵⁹ Dan Graham foi o artista americano que projetou a instalação “*Public Space / Two audiences*” [“Espaço público / Dois públicos”] para a Bienal de Veneza em 1976. Uma sala dividida ao meio por uma parede de vidro, com entradas distintas para cada metade resultante, onde devia-se permanecer por trinta minutos. A parede do fundo de apenas um dos lados da sala estava coberta por um espelho. Quem entrava por esse lado, podia ver sua imagem refletida individualmente nessa superfície espelhada, e os reflexos mais fracos da sua própria sala e a profundidade da sala contígua projetados no vidro que as separava. Quem entrava pelo outro lado, via seu duplo reflexo e como os visitantes da outra sala se unificavam a eles formando um só coro. Investigação sobre o desenvolvimento do senso de uma identidade comum, consciente de si, e de si em relação ao grupo. Consciente ainda sobre a materialidade do entorno que proporcionava essas reflexões, ao mesmo tempo que debatiam assuntos como a vedação, o isolamento e a vigilância.

⁶⁰ Me refiro especialmente à peça 4'33" composta por John Cage, que em 1952 foi performada pelo pianista David Tudor. A partitura proposta por Cage está dividida em três movimentos que podem ser executados por qualquer instrumento, nenhum instrumento, ou por uma combinação de instrumentos. Os músicos devem sentar-se à frente de seus instrumentos, cronometrar 4 minutos e 33 segundos e dar por encerrada a ação. Considerada um marco da performance, o gesto revela os efeitos desse silêncio, ou quais sons do entorno se fazem ouvir quando ganham dimensão estética no instante em que executa-se uma ação que deveria produzir sonoridades.

das instruções de Yoko Ono são ações cotidianamente muito simples que são ampliadas quando o foco se instaura no instante presente, como o evento de observar um fósforo queimar até que se apague. Outras são da ordem da impossibilidade, em busca de novas semânticas que nasçam da hibridade dos campos que intitulam cada uma das partes. Os roteiros apostam em gestos como o de enviar algo a alguém (endereçar a, entregar); deixar algo para que outro encontre; encontrar ao acaso algo que o outro moveu; quebrar um objeto e recriá-lo por suas partes; construir e queimar, como a instrução derradeira de atear fogo ao livro quando terminar de ler. É inevitável fazer a leitura à luz (ou às sombras) da pandemia, especialmente quando se trata dos limites entre o fora e o dentro, das superfícies e funções da casa, ou quando é sugerido que se confundam as máscaras aos nossos rostos.

No dia **11 de janeiro**, ainda em Campinas, Babi Fontana me convidou para ir à Casa de vidro, no Lago do Café, centro multicultural no qual participava de uma residência artística. Na parte da manhã, resolvi ir ao Centro de Convivência por uma última vez, mesmo com muita chuva, carregando os volumes que construí com a intenção de posicioná-los sobre o piso de pedra de diferentes tonalidades da praça, tal como a personagem Carla do conto *A bela e a fera*⁶¹, de Clarice, que teve medo diante da ferida aberta de um mendigo, mas deu o grande pulo de sua vida ao corajosamente sentar-se no chão (LISPECTOR, 2016d, p. 630). O plano inicial era passar um tempo manipulando aquelas superfícies tendo o chão como apoio (o que ainda virá a ser testado). Mesmo que tenha chovido torrencialmente e que as peças de papel paraná coladas com fita crepe tenham tomado chuva, valeu a pena a visita porque os poucos instantes que fotografei (atrapalhadamente, equilibrando a pasta A3, os volumes e o guarda-chuva) me deram a sensação de que os volumes *pousavam* na praça.

⁶¹ *A bela e a fera ou A ferida grande demais* é um conto que foi escrito no último ano da vida de Clarice Lispector, publicado em uma coletânea homônima lançada postumamente, que abarca escritos do começo de sua carreira na primeira parte e escritos de 1977, pouco antes da morte da autora, na segunda parte. Conta a história de Carla de Sousa e Santos cuja estabilidade cotidiana segura é rompida quando se depara com a ferida exposta de um mendigo. Carla, que esperava o motorista vir busca-la no salão de beleza como de costume, pela primeira vez se vê consigo mesma, no tempo ocioso em que ele atrasa sua chegada, passando a refletir sobre seu papel como mulher e sobre os privilégios de sua classe social.

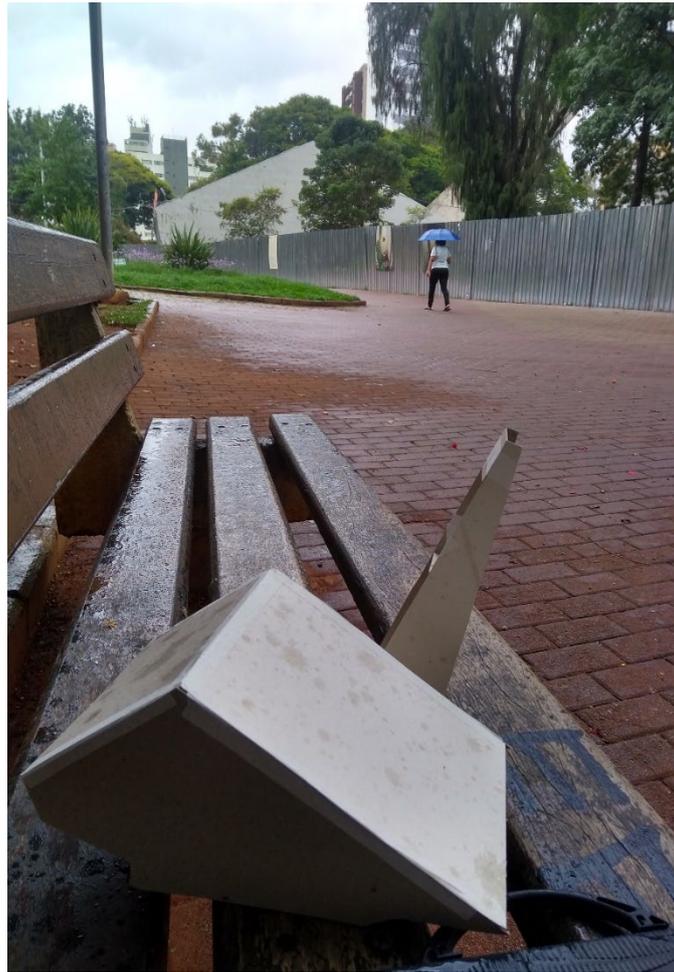


Figura 18: A segunda parte da página do site, logo após o relato da ação de espiar, foi intitulada “Pousando um objeto oco”. Mais uma vez, é possível acompanhar o ritmo de leitura para procurar nas pausas mais fotos da maquete pousada no complexo do CCC. Visitar e acompanhar: <https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas>. Foto: Juliana Semeghini, 11 jan. 2022.

Como olhar para o CCC pela primeira vez? Espiando-o, como se um objeto oco, feito só de exterioridade, tivesse pousado no centro de Campinas. As pichações e intervenções que fizeram de sua superfície suporte, ao longo desses anos de interdição, realçam a percepção de que o complexo extremo é feito só de casca. Há nisso uma vantagem: a de vê-lo de uma só vez e mantê-lo inexplicável, transitório, extremo, pousado.



Figura 19: Pousando os volumes em tablado de madeira disponível na sala de ensaio da Casa de Vidro aberta à Babi Fontana, que me convidou para estar ali nesse momento de partilha. Foto: Babi Fontana, 11 jan. 2022.

Já na Casa de Vidro, depois de pousar os volumes num tablado com tampo de madeira, compartilhei as questões mais latentes de minha pesquisa com minha parceira. Será que algumas das peças, ainda no formato das fachadas do CCC, poderiam formar um objeto com a lembrança do que foi a maquete e ser usado como mediador ou disparador de ações no espaço da praça? Um objeto relacional oco, com as superfícies escritas de programas performativos que poderiam ser realizados a partir da manipulação do próprio objeto. Uma abstração, naquele momento. O interessante é que, ao fazer essas perguntas para Babi, quem eu considero uma grande realizadora – no sentido de praticar as matérias –, elas pareciam descabidas sem testagem. Não porque Babi deixe de acompanhar a abstração, muito pelo contrário, mas porque percebo que a pergunta só gera dúvidas e não uma reação do corpo. Diante dessa constatação, senti, então, vontade de ler o começo do conto “O ovo e a galinha” de Clarice Lispector em voz alta para Babi. Li os oito primeiros parágrafos até encerrar com a citação abaixo:

O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pousou. Quando pousa, não foi ele quem pousou. Foi uma coisa que ficou embaixo do ovo. – Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo

de tê-lo visto. – Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. – A Lua é habitada por ovos.

O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se. – O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe. – Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome (LISPECTOR, 2016a, p.52).

Logo depois de ouvir o trecho do conto, Babi teve um impulso como o de medir o peso de cada peça, em gestos que se desdobravam de acordo com cada materialidade: por algumas era possível espiar, outras vestiam o braço. Gravei um vídeo de Babi expondo o desejo de encher um dos modelos de carne, primeiro passando o braço por dentro dele, e logo em seguida fazendo uma concha com uma das mãos como quem segura um bolo de carne moída impessoal para rechear a forma.



Figura 20: Babi manipulando a forma, recheando ela de carne humana. A foto é um recorte do vídeo disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=j29dLCCJx84&t=3s>.

Acesso em: 25 maio 2022. É possível ativar as legendas ou assistir ao vídeo sem som. Vídeo: Juliana Semeghini, 11 jan. 2022.

Lembre-se de acompanhar a página do site para ver outras fotos e assistir outros vídeos desse momento.

Quando terminava de olhar com a pele cada uma das peças, Babi voltava a posicioná-las na relação inicial com as outras, o que a levou a questionar se os volumes não tinham conexão. Com razão, afinal, eu tinha feito a maquete deixando o recorte da fachada para o encaixe dos degraus que os unem em circunferência, mas fica difícil imaginar (se não vendo uma foto aérea) que os telhados viram eles mesmos a arquibancada do teatro de arena, e que

existe ainda uma ligação subterrânea que pretendia ser um fluxo de circulação que cortava a praça. Babi filmou minha explicação ao apontar o lápis para onde seriam as escadas que dão para a arena, fazendo gestos arquitetonicamente coreografados para explicar minimamente a relação espacial entre os volumes. Legendei alguns de meus gestos, mas assistir o vídeo em silêncio garante outro tipo de experiência estética:

<https://www.youtube.com/watch?v=wDpQ9w2H8m4&t=1s>



Figura 21: Momento do vídeo *Conexões entre volumetrias*, em que explico a relação entre os volumes do CCC com a ponta do lápis. Vídeo: Babi Fontana, 11 jan. 2022. Disponível no meu canal do YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=wDpQ9w2H8m4&t=1s>. Acesso em: 25 maio 2022.

De alguma forma, as passagens que eu tentei explicar foram ouvidas por Babi como acessos por onde espiar. Assumo que Babi deve ter sentido vontade de ocupar esses corredores, ao testemunhar a imagem anterior que eu inventara dos trabalhadores que tinham membros de ferramentas e corpos de guincho se sobrepondo à visão do corpo da dançarina fundida aos objetos ociosos. Carregando a volumetria como se ela mesma fosse um equipamento para elevação e movimentação de carga, gesto que ela nomeou como um “deslocamento de paisagem”.

Quanto mais se envolve com a leitura de ACS, mais embaralham-se as ambiguidades entre aquilo que se diz sobre a cidade de S. Geraldo e o que se diz sobre Lucrecia Neves. De uma caçada por uma pulseira, fazendo o esforço delicado de olhar apenas as superfícies

expostas de seu quarto por onde a perdera, nasce o susto de ver as coisas de novo, de maneira a não penetrá-las demais.

Esse olhar que nasce de espiar os bibelôs que lhes pertenciam, diferente daquele que se constrói em relação ao sujeito (em que a coisa é tudo aquilo que não é o sujeito, este acima da coisa), espiar constrói o mundo como extensão da pele. Esse tipo de olhar adere ao corpo-mundo. Quanto mais aderida à cidade, mais o texto radicaliza essa operação de indistinção. Do morro do pasto, Perseu apontava com o dedo a cidade sobre a qual não tirava nenhuma conclusão, e Lucrecia sonhava em “ser vista sobre o morro: como o postal de uma cidade” (LISPECTOR, 2019, p. 40). O livro de Benedito Nunes, *O drama da linguagem*, em outros momentos já citado, desenha a concepção de mundo de Clarice e como seus traços estilísticos e suas matrizes poéticas agem em seu projeto de escritura, sempre provocando o jogo entre a realidade e a linguagem e problematizando a relação entre o ser e o dizer. Dedica-se a uma análise de *A cidade sitiada* no segundo capítulo, em que define o romance como “uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam” (NUNES, 1995, p. 38). Embora seu comentário pareça se restringir ao fato de Lucrecia personificar essa situação genérica (e talvez universal) ao tratar da alegoria, arrisco ir além e mais uma vez resgatar o significado de alegoria importado de Benjamin por Ileana Diéguez. Em que os estilhaços da história são lidos por suas afinidades internas, e os atos não se organizam sequencial e linearmente, mas em camadas simultâneas, acumuladas umas sobre as outras, de onde é possível se localizar historicamente em relação, e onde tudo é tudo. Procedimento alegórico que faz circular o sentido do caroço cuspidor por Perseu em solo que o progresso terraplanou. “Ao lado de Perseu, Lucrecia Neves será como as ruas, os sobrados, a praça, a Igreja e o Morro do Pasto, um aspecto da paisagem de São Geraldo” (NUNES, 1995, p. 36).

O último capítulo de ACS intitula-se “Fim da construção: o viaduto”. A mãe de Lucrecia envia-lhe uma carta contando que um homem se encantou por sua foto e a personagem principal decide ir à fazenda unir-se a ele e ao retrato. Então, Lucrecia Neves une-se aos primeiros desertores e abandona a cidade da qual fazia parte. Nos parágrafos finais do livro, seu rosto se confunde aos dos cavalos, que também desertaram S. Geraldo prestes a trocar de nome, e seu destino se confunde com o da cidade sitiada.

Antes de derradeiramente partir, Lucrecia tinha encomendado um retrato seu. “Pendurou-o no corredor, ao lado de um desenho em cartão-postal do futuro viaduto que seria erguido. Espanava-o diariamente” (LISPECTOR, 2019, p. 142). Equivalente ao prenúncio do progresso, quanto mais o tempo passava, mais aumentava a distância entre o seu ideal “inchado e digno” e a cidade em si. Ao passo que tornar-se-ia recorrente referir-se à imagem e não

diretamente à cidade, ao retrato e não diretamente à Lucrecia. S. Geraldo tornou-se o cartão-postal de si própria, até chegar o dia de construir de novo.



Figura 22: Babi Fontana deslocando paisagens. Foto: Juliana Semeghini, 11 jan. 2022.

Essa imagem é um convite para voltar à página <https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas> e assistir também à sequência de vídeos de Babi deslocando os volumes ocios.

Com medo de desfazer os volumes, é possível notar em vídeo a delicadeza com a qual Babi deslocava os modelos. De fato, eles são feitos de um material bem frágil, com peças de papel paraná das menores gramaturas emendadas com fita crepe. Quando eu brinquei que ela poderia ser mais agressiva com a manipulação, caso achasse necessário, ela recuperou a memória recente de ter participado do projeto *Titus – a experiência*⁶², dramaturgia relacional ativada por correspondência, dirigida por Marcia Nemer Jentzsch. Ao se inscrever, conta Babi, você aceita receber em casa uma série de instruções a serem realizadas e o material necessário para isso. Uma das etapas compreendia seguir um tutorial de como fazer vincos e dobras em um papel, até se dar conta de que estaria montando um origami de tsuru. A grande surpresa foi que, depois de ter achado um lugar para o passarinho pousar no cotidiano da casa, orgulhosa do que fora montado com as próprias mãos, a próxima instrução seria destruí-lo. Nas redes sociais do grupo que propôs a ação, é possível encontrar imagens de como cada participante destruiu

⁶² Cf. Instagram oficial de *Titus – a experiência* disponível em: <https://www.instagram.com/titusaexperiencia/>. Acesso em: 25 maio 2022.

sua criação. Em troca dessa imagem da extinção enviada para compor o mural, o grupo enviava pelos correios um cartão-postal demarcando o fim da experiência dramaturgica.

É minha intenção enviar para a banca e para quem deseje ler minha dissertação de mestrado, um objeto oco manipulável que, além das instruções de programas performativos a serem realizados no espaço urbano, possa inclusive interferir na forma de interagir com este documento oficial. A descrição da experiência Titus me fez cogitar a hipótese de que esse bibelô talvez não precise restar intacto em casa como um objeto durável. Pode ser um objeto que forma e deforma como as palavras de Clarice descritas por Nunes. Desse questionamento, surgiu o desejo espontâneo de convidar Babi para desmontar todos os volumes e, logo em seguida, remonta-los, criando outras e novas formas.

Vídeo *Desmontar objetos ocos*: https://www.youtube.com/watch?v=83_w5_hU12g

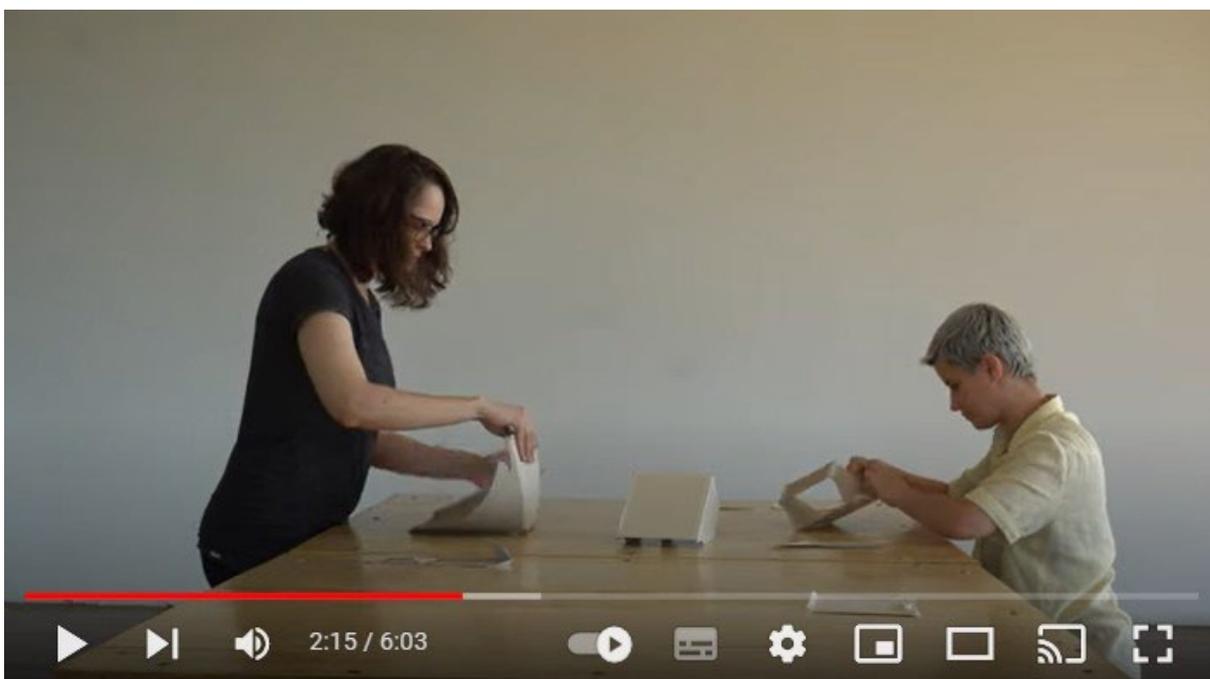


Figura 23: Momento do vídeo *Desmontar objetos ocos*, no qual desfazemos as emendas com fita crepe para desfazer as formas da maquete inicial. Vídeo: Babi Fontana e Juliana Semeghini, 11 jan. 2022. Disponível no meu canal do YouTube em: https://www.youtube.com/watch?v=83_w5_hU12g. Acesso em: 25 maio 2022.

O trabalho dos cavalos em uma cidade que se ergue acontece não só pela necessidade de apropriar-se de sua força de tração, como também pelo seu exercício de olhar que revela a cidade e os nomes íntimos das coisas. Lucrécia e os cavalos eram duas raças de construtores, “nela e num cavalo a impressão era a expressão” (LISPECTOR, 2019, p. 20), o que marca o

sentido da visão coincide com a forma como as coisas se apresentam. As coisas são expressas por palavras tal como são vistas.

Quando todas as cidades fossem erguidas com seus nomes, elas se destruiriam de novo porque assim sempre fora. Sobre os escombros reapareceriam cavalos anunciando o renascimento da antiga realidade, o dorso sem cavaleiros. Porque assim sempre fora.

Até que alguns homens os prendessem a carroças, outra vez erguendo uma cidade que eles não entenderiam, outra vez construindo, com habilidade inocente, as coisas. E então de novo se precisasse de que um dedo apontando lhes desse os antigos nomes. Assim seria pois o mundo era redondo (LISPECTOR, 2019, p. 87).

Assim como os cavalos, Lucrecia é parte intrínseca de um ciclo que se inicia com as coisas sendo nomeadas de forma que a distância entre elas e as palavras seja mínima; até que chega o momento em que, atribuídos tantos novos nomes aos objetos, deixam de responder quando são chamados, e a cidade decai. Mais uma vez, os cavalos voltam a ser responsáveis por anunciar a antiga realidade por entre os escombros dessa cidade, e voltam a apontar antigos nomes mais próximos das coisas – até que o mundo gira.

Vídeo *Montar novas formas ocas*: <https://www.youtube.com/watch?v=u4k3PCbOORA>

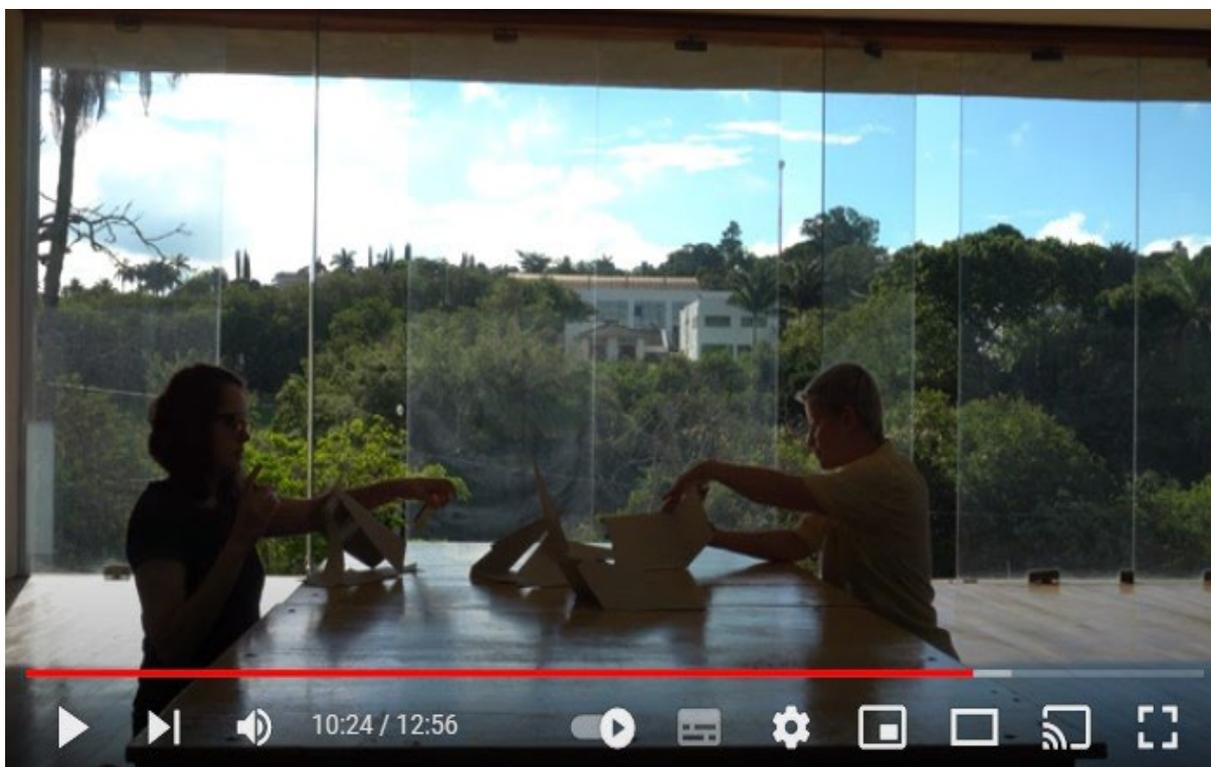
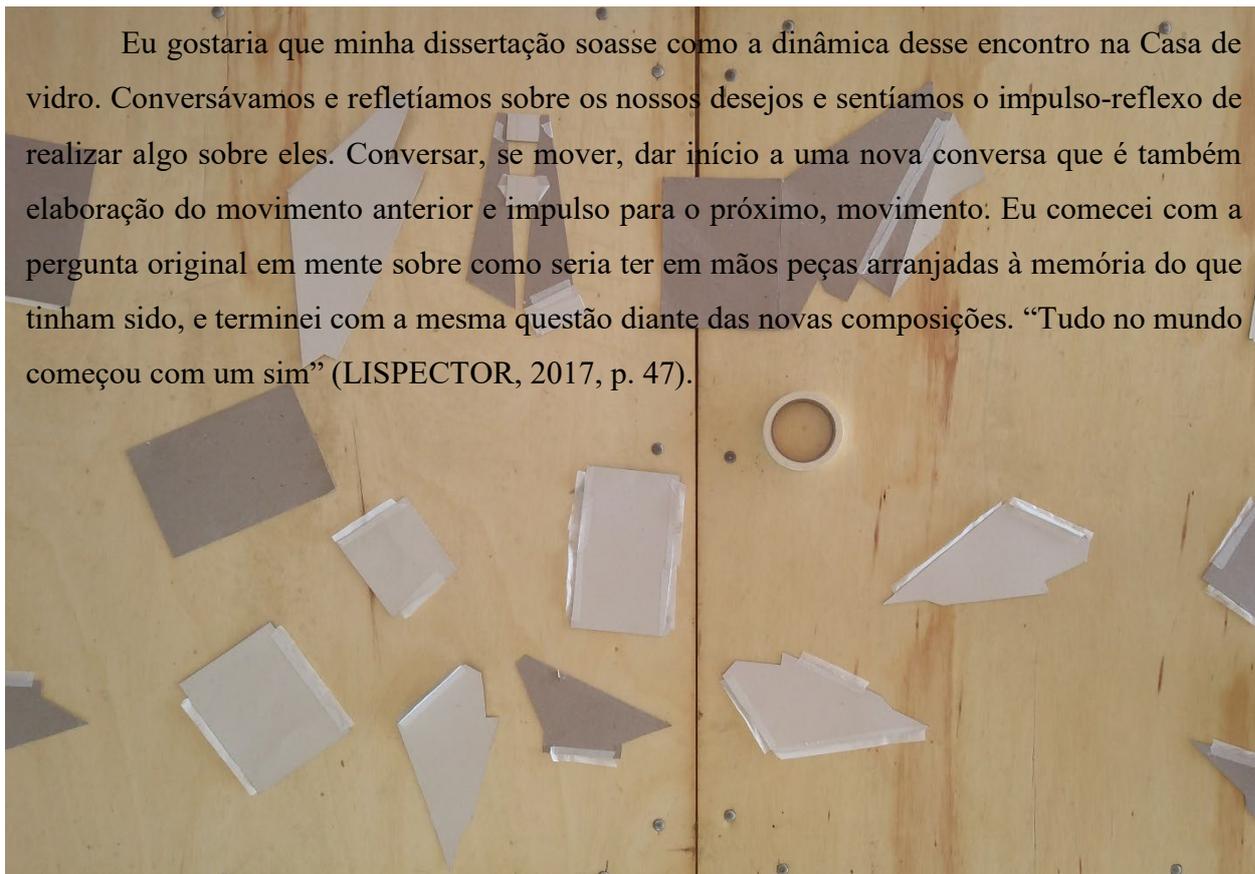


Figura 24: Momento do vídeo *Montar novas formas ocas*, em que usamos a mesma fita crepe para inventar novas formas a partir das fachadas iniciais. Vídeo: Babi Fontana e Juliana Semeghini, 11 jan. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u4k3PCbOORA>. Acesso em: 25 maio 2022.

Eu gostaria que minha dissertação soasse como a dinâmica desse encontro na Casa de vidro. Conversávamos e refletíamos sobre os nossos desejos e sentíamos o impulso-reflexo de realizar algo sobre eles. Conversar, se mover, dar início a uma nova conversa que é também elaboração do movimento anterior e impulso para o próximo, movimento. Eu comecei com a pergunta original em mente sobre como seria ter em mãos peças arranjadas à memória do que tinham sido, e terminei com a mesma questão diante das novas composições. “Tudo no mundo começou com um sim” (LISPECTOR, 2017, p. 47).



Desmanchamentos

Chegamos ao Centro de Convivência Cultural de Campinas (CCC) no dia **06 de maio de 2022**, uma sexta-feira de manhã, eu, meus colegas do grupo de pesquisa, Babi Fontana, Getulio Henrique Rocha Lima e José Teixeira; Erika Cunha, atriz e pesquisadora do Grupo Matula Teatro⁶³, com sede no distrito de Barão Geraldo, Campinas; e Sofia Cruz, artista da cena e do corpo formada na graduação em Dança pela Unicamp. Pedi para que Sofia encontrasse o letreiro que identificava a entrada principal do CCC, para nos reunirmos na frente, mas a essa altura da reforma, a fachada já estava em concreto liso, livre de informações. Pedi alguns primeiros minutos para desenhar com eles o nosso espaço de jogo. Então, desenhei no chão da praça com fita crepe, a livre inspiração do que seria a projeção em planta da construção do complexo patrimonial.

Eu já vinha pensando em maneiras de delimitar esse espaço de encontro, essa estação com determinado suporte onde a troca pudesse acontecer, quando uma amiga me emprestou sua Caixa-Livro AND, publicação que reúne uma série de material gráfico projetada com a intenção de fazer circular e colocar em relação as filosofias de partilha do Centro de Investigação em Arte-Pensamento & Políticas da Convivência AND Lab⁶⁴. Com um vocabulário próprio que estampa como um mapa um dos pôsteres que a caixa contém, é difícil fugir de explicar as intenções dessa *plataforma de pesquisa praticada* sem copiá-las pelas mesmas letras. Por isso, nesse trecho do texto, optei por usar o itálico para destacar conceitos tal como foram definidos pelo grupo. O caderno azul dentro da caixa *artefato* foi escrito por Fernanda Eugenio (2019) e explora a trajetória dessa *filosofia habitada*, contando como aplicam o Modo Operativo AND em jogos que tornam a filosofia do grupo praticável, ou seja, que transformam as inquietações que os atravessam em *práticas de afinação de percepção* que engajam participantes alertas aos dispositivos de controle sistêmicos e que os convocam para tomar uma decisão diante de determinadas situações. Uma das propostas de jogo do AND Lab consiste no grupo escolher uma imagem disparadora, que pode estar no seu arquivo pessoal do celular, ou ser alguma carta do jogo Dixit⁶⁵. O grupo, então, precisa decompor a imagem

⁶³ Cf. site oficial do Grupo Matula Teatro, disponível em: <https://grupomatulateatro.com/>. Acesso em: 25 maio 2022.

⁶⁴ Cf. site oficial AND Lab - Centro de Investigação em Arte-Pensamento & Políticas da Convivência, disponível em: <https://www.and-lab.org/>. Para conhecer mais alguns detalhes da Caixa-Livro AND, cf. <https://www.and-lab.org/campanha-caixa-livro>. Acesso em 25 maio 2022.

⁶⁵ Dixit é um jogo de tabuleiro em que os participantes avançam de acordo com a relação que estabelecem com as cartas do jogo. As cartas, ilustradas de forma surrealista e onírica, apresentam um rico universo que o narrador da rodada precisa descrever de forma não óbvia, a fim de que só algumas pessoas acertem a carta a que ele se referia. Essas mesmas imagens fantásticas podem ser usadas como disparadoras no jogo proposto pelo AND Lab.

escolhida em uma única frase que dê conta de suas *forças compositivas*. Essa frase será deixada no *tabuleiro* de jogo, um espaço retangular no chão delimitado por fita crepe, para que o próximo grupo construa uma instalação com os objetos descartados disponíveis para jogo, que não ilustre a frase, mas que sustente as forças de ação compositivas iniciais, num *exercício proximal de manuseamento da tralha*. Um exemplo ilustrado na publicação do AND Lab seria um grupo de participantes que escolheu como imagem disparadora o que aparenta ser um vídeo de um bebê dentro de uma caixa de papelão dividindo espaço com outras coisas que a ocupavam. Decomposta essa imagem, o grupo escreveu a seguinte frase que expressava suas forças compositivas: “Tudo encaixa, é só caber”. Deixada no tabuleiro, foi trocada com outro grupo que construiu uma bandeja com todos os seus vãos abarrotados de coisas, inclusive preenchendo as frestas finíssimas de sua moldura. Para além do momento e espaço do exercício, um dos jogadores fotografou a forma como uma pequena janela foi instalada em um sobrado, forçando que o concreto ocupasse o espaço recortado, previsto para um determinado padrão de janela. Dando a impressão de que, para além da prática, o membro do grupo a experienciou-la carregou consigo as linhas de forças decupadas da imagem disparadora, como quem se mantém em estado de alerta e pesquisa para surpreender-se com o fato de encontra-las por aí, em qualquer lugar, a qualquer instante⁶⁶.



Figura 25: Fotos do caderno sobre os jogos praticáveis do Modo Operativo AND, escrito por Fernanda Eugenio, parte da Caixa-livro AND, que ilustram um ciclo completo do Jogo Isto-Isso-Isto. Fonte: EUGENIO, 2019, p. 38-39.

⁶⁶ Quando Babi Fontana viajou para Lisboa, Portugal, para participar do *Encontro Internacional sobre a Cidade, o Corpo e o Som* entre março e abril de 2022, me enviou algumas fotos da renovação do jardim da Praça do Império. O tapume que cercava a reforma de reabilitação do mobiliário urbano apresentava uma janela para que os curiosos pudessem espreitar o obra. As fotos que de certa forma indicam que Babi carregou consigo as “forças compositivas” do programa performativo “espiar a reforma” do CCC, estão disponíveis na barra final de fundo azul na página do meu site intitulada “Atravessamentos”: <https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas>.

Voltando ao Centro de Convivência, a fita crepe que eu coleí no chão da praça, à semelhança da planta da edificação, equivaleria ao que a filosofia do AND Lab nomeou de “zona de jogo”, como a que o tabuleiro, onde foram criados os arranjos com a tralha, instaurou. A fita do Modo Operativo AND enquadra uma zona em torno da qual o coletivo tem *matéria para discutir e pesquisar um problema comum*, onde ficam destacadas as *agências que estão em jogo*. Segundo Fernanda Eugenio, instaura-se um mundo dentro do mundo, ideia que se faz bem mais próxima da literalidade no chão da Praça Fluminense do CCC, quando, dentro do espaço de jogo criado pela fita, eu posicionei uma maquete dos volumes construídos do patrimônio, tal como aquele que desmontei com Babi Fontana durante sua residência na Casa de Vidro⁶⁷.

A maquete foi posicionada na mesma direção que a edificação. Apontei ao grupo qual volume era a entrada principal, que funcionava com foyer para o maior volume do Teatro, a torre de iluminação, a sala de exposições e o restaurante. Por conta do tapume da reforma, só podíamos ver a metade de cima de cada volume e não o que existia entre eles. Por isso, quis ouvir do grupo se recordavam de memória, ou lembravam de terem visto alguma fotografia, ou se ainda supunham o que existia conectando os volumes. Sofia imaginou que, por conta do topo das árvores que podia ver para dentro do tapume, entre os volumes existia uma grande área verde. Eu contei sobre o projeto de galerias subterrâneas que deveria estar sempre aberta para circulação de quem tivesse a intenção de cruzar a praça, e sobre como as arquibancadas eram formadas a partir do próprio desenho dos telhados daqueles volumes. O desejo de preencher de/com memórias as conexões possíveis entre os edifícios nasceu especialmente do vídeo em que explico para Babi Fontana a totalidade do projeto (Figura 21).

Em um dos registros em vídeo gravado no dia da experiência por Babi, Erika simula com a mão onde reconhece o limite da galeria subterrânea que eu descrevera. Esses pequenos gestos coreográficos dão uma camada subjetiva para lugares que eu nomeava tão genericamente como surgiam no projeto de Fábio Penteado. Aponta para o topo da maquete indicando quando ela e seus amigos viravam a noite no alto da arquibancada, já que na época da adolescência, morava em um pensionato de freiras nas redondezas do CCC que fechava as portas cedo da

⁶⁷ Babi Fontana e Victor Costa organizaram a mostra *Corpos sonoros*, que aconteceu no dia 07 de maio de 2022, um dia após a minha última ação, na Casa de vidro de Campinas, e que reuniu diferentes aberturas dos processos que foram experimentados durante o período de residência artística de Babi no museu municipal. Os dois vídeos que filmamos desmontando a maquete e remontando as faces em novas formas, em sequência, ganharam o título “Rematerializações”, inspirados pela leitura do trecho inicial do conto *O ovo e a galinha* de Clarice Lispector e o desejo de movimentar operações que atuam em suas escrituras, como a desmontagem da forma, e a tentativa impossível de apreender sua definição. Além disso, montei uma instalação com os rastros da ação do dia 06 de maio no CCC, marcando com fita crepe uma das salas da mostra e posicionando as faces e enunciados no piso da exposição. Fotos da mostra e outros relatos sobre a experiência que atravessa a produção final do mestrado estão disponíveis no site <https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas>, na barra azul final da página. Acesso em: 25 maio 2022.

noite e só reabria quando amanhecia. Ainda como se a maquete inspirasse a localização espacial das lembranças, Erika apontou um banco próximo para contar que foi nele que se sentou para chorar no dia em que não passou no vestibular. Reforçando esse movimento de sobrepor as memórias ao espaço-tempo atual, Erika completou que, curiosamente, naquele mesmo dia em que nos reuníamos, tinha sido aprovada em um concurso que prestou como professora.



Figura 26: Momento do vídeo "Desmanchamentos - Memórias em relação à maquete (Parte 1)". O vídeo foi legendado para clarear a compreensão do que está sendo dito em meio aos sons da praça, mas também pode ser visto sem som, acompanhando com mais detalhes os gestos feitos em relação à maquete. Vídeo: Babi Fontana, 06 maio 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=71ePJqzqWDk&t=19s>. Acesso em: 25 maio 2022.

Depois dessa conversa guiada, convidei o grupo para desmontarmos a forma original da maquete e deixarmos todas as superfícies restarem no espaço de jogo para dentro da fita. Avisei-os que quando um dos volumes fosse inteiramente desmontado, eu iria substituí-lo por um igual até acabarem as formas construídas idênticas e repetidas que eu trouxe para o encontro dentro de uma caixa de papelão. Como lidávamos com o vento, os objetos, agora planificados, tiveram que ser colados com fita no chão da praça para que não voassem. Alguns dos participantes se apropriaram dessa solução, reforçando exaustivamente a colagem de algumas peças no chão, exagerando em fita crepe pra impedir que se soltassem.



Figura 27: Sofia cola as faces do que fora a maquete dentro do espaço de jogo demarcado no chão da praça. Nesse último tópico da dissertação que tem tom de desdobramentos da pesquisa, segue o convite ao leitor de parar em uma foto e se dirigir ao site para ver uma sequência de registros do mesmo momento. Em <https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas>, encontrará vídeos da desmontagem dos objetos e como restaram compondo com as pedras portuguesas. Foto: Babi Fontana, 06 maio 2022.

Depois de nos darmos certo tempo para olhar para as formas desmontadas, fiz o convite para que cada um construísse para si mesmo um objeto manipulável com as peças que tínhamos no espaço de jogo, colando-as com fita crepe e arranjando as partes do jeito que quisessem. Gostaria de comentar que, quando narro o que aconteceu, narro com as mesmas palavras que usei no dia, porque eu de fato preparei uma dramaturgia para o nosso encontro que eu seguia com a flexibilidade de quem escuta o grupo. Fiz questão de dar destaque aos quatro enunciados diferentes de programas performativos que estavam colados nas paredes da maquete desde o início e que agora também restavam ao chão. A forma que cada um desse para seu objeto poderia conter todos os diferentes enunciados, ou sobrar apenas com alguns deles.

Medir as superfícies da cidade com as superfícies do seu corpo.

Espiar as coisas sem nunca encará-las de frente.

Posicionar o objeto no limite de um lugar de sombra.

Encontrar e colecionar o que os outros perderam.

Ao longo da pesquisa de mestrado, colecionei uma série de enunciados testados ao longo dessa trajetória, começando por aquele que criei como metodologia de criação da minha desmontagem cênica, até os que retomei e poli para serem colados nas superfícies da maquete que daria início à dramaturgia do encontro de finalização simbólica do mestrado. Como muitos foram criados para serem testados dentro de casa por conta da pandemia, imaginei resistir a possibilidade de serem feitos em ambiente doméstico, mesmo os que dizem sobre a cidade. “Medir as superfícies da cidade com as superfícies do seu corpo”, por exemplo, ainda poderia ser realizado da mesma forma que a personagem do conto de Clarice “O manifesto da cidade” (Em *Onde estivestes de noite*, 1974), que contornava de longe a cidade e a via cada vez com maior clareza. Relendo o conto para explicar essa relação, me deparei com um trecho que parece enxergar pela janela os enunciados estirados no espaço de jogo enquanto reflete sobre a própria escrita do texto: “Se esta foi uma palavra ecoando no chão duro, qual é o teu sentido?” (LISPECTOR, 2016b, p. 503). Esse enunciado que figura entre os quatro sugeridos pela última ação do mestrado, apesar de ter sido inspirado em “O manifesto da cidade”, foi escolhido também por conter a relação do corpo de Lucrecia como extensão do mundo, aderido às superfícies inexauríveis das coisas. “Espiar as coisas sem nunca encará-las de frente”, claramente é sobre a poética do olhar clariciano germinada em *A cidade sitiada*, decupada sua construção especialmente no capítulo “A estátua pública”, quando Lucrecia enfim cedia e via os objetos da sala radiantes, “nada porém podendo ser olhado de frente” (LISPECTOR, 2019, p. 60).

Relembrando brevemente o que já foi explicado com maiores detalhes nos tópicos anteriores, “Posicionar o objeto no limite de um lugar de sombra” carrega ecos do capítulo “O morro do pasto” do terceiro romance de Clarice, em que descrevem-se figuras femininas esculpidas em pedra que sustentavam um edifício modernista em reforma. Os andaimes que ainda obstruíam a construção eram responsáveis pelas últimas sombras que poderiam ser ocupadas na cidade que se projetava para o futuro.

No último capítulo do livro, “Fim da construção: o viaduto”, Lucrecia encontra um santinho de papel com uma oração e relembra, antes de deixar a cidade, como costumava ser fácil encontrar coisas perdidas no chão da antiga S. Geraldo. A própria construção do objeto manipulável que eu sugeri ao grupo já parecia incorporar algo que os outros perderam porque a cola da fita aglutinava pequenas folhas e a terra dos veios do chão.



Figura 28: Quase todos os participantes posicionaram o objeto relacional pronto em frente aos próprios pés, tal como Erika na foto acima, enquanto prestavam atenção nas regras de jogo que eu propunha. Foto: Babi Fontana, 6 maio 2022. Em <https://www.jusemeghini.com/superficiesescritas> é possível espiar outros momentos da confecção dos objetos.

Eu imaginei desdobramentos em que a obra de Clarice poderia ser lida com maior dedicação aos motivos do olhar, colecionando toda e qualquer operação como essa qualidade (olhar fixo ao espelho, espiar, etc.). Ou ainda, assim como Librandi decupou o eco como operação de escrita, desde o primeiro impulso de uma nova fase da pesquisa, fazer do espiar um modo de escrever. Também imaginei uma futura tese entregue em superfícies escritas desmontadas, escrituras rentes ao chão, passíveis de serem remontadas quando movimentadas por ações.

Estabeleci regras simples para jogarem durante uma hora de testagem com os objetos montados. O objeto poderia ser manipulado no complexo do CCC, naquele dia, em casa, e também quando o CCC já tiver sido reformado e for reaberto ao público. E, apesar de nem todos os enunciados conterem explicitamente o objeto, os participantes necessariamente precisariam realizar os programas *com* ele. Por fim, para reestabelecer a relação com a casa – nessa tentativa de reforçar a continuidade entre o espaço doméstico e a rua presente no livro *A cidade sitiada* – que o deslocamento de uma cadeira na ação anterior de espiar a reforma do CCC instaurava, determinei a regra de encontrarem um lugar para o objeto em suas casas assim que retornassem, para percebê-lo como um bibelô, nem que por um instante, por mais que fossem descartá-lo em

seguida. Getulio, por exemplo, continuou jogando com o objeto no piso frio de seu quarto, posicionando-o entre zonas de luz e sombra.

Ao fim da experiência, nos reunimos novamente no espaço de jogo para fazer registros com o corpo ainda quente, e apesar da indicação de que poderiam apoiar a folha sulfite sobre qualquer superfície do espaço onde fizesse sentido registrar a experiência, todos se viram estimulados a realizá-los dentro do campo de ação estabelecido pela fita crepe, até porque era onde as canetas e materiais ficavam ao alcance da mão.

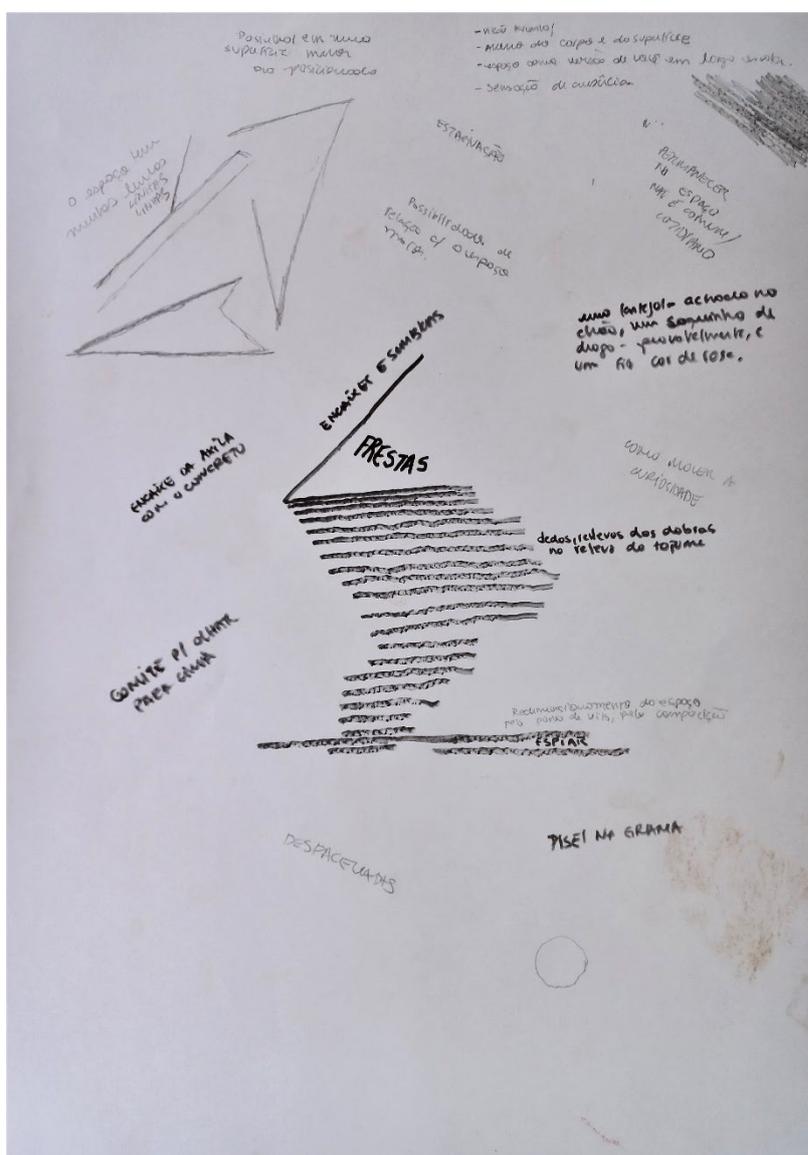


Figura 29: Registro sobre superfícies de Sofia. É possível notar como o enunciado sobre espionar as coisas reverberou no registro de uma notação que copia o movimento do tapume, no qual existem frestas por onde espionar. Foto: Juliana Semeghini, 6 maio 2022.

No fim do tópico anterior “Só é possível ler Clarice criando”, narro o encontro ensaístico com Babi Fontana na Casa de Vidro de Campinas em que me questionei se os formatos novos dos “bichos” de papel ainda carregariam a memória do formato original, ou seja, a memória em miniatura das fachadas do Centro de Convivência – dúvida essa que só poderia ser tirada na prática. Acredito que a resposta seja afirmativa, porque a maioria dos participantes sentiu vontade de tirar fotos comparando as linhas do objeto às linhas da edificação do CCC. Sofia, por exemplo, a quem pertence o registro sobre superfícies que exponho acima, criou um objeto bastante volumoso e posicionou-o na frente dos volumes do CCC, comparando a projeção em altura da torre de iluminação com as faces do seu objeto que se destacavam na mesma direção.



Figura 30: Nesse momento, é possível ir ao site e encontrar outros registros enviados pelos participantes que fotografaram os volumes dos objetos em relação à escala da construção do Centro de Convivência. Foto: Sofia Cruz, 06 maio 2022.

Outra sensação que se repetiu, especialmente entre os relatos de Sofia e José, foi essa confusão entre os corpos e suas extensões e o jogo entre suas escalas. Em seu registo, Sofia relata a sensação de como suas axilas se encaixavam no concreto e, por coincidência, José fotografou o que parece ter sido o exato instante dessa experiência que ficou marcada.



Figura 31: O corpo pousando feito o objeto que montara. Sofia destacou em seu registro a palavra "encaixes", que parece ter permeado seus encontros. Foto: José Teixeira, 06 maio 2022.

Revirar as faces da maquete, que feitas de papel paraná possuíam um lado mais claro aparente e um mais escuro avesso, parece ter causado em José essa sensao de reversibilidade entre o que está dentro e o que está fora, que eu também tentei instigar ao colar enunciados nas superfícies internas da maquete. José, que tem praticado um diário como forma de arquivar as experiências durante o mestrado, me enviou fotos das páginas em que colara o objeto (foi onde encontrou lugar em sua casa) e, segundo ele, planejara as memórias, confundindo as perspectivas das faces do objeto construído com as dimensões de suas palavras. Nas páginas, embaralham-se ainda os enunciados de programas performativos que sugeri. Ao virar o objeto do avesso, parece ter se implicado na tentativa de virar do avesso também os seus sentidos, buscando novas possibilidades sensíveis que não encarassem o mundo de frente. José tirou uma foto que eu considero como um emblema dessas tores, destacando que em seu objeto um dos enunciados colados dobra em si mesmo. O que ilustra tanto o sentido dúbio que eu queria

encontrar para eles, e a desorganização – a qual toda ação no espaço público está sujeita – que remontar as estruturas no chão da praça provoca.



Figura 32: O avesso de um enunciado ou Um enunciado que dobra em si mesmo. Foto: José Teixeira, 06 maio 2022.

Por um bom tempo eu me perguntei se os objetos deveriam ser construídos de um material mais nobre que o papel, como um madeirite, e se as articulações deveriam ser feitas com dobradiças e não com fita crepe. Pelas limitações financeiras, mas também por uma escolha estética, resolvi optar pela precariedade dos materiais e por sua afinidade cotidiana. Se não, ensinar como fixar as dobradiças se tornaria uma questão ocupando muito espaço, como se o foco estivesse na especialização do uso da ferramenta. Além disso, imaginei a possibilidade de ser reproduzido em práticas pedagógicas dentro de sala de aula, com os recursos disponíveis. As dobradiças talvez trouxessem maior mobilidade entre as faces do objeto manipulável, podendo ser estavelmente dobradas em ângulos maiores do que a fita permite. O curioso é que, mesmo assim, talvez pela memória do trabalho da Lygia Clark, Babi gravou a palavra “dobradiça” para descrever o objeto em seu registro.

Ao realizar o programa de encontrar e colecionar o que os outros perderam, Sofia aderiu ao objeto um cordão rosa de menos de dez centímetros, e uma lantejoula que encontrou reluzindo no limite de sombra de um dos enunciados. Colou a lantejoula, esse minúsculo bibelô, na fita que unia as peças de seu objeto. Babi teve a percepção que dessa vez foi mais difícil

espiar a obra, e que as frestas do tapume que conhecia de memória pareciam ter sido preenchidas desde nossa última ação, dificultando o gesto. Sofia, pelo contrário, como demonstra a grafia do seu registro, parece ter encontrado as frestas que Babi perdeu.

Getulio construiu uma forma mais minimalista, apenas com o mesmo enunciado sobre os limites de um lugar de sombra colado três repetidas vezes em seu objeto. Se atentou para os encontros entre as peças e reforçou as dobradiças com fita. Não posso prever em que ordem as coisas aconteceram, mas gosto de imaginar que Getulio tenha chegado ao seu quarto, feito as fotos do objeto ainda jogando seu enunciado único que ocupou o dormitório com a curiosidade de buscar fotos que preencheriam as lacunas não vistas, cobertas pelos tapumes. Me escreveu, então, um texto com as suas percepções da experiência, fotos aéreas do Centro de Convivência, e uma série de questões que giravam em torno dos tempos de pausa e suspensão (um lugar interditado, um lugar em reforma) a que o lugar era submetido e como esses vácuos temporais seriam recuperados para colocar novamente o espaço em relação – ou ainda, como as políticas públicas poderiam criar estratégias para recuperar a noção de pertencimento à vivência daquele lugar. A devolutiva continha ainda um trecho sobre o Teatro do Amazonas, em Manaus, e como a experiência o tinha feito lembrar dos equipamentos culturais de sua própria cidade natal, que segundo ele, também tiveram suas fases de negligência pública. Não foi à toa, então, que para seu registro tenha escolhido a palavra “retorno” como um par sonoro para “contorno” e “entorno”.

Eu vi Sofia encaixando as faces do objeto nas nervuras do tapume e inventando maneiras de deixa-lo fixo em altura enquanto observava e fotografava à distância a composição que tinha criado. Observei ela espiando pelo objeto, e olhando para o céu, na mesma direção em que fotografou o objeto muito próximo da superfície espelhada. Mais tarde, comparou o objeto a uma luneta por onde espiar, ou uma câmera que direcionava o olhar. Erika também sentiu vontade de fixar o objeto no mobiliário urbano ao redor da praça, e voltou ao espaço de jogo, onde estava disponível a fita crepe, para usá-la para fixa-lo em um bicicletário em frente o City bar.



Figura 33: Flagrei Sofia prendendo o objeto ao tapume e transformando-o num “convite para olhar para cima”, como escreveu em seu registro. Na foto à direita e acima, é possível notar um pedaço de papel enfiado em um vão do tapume. Seria mesmo uma forma de bloquear a visão, como Babi percebeu? Foto à esquerda: Juliana Semeghini; fotos à direita: Sofia Cruz, 6 maio 2022.

Erika se aproximou do mesmo banco que reconheceu durante a conversa diante da maquete como aquele em que um dia chorara, e usou como pretexto fotografar o objeto pousado nele para dar início a uma conversa com as três pessoas que o ocupavam. Anteriormente, eu havia perguntado para o mesmo senhor que Erika abordava o que ele esperava da reforma do CCC. Me respondeu que não estava esperando por nada, que só tinha vindo tomar sol na praça. O sentido de perspectiva de futuro que minha abordagem continha não foi compreendido, só o imediato. Esse desentendimento me fez pensar na placa com um convite aparentemente simples (“quer participar?”) que eu posicionei na borda do campo de jogo. O convite não se sustentava

sozinho, eu ainda tive que tentar – e falhar em – explicar o que estevamos fazendo ali. Montar um objeto com aquelas formas? Realizar os enunciados? Todas as explicações frustradas que dei soavam complexas e inacessíveis. Talvez fosse possível apenas contar sobre a conversa que aconteceu no espaço de jogo. Essa questão sobre como realizar convites não morre aqui, seguirá comigo. Sinto que eu talvez tenha enfrentado o mesmo problema com alguns trechos dessa dissertação, para os quais nas últimas semanas de escrita eu tentei criar portas de entradas que outros senão um especialista pudessem abrir.

Acontece que Erika abordou o mesmo senhor, e começou pelo simples gesto de perguntar seu nome. Não sei que estratégias Erika utilizou para formular uma questão que continha a mesma intenção da minha, mas que fez surgir a perspectiva de futuro e abrir espaço para o Sr. M. Ihe dizer que poderiam voltar a sentar no mesmo banco daqui dez anos que a reforma estaria no mesmo lugar. Reforçando a ideia de que ao banco atual se sobrepunha a camada do que fora ontem e do que seria amanhã. Babi contou que, ao conversar com um dos passantes, ouviu a reclamação de que não havia mais ninguém trabalhando na obra, mesmo que na sua frente, em uma das maiores fachadas do CCC (aquela do Teatro), tivessem dois trabalhadores em um andaime tratando a superfície com ferramentas barulhentas. Parece que se instaurou uma sensação generalizada de ausência e esgotamento.

Sr. M. lembrou ainda que tiveram que reformar o teatro porque sua infraestrutura precária acabaria dando um curto-circuito em alguém. Erika mesmo já teve que erguer os fios da produção técnica de uma peça para que os alagamentos recorrentes na região não alcançassem a corrente elétrica. No registro de Babi aparece a questão “Você já viu algo aqui no CCC?”. Essa pergunta parece se referir a uma possível abordagem aos caminhantes indagando-os se já assistiram algum evento formal apresentado no teatro. Logo em seguida, no texto em que produzira, Babi responde no gerúndio, “estou vendo”, como se visse algo acontecer como parte dessa experiência perceptiva.

Logo que Erika se levantou do banco e se afastou do senhor com quem conversara, ele pareceu sentir a necessidade urgente de se aproximar da superfície do tapume. Caminhou até lá, experimentou puxar um pequeno fio preso na estrutura de vedação, perto do qual provavelmente havia uma fresta por onde poderia olhar curioso. Então, com o corpo mais rente possível ao tapume, espiou a reforma do CCC. Com a memória do toque, voltou a olhar a reforma à distância, sentado com os amigos. *Estou vendo.*

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. Caindo na memória. *In*: ISAACSSON, Marta (Coord.). MASSA, Clóvis; SPRITZER, Mirna; WEBER, Suzane (Org.). **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Editora AGE: Porto Alegre, 2013. Disponível em: http://portalabrace.org/impessos/5_tempos_de_memoria.pdf. Acesso em: 25 maio 2022.

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, D. L., 2006.

ARRIGUCCI JR., Davi. Literatura Fundamental 75: O jogo da amarelinha - Julio Cortázar - Parte1; e Parte 2. [Entrevista concedida a] Rodrigo Simon. **Canal do YouTube Univesp TV**, jun. 2015. 2 vídeos (60 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6BcwNPQnJj8>; e <https://www.youtube.com/watch?v=TuxLIEymJdQ>. Acesso em: 25 maio 2022.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.

_____. Alegoria e drama trágico. *In*: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2013 (e-book, sem numeração de página).

BOITO, Sofia Rodrigues. **Escritas performativas**: textualidades criadas por corpos e espaços. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-11092018-101425/en.php>. Acesso em: 25 maio 2022.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima. Tradução Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.

BUZZATI, Dino. **O Deserto dos Tártaros**. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.

CALLAI, Cristiana; RIBETTO, Anelice (Org.). **Uma escrita acadêmica outra**: ensaios, experiências e invenções. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

_____. **Caminhar e parar**. Tradução Aurora Fornoni Bernardi. São Paulo: Editora G. Gili, 2017.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2006.

COELHO, José Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CORNAGO, Óscar. Onde acaba a teoria? *In*: FERNANDES, Sílvia; ISAACSSON, Marta; NAVAS, Cassia (Org.). **Ensaio em cena**. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010. p. 230-233. Disponível em: http://portalabrace.org/impressos/3_ensaios_em_cena.pdf. Acesso em: 25 maio 2022.

_____. La escena como marco público: ejercicio de reflexión en tres tiempos. *In*: FERNANDES, Sílvia; ISAACSSON, Marta; NAVAS, Cassia (Org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019. p. 17-41.

COSTA, Luciano B.; SOUZA, Laura B. P. Jogo da amarelinha: o método-livro e os modos de dizer, sentir e olhar uma cidade. **Revista Educação, Artes e Inclusão** - vol. 16, n. 4, out./dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/17942>. Acesso em: 25 maio 2022.

COSTAS, Ana M. Abrigos Poéticos. *Revista Sala Preta*, v. 11, n. 1, p. 2-16, 20 dez. 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57460>. Acesso em: 25 maio 2022.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2015.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin duelo**: iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas, 2013.

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Org.). **Desmontagens**: processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

DIÉGUEZ, Ileana. Interpelando al "caballo académico": por una práctica afectiva y emplazada. **Nómadas**, Bogotá, n. 50, p. 111-121, jun. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.30578/nomadas.n50a7>. Acesso em: 25 maio 2022.

DOMÍNGUEZ, Juan. Entre lo que ya no está y lo que todavía no está. In: FERNANDES, Sílvia; ISAACSSON, Marta; NAVAS, Cassia (Org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019. p. 48-63.

EUGENIO, Fernanda. Jogos. 1. encontrar o jogo, ser encontrade pelo comum 2. performar o comum, ser performade pelo jogo 3. re-parar, reparagem, reparação; trans-ferir, inter-ferir, curar-cuidar. Material parte da **Caixa-livro AND**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 63-84.

_____. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX - Revista do Lume**. Campinas, nº 04, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 25 maio 2022.

_____. Perspectivas anos 20: conversa com Eleonora Fabião. Ação Eletrovento. [Entrevista-ação concedida a] José Fernando Peixoto de Azevedo. **Canal do YouTube Comunica Escola de Arte Dramática EAD - ECA - USP**, ago. 2020. 1 vídeo (127 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8dELALbpsjs>. Acesso em: 25 maio 2022.

FERRAZ, Eucanaã. Água de beber: *Água viva*. In: LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 81-93.

FORTIN, Sylvie; GOSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 25 maio 2022.

GIL, José. Olhar e visão. *In: A imagem nua e as pequenas percepções*. Estética e metafenomenologia. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água editores, 1996. p. 47-58.

GIROTO, Ivo Renato. **Poesia da democracia**. Cultura e transformação social na obra de Fábio Penteadó. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 123.03, Vitruvius, ago. 2010a. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3520>. Acesso: 01 jun. 2020.

_____. **Genius loci**. Monumento e transformação urbana na obra de Fábio Penteadó. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 124.06, Vitruvius, set. 2010b. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.124/3576>. Acesso: 01 jun. 2020.

_____. **A praça é o povo**. Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteadó. Tese Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2013. Disponível em: <http://docplayer.com.br/1617747-Ivo-renato-girotto-a-praca-e-o-povo-intencao-projeto-e-multidao-na-arquitetura-de-fabio-moura-penteadó-barcelona-2013.html>. Acesso: 01 jun. 2020.

GODARD, Hubert. Espaço fenomenológico: Estou no espaço e o espaço está em mim. [Entrevista concedida a] Caryn McHose. **Contact Quarterly**, Northampton, v.31, p. 32-38, Summer/Fall 2006. Tradução sem autoria identificada.

HORA da Estrela, A. Direção de Suzana Amaral. São Paulo: Assunção Hernandez, 1985. 1 vídeo (96 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>. Acesso em: 25 maio 2022.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome, e, A construção**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha** Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 25 maio 2022.

_____. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LIBRANDI, Marília. **Escrever de ouvido**: Clarice Lispector e os romances da escuta. Tradução Jamille Pinheiro Dias e Sheyla Miranda. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. [Entrevista concedida a] Julio Lerner. **Canal do YouTube TV Cultura**, jan. 1997. 1 vídeo (28 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>. Acesso em: 25 maio 2022.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. O ovo e a galinha, em *A legião estrangeira*. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016a. p. 303-313.

_____. O manifesto da cidade, em *Onde estivestes de noite*. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016b. p. 503-504.

_____. Visão do esplendor. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016c. p. 589-618.

_____. A bela e a fera ou a ferida grande demais, em *Últimas histórias*. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016d. p. 621-632.

_____. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

_____. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.

_____. Carta [A Elisa Lispector e Tania Kaufmann] – Berna, 5 de maio de 1946 – 4 horas, domingo. In: LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Rio de Janeiro : Rocco Digital, 2020b. (e-book, sem numeração de página).

_____. Gratidão à máquina. In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2020c. (e-book, p. 83-84).

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005. p. 9-11; 87-95.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Tradução Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. **Estátuas invisíveis**: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: bipoder, soberania, estado de exceção, política de morte. Tradução Renata Santini. São Paul: n-1 edições, 2018.

_____. Entrevista com Achille Mbembe. [Entrevista concedida a] Joseph Confavreux. Tradução Ana Cláudia Holanda. **Pandemia Crítica**. São Paulo: n-1 edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/133>. Acesso em: 25 maio 2022.

NEGRI, Antonio. **A constituição do comum**. II Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo: Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum; 24 de outubro de 2005. Disponível em: <http://philosophersdesk.blogspot.com/2011/07/antonio-negri-constituicao-do-comum.html#sthash.ofi9tK8p.dpuf>. Acesso em: 25 maio 2022.

NODARI, Alexandre. O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “Dura Escritura” de Clarice Lispector. **Revista Letras**, [S.l.], v. 98, nov. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66898/39721>. Acesso em: 25 maio 2022.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

ONO, Yoko. **Grapefruit**: a book of instruction and drawings by Yoko Ono. New York, NY: Simon & Schuster, 2000.

PAIS, Ana (Org.). **Performance na Esfera Pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: GARCIA, Silvana; SAADI, Fátima (Org.). **Próximo ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 33-37. Disponível em: https://desarquivo.org/sites/default/files/pelbart_peter_elementos.pdf. Acesso: 01 jun. 2020.

_____. **O Averso do Niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PEREC, Georges. **Tentativa de esgotamento de um local parisiense**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

PONTIERI, Regina L. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PRECIADO, Paul B. Aprendendo do vírus. Tradução Ana Luiza Braga e Damian Kraus. **Pandemia Crítica**. São Paulo: n-1 edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/26>. Acesso em: 25 maio 2022.

RODRIGUES, Fabíola. O plano “Prestes Maia” e a ideologia do planejamento urbano em Campinas: o poder e os limites das ideias de um urbanista. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, v. 4, n. 1, p. 125-151, 14 dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635154>. Acesso em: 25 maio 2022.

ROLNIK, Suely. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. *In*: CORPO, ARTE E CLÍNICA, 2003, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Acesso em: 25 maio 2022.

_____. **Esferas da Insurreição**. Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *In*: NESTROVISKI, Arthur R; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

TREVISAN, R. Centro de Convivência de Campinas: um olhar sobre a arquitetura de Fábio Penteadó. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** (Online), n. 12, p. 33-49, 1 jul. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44802>. Acesso: 01 jun. 2020.

VIEL, Ricardo. **Sobre a ficção: conversas com romancistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **As regras do jogo**: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Rosa e Clarice, a fera e o fora. **Revista Letras**, [S.l.], v. 98, nov. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/65767>. Acesso em: 25 maio 2022.

ZEIN, Ruth Verde. **Brutalismo, sobre sua definição** (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 084.00, Vitruvius, maio 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>. Acesso em: 25 maio 2022.

ANEXOS

Dramaturgia da Desmontagem *Peça de Voltar*

Primeira adaptação para um contexto externo à disciplina em que desenvolvi a desmontagem, apresentada ao Grupo de Pesquisa *Prática como pesquisa: processos de produção da cena contemporânea*, no dia 27 de julho de 2019.

*Descrição do espaço: ao pé de uma parede livre da sala, um quadrado de aproximadamente 3m x 3m de papel kraft, fixado ao chão por fita kraft. Sobre o papel, perto de suas bordas, estacas de carvão e minha carta escrita à mão fixada em uma prancheta marrom*⁶⁸. *Na parede, um papel branco onde eu possa desenhar com carvão. Já prever lugares para o público se sentar um pouco afastado do espaço delimitado pelo papel.*

Eu uso um body preto com decote amplo nas costas e uma calça preta.

Um dia eu fui passear
 O meu coração ficou
 Quem morava dentro dele
 Partiu, fechou, tirou a chave, levou

Canário amarelo que sabe dobrar
 Eu também sou canário
 Eu também sei cantar

Eu também sou canário
 Eu também sei cantar

⁶⁸ O espaço é inspirado em duas coreografias de Trisha Brown. Em *It's a draw / live feed* [É um desenho / Projeção ao vivo] (2003), o papel em branco é derrubado da parede da galeria e não tem o objetivo de ser devolvido ao seu lugar convencional. Nesse espaço, Brown renuncia à verticalidade da tela e do corpo, destilando-se ao chão, caindo para fora dos limites do papel, marcando seus deslocamentos ou deixando que a marca escape. Uma dança-desenho que não é representação, mas performance que não está direcionada ao resultado final da pintura sobre o papel (Cf. LEPECKI, 2017, p. 131-158). É para essa dança que eu convido o público no final. O solo *If you couldn't see me* [Se você não pudesse me ver] (1994), dançado integralmente de costas, foi inspiração para a dança-pequena de minhas costas enquanto leio a carta. Sem que o público possa ver meu rosto e ler os significados de minhas expressões, sobra o fundo e o jogo com esse equilíbrio postural (GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (Org.). Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002. p.11-35).

Eu também sou canário

Eu também

(cantar muito baixo no início, cantar próximo ao ouvido de quem estiver mais perto, ampliar o tom da música para todos, até que pare bruscamente no “Eu também _ _ _” – suspensão⁶⁹).

Dar a mão a alguém sempre foi o que eu esperei da alegria.

Muitas vezes antes de adormecer – nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, eu finjo que alguém está me dando a mão

e então

eu vou,

vou para enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim eu não tenho coragem, então eu sonho.

Não consegui escolher outra música para convocá-los no início. Aquela era a música que cantávamos juntos na sala de ensaio do Lume todos os dias antes de começarmos a trabalhar em nossas desmontagens. É curioso que na primeira abertura do meu processo para o restante do grupo, não tivesse previsto que essa voz cantada baixinho ao pé do ouvido não fosse se transformando aos poucos

num coro.

Projeta-se a foto da fachada da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo (FEC) sobre o papel branco.

A voz da Babi era uma das vozes que cantava junto comigo. Durante o processo, ela dividiu conosco suas várias quedas, nas quais eu imediatamente me reconheci. Foi por isso que eu pedi para que a colisão da Babi fosse comigo até o prédio da arquitetura da Unicamp, e também para que o calor entre a minha mão e a dela pudesse resistir como a minha mais íntima

⁶⁹ Tanto a turma das aulas de desmontagem, quanto os membros do grupo de pesquisa, me deram a devolutiva de que no meu jeito de narrar aparecem falas em suspenso, como se restasse a dúvida de que eu retomaria o discurso ou não. Fiquei com receio de que formalizando a dramaturgia, ciente dessa operação e deixando resquícios dessas pausas na própria escrita, elas não tivessem mais o efeito de antes, artificializando ou enrijecendo os tempos de espera. Eu gosto de acreditar que essas suspensões sejam um respeito ao silêncio e ao tempo das palavras tomarem forma.

e mínima organização, – *olha para Babi, que deve estar perto do computador ajudando com as projeções*: não é a primeira vez que te agradeço, mas nunca vai deixar de ser sincero,

sem a tua mão eu me sentiria até a agora solta no tamanho enorme que me descobri.

Obrigada⁷⁰.

Alguém aqui já foi ao prédio da arquitetura da Unicamp, ou pelo menos sabe onde fica? Aquele prédio próximo ao bandeirão RS, lá de cima? Tem muita gente que vai do barracão das cênicas até lá pela escadaria que fica em frente ao prédio da economia.

Desenhar coluna vertebral no papel branco à medida que eu conto sobre o prédio.

A gente chamava de FEC – *aponto as letras da imagem projetada* – e brigava para que coubesse nessa sigla o AU do Arquitetura e Urbanismo também.

Eu entrei no curso em 2009. E mesmo dentro do prédio, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus espalhados pelos corredores, na maior repulsão de que eu já fora vítima:

eu não cabia.

O que eu fazia era cenografia e não arquitetura, e eu só fui aprovada com louvor no trabalho final porque convidaram um “artista” para banca, um par para minha estrangeirice.

Como arma de guerra, manifesto, e escudo eu me recusei a aprender a ferramenta computacional e, por consequência, acabei ficando fora do mercado de trabalho. É que eu sempre achei absurdo projetar com as pontas dos dedos ao invés de desenhar a partir da memória do corpo. Na disciplina “verticalidades”, em que eu era obrigada a projetar um edifício residencial, eu fui única da turma a ficar de exame.

Exame.

É como a gente chamava aqui na Unicamp essa segunda chance.

⁷⁰ Babi Fontana também faz parte do Grupo de Pesquisa e apresentamos nossas desmontagens em sequência justamente por conta do encontro entre temáticas e consequente ações que se confundiram entre os nossos trabalhos. O desenho que faço no papel branco encontrado com as projeções sobre a parede restou da minha apresentação para dela, e seu vídeo de cabelos dançando no ralo – projetado durante a coreografia de *Colisões*, construiu um cenário em que quedas de cabelos confundiram-se com a queda da minha coluna. Ainda não apresentei sem que ela estivesse ao meu lado.

Retiro parte do papel branco sobre o qual realizei o desenho, atrás está escrito o título da própria montagem: “PEÇA DE VOLTAR”. Dou o tempo de mostrar para todos, depois coloco na borda do chão de papel kraft. Pego a prancheta com a minha carta-documento.

Eu escrevi essa carta um dia antes dos registros que vocês verão projetados. É como a dança da minha expectativa.

O vídeo é projetado na parede, me posiciono com a carta de frente para ele, olhando as imagens – sentada no chão, de costas para o público. O que leio na carta-expectativa às vezes coincide com o vídeo, às vezes se sobrepõe às imagens, às vezes se escapa completamente. Durante a leitura, segurando a prancheta, realizo danças-pequenas com as minhas costas, de modo a mostrar seu relaxamento ou destacar a linha da coluna. Meus braços dançam a narrativa para ampliar o movimento das costas.

Ao término da leitura da carta e do vídeo, levanto-me, viro de frente para o público, e questiono:

Como pertencer à arquitetura pela obrigatoriedade de edificar? Como conceber algo que deve ser para sempre se nem eu mesma me sustento de pé? Eu fui procurar no teatro como seria travar diálogo corpo-a-corpo com o espaço.

Tão logo,

me adiantei rumo à dança,

Foi quando eu comecei a cair por escolha.

De um território para outro, meu corpo desaba e se refaz. Desmorona, destila-se ao chão, e se refaz. É inevitável: a cada queda meu corpo somatiza sua desorganização. A primeira vez que eu morei sozinha em São Paulo foi num apartamento escuro que o sol não alcançava, e aos poucos, minha pele tornou-se inteira musgo, mofei tal como as paredes.

Outra vez,

passei diariamente a tirar uma partezinha do meu umbigo, depois de um mês, quando eu fui ver, eu tinha cavado tão fundo que hoje todo meu abdome teve que ser coberto de terra.

Projeta-se uma ilustração que Lina Bo Bardi fez para o vão do MASP, prevendo uma possibilidade de ocupação do espaço.

No começo do ano passado, convidei um grupo de mulheres para ir comigo ao vão do MASP experimentar estar sobre um território que não se fixa. Sentir o peso histórico do chão de pedra portuguesa, e o peso do chão sobre a gente, piso de galeria. Levei um pedaço de papel Kraft para cada pesquisadora, como esse aqui com que forrei o chão da sala de ensaio hoje. Como eu sigo pesquisando a potência dos programas performativos de ampliarem a percepção do espaço urbano e disparar convites participativos, dessa vez o enunciado dizia: vamos “dançar cedendo à gravidade e marcar os movimentos com carvão na folha de papel em plano horizontal”; e “Dançaremos atentas à capacidade do nosso corpo de gerar vãos”.

Enquanto dançávamos, notei que um grupo de adolescentes olhava a ação com muita curiosidade e comentavam sobre seus possíveis significados. Resolvi esticar a mão com o carvão e perguntar se alguém gostaria de tentar. Um deles se ofereceu, eu expliquei que estávamos dançando cedendo à gravidade, e demonstrei com meu próprio corpo, enquanto ele me observava atento;

Caio enquanto eu explico:

É só soltar o corpo, cair sobre o papel sem se preocupar com seus limites, riscar esse movimento espontaneamente ou deixar que a marca escape.

Caímos e nos levantamos juntos uma três vezes, seu corpo muito próximo do meu.

Estico a mão com uma das estacas de carvão e pergunto baixinho se alguém quer tentar. Pergunto para esse alguém que se voluntariou: “mas será que você pode dar a sua mão enquanto a gente cai?”. Quando nos levantamos, eu a agradeço pessoalmente, e a todos que me assistiram. Se mais ninguém quiser tentar, eu me posiciono junto ao público para olhar o que restou em marca sobre o papel.

Exercício proposto em grupo de pesquisa

Exercício conduzido de maneira remota, dia 26 de novembro de 2020, no grupo *Prática como pesquisa: processos de produção da cena contemporânea*, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq e que possui como orientadoras as Profas. Dras. Ana Maria Rodriguez Costas, Marisa Martins Lambert e Sílvia Maria Geraldi.

Tensionar a proposição com

ou

Contornar de longe a casa

ou

Numa parede desta cidade

ou

Coisas deixadas

ou

Um certo modo de olhar, um jeito de dar a mão

ou

As mesmas pouquíssimas instruções

Introdução em estado de contação de história:

Essa ação se chama **Contornar de longe a casa** ou **Numa parede desta cidade**, inspirada especialmente nos contos “O ovo e a galinha”, em *A legião estrangeira*, e “O manifesto da cidade”, do livro *Onde estivestes de noite*

_ ou, inspirada ainda, na impossibilidade de Clarice Lispector de terminar um título.

Eu vou tentar sugerir para vocês, fazer o convite, para realizarmos juntas, algumas poucas instruções. O primeiro convite é para que fechem os olhos e imagem a seguinte situação:

Tempo de fechar os olhos.

Imagine estar de pé no centro de um teatro de arena vazio, mas capaz de acomodar 8 mil pessoas que te observariam das arquibancadas. Imagine agora, que o chão do teatro à céu aberto, onde você pisa, é na verdade o teto de uma construção de concreto que tinha a intenção de convidar os caminhantes a atravessarem a grande praça circular onde ela pousou.

Você está numa praça no centro de Campinas. No bairro do Cambuí, para ser mais precisa. Você está pisando na área interditada do Centro de Convivência Cultural de Campinas e se ninguém te viu aí ainda, você tem pouco tempo até que o guarda te avise que esse chão corre risco de desabamento. Quem veio antes, as grades em fileira dupla ou a interdição? Não tem problema deixar aberta a brecha entre as grades, ao obedecer o guarda e caminhar em direção à praça. Esse vigilante é responsável justamente por organizar as várias brechas abertas durante a calada da noite. Consegue ouvir o som delas sendo arrastadas? O que pulsa num organismo como o Centro de Convivência cujos contornos delimitados por grades são modificados todos os dias?

Quando eu descrevo minha trajetória de retorno à Unicamp, agora para cursar o mestrado, de certa forma, retorno também ao Centro de Convivência. No final de 2013, para disciplina de Técnicas Retrospectivas de Restauro, meu grupo de trabalho empenhou-se em criar fichas sobre a situação da construção naquele momento, destacando e fazendo um levantamento das patologias que acometiam a integridade física do edifício. Naquela época, ainda era possível anotar os pontos em que isso acontecia, como perceber adições feitas de alvenaria, armaduras expostas, indícios de infiltrações, manchas no concreto por conta da má execução, presença de vegetação, pichações. Hoje, seria um esforço em vão devido a tamanha negligência e abandono em que se encontra o espaço. As superfícies do prédio estão inteiramente riscadas, virou suporte.

Agora, de longe, você é capaz de observar a monumentalidade das arquibancadas e das gruas de concreto que suportam os holofotes para iluminar um espaço que já foi frequentado pela escala das multidões, aquela que decidiria democraticamente o que deseja para sua própria cidade. Ou melhor, você olha para os holofotes que iluminam o grande símbolo que não pode transformar a cidade sozinho.

Toda vez que eu leio Clarice Lispector, não há água que dê para o ressecamento da minha pele. Meu maior desejo é conseguir escrever minha dissertação inteira por sobre a minha pele, nesse exato momento em que ela deserta-se. Assim, minha escrita descamaria de tal modo, que o leitor precisaria, ao terminar de tocá-la, varrê-la inteira do chão. Limpar as superfícies do que leu sobre o Centro de Convivência, como se delas revirasse todo o pó acumulado.

Podem abrir os olhos agora.

Eu queria fazer o convite para tentarmos, depois dessa imagem que narrei, realizarmos, em 15 minutos – cada um administrando o seu tempo de voltar para cá, podem até colocar um alarme para não precisarem ficar olhando para o relógio – realizarmos em 15 minutos a ação sugerida pelo primeiro enunciado que escrevi. É só abrir a imagem da pasta “Enunciado 01”.

Enunciado 01:

A partir da porta de entrada, medir as superfícies da casa com as superfícies do seu corpo.

15 minutos de ação.

Estão todos aqui de volta? Agora eu queria compartilhar com vocês uma referência que vai nos polinizar antes da realização do segundo enunciado que escrevi para dividir com vocês. É um trecho do filme *Olhares, Lugares*⁷¹, da Agnès Varda e o fotógrafo JR, que a Laila Padovan sugeriu que eu assistisse. O trecho dura 8 minutos, está na pastinha com o nome do filme, e logo depois que terminar de assistir, você já pode abrir, ler e realizar o “Enunciado 02”, também em 15 minutos. Nos encontramos aqui depois dessa sequência.

8 minutos para assistir o trecho do vídeo (trecho em que Agnès Varda e o fotógrafo JR colam um lambe-lambe do modelo Guy Bourdin em um bunker tombado na praia. A maré sobe e lava a imagem).

Enunciado 02:

Escrever com uma superfície de memória da casa e deixar afixada essa intervenção.

15 minutos de ação.

Agora que restou uma intervenção afixada em alguma superfície afetiva da sua casa, eu vou convidar todo mundo que quiser, para registrar essa intervenção, e subir o arquivo de registro para a pasta com esse nome: registros. Lá tem uma apresentação, um documento de

⁷¹ OLHARES, Lugares. Direção de Agnès Varda & JR. França: Le Pacte, 2017. 1 vídeo (89 min.).

powerpoint on-line que todos devem ter autorização para editar. Abram a galeria on-line que chamei de *Plural de casa*, e vejam a proposta de registro que eu deixei escrita lá para vocês, um acordo poético:



Figura 34: Ilustração que abre a galeria coletiva
Plural de Casa. Desenho: Juliana Semeghini, nov. 2020.

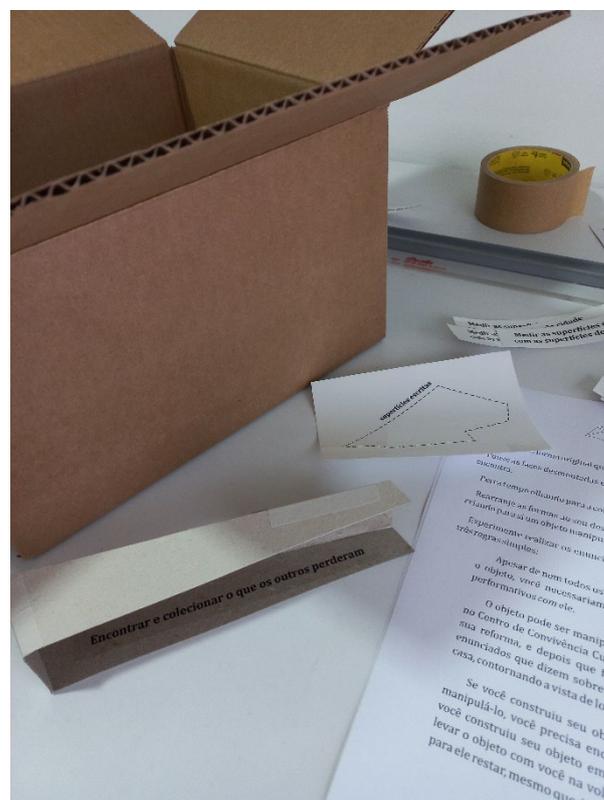
Essa apresentação de escrita conjunta se propõe GALERIA ON-LINE, como um ACERVO DE COLEÇÃO COLETIVA. Tem várias superfícies em branco para você compor com seus registros da ação movida pelo último enunciado que realizou. Você pode incluir uma legenda, um título, revelar autoria ou manter-se anônima, deixar um texto em relação à sensação e intenção do registro, ou deixar uma marca-manifestação. Tenha cuidado para não alterar completamente o sentido, ou apagar as intervenções que já deixaram, mas nada impede que converse com elas adicionando novas camadas.

Temos uns 10 minutos para montar esse acervo, e caso ultrapasse esse tempo, podemos ir montando a medida que continuamos a conversa sobre essa ação que propus para vocês hoje.

Segue conversa sobre o que aconteceu.

Registros dos materiais que couberam na caixa

Registros dos materiais que compõem as caixas que foram entregues aos membros da banca de defesa do mestrado e aos amigos que se interessaram em ler a dissertação, a fim de prolongar a vitalidade autônoma desta pesquisa que poderá ser consultada na biblioteca de dissertações do Repositório de Produção Científica e Intelectual da Unicamp.



Fotos do contexto onde as caixas foram montadas e dos detalhes que as compõem. Fotos: Juliana Semeghini, 13 jun. 2022.

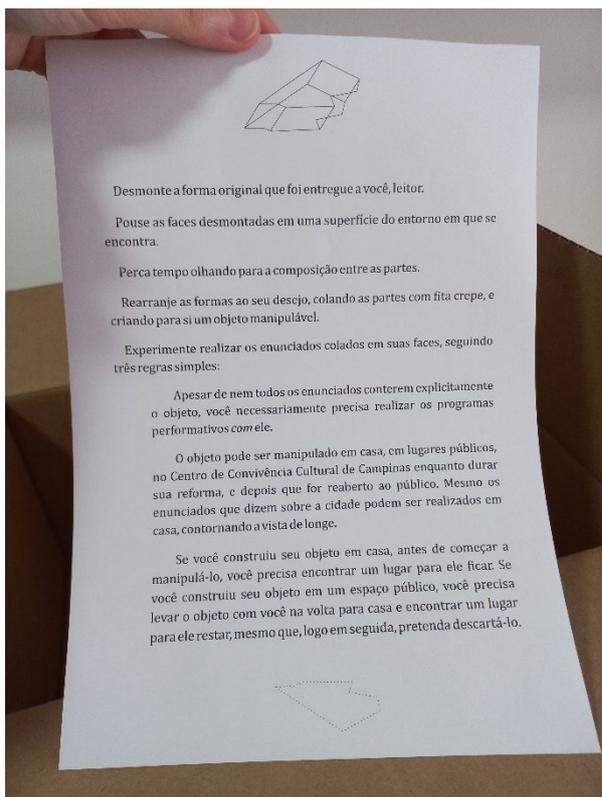
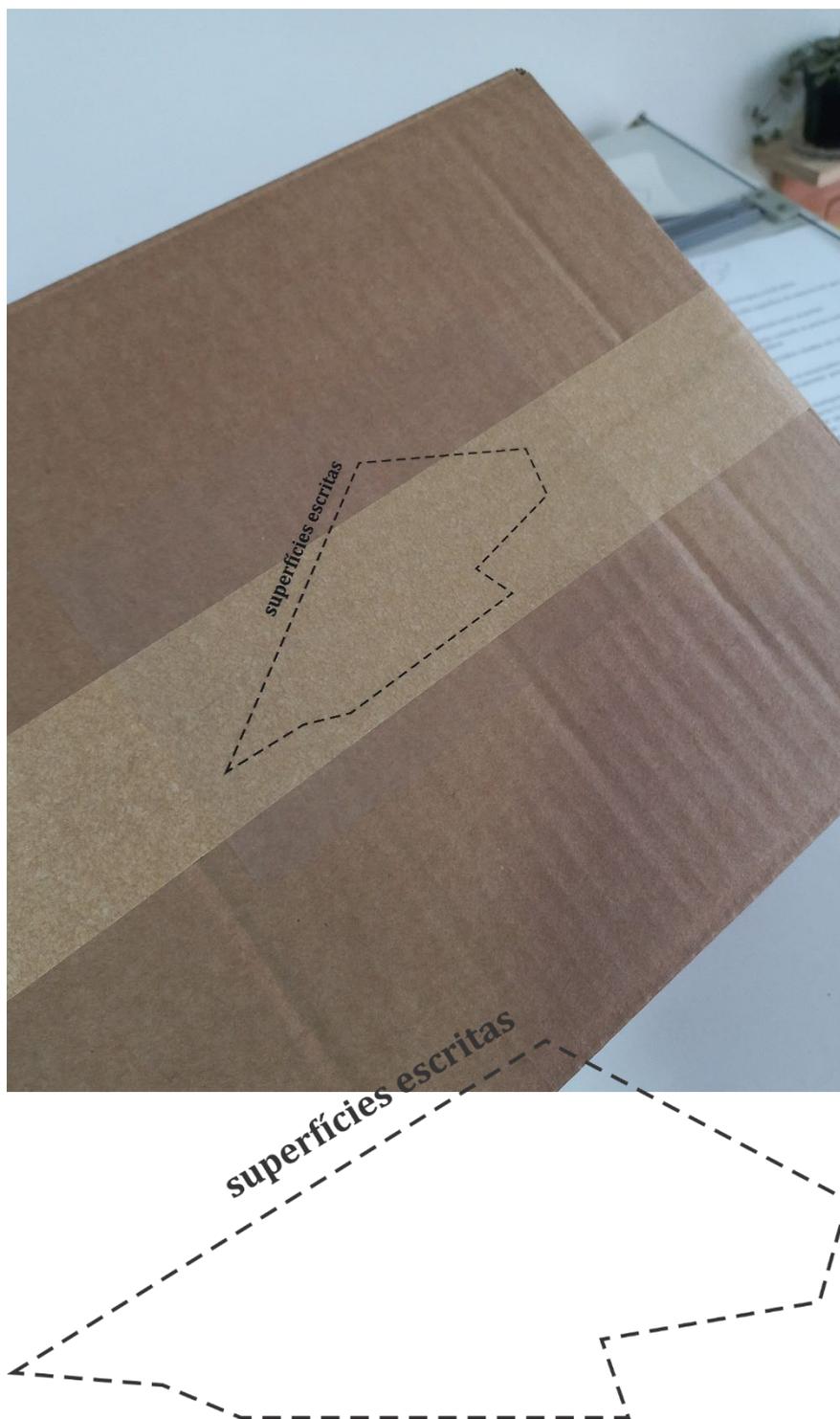
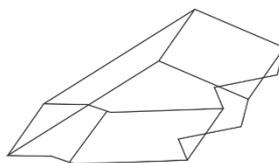


Foto das instruções de como investigar os materiais de dentro da caixa, dos volumes parte da maquete do Centro de Convivência Cultural com enunciados de programas performativos colados em suas faces e da caixa já fechada, pronta para ser entregue ao leitor. Fotos: Juliana Semeghini, 13 jun. 2022.



Detalhe do adesivo que sela a caixa, para que seja facilmente identificável do que se trata seu conteúdo – como um logo da pesquisa. Foto: Juliana Semeghini, 13 jun. 2022.



Desmonte a forma original que foi entregue a você, leitor.

Pouse as faces desmontadas em uma superfície do entorno em que se encontra.

Perca tempo olhando para a composição entre as partes.

Rearranje as formas ao seu desejo, colando as partes com fita crepe, e criando para si um objeto manipulável.

Experimente realizar os enunciados colados em suas faces, seguindo três regras simples:

Apesar de nem todos os enunciados conterem explicitamente o objeto, você necessariamente precisa realizar os programas performativos *com* ele.

O objeto pode ser manipulado em casa, em lugares públicos, no Centro de Convivência Cultural de Campinas enquanto durar sua reforma, e depois que for reaberto ao público. Mesmo os enunciados que dizem sobre a cidade podem ser realizados em casa, contornando a vista de longe.

Se você construiu seu objeto em casa, antes de começar a manipulá-lo, você precisa encontrar um lugar para ele ficar. Se você construiu seu objeto em um espaço público, você precisa levar o objeto com você na volta para casa e encontrar um lugar para ele restar, mesmo que, logo em seguida, pretenda descartá-lo.



Documento aprovação CEP

Em anexo, a seguir, o Parecer Consubstanciado do CEP aprovando as informações deste Projeto de Pesquisa e do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, documento que assegura os direitos dos participantes envolvidos na pesquisa.



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Patrimônio urbano em experiência performativa: uma investigação dos territórios do Centro de Convivência Cultural de Campinas

Pesquisador: JULIANA RAPOSO SEMEGHINI

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 31802020.1.0000.8142

Instituição Proponente: Instituto de Artes

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.332.575

Apresentação do Projeto:

INFORMAÇÕES FORNECIDAS PELO PESQUISADOR VIA PLATAFORMA BRASIL

Este projeto propõe uma investigação performativa dos territórios de memória do Centro de Convivência Cultural de Campinas (CCC) – patrimônio urbano de arquitetura brutalista tombado no bairro do Cambuí e projetado pelo arquiteto Fábio Pentead. Diante do frágil reconhecimento do patrimônio urbano como pertencente à malha viva da cidade, e a atual situação de abandono do CCC, essa pesquisa se propõe a investigar a relação entre esse monumento e o imaginário coletivo; as contradições latentes na implantação histórica desse projeto; e a hipótese de atualizar a situação do CCC criando novas perspectivas para a multidão capaz de ocupá-lo. Através do vínculo entre arquitetura, urbanismo e as artes efêmeras, surge a possibilidade de convidar interessados em realizar programas performativos no espaço do CCC – enunciados conceitualmente polidos, propulsores e norteadores da experiência, tal como descritos por Eleonora Fabião. Pretende-se ainda, analisar as possibilidades desse dispositivo relacional em se aproximar do próprio movimento de forças da cidade, reprogramando funções e ludicidades que digam respeito a memória desse lugar e entregando ferramentas operacionais aos participantes para o reconhecimento do próprio corpo, e de suas relações em devir com o patrimônio urbano.

Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.

Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz"

CEP: 13.083-865

UF: SP

Município: CAMPINAS

Telefone: (19)3521-6836

E-mail: cepchs@unicamp.br



UNICAMP - PRÓ-REITORIA DE
PESQUISA DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS -
CHS/UNICAMP



Continuação do Parecer: 4.332.575

Hipótese:

Essa pesquisa performativa em artes não se inscreve no paradigma positivista, e por isso, a ideia de estabelecer hipóteses a partir de modelos teóricos e, então, realizar uma testagem contra a evidência empírica não se aplica à essa investigação. Faz-se questão de não apagar simplesmente esse tópico do projeto de pesquisa, e enfatizar, que em uma “tese-criação” (FORTIN; GOSSELIN, 2014) formulam-se questões amplas que provocam novas questões ao longo de um percurso imprevisível; enfocando aspectos do mundo experiencial; e ciente de que a realidade não existe como unidade apreensível e se constrói a partir das subjetividades de todos os pesquisadores envolvidos. Compreende-se como metodologia da pesquisa em artes algo que se faz ao caminhar, e que essa ausência de objetivo pré-determinado é um risco que todos os participantes estão dispostos a correr juntos. As primeiras questões motivadoras da pesquisa já foram apresentadas nos tópicos “Relevância social” e “Introdução” e serão repetidas na sequência: “Por onde começar a compreender o desafio de investigar esses territórios de memória e que tipo de intervenções projetuais propor para lugares com dinâmicas tão específicas e móveis?”; “Hoje, o que pode a arte pela sobrevivência de um patrimônio tombado que corre o risco de desabamento?”; “O que é fazer multidão no contexto atual?”. O que emergir da experiência prática, ou seja, do encontro do corpo com a memória do Centro de Convivência Cultural de Campinas não visa responder essas questões, mas criar outras novas e mais complexas, que aprofundam a pesquisa, e contribuem para as próprias reflexões sobre metodologias da pesquisa em artes no meio acadêmico.

Objetivo da Pesquisa:

INFORMAÇÕES FORNECIDAS PELO PESQUISADOR VIA PLATAFORMA BRASIL

Esse projeto tem como objetivo principal investigar, sob uma perspectiva performativa, os territórios urbanos de memória do Centro de Convivência Cultural (CCC) de Campinas e a representação desse complexo monumento no imaginário coletivo. Para aproximar-se desse objetivo principal, pretende-se elaborar uma metodologia de trabalho a partir das questões que emergem desse contexto histórico, a fim de criar ações que ocupem a região central do bairro do Cambuí, onde o CCC foi construído, promovendo o encontro dos participantes convidados com a materialidade e as camadas de memória do espaço por meio da realização de programas performativos (ações e dispositivos de criação).

Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.

Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865

UF: SP **Município:** CAMPINAS

Telefone: (19)3521-6836

E-mail: cepchs@unicamp.br



Continuação do Parecer: 4.332.575

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Segundo a pesquisadora, "Para garantir a liberdade do participante em se entregar à pesquisa do programa performativo no espaço urbano, a pesquisadora proponente estará sempre zelando pela segurança do grupo. Como faz parte da proposta que a própria pesquisadora também experimente, convidará uma segunda pessoa, companheira do programa do mestrado, para supervisionar as ações, para que possam alternar a responsabilidade de cuidar do grupo. Os participantes serão orientados a: usarem roupas confortáveis que não tenham a preocupação de sujar; levarem o mínimo possível consigo, apenas um documento com foto, cartão ou dinheiro, e celular utilizando pochetes ou doleiras se possível, para ficarem com as mãos livres ou guardarem o mínimo comigo já que, a princípio, não haverá lugar para armazenar mochilas ou grandes volumes; respeitarem os limites físicos e emocionais de seus corpos, podendo, obviamente, deixar a atividade assim que perceberem a necessidade. Quem não se sentir à vontade de realizar alguma ação sugerida pela proponente, pode também experimentar as qualidades de um observador ativo e como seu olhar externo pode intervir esteticamente na ação. Não serão exigidas explicações de quem precisar ou desejar se ausentar do processo. É importante deixar claro que essa pesquisa tem preocupações pedagógicas intrínsecas ao processo participativo, garantindo que os acordos estejam claros desde o primeiro convite, e que esses mesmos acordos possam ser revisados a todo instante, sem correr o risco de criarem-se pactos antiéticos, desrespeitar limites ou ainda ficcionalizar realidades. Não há infraestrutura na praça do Centro de Convivência Cultural. Só será possível o acesso aos banheiros dos estabelecimentos comerciais ao redor da praça. A proponente se dispõe, além dos materiais previstos para as ações, a levar protetor solar, água, e um telefone celular carregado para eventuais emergências (como chamar um carro por aplicativo, por exemplo). A pesquisa pretende criar ações dentro de possibilidades que sigam, à risca, as determinações do Governo do estado de São Paulo, e da Prefeitura de Campinas, na esteira das declarações da Organização Mundial da Saúde (OMS) no que diz respeito ao enfrentamento da Pandemia de Covid-19. Em caso haja necessidade de manter distâncias mínimas entre participantes, uso de máscara, a pesquisadora vai garantir que essas normas sejam respeitadas. A pesquisa on-line não apresenta riscos previsíveis. A principal cautela adotada é a verificação do conteúdo pela pesquisadora antes de ser publicado em plataforma online, evitando o risco de expor conteúdo impróprio."

Quanto aos benefícios, é informado que "Não há benefícios previstos nessa pesquisa. Apresenta-

Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.

Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz"

CEP: 13.083-865

UF: SP

Município: CAMPINAS

Telefone: (19)3521-6836

E-mail: cepchs@unicamp.br



UNICAMP - PRÓ-REITORIA DE
PESQUISA DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS -
CHS/UNICAMP



Continuação do Parecer: 4.332.575

se uma metodologia de ocupação com o intuito de promover o encontro dos convidados com a materialidade e as camadas de memória do espaço urbano, por meio da realização de programas performativos tal como descritos por Eleonora Fabião. A ação vale-se pela tentativa de ampliar a percepção simbólica, histórica e política do grupo formado, ao dialogar corpo-a-corpo com o patrimônio urbano através da dança e do teatro."

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Este protocolo se refere ao Projeto de Pesquisa "Patrimônio urbano em experiência performativa" cujo pesquisador responsável é JULIANA RAPOSO SEMEGHINI com a colaboração da pesquisadora participante Ana Maria Rodrigues Costas. A pesquisa foi enquadrada na Área Grande área 8: Linguística, Letras e Artes e embasará a pesquisa de mestrado da pesquisadora. A Instituição Proponente é o Instituto de Artes. Segundo as Informações Básicas do Projeto, a pesquisa será desenvolvida com recursos Financiamento Próprio.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

ver " Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações"

Recomendações:

1. SOBRE LICENCIAMENTO DO DIREITO DE USO DE VOZ E IMAGEM

O projeto prevê divulgação da imagem dos participantes, registradas em fotografias/vídeos. A imagem do participante é protegida legalmente, sendo considerada um dos Direitos e Garantias Fundamentais, previstos na Constituição Federal, artigo 5º, incisos X e XXVIIIa, e no Código Civil de 2002, em seu Capítulo II (Dos Direitos da Personalidade), artigos 11, 12 e 20. Vale observar que o Direito de Imagem é inviolável e inalienável, não sendo objeto de cessão de direitos de reprodução, mas de licenciamento de uso.

O projeto prevê divulgação da voz dos participantes. A voz do participante é protegida legalmente na Constituição Federal, artigo 5º, XXVIIIa.

Constituição Federal: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm

Código Civil (2002): http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/2002/L10406.htm

Dito isso, para proteção legal do pesquisador, sugerimos fortemente a redação de um termo específico para uso de voz e imagem e que este seja validado legalmente por um advogado.

Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.

Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz"

CEP: 13.083-865

UF: SP

Município: CAMPINAS

Telefone: (19)3521-6836

E-mail: cepchs@unicamp.br



UNICAMP - PRÓ-REITORIA DE
PESQUISA DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS -
CHS/UNICAMP



Continuação do Parecer: 4.332.575

O papel do CEP é proteger e garantir os direitos do participante de pesquisa. Por se tratar de recomendações para proteção legal do pesquisador, está além das funções e das capacidades técnicas do CEP a validação jurídica de documentos como termos de cessão de uso/reprodução de imagem e voz e demais tipos de autorizações.

2. O mesmo vale para o licenciamento de reprodução de material autoral.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

* Cronograma desatualizado. A pesquisa só deve ser iniciada após a data deste parecer de aprovação. Quaisquer dados eventualmente coletados em datas anteriores estão fora do escopo deste parecer.

O protocolo foi considerado EXCEPCIONALMENTE aprovado neste CEP e, caso não tenha autorizações institucionais pendentes ou centros co-participantes, pode ser iniciado.

Não estão sob o escopo deste parecer

- Eventuais alterações documentais realizadas sem aviso prévio e/ou não solicitadas pelo CEP em forma de pendência ou de recomendação;
- Dados coletados sem as adequações descritas acima (se aplicável);
- Dados coletados em data anterior a este parecer;
- Caso, eventualmente, os dados sejam coletados com autorizações institucionais pendentes (se necessário);
- Caso, eventualmente, os dados sejam coletados sem a aprovação/autorização do centro co-participante (se necessário).
- Relatório final deve ser apresentado ao CEP via notificação ao término do estudo.

Considerações Finais a critério do CEP:

- Vale lembrar que a interação com os participantes de pesquisa só pode ser iniciada a partir da aprovação desse protocolo no CEP. Os cronogramas de geração/coleta de dados deve acompanhar o relatório final de pesquisa

- Cabe enfatizar que, segundo a Resolução CNS 510/16, Art.28 Inciso IV, o pesquisador é responsável por "(...) manter os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, sob sua guarda e responsabilidade, por um período mínimo de 5 (cinco) anos após o término da pesquisa".

Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.

Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865

UF: SP **Município:** CAMPINAS

Telefone: (19)3521-6836

E-mail: cepchs@unicamp.br



UNICAMP - PRÓ-REITORIA DE
PESQUISA DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS -
CHS/UNICAMP



Continuação do Parecer: 4.332.575

- O participante da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado. (Res.510/16, Cap.III, Art.9, inciso II)
- A responsabilidade de obtenção de registro de consentimento, bem como o de sua guarda, é de inteira responsabilidade da equipe de pesquisa. Tais documentos podem ser solicitados a qualquer momento pelo sistema CEP-CONEP para fins de auditoria, bem como servem de proteção para os próprios pesquisadores em caso de eventuais denúncias por parte dos participantes.
- Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas e aguardando a aprovação do CEP para continuidade da pesquisa.
- Relatório final deve ser apresentado ao CEP via notificação ao término do estudo.
- Caso a pesquisa seja realizada ou dependa de dados a serem observados/coletados em uma instituição (ex. empresas, escolas, ONGs, entre outros), essa aprovação não dispensa a autorização dos responsáveis. Caso não conste no protocolo no momento desta aprovação, estas autorizações devem ser submetidas ao CEP em forma de notificação antes do início da pesquisa.
- O papel do CEP é proteger e garantir os direitos do participante de pesquisa. Está além das funções e das capacidades técnicas do CEP a validação jurídica de documentos como termos de cessão de uso/reprodução de imagem e voz e demais tipos de autorizações.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1549150.pdf	30/08/2020 16:43:28		Aceito
Outros	SEMEGHINI_carta_resposta_CEP.pdf	30/08/2020 16:42:47	JULIANA RAPOSO SEMEGHINI	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura	SEMEGHINI_Projeto_CEP_v2.pdf	30/08/2020 16:39:40	JULIANA RAPOSO SEMEGHINI	Aceito

Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.

Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865

UF: SP **Município:** CAMPINAS

Telefone: (19)3521-6836

E-mail: cepchs@unicamp.br



UNICAMP - PRÓ-REITORIA DE
PESQUISA DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS -
CHS/UNICAMP



Continuação do Parecer: 4.332.575

Investigador	SEMEGHINI_Projeto_CEP_v2.pdf	30/08/2020 16:39:40	JULIANA RAPOSO SEMEGHINI	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	SEMEGHINI_TCLE_virtual_v2.pdf	30/08/2020 16:39:23	JULIANA RAPOSO SEMEGHINI	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	SEMEGHINI_TCLE_presencial_v2.pdf	30/08/2020 16:39:08	JULIANA RAPOSO SEMEGHINI	Aceito
Declaração de Pesquisadores	SEMEGHINI_Atestado_matricula.pdf	07/05/2020 18:27:55	JULIANA RAPOSO SEMEGHINI	Aceito
Folha de Rosto	SEMEGHINI_Folha_de_rosto_assinada.pdf	05/05/2020 15:51:44	JULIANA RAPOSO SEMEGHINI	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

CAMPINAS, 11 de Outubro de 2020

Assinado por:
Thiago Motta Sampaio
(Coordenador(a))

Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.

Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865

UF: SP **Município:** CAMPINAS

Telefone: (19)3521-6836

E-mail: cepchs@unicamp.br