

# Casa Pública

Direção  
**Mariana Paraizo e Mery Horta**

Coordenação  
**Bruna Costa**

Governo Federal, Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional --- Iphan, Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, através da Lei Paulo Gustavo apresentam:

# Casa Pública

Direção  
**Mariana Paraizo e Mery Horta**

Coordenação  
**Bruna Costa**

ISBN  
**978-65-990576-3-2**

# Sumário

## **6. Apresentação**

Bruna Costa

## **8. Casa Pública II**

Mariana Paraizo e Mery Horta

## **10. Galeria de imagens**

## **44. Entre Confissões e Xirês: Interseccionando subjetividades no espaço público**

Débora Pitasse

## **50. Casa Pública – Uma Sociedade do Descanso**

Giovana Carvalho

## **56. Ensaiar os encontros, ler as aberturas**

Manu Lopes

## **64. Artistas na encruzilhada**

Francine Gonçalves

## **68. Arte nas praças: o atravessamento do espaço público no fazer artístico**

Vanessa Américo da Costa

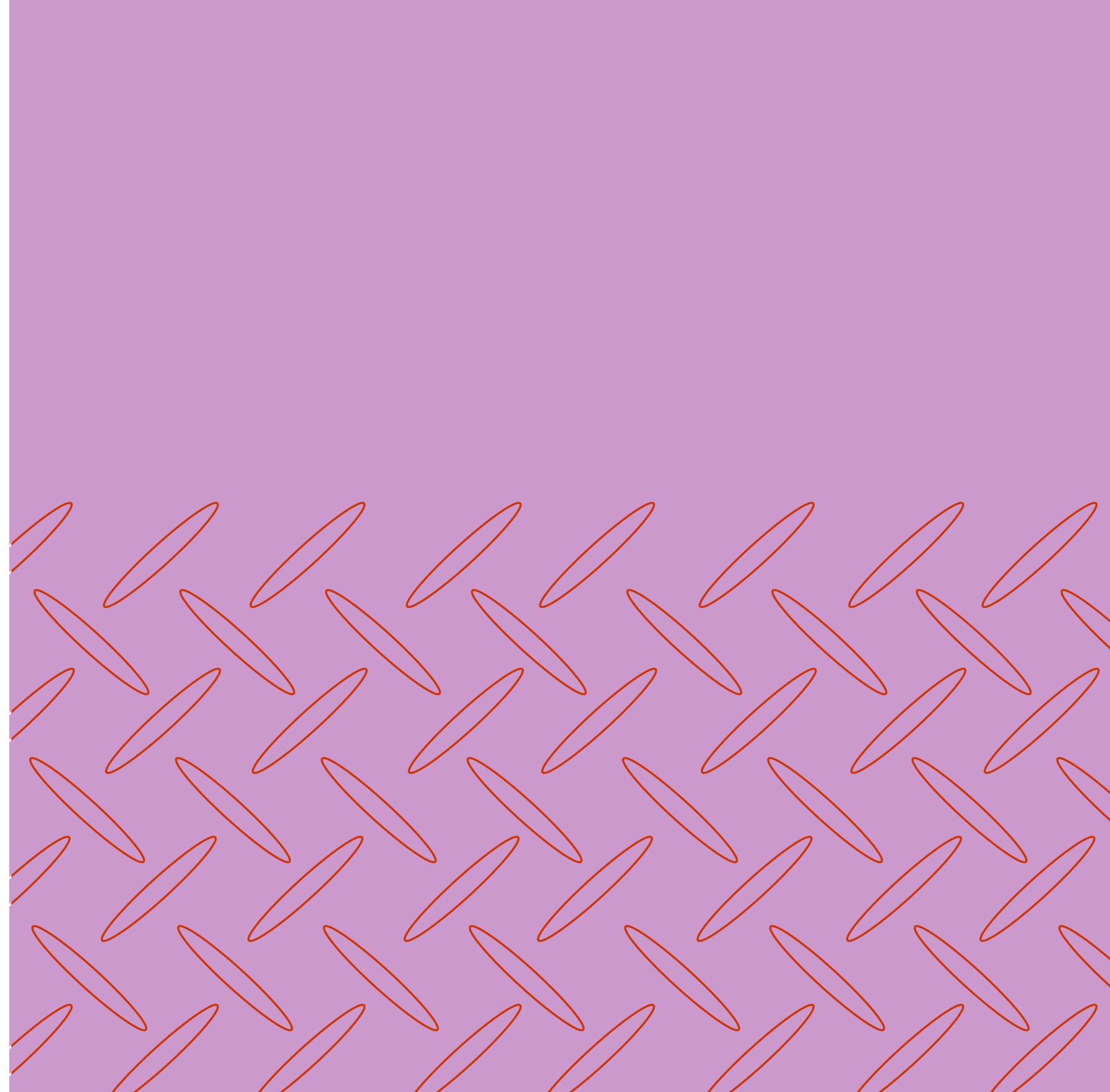
## **74. O tempo da praça**

Soso Reis

## **78. Caminhos, percurso e memória**

Raysa Santos

## **82. Ficha técnica**



## APRESENTAÇÃO

A segunda edição do projeto Casa Pública levou, nos dias 5, 6 e 7 de abril de 2024, às praças Afonso Pena, praça XV, e praça de Realengo, no Rio de Janeiro, intervenções de quatro artistas mulheres: Andréa Hygino, Mariana Maia, Mariana Paraizo e Mery Horta. As intervenções ocuparam e conviveram com cada praça e suas particularidades, que atravessaram e foram atravessadas pelos trabalhos. A partir da ideia de “casa” como mote, Casa Pública tensiona questões como a relação público-privado, classe, gênero e raça.

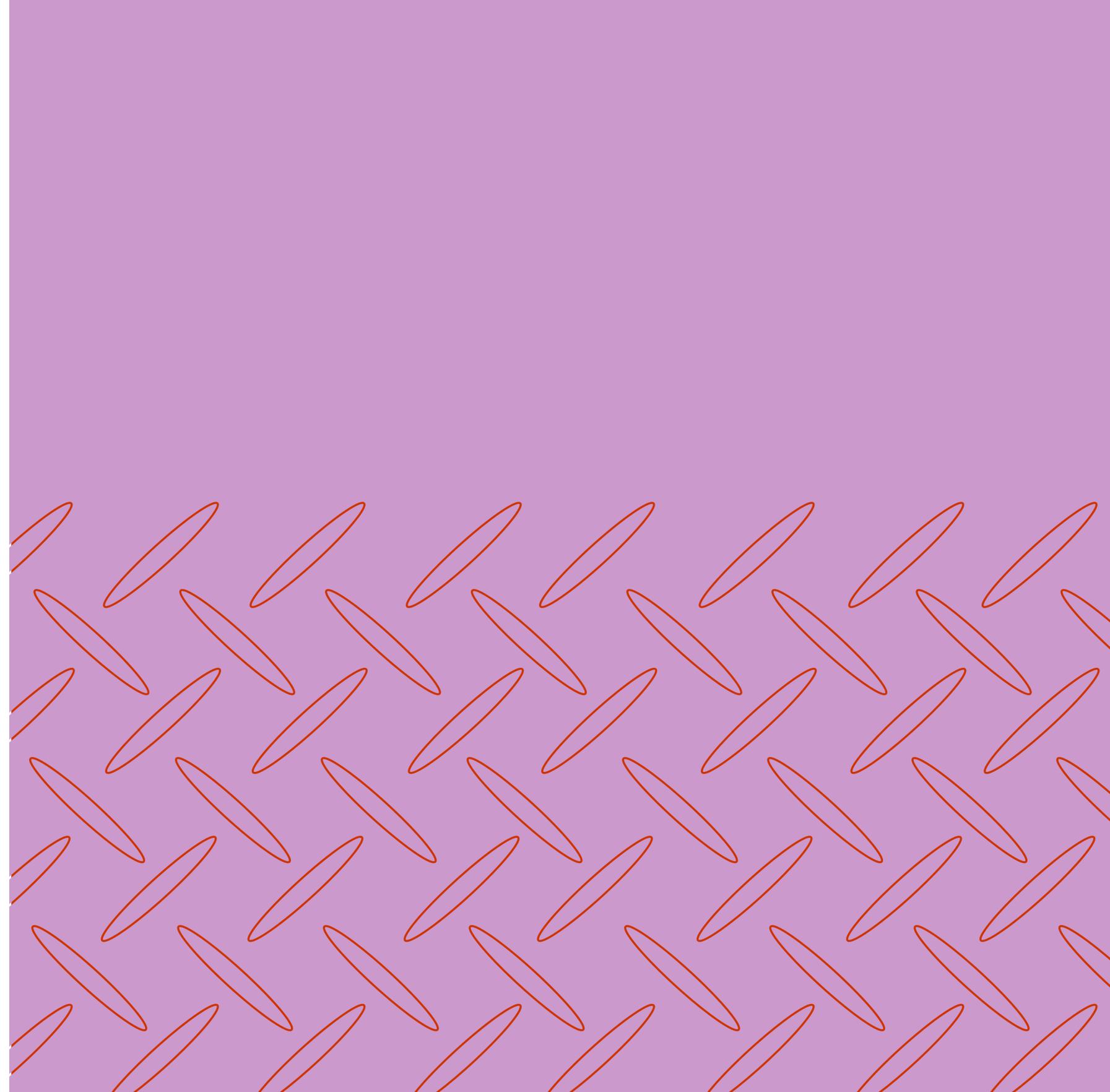
6 Para dar conta desta complexa produção, somase ao projeto a também segunda edição do Seminário Casa Pública, do qual fui coordenadora. Foram selecionadas sete estudantes de graduações para receber acompanhamento crítico e elaborarem textos em torno das intervenções realizadas, apresentando seus resultados preliminares no seminário no dia 4 de maio, no Paço Imperial. Durante as apresentações, o público presente foi unânime em sinalizar a importância de projetos como este, que colocam em questão a ocupação dos espaços comuns, a não-hierarquização entre as linguagens artísticas e a aproximação deste tipo de iniciativa com um público mais amplo e diverso. Após este momento, Debora Pitasse, Raysa Santos, Francine Malafaia, Manu Lopes, Soso Reis, Giovana Carvalho e Vanessa Américo elaboraram seus textos, a partir da troca com o público e da minha orienta-

ção. O maior ganho, no meu entender, é materializar o trabalho do crítico sob uma publicação que fica para a posteridade.

Idealizado por Mery Horta e Mariana Paraizo, o projeto ratifica a atuação da arte no espaço público. Mais do que isso, oferece um espaço de discussão e, portanto, de reverberação de uma arte que seria, por natureza, efêmera. O trabalho da artista torna-se menos individual, fora do conhecido espaço de ateliê, e também o da crítica, colocando-o à apreciação coletiva. Este catálogo é, portanto, resultado de um pouco de todas essas trocas que aconteceram entre artistas, público e escritores. Assim sendo, Casa Pública reafirma o compromisso já reconhecido de abrir espaço e fomento para a arte no espaço público e para a crítica de arte.

### **Bruna Costa**

Coordenadora do Seminário Casa Pública



## CASA PÚBLICA II

A segunda edição do projeto Casa Pública, que ocorreu no primeiro semestre de 2024, abrangeu a realização de intervenções artísticas inéditas de quatro artistas - Andrea Hygino, Mariana Maia, Mariana Paraizo e Mery Horta - em praças da zona norte (praça Afonso Pena), zona oeste (praça de Realengo) e centro (praça XV) da cidade do Rio de Janeiro e o segundo seminário de crítica de arte realizado no Paço Imperial com coordenação de Bruna Costa e a participação de sete estudantes de graduação em artes selecionadas em convocatória pública.

8

Neste projeto realizado a partir da Lei Paulo Gustavo, fomento concedido pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro por meio do Edital Conexões Urbanas, a cidade é pensada criticamente para os encontros de arte e educação. A cidade é um território em contínua construção. A delimitação de seus espaços, constante em certa fixidez de nomes de avenidas, bairros, etc., se dá também por meio de diversas cercas, muros e fluxos, sejam eles sutis ou escancarados que abordam dinâmicas de violência, de exclusão e até mesmo de segregação. Visualizamos, no entanto, que é através da presença e do encontro dos corpos nos locais públicos que podem ocorrer fagulhas de desvio na circulação, paragem, contemplação, trabalho e lazer. O simples estar desses corpos nos espaços comunais podem integrar e também tensionar pessoas de todos os

modos, desde que estejam dispostas a usufruir em alguma instância do que é comum. É na praça que o encontro acontece e que a arte se faz propícia a atravessar e ser atravessada pelo caminho das pessoas num fluxo incessante de encruzilhadas.

Casa Pública circunscreve um campo de experimentações na arte carioca e promove contaminações e fricções entre as esferas do público e do doméstico, trazendo o comunal como perspectiva. Esta edição se destaca pela presença majoritária de participantes do gênero feminino, pessoas não-binárias e dissidentes de gênero, tanto no corpo de artistas, quanto nas equipes de produção, acessibilidade e no do grupo de estudantes de graduações públicas cariocas que integraram nosso programa de crítica de arte.

O seminário de crítica de arte levanta questões a partir da apresentação das estudantes junto ao público presente, que atualizam e reestruturam os acontecimentos suscitados nas intervenções urbanas artísticas, abrindo novas frentes para pensar a relação entre público e privado. Convidar artistas e estudantes para estarem com seus trabalhos e reflexões ao longo de três dias em três praças diferentes da cidade do Rio é uma ação de resistência na ocupação desses espaços, bem como de afirmação de que arte contemporânea é para todes.

Pessoas cristãs na saída da igreja que participam de uma performance sobre a energia da comunicação entre Exu e suas próprias histórias íntimas que transbordam em lágrimas e risos; adolescentes que ao longe admiram as camisas que um dia possivelmente vestiram bailando enquanto secam no grande varal estendido no meio da praça; uma pessoa em situação de rua que dança reconstruindo em poses o corpo de um “bicho-varal-de-secar-roupa”; as incontáveis histórias de vida que se tornam pinceladas nos retratos pintados em panos de prato, essas e muitas outras situações são partículas infinitas de potência de afeto que este projeto proporciona para toda a equipe de artistas, produtores, estudantes envolvidas e para o público.

Sigamos no fazer artístico, nas praças, nos encontros e na rua.

**Maio de 2024**

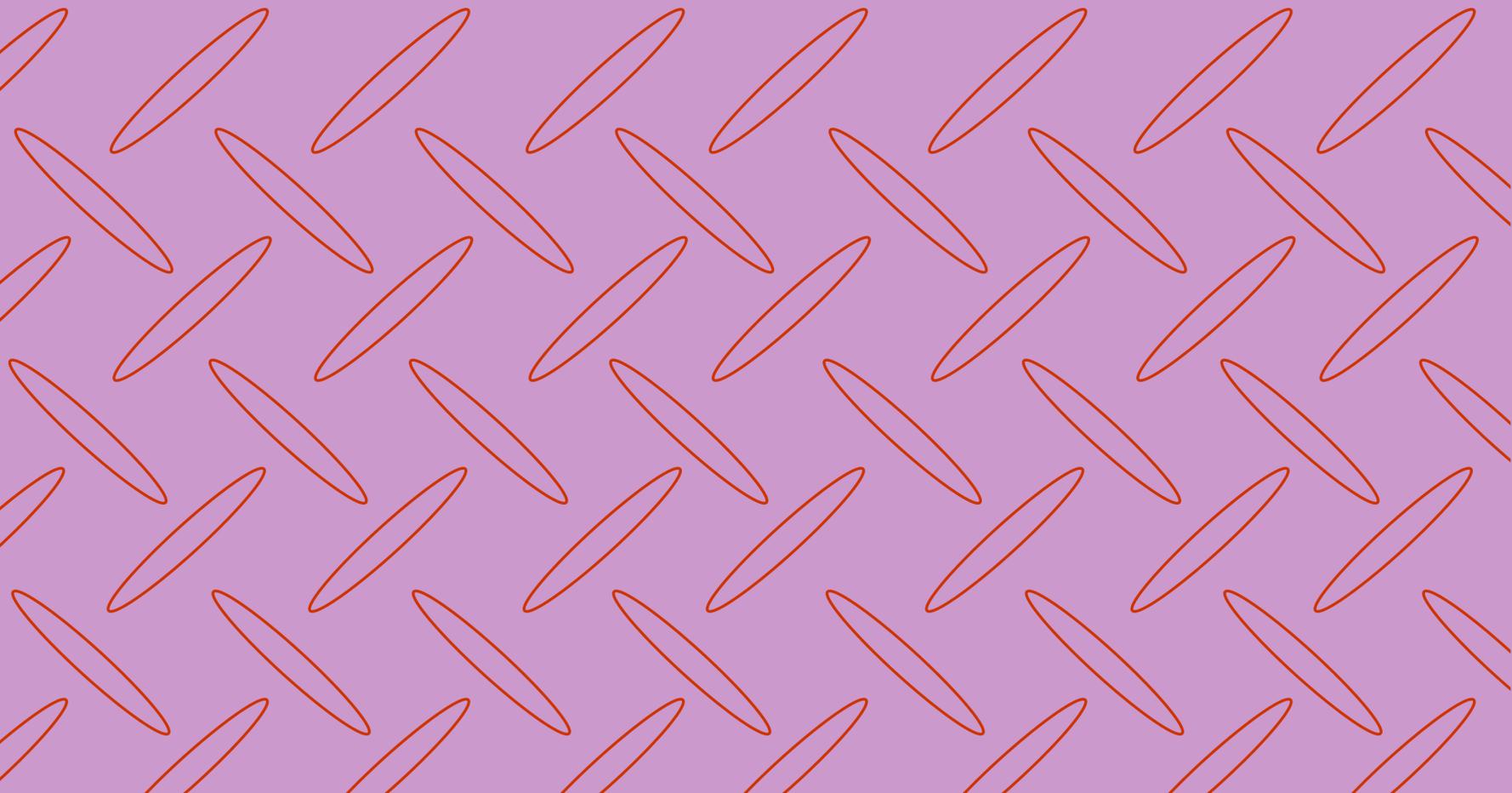
**Mariana Paraizo e Mery Horta**

# Galeria de imagens

Praça Afonso Pena  
Praça XV  
Praça de Realengo

5, 6 e 7 de abril de 2024

**Andrea Hygino**  
***Domingos, feriados,***  
***rios e marés e***  
***Quarador***









# Mariana Maia

## *Uma pintura por uma história*

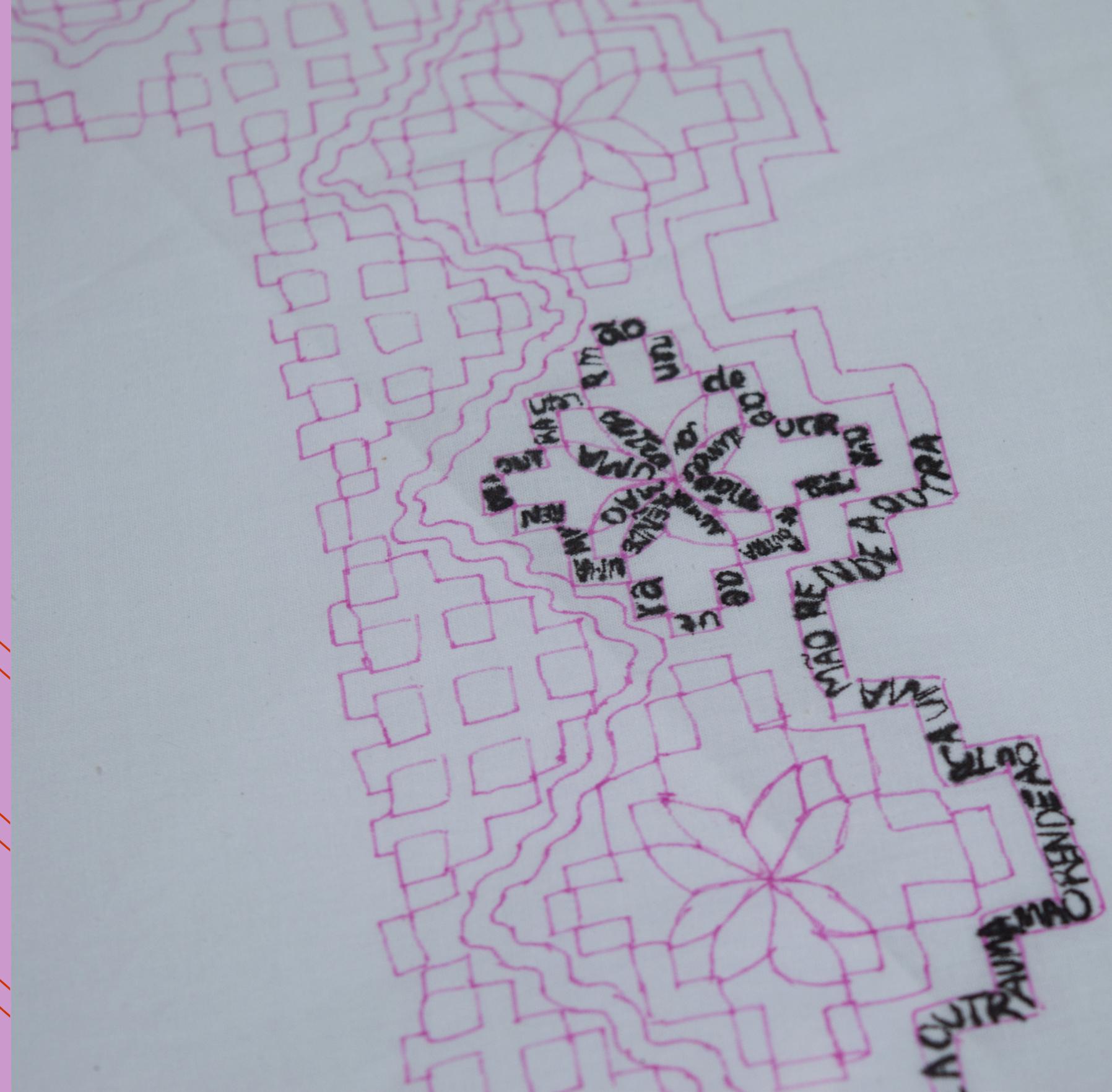
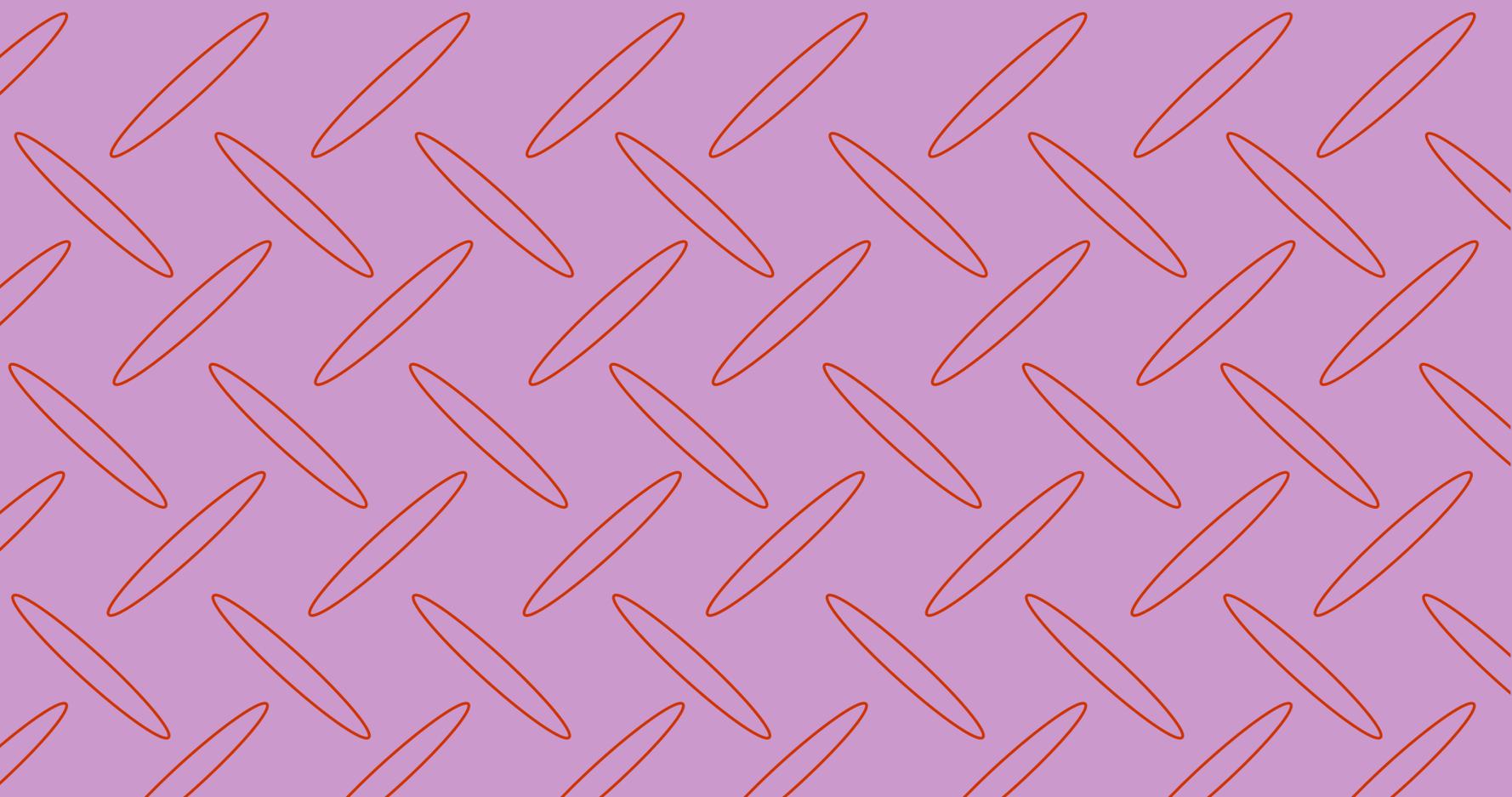








**Mariana Paraizo**  
***Renda e***  
***Bicho doméstico***

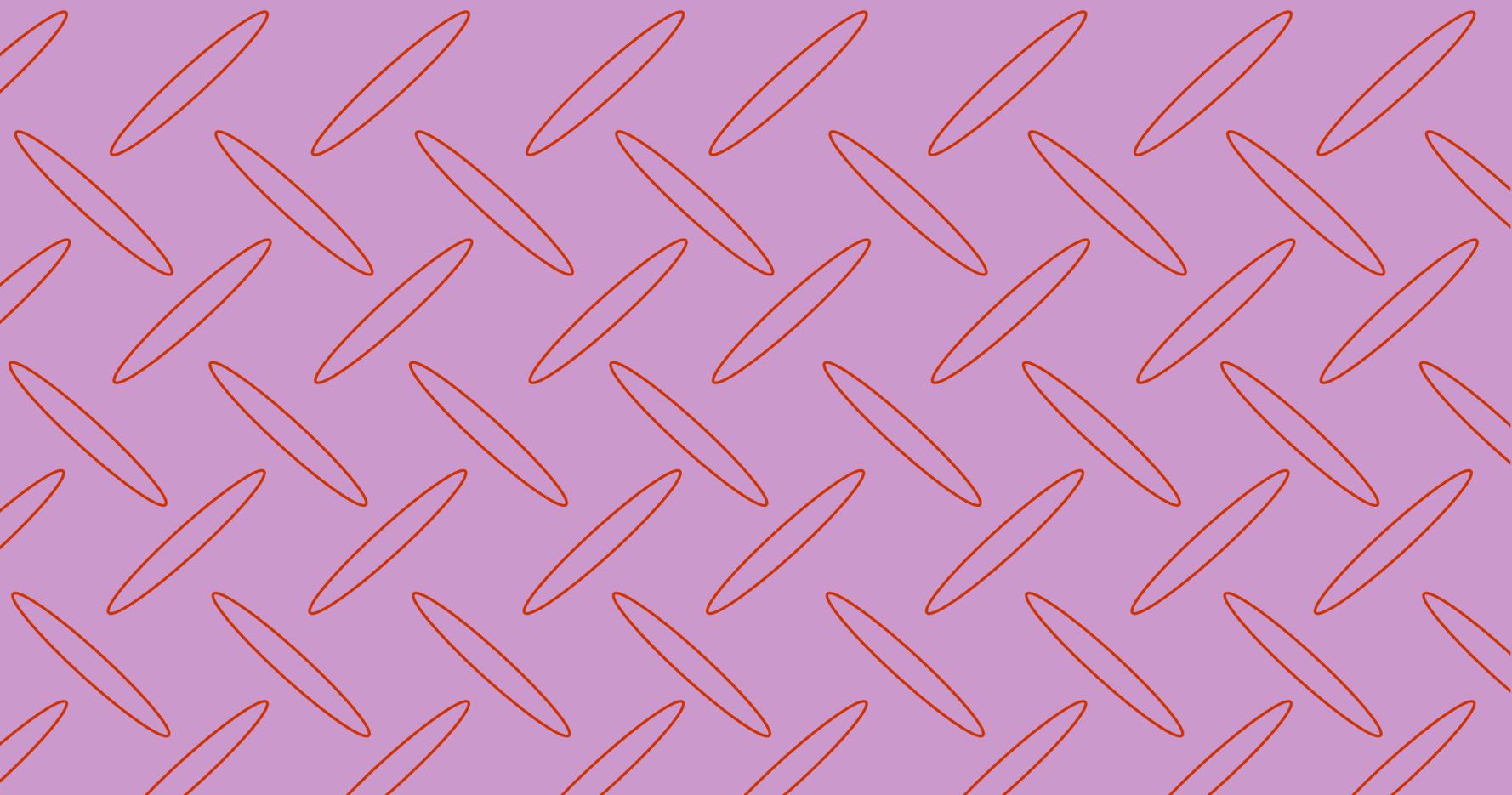








**Mery Horta**  
***Fala que eu***  
***te escuto***









## Entre Confissões e Xirês: Interseccionando subjetividades no espaço público

Débora Pitasse

De acordo com Michel Foucault, nas obras *A Hermenêutica do Sujeito*, *A História da Sexualidade* e *Vigiar e Punir*, o ritual do confessor é uma prática da cosmogonia cristã que foi difundida na sociedade ocidental e fragmentada em outros espaços para além do espaço religioso (tais como o judiciário, a literatura, as clínicas e a mídia), onde os sujeitos utilizam esses lugares como modo de subjetivação de si a partir do discurso e sua relação com a verdade. Foucault faz essa relação a partir da tradição cristã da prática de confissão, em que o centro do objeto de verdade enunciado é o próprio sujeito anunciante, que deve dizer a verdade como condição de salvação. Segundo ele, a confissão e a verdade fazem parte do processo de *conhecer-se a si mesmo* do sujeito moderno ocidental, que através da elaboração discursiva de práticas e vivências relativas à sua subjetividade no ritual de confessar-se, esse sujeito produz um conhecimento de subjetivação em relação a si, em que falar de si mesmo é um modo de produção de subjetividade.

No presente texto, a mídia será o lugar de confessor a ser olhado sob a perspectiva foucaultiana, pois é a partir dessa plataforma de confissão que a artista Mery Horta vai elaborar a performance “Fala Que Eu Te Escuto”, nome dado ao trabalho como forma de associar-se criticamente ao programa de televisão evangélico com o mesmo nome, onde os telespectadores entram em contato com líderes religiosos para confessar-se. O ritual de confissão da performance começa quando Mery pede ao público que lhe conte uma história de suas casas, mas o relato é feito através de um jogo infantil chamado “Telefone sem fio” como mediador dessa comunicação. Após ouvir a história de uma pessoa, Mery entrega o que ela chama de “presente”, que consiste em uma elaboração gestual da história contada utilizando seu próprio corpo em relação a si e ao espaço. O telefone da brincadeira é vermelho, assim como a roupa que a artista usa e a frase “Fala Que Eu Te Escuto”, escrita na lousa preta que atua enquanto anúncio da proposta artística. Desse modo, o trabalho vai tratar da questão da

subjetivação a partir do discurso confessional através da mediação do telefone sem fio como canal de comunicação entre o público e Mery, que traz ruídos e falhas na transmissão dessas histórias. Todo o desenvolvimento de escolhas feitas pela artista para elaboração de *Fala Que Eu Te Escuto* nos leva à análise de dois eixos possíveis no trabalho: O primeiro a relação do desenvolvimento do Sujeito e o espaço da casa e o segundo a relação e interlocução do trabalho com Esù, o orixá da comunicação.

O primeiro eixo de elaboração vai estar atrelado com a produção de subjetividade através da relação dos sujeitos com suas casas (lugar material, visível) e uma brincadeira vinculada à infância (lugar imaterial, invisível). Maria Rita Kehl vai nos dizer que é na infância em que ocorre o primeiro reconhecimento do Eu e do corpo, onde a criança vai reconhecer-se como sujeito no chamado Estádio do Espelho<sup>1</sup> e é na casa onde mais intimamente ocorrem os primeiros processos subjetivos e de construção e subjetivação dessa ideia do Eu-Sujeito, como a socialização primária e as primeiras relações interpessoais com a família. A artista Mery Horta faz uso da brincadeira Telefone Sem Fio que está ligada à memória popular da

<sup>1</sup> Estádio do Espelho é uma teoria que Jacques Lacan desenvolve sobre o processo de subjetivação do sujeito na infância, em que o instante onde a criança capta a percepção sobre sua unidade corpórea a partir da imagem refletida no espelho e a de outra pessoa, entende que ela também é unidade e passa a elaborar a ideia de Eu.

infância e incorpora ao trabalho essa relação com os estágios de desenvolvimento do sujeito, juntando a brincadeira à prática confessional - elaborada junto com o pensamento foucaultiano no presente texto, o que traz ao trabalho essa dimensão investigativa de si mesmo na troca que existe do público com a performance no projeto *A Casa Pública*, feito no espaço público e atingindo múltiplas subjetividades dos públicos. O discurso confessional feito através do telefone sem fio como canal de comunicação é cheio de falhas e ruídos, ação promovida no trabalho artístico que articula um modo de recusa ao sistema colonial de Entendimento (ligada à filosofia kantiana), em que o conhecimento está vinculado ao Saber racional e lógico do chamado Sujeito Moderno. Segundo Denise Ferreira da Silva em *A Dívida Impagável*, o Saber ocidental é a “(...) ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição” (pg. 39). Assim, a recusa promovida pela obra de Mery Horta é feita através dos ruídos do Telefone sem Fio, que vão possibilitar uma metodologia de Hackeamento do Saber colonial através dessa opacidade de uma comunicação cheia de lacunas e que não é facilmente compreendida, não é transparente e que viabiliza Outros caminhos para entendimento e fabulação (Hartman, S. 2008) na performance da artista.

Nesse sentido, o segundo eixo de possibilidade que atravessa o trabalho de Mery Horta é ligado ao modo de comunicação e saberes opacos que rompem com as lógicas coloniais de Entendimento e que estão presentes na performance. Por isso, associo o trabalho de Mery ao orixá Esú, que está ligado à comunicação, ordem e aos aspectos mais próximos daquilo que é humano sob uma lógica de quebra ao Saber colonial. “Exu Matou um Pássaro Ontem, com uma Pedra que Só Jogou hoje”, esse ditado de esú é uma elaboração da sabedoria que esse orixá traz como pedagogia de recusa à lógica colonial, tais como: o rompimento com a linearidade temporal, a racionalidade, o maniqueísmo ligado à idéia de bom e mau e sobretudo a idéia de clareza - muito difundida na filosofia ocidental durante o iluminismo. Na tradição iorubá em casas de religião de matriz africana e afrobrasileira, esú é o orixá que faz a mediação entre o orum (orixás) e o aiê (humanos), sendo fundamental para o culto aos orixás. Esse orixá também utiliza sua inteligência e conhecimento de forma irreverente, brincando de confundir e desafiar a Racionalidade trazendo uma possibilidade de ordem desassociada ao maniqueísmo binário ocidental. Semelhantemente, a artista é crítica e irreverente ao dar o nome de um programa evangélico à sua performance tão próxima a um orixá e faz essa comunicação ruída (ou seja, que também não é transparente e fácil) mediando aquilo que é invisível (o discurso confessional da infância que ela escuta do público) e o que

ela chama de “presente” (seu gesto corporal e poético que representa esse invisível).

A performance “Fala Que Eu Te Escuto” é um dispositivo que vai relacionar as subjetividades confessadas, a memória, o gesto e o ruído de forma fabulativa, fraturando por intermédio de pedagogias exusíacas as estruturas de Saber que são amplamente difundidas nos espaços artísticos - mesmo aqueles que são feitos no espaço público.

### **Posso ver com a mão?**

A obra “Bicho Doméstico” de Mariana Paraizo é uma escultura composta por diversos varais de chão e de teto, desfigurados de sua forma original e reconfigurados para constituir um novo organismo, soldado e articulado de modo com que o público pudesse rearticular o Bicho Doméstico em incontáveis disposições. Apesar da possibilidade de colocar o corpo da obra em diversas posições, ao manejá-lo é perceptível a existência de algumas limitações daquele corpo-objeto, indicando que esse organismo tem suas limitações mesmo com uma suposta passividade diante do público. O trabalho de Mariana também está diretamente associado ao neoconcretismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica, em que o maior agente de fruição do trabalho artístico é o que Lygia chama de “vazio metafórico”, o espaço vazio entre o público e o trabalho, que é preenchido através de uma

relação de troca entre duas estruturas físicas: o corpo humano e o organismo do trabalho. Essa troca não é feita através de uma passividade do Bicho em contraposto à ação do público ao trabalho, mas através da interdependência entre a organicidade dos dois corpos para que o trabalho artístico exista e aconteça. Explorando mais a perspectiva do espaço vazio - ou “vazio metafórico” de Lygia - sendo preenchido por uma dialética de saberes que atravessam a relação entre o Bicho e o público, aproximo o Bicho Doméstico de Mariana à “Dialética do Visível” de Georges Didi-Huberman, onde o autor também vai explorar o vazio que existe na interlocução entre o olhar e a obra de arte. Didi-Huberman vai dizer que esse vazio entre quem olha e a proposição artística é preenchido por um processo com duas dimensões: aquilo que vemos (que ele chama de tautológico) e o que aquilo que vemos nos provoca; O processo de ver, de acordo com o autor, está ligado à análise formal da obra, sem se ater à temporalidade e aos jogos da semiologia que envolvem o trabalho e o que nos olha é a provocação feita pelos significados e fenômenos intersubjetivos que o olhar tem ao repousar-se no objeto artístico. Mariana Paraizo investiga esse Olhar para o trabalho sob uma perspectiva disruptiva explorada pelos artistas neoconcretos, em que o olhar é feito com o corpo - no caso de Bicho Doméstico, o trabalho é feito para ser visto com a mão e é possível também entrar com no organismo do Bicho Doméstico. Esse “olhar como

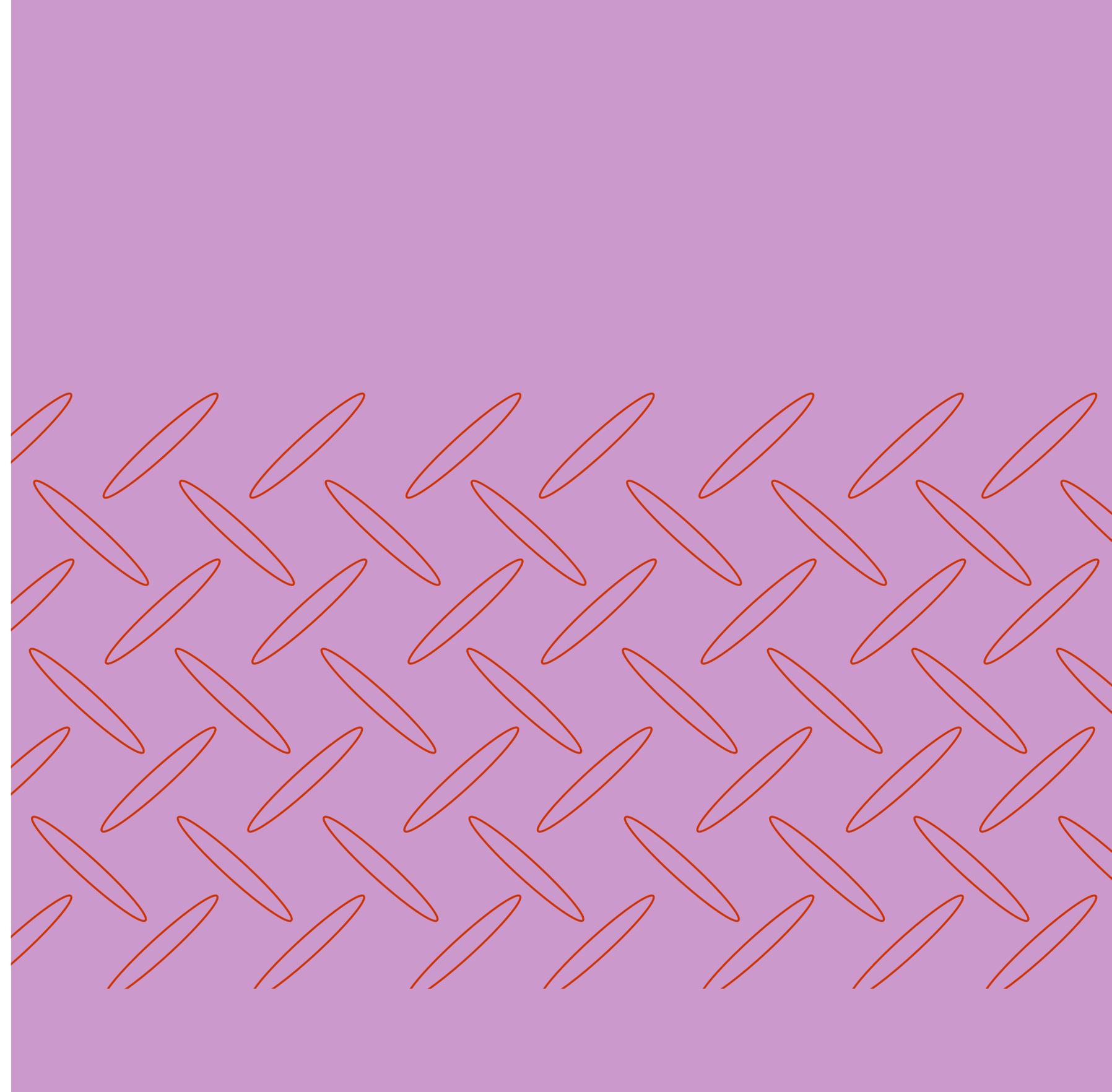
corpo” é um gatilho para uma trama de saberes im/possíveis<sup>2</sup> dentro da prática de fruição e compreensão de um trabalho artístico, em que a proposição da obra é um modo radical de des-pensar e re-educar o pensamento crítico e a fruição, rompendo com as categorias de Entendimento do discurso colonial constituídas sob as categorias de Descartes e Kant, em que o Pensar Real está ligado somente aos processos cognitivos e à mente. O olhar com a mão também será antidisciplinar ao elaborar a interdependência entre público e obra como uma provocação, no qual a ação do organismo do Bicho abre brechas para a vulnerabilidade do público em relação ao objeto.

Além disso, a materialidade também faz parte da proposta reflexiva do objeto. Os Bichos de Lygia eram construídos com materiais industriais, difundidos em um Brasil onde as políticas de modernização avançavam e o desejo de industrialização estava cada vez mais presente nos projetos governamentais. Nesse contexto os materiais industriais passaram a fazer parte da vida e convívio dos sujeitos, gerando uma familiaridade entre o público e a obra através dessa especificidade, para que as interações com o Bicho não fossem atravessadas somente

<sup>2</sup> Conceito investigado por Abigail Campos Leal, no artigo “me curo y me armo, estudando: a dimensão terapêutica y bélica do saber prete e trans”, lançado na revista “Cadernos Subjetividade” da PUC de São Paulo.

pelo lugar de estranheza e o olhar com a mão fosse perpassado por esse local de intimidade. Mariana Paraizo constrói seu Bicho Doméstico com varais de roupa usados comumente em ambientes caseiros, implicando uma interlocução da obra com os sujeitos que historicamente têm intimidade com varais e com o serviço doméstico: Mulheres. A questão da materialidade da obra de Mariana vai ser permeada pelas questões que envolvem os papéis de gênero e a casa, onde a mulher é subalternizada ao lugar de cuidadora através dessa convivência e intimidade com o trabalho doméstico.

Bicho Doméstico é uma obra performativa que vai se articular com o público de maneira provocativa: seja pela quebra com as categorias de Entendimento do discurso colonial nas artes ou através do enfrentamento às estruturas que enraízam a subalternização da mulher no ambiente da Casa.



## Casa Pública – Uma Sociedade do Descanso

Giovana Carvalho

Primeiro dia. Sentada ao chão, na Praça Afonso Pena, contemplei as próprias pernas cruzadas sobre a areia, senti o pontiagudo das pedras miúdas que ousavam o quase ultrapassar da barreira do meu short jeans e espetavam a minha pele. Perguntei-me qual teria sido a última vez que havia me permitido o descanso ao chão, tão pouco formal e cronometrado, atenta não à possibilidade de manchar o tecido ou aos minutos que se passavam, mas à mera contemplação. Concluí, em constatação agridoce, que havia muito, muito tempo.

A condição da pausa, prova-se, de fato, cada vez mais incomum: as emergências do cotidiano irradiam-se, e a prática tão vital do descanso torna-se exceção, à medida que se atrela a sentimentos ansiosos de culpa. O escritor e filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (1959), autor do ensaio “A Sociedade do Cansaço”, defende que o sistema capitalista atual, operado através do viés lucrativo, culminou em uma espécie de hiperatividade geral, que, exigindo produtividade ininterrupta, anula o descanso sossegado. Segundo o escritor, o excesso de estímulos e demandas acaba por transformar o

ser humano no que a filósofa Hannah Arendt, em 1958, descreveu como *Animal Laborans*, ou seja, o ser cujos processos físicos e emocionais são inteiramente voltados ao trabalho. Tal processo de metamorfose gradativa apequenaria a competência crítica e sensível de todo e qualquer indivíduo, deteriorando suas capacidades de atenção e empatia, e findando um exaurir social geral, enquanto consuma esta sociedade abatida, a “Sociedade do Cansaço”.

Durante os dias 5, 6 e 7 de abril, porém, a Casa Pública foi capaz de despir-se das tantas impaciências capitalistas que moldam tal mal-estar social, e a partir de uma multiplicidade de vivências, permitiu a trégua de quem a adentrava. A conexão direta entre as duas palavras-título do projeto soa, primordialmente, impossibilitada: ao ser encarada através dos moldes da propriedade privada, a palavra “casa”, em oposição à sua vizinha, remete ao particular, a um conjunto isolado, construído por trás de teto, paredes, portas e fechaduras. Tal conceito, porém, durante os três dias, esbaldou-se em fluidez. Nas praças Afonso Pena, Praça XV e Praça de Realengo, as artistas Andrea

Hygino, Mariana Maia, Mariana Paraizo e Mery Horta fizeram do espaço público a morada de seis intervenções artísticas que desafiaram as fronteiras entre espaço, corpo e obra de arte. Aqui as portas estão mais que escancaradas e não há qualquer indício de tranca: esta Casa Pública se espalha por toda a amplitude das ruas que a cercam, pertencente a qualquer um que passar e ousar o espiar de suas janelas abertas.

O agrupar das experiências apresentadas pelas quatro artistas é dever árduo: como permitir suas totalidades enquanto inseridas em um único termo da língua portuguesa? Palavras como “performance” se apequenam diante da multiplicidade de sentidos despertados, uma vez que as obras promovem experiências sensoriais singulares, e que apesar de catalisadas pelo imaginário individual, são totalmente moldadas a partir da culminância coletiva. O termo a ser aqui utilizado mostra-se tentativa quase falha do não sufocamento de suas potências: intervenções. Tal escolha dá-se no pensar do conceito literal da palavra, refletindo o comportamento das obras como objetos totalmente disruptivos de seu entorno. Nos espalhamos pelas praças como sua extensão: territórios se fundem à medida que não há mais qualquer diferenciação do que é terra, banco, árvore e corpo, pois a fronteira social entre Arte e objeto cotidiano se apequena a ponto de se desfazer. As minúcias do chão se tornam verdadeiros brinquedos nas mãos de Mery, seis troncos magros sustentam

o varal de Andrea, Mariana Maia pinta três senhoras que conversam despreocupadas em um banco e Paraizo se aproveita da sombra de uma árvore frondosa para localizar seu trabalho. Nos utilizamos da praça em sua totalidade de climas, pessoas e vastidão.

A escolha de ocupar o espaço público não deve passar despercebida, mas ser encarada como questão cerne. Tal escolha carrega em si a resistência aos acúmulos exaustivos do sistema de arte atual, que esculpido em união ao sistema capitalista, guia-se por suas problemáticas. Ocupar praças cariocas com intervenções realizadas por quatro artistas mulheres, entre elas três artistas mulheres negras, revela-se uma forma de protesto que permite que tais intervenções estejam livres dos muito limites, e fechaduras, encontrados no interior de Instituições elitizadas ditadas pelo mercado. O projeto, assim, distancia-se das expectativas do capital, permitindo o alívio das tantas impossibilidades do Cubo Branco, espaço expositivo que isola a obra, subtraindo “todos os indícios que interfiram no fato de que ela é arte” (O’Doherty, 1976), e motiva seu contato com um grupo muito mais diverso e numeroso de indivíduos e fruções. O conforto e a infraestrutura que traria uma sala de exposições tradicional são, assim, totalmente refutados: enquanto corre o dia, sente-se o caminho das gotas de suor nas costas, as bexigas apertam, colunas se contorcem incomodadas procurando alento

em bancos sem encosto, carros impacientes lutam contra as intervenções por um espaço de estacionamento, um morador incomodado contata a polícia. O senso de coletividade, porém, foi chave crucial para a experiência, pois permitiu o resistir das intervenções às tantas intempéries citadas, e através de uma série de trocas e gestos, a Casa foi continuamente reerguida.

A filosofia por trás da existência e da ocupação de praças públicas atua em contramão da sociedade cansada descrita por Han. Essas, por serem pensadas como locais próprios para o descanso, permitem que o indivíduo proletário pratique, dignamente, tópicos rejeitados no cotidiano capitalista, e fundamentais para a existência íntegra. Assim, as praças promovem os raros exercícios da contemplação, do explorar intelectual-sensorial e do senso de coletividade, distensionando e descapitalizando as relações sociais, permitindo a recaptura dos sentidos para além da produção. O projeto mostra-se então como um atentar da hiper estimulação cotidiana, permitindo seu enlace à correria alheia que toma conta das praças e das vidas, tornando-a aliada e uma de suas características. Ao mesmo tempo, porém, é um apelo à recusa de tais urgências, e convoca vivências descansadas.

Enquanto Andrea estendia uniformes escolares, o aroma do amaciante servia de consolo para narinas acostumadas a percorrer os muitos,

e nem sempre agradáveis, cheiros da cidade grande. A fumaça dos carros, a poeira do canteiro de obras, tudo foi ao mesmo tempo meio que apaziguado, perturbado pela visão de mais de vinte uniformes de Escolas Municipais do Rio estendidos em varais. A artista, sentada em uma cadeira de praia na praça Afonso Pena, contempla seu trabalho e conclui: ele é sobre o descanso. E qual iniciativa poderia ser mais contrária às urgências capitalistas, que, permeadas por questões de raça, gênero e classe, inibe o direito ao lazer de tantos indivíduos, do que a permissão do descanso, ou como a própria referiu-se, “a suspensão dos trabalhos”? Dessa forma, a intervenção “Domingos, Feriados, Rios e Marés” (2024) não é uma bandeira branca, longe disso: apesar de atentar-se à sensação de tranquilidade, é uma semente que planta problemáticas mais abrangentes, como a violência policial e a negligência à vida e ao bem-estar de crianças pobres, negras e moradoras de favelas. No terceiro dia, na praça de Realengo, a escolha do local foi estratégica, e as camisetas foram estendidas em frente a um estande da Polícia Militar, iniciando um protesto velado, mas efetivo. Uniformes nunca deveriam estar sujos com nada além de tinta ou poeira, e o trabalho de Andrea nos atenta a este fato, berrando impressionante eco quando comparado à prima sensação de leveza da obra. Apesar de tal associação crítica mostrar-se inevitável, porém, enquanto as blusas secam limpas ao sol, o imaginário que permanece distancia-se da

violência, e a mensagem se eleva para outras alegorias. A água que pinga das camisetas traz frescor ao entorno, a brisa balança os varais e a visão dos uniformes suspensos sob o sol trás à tona memórias antigas, remetentes aos dias mais leves nos quais o despertador não toca, e que é, finalmente, permitido descansar.

Já “Fala que eu te Escuto” foi a intervenção realizada pela artista Mery Horta. A conexão se inicia através de um cartaz em preto e vermelho, cores de Exu, orixá da comunicação, estampando o convite à fala, e intrigando o espectador. A proposta é contar para Mery uma “história de casa”, através de uma linha telefônica feita de dois vermelhos copos de plástico e um barbante que os interliga. O nome é emprestado: “Fala que eu te Escuto” é também um programa televisivo produzido pela Igreja Universal, que se utiliza de seu alcance para tratar de temas polêmicos e transmitir aos fiéis as opiniões da Igreja. Mery está vestida de vermelho dos pés à cabeça. Assim como os copos e o cartaz, seu corpo é também elemento da obra. A ironia da oposição entre o nome da intervenção e sua paleta de cores é sutil, mas capaz de promover, através do aspecto cômico, uma crítica à tensão e ao preconceito existentes perante às religiosidades de matriz africana. Mery, diferente do programa televisivo, passa longe de qualquer juízo de valor perante a história contada, e tampouco oferece qualquer conselho, permanecendo calada do início até o fim da performance. Mery, por sua

vez, oferece um “presente”: ela fará um teatro de sua história. A intervenção luta contra a raridade da escuta ativa nos tempos atuais. A dupla norte-americana de *folk*, Simon & Garfunkel, já cantava em 1966: “Pessoas que falam sem dizer, pessoas que ouvem sem escutar”, denunciando uma sociedade imediatista e pouco interessada na subjetividade. A intervenção de Mery, então, encontra sua potência no exato oposto, e se utiliza ao máximo não apenas da interação com o indivíduo à sua frente, mas do espaço que os cerca. Pedregulhos e gravetos tornam-se protagonistas de uma peça de teatro. Bancos e mesas de concreto tornam-se verdadeiros palcos. Não há regras, e cada conto mostra-se um universo à parte. A artista, assim, transforma sua escuta em um mecanismo de afeto, afeto este que acaba por culminar no resultado da intervenção: emoção mútua, sorrisos – que por vezes vêm acompanhados de lágrimas e um abraço sincero.

“Uma pintura por uma História” foi a intervenção proposta por Mariana Maia, que se utilizou de panos de prato como telas de pintura. A proposta é homônima: Mariana escuta uma história do participante, enquanto pinta um retrato do mesmo. O atentar às minúcias dos muitos traços, trejeitos, linhas de expressão e gestos é, por si só, uma forma de afeto. A filósofa francesa Simone Weils já afirmava: “A atenção é a forma mais rara e pura de generosidade.” Mariana explora então as singularidades de

54 cada indivíduo que se senta à sua frente, e é generosa o suficiente para oferecer sua escuta e sua arte a qualquer um que aparecer, pouco importa o quão cansadas estejam as suas mãos. Ao longo do processo, a conversa caminha para lados inesperados, e Mariana, enquanto observa seu visitante e o pinta, concede indagações, opiniões e experiências próprias. No fim, antes de assinar o pano, a artista escreve o nome do participante em letras garrafais, e entrega sua arte. O processo é, por inteiro, uma reafirmação identitária que vai contra a tendência capitalista de agrupar indivíduos em setores e numerações. A artista se utiliza da escuta e da pintura como forma de resistência, e entrega uma experiência de empatia que se demonstra praticamente terapêutica. Não é, apesar disso, uma terapia, já que não há qualquer dinâmica de poder. O título da intervenção já deixa claro: é uma troca. Assim, o participante é convidado a sentar-se e permitir-se vulnerável à frente de uma estranha com uma proposta irrecusável. Ao longo dos três dias, quem se aproximasse do pequeno estande montado com os materiais de Mariana poderia escutar das histórias mais diversas: passados distantes se misturavam com devaneios enquanto bairros, cidades e países perdiam suas fronteiras. Assim, Mariana coloca aos holofotes corpos que são comumente esnobados pela sociedade, e entrega-os à ratificação de sua individualidade. Foi emocionante, quando, ao receber seu pano, uma das participantes pintadas exclamou, ostentando largo sorriso: “Olha eu!”

Já “Renda” (2024), intervenção de Mariana Paraizo, mostra a potência do coletivo. Mariana imprimiu, em uma folha de papel, o padrão de um pano em renda que havia encontrado em uma das gavetas da avó. A artista convida então, que o participante da performance se sente à mesa com ela, e, ao meio de uma conversa sem regras, siga as tramas da renda impressa, escrevendo a seguinte frase: “Uma mão rende a outra”. Quando um dos participantes termina a escrita, sua dupla a inicia novamente, até cansar. A atmosfera não é nada competitiva, e um ajuda o outro a fim de alcançar o objetivo final. “Renda”, a artista aponta, possui múltiplos significados: assim como à técnica têxtil, remete ao dinheiro, e aos atos de oferecimento e substituição. Dessa maneira, as muitas essências da frase “Uma mão rende a outra” aliam-se ao ato comunitário, comprovando a importância da troca e da coletividade, não apenas quando referida aos meios de produção, mas nas tantas pequenas vivências do cotidiano. Pessoas das mais diversas idades participaram da experiência, e, ao final do terceiro dia, na praça de Realengo, a performance foi concluída, revelando uma costura feita por incontáveis mãos e caligrafias.

Casa Pública, então, volta suas forças para a recusa dos tantos sintomas do que Byung-Chul Han descreveu como “Sociedade do Cansaço”, munindo-se de armas que, apesar de encontradas ao alcance de todos, são a pequenas pela pressão do sistema capitalista, principalmente

quando pensadas através de recortes de gênero, raça e classe. Seja a partir de escritas, análises introspectivas, risos ou histórias, cada uma das intervenções provou-se um universo à parte, e proporcionou interações distintas a cada contato ou olhar. Através de seus infinitos cômodos e salas, o projeto edificou, sem concreto, areia ou tijolos, uma casa-oásis capaz de manter-se firme perante o caos metropolitano e às funcionalidades do sistema, revelando uma construção contrária ao mesmo. Utilizando-se da troca coletiva, do pensamento crítico, da subjetividade, do afeto e da criatividade, Casa Pública foi capaz de criar uma verdadeira Sociedade do Descanso.

Terceiro e último dia. Sentada no trem que me levaria da Praça de Realengo até a Estação Central, tento acostumar os meus ouvidos. Os estímulos não são poucos, canções vêm de todos os lados e misturam-se com conversas e propagandas, o nome das estações brilha em vermelho e olhos cansados de quem volta do trabalho mesclam-se com a euforia do jogo que acontecerá mais tarde no Maracanã. Os tantos ruídos pouco se assemelham com as sonoridades sutis que acabei de testemunhar na praça, onde os diálogos eram quase sussurrados e podia-se escutar o som do vento nas árvores. Apesar das circunstâncias que seriam antes por mim encaradas como empecilhos atentei-me ao aspecto gelado do meu assento e avistei, pela janela, o quase pôr-do-sol que pintava o quase fim de domingo. Pensei, bem menos agridoce

que no início: aquele era o lugar perfeito para descansar.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. [S. l.: s. n.], 1958.

HAN, Byung-Chul. **A Sociedade do Cansaço**. [S. l.: s. n.], 2013.

HANDKE, Peter. **Ensaio Sobre o Cansaço**. [S. l.: s. n.], 1989.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte**. [S. l.: s. n.], 1976.

## Ensaiar os encontros, ler as aberturas

### Manu Lopes

Seria pretensioso da minha parte dizer que fui pras três praças buscando alguma coisa específica. Eu cheguei lá meio sem jeito, meio sem saber muito bem ainda o que tinha ido fazer, mas fui com ímpeto. Tinha, dentro de mim, alguma abertura pras possibilidades. E isso fez com que eu descobrisse em cada praça, com cada pessoa, um pouco do que eu tinha ido fazer na *Casa Pública*. Há uma espécie de tensão que ficou comigo: a praça é, ainda, um lugar de encontros? Como os encontros se deram? Espero que este texto conte um pouco desses atravessamentos. Um pouco de como cada intervenção artística atravessou o espaço público e como cada praça atravessou as intervenções artísticas.

Na Praça Afonso Pena, eu vejo Andrea Hygino passar o tempo. O trabalho dela “Domingos, feriados, rios e marés”, em si, não parece convocar o encontro. Pendurar roupas e vê-las secar pode ser uma tarefa solitária. Ao menos é o que penso de primeira, acessando o imaginário doméstico que essa imagem carrega. Pendurar três cordas para varal nos suportes que a praça

oferece e pegar as roupas – uniformes da escola municipal do Rio. Molhá-las bem em uma bacia de plástico, ou melhor, encharcá-las. Torcer uma a uma e só então pendurá-las. Estendê-las com todos os amassados de quem torce à mão, com todos os pingos de quem não vai ter que secar o chão (da rua). Para aí, então, sentar e ver o tempo passar. Sentir, na umidade das blusas, os minutos.

Vejo Andrea sentada, de pernas abertas, com a aparente paz de quem descansa e conversa. Num dos papos, ouço ela atender um telefonema dizendo que não pode falar, porque tá trabalhando. O trabalho do ócio ou, pelo menos, parece que é assim que precisamos chamar para nos dar o direito ao descanso. Um direito que vejo os idosos e as crianças exercerem ali naquela praça.

Daqui de onde escrevo – com um caderno na praça do lado de casa e, depois, com um computador dentro de casa – eu já não lembro muito bem dos barulhos da Afonso Pena. Sei que tinha a bicicleta da criança. Tinham as conversas

que as quatro intervenções artísticas da *Casa Pública* propunham. E tinham, mais ainda, as conversas das senhoras que frequentam as praças e dos jovens que faziam corrida ali. De adolescentes matando aula. É curioso como, de cara, Andrea repara no ócio dos estudantes.

Eu nem tinha visto que eles estavam uniformizados ali no banco, mas com os uniformes novos do ensino público do Rio – esses são mais discretos, mais distinguíveis com o universo de blusas da cidade. Já eu reparo mesmo é nas senhorinhas. A minha vó não era muito de praças, pelo menos nos anos em que a conheci, mas é com elas que pareço logo me conectar – há algo de familiar ali.

Os adultos, por sua vez, parecem mais de passagem. Um intervalo de almoço durante o expediente, uma paradinha enquanto os filhos se balançam no parquinho bem conservado da Afonso Pena. No máximo, o exercício físico de alguém que aprendeu que é preciso mexer o corpo pra ter paz. Andrea me diz que quem vem na praça tá disponível. Como se sentar no banco fosse, por si só, um gesto de abertura aos encontros e aos imprevisíveis. Enquanto isso, *Árvore*, que faz a acessibilidade e a mediação do evento, tenta chamar o grupo de adolescentes uniformizados pra participar das performances.

Eles estão, os quatro, sentados em um banco na frente do varal de Andrea e dizem que vão

tentar. Não se aproximam das intervenções depois. *Árvore* diz que as pessoas tão muito desconfiadas, meio sem tempo, com receio de participar. Elu conta como tem abordado as pessoas, que tenta se aproximar com calma, andando devagar e que tenta prever um risco que é inerente à rua. Fazer arte na rua tem suas especificidades e parece exigir outras propostas de mediação. De cara, vejo desafios bem diferentes do que vivo no museu. Mas também lembro de Andrea dizendo minutos antes que os adolescentes que matavam aula também estavam fruindo de lá do banco, do seu jeito.

É quando me lembro do pai que chegou com seu filho e uma bolsa, apenas uma bola de futebol e uma garrafa d’água dentro, imagino pelo tamanho. Sem pestanejar, ele amarra a bolsa no varal da praça – àquela altura, já não era mais de Andrea. Uma intimidade com o espaço que só um corpo que frequenta a praça ou que passeia sem interrupções no espaço público poderia ter – como parecia ser o caso daquele homem, cis e branco. Não os vejo jogar bola, mas tempos depois os dois voltam e o pai tenta incentivar o menino a participar da intervenção de Mery Horta, “Fala que eu te escuto”, na qual há uma placa com essa frase.

Nela, há dois copos vermelhos pendurados com um fio vermelho que, quando alguém chega para participar, são esticados e revelam uma espécie de telefone-copo, fazendo alusão à brincadeira de

telefone sem fio. Mery fala que dará um presente se a pessoa contar uma história de casa. O filho responde acuado ao pai, se escondendo atrás do corpo do mais velho e negando com a cabeça, num misto de riso e medo. Por que os adultos nunca são os primeiros a experimentar? Acho que o homem não cogitou contar ele mesmo uma história para Mery ou sequer ver, mais de perto, do que a placa se tratava.

Eu também não sabia o que falar. Olhei muito antes de arriscar um passo. Quando cheguei, o corpo ainda meio relutante não sabia o que fazer. Falar de casa. De primeira, uma cena: pegar as chaves pela primeira vez e sentar – curiosamente na praça daqui de onde escrevo isto (a Praça da Harmonia) – pela segunda. Viver possibilidades de domingo. Descansar é descansar de um jeito que só o conforto e a segurança desta casa onde continuo a escrever este texto me permitiram, um pouco pela primeira vez.

E quando Mery foi encenar-reagir-escutar, eu vi. Eu vi a minha casa no meio da praça Afonso Pena, mesmo a 3 quilômetros e 560 metros de distância e eu senti a minha casa. O meu corpo, que tinha parado com tensão ali na fita vermelha do chão desde que coloquei a boca no copo, pôde finalmente se mexer. E experimentei o conforto de estar em casa. Atesto com meu corpo que isso é, sim, um presente. Como pode, né? Uma pessoa que eu vi pela primeira vez ali proporcionar a segurança que só as pessoas e

os espaços mais íntimos da minha vida já me geraram. Uma segurança que eu não sabia que podia experimentar no meio de uma praça. Assim, bastaram poucos segundos e estabeleceu-se uma conexão.

Foi como quando às 16h da tarde me sentei na cadeira de praia da Mariana Maia. “Uma pintura por uma história”, o cartaz dizia. Eu sabia o quanto queria o pano de prato com uma pintura, eu só não sabia o quanto queria aquela conversa. Ao longo do dia, tinha visto algumas pessoas passarem e pedirem pra que Mariana pintasse elas, enquanto elas iam ali buscar uma coisa, ou que Mariana pintasse elas com base em uma foto que elas poderiam deixar. Mariana era irredutível: precisava rolar uma troca e ela queria ouvir uma história, qualquer uma. Parece que de alguma forma estamos abertos, sim, a receber uma parte do que a cidade nos oferece, mas não para nos abirmos a ela e aos seus atravessamentos – e que tipo de conexão ou encontro pode se estabelecer desse jeito? É, de fato, uma abertura?

Mas é difícil contar ou escolher qualquer história, né? Tem tanta coisa que a gente tem pra contar, tanta coisa que a gente tem (ou acha que tem) que guardar – ainda mais pra um estranho. Eu não ia sentar lá, já era o fim das atividades do dia e ia deixar pra contar algo pra Mariana em outra praça. Eu sabia que queria contar pra ela que vi sua obra de arte, uma pintura, no Instituto

Pretos Novos (IPN), que fica a dois minutos aqui da Praça da Harmonia. Tudo isso quando tava esperando pra saber se ia participar aqui da *Casa Pública*. Era a história de algum tipo de sinal no qual eu queria acreditar, de alguma fé dessas que tô tentando começar a cultivar agora e tinha entreouvido Débora – outra das pessoas que escrevem os textos deste catálogo – falar sobre algo assim com Mariana.

Mas acabou que eu sentei naquele dia mesmo e me dá um assombro quando lembro da abertura que senti depois de cinco minutos naquela cadeira de praia. Quando vi, queria papear com Mariana por horas e ficar ali sem pintura, sem pano de prato, sem nada: só Mariana, a praça e eu. E entre tantas conjunções adversativas, entre tantos “mas” que uso pra escrever esta parte, penso que apesar das contradições desta cidade – e talvez por causa delas – agente precisa mesmo de espaços pra escuta e pra troca. Pra se abrir pro outro. Paulina tinha 82 anos e pega no meu braço de primeira quando paro do seu lado: um tipo de abertura, penso. Ela começa me dizendo que é acanhada, que não sabe o que vai contar pra Mery, enquanto uma mulher está com a boca no copo de Mery. Começa me contando que a mulher é a amiga dela, que na real nem é amiga, é amiga de praça. Elas se viram pela segunda vez hoje, se reconheceram e papearam um tempão. Paulina me diz que não sabe que história de casa vai contar, porque “você não chega com 82 anos sem ter história, né?”.

E pela cena-reação-escuta de Mery, percebo, minutos depois, que Paulina contou foi a vida toda pra ela. Ou eu imaginei isso, porque vi a vida toda dessa senhora performada no corpo de Mery. Paulina segura a própria mão com ternura quando Mery encena a aliança no seu próprio corpo. Ela parece, ao final, emocionada e desnordeada, e me agradece. Ela agradece a mim, a Mery e a quem mais tivesse ali do lado. Três vezes ela agradece.

Eu mesmo não sei se disse algo a Mery depois de participar de sua intervenção. Afinal, o que você diz para alguém que vai a sua casa sem grandes convites? Uma visita com um presente merece ao menos um café ou um bolinho. E ainda não sei como agradecer à Mariana, acho que também balbucio três vezes algo depois de ganhar o segundo pano de prato da minha casa – esse, com o meu rosto no entardecer da Afonso Pena. O primeiro foi minha mãe quem deu, com uma estampa de gatinhos. De repente, me vi diante de uma intimidade, forjada ali naquele instante, e eu não sabia o que fazer com ela.

Acho que uma parte de mim cresceu com um estranhamento em relação às pessoas mais velhas que ficavam na praça. Uma certa pena que sentia das senhorinhas que sentavam na rua pra conversar, interpretando como uma carência ou uma falta qualquer. Um certo rancor de quem podia passar horas em uma praça: essas pessoas não tem o que fazer?

Logo eu, que defendo tanto os encontros e os atravessamentos da cidade em nossos corpos, me vi diante de uma contradição. Se sempre defendi as fofocas – como uma prática feminista, inclusive – de onde vinha esse julgamento às namoradeiras que sentavam na janela para ver a rua passar? Aos que fazem da praça um verdadeiro lugar de encontros. E é isso que vejo cada vez mais em falta por aí: um tempo e um espaço compromissado com as trocas, seja lá quais forem elas.

Depois do segundo dia, sento em outra praça perto de casa pra escrever. Alguma coisa da *Casa Pública* me fez ansiar a investigação e a intimidade no espaço público – ainda que seja só eu e um caderno no meio de um parquinho com famílias. Experimento um objeto circular com molas, onde via as crianças pulando. Só experiencio o tremor, que me faz sair depois de poucos segundos – mesmo que ouça a voz da minha terapeuta me pedindo pra buscá-lo.

Não é bom perder o equilíbrio do chão e me pergunto como o bicho doméstico de Mariana Paraízo aguenta tantos solavancos. Pra montar e remontar ou desmontar é preciso fazer tremer, dar umas porradas, mexer mesmo e não vi muitas pessoas dispostas a isso na Praça XV. A obra se chama “Bicho Doméstico” e é formada por pedaços de varal. Mariana experimenta: uma hora deixa ele parado um pouco longe e seu corpo, apenas mais um objeto dentre a

imensidão de coisas na feira da Praça XV; em outra, mexe um pouco nele e conversa com as pessoas que chegam interessadas. Qualquer que seja a estratégia ou o programa performático, a maior parte das pessoas parece até curiosa, mas pouco disposta a mexer, tocar ou brincar com o bicho.

Até que vem Luis Cláudio, descrito pelo feirante ao lado como uma figura daquela feira. Luis Cláudio se autodescreve como dançarino – me apresenta uns passos como quem comprova ou relembra os dias de dança que ele me contou – e diz que hoje infelizmente está vivendo de esmolas. Ele me fala que aquilo (a obra de Mariana) é um robô e chama o bicho doméstico de “nossa brincadeira”. Luis Cláudio dança com o bicho, admirando sua geometria, sobretudo as asas triangulares e arredondadas e faz movimentos com os seus próprios braços. Acompanha as curvas do bicho doméstico e expande seus limites. Dá outras curvas às partes do bicho.

Enquanto isso, uma família passa e o pai aponta: “olha aquele bicho ali”, sem parar de andar. Sua filha, sem delongas, responde “pai, aquilo é um varal”, com cara de quem diz obviedades. Aqui na pracinha, enquanto escrevo, uma criança senta no objeto que experimentei. A mãe, de longe, logo grita: “Ricardo, esse é de ficar em pé, não de sentar”. Ao que Ricardo prontamente responde: “ué, por que não pode sentar?”. As palavras e as coisas. As coisas e suas funções.

São muitos os limites impostos aos corpos e os medos dessa cidade. Por que não mexer em um objeto solto na praça? Por que não fazer de outro jeito?

Também lembro do Kleber, que arruma as blusas de Andrea que estavam voando. “Tá todo mundo aí no corre e eu não goste de ver as coisas parado, a gente nunca sabe o dia de amanhã e no que eu puder ajudar...”. Kleber tava vendendo bebidas em uma bicicleta. Ele já tinha conversado com Andrea, que comprou uma água com ele. Ele achou que ela tava vendendo blusas. Andrea respondeu que era uma obra de arte. Poucas horas depois, Kleber ajudou ela a arrumar as blusas que se desorganizavam com o vento, ajudou com o corre – mesmo que seja um trabalho de arte e um trabalho de ócio. Ele também estava disponível para o outro.

Isso só aconteceu porque os uniformes hoje não estavam em um varal, a estrutura e a lotação da praça não permitiram – dessa vez, o nome da intervenção de Andrea é “Quarador”. Então conforme secavam – ou melhor, quaravam –, no chão quente da praça XV, as blusas não tinham mais o peso da água pra se manter no chão. A maioria das pessoas olhava sem muita surpresa pros uniformes de Andrea dispostos no chão, diferentemente do dia anterior, na Praça Afonso Pena. Ali na feira se vende de tudo e eu imagino que isso possa ter sido um fator para a aparente normalidade.

Logo que Andrea começou a performance, molhando as blusas na bacia, um outro feirante observa e me pergunta: “pra que que ela tava lavando essas roupas ali?”. Eu digo que ela tá botando pra secar, apontando pro chão onde elas estavam. Ele me responde que sim, como se isso solucionasse a questão, e diz que vai demorar pra secar aquilo ali. Ao mesmo tempo, uma senhorinha fala diretamente pra Andréa: “o sol tá bom, né, pra quarar roupa”. De cara, aquela senhora reconheceu do que se tratava. Eu tinha aprendido naquele dia o significado desse verbo: uma prática cuja função é embranquecer as roupas, prática comum às lavadeiras. E me pergunto como o uniforme da escola embranquece, com tantas manchas de crianças em seus cotidianos, eu me pergunto o que mais que a escola embranquece e penso na história embranquecida que o guia turístico conta na Praça XV em seu tour para vários turistas falantes de espanhol.

O grupo para exatamente em frente ao monumento de General Osório, por orientação do guia, exatamente onde estavam as roupas de Andréa, no chão, na bunda do cavalo do general. Todos eles olham pros uniformes, percebo que alguns reparam neles. Enquanto isso, o guia conta a história que ele é pago para falar: conta dos generais, conta da família real europeia, conta das casas reais, conta da infraestrutura do centro, e como um parênteses, diz que muitas pessoas escravizadas passavam por ali. E

logo continua a contar a história oficial, sem se abalar com o Quarador de Andrea manchando o monumento. Não tem espaço pra mancha, pra dúvida, pra olhar o que tá em volta acontecendo agora, quando se está preso em um discurso normativo. Não tem sequer espaço pra troca. O guia falava e as pessoas olhavam qualquer outra coisa: seus celulares, suas mãos, as barracas, os pombos, os uniformes.

Na Praça de Realengo, respiramos todos com mais calma depois do caos da Praça XV. Três homens com uma 600ml de Brahma, uma garrafa de Caninha da Roça e um radinho comentam o movimento do vira-lata caramelo. Eles tecem comentários breves sobre as camisas em meio à música, um pouco mais ao fundo de onde está o varal. Dois outros homens num banco mais a frente olham diretamente para as camisas. Um, que depois descubro se chamar Cícero, me pergunta se estamos doando ou vendendo. O outro pergunta à Andrea o que ela tá fazendo, que responde que é uma intervenção artística na praça. Ela tá estendendo e vai deixar secar até o final do dia. O homem insiste: mas é pra doar ou pra vender? No final, ambos chegam a uma conclusão: legal, legal. E voltam a olhar os outros movimentos da praça mais serena que tínhamos ido durante os três dias de Casa Pública.

Quando sento do lado deles do banco, Cícero me dá bom dia. Depois da interação comigo

e com Andrea sobre o varal, percebo da parte dele uma vontade de contar a própria história, uma disponibilidade. Sem perguntas prévias, Cícero me diz: eu fui barman. “Fazia um drink, bebia outro. Aí complica.” Ele parece falar como uma justificativa, como se precisasse justificar o fato de estar naquele banco, sentado, às 11h da manhã. Eu apenas escuto, como acho que estava aprendendo a fazer durante as intervenções, como tenho exercitado desde que comecei a trabalhar com educação e com arte. Não é isso que aprendemos?

Quando Andrea começa a colocar os uniformes na terceira e última corda do seu varal, mais perto deles, os dois sentam no banco de trás, um pouco mais pra longe e virados de costas pro que quer que fosse aquela obra de arte. Não sei se pra dar privacidade para Andrea ou se pra eles mesmos. Chuto que os dois. Podia ser também para que pudessem olhar a rua, já que o varal começa a cobrir a vista – começo a perceber por estar sentada no banco onde eles estavam antes.

Todos os cinco perguntam as horas com alguma frequência. 10h37. 11h08. 11h20. 11h39. Havia alguma espécie de pressa naquele ato de sentar na praça. Não parecia o mesmo gesto das senhorinhas na Praça Afonso Pena. Os três com o rádio, sobretudo, pareciam aproveitar a música e o que aquela praça oferecia. De todo o modo, seja pela falta de aproximação com o

varal de Andréa, seja com uma angústia de olhar para a exatidão do tempo cronológico, aqueles homens não pareciam se contentar somente com a umidade das blusas para contar as horas. Observo que nem todo descanso é constituído da mesma matéria.

O tempo daquele ócio, do esperar uma tarefa que já estava pronta, como Andrea fazia, não parecia contemplá-los muito naquele momento. A própria artista também parecia burlar as regras de sua intervenção: por alguns minutos, ela participa de uma reunião online pelo celular. Aqueles homens pareciam precisar olhar as horas no relógio da calçada ou do celular no bolso, assim como eu faço na maior parte dos meus dias, ainda que sem obrigações. Saber as horas parece nos dar algum poder sobre o tempo – ou algum desespero, a depender das tarefas do dia ou do nível de estresse. Olho o meu celular e são 11h53: vejo Cícero dormir no banco.

## Artistas na encruzilhada

Francine Gonçalves

### *Mediação*

*tecer pontos de afeto  
fio a fio sobre fio,  
ponto-cruz,  
encruzilhada*

Esse texto começou em Maricá, município do Rio de Janeiro onde resido. Começou no bairro de Itaipuaçu às 7:30h da manhã quando saí de casa e caminhei até o ponto de ônibus para pegar a primeira das duas conduções que me levaram até a praça Afonso Pena onde se iniciou o ciclo de 3 dias de intervenções urbanas da Casa Pública, com as artistas Mery Horta, Mariana Paraizo, Mariana Maia e Andrea Hygino, mas também começou na lembrança, no fio vermelho do telefone sem fio de Mery, nas conversas tranquilas sobre sapatos de senhora com Andrea e no trem lotado em dia de jogo do Flamengo quando voltava de Realengo.

Abrindo parágrafos na travessia da ponte Rio-Niterói e junto ao GPS do meu celular, tracei no caminho uma das diversas linhas que se entrecruzam nas essenciais relações de

troca ocorridas com e durante as intervenções. Essenciais, penso eu, a partir do momento em que enxergo a troca como elemento central de convergência das experiências vividas nesses três dias, não só relacionando público, território e artistas, mas também sendo um dos pontos de partida possíveis nas reflexões sobre arte contemporânea e espaços expositivos, sobre como a rua atua nas intervenções urbanas e sobre como as intervenções atuam sobre a rua, neste movimento contínuo e educativo que costura saberes.

Penso no processo educativo ao reconhecer o potencial de (des)formação dos olhares que existem na arte e que, em praça pública, deslocado de uma instituição, acontece a partir da construção de conhecimentos mediados, não só pela pessoa mediadora presente, mas também pelas artistas que, ao colocar seus trabalhos e se colocarem no espaço público, assumem um lugar de diálogo entre os fluxos da imagem e da palavra.

Quando Mery Horta vestida de vermelho propôs ao público participante que lhe contasse uma

história, usando a brincadeira do telefone sem fio feito de dois copos e um barbante também vermelhos—cor que fala sobre fluxo, mas também sobre Exu – a percepção dos conhecimentos, histórias e mundos que povoam a rua me pareceu ficar mais explícita. O público ativava o trabalho no momento em que aceitava contar uma história de casa para a artista em troca de uma performance realizada após a escuta. Através do corpo, a artista traduzia a história que lhe era compartilhada pelo telefone sem fio e como se brincasse nas palavras e ruídos que perpassam o fio esticado, Mery ia *exuzilhando* a linguagem, recebendo as memórias e as refazendo. Assim, ainda que presente no local, intervindo no cotidiano do espaço urbano, o trabalho necessitou de um público diretamente ativo para acontecer em sua completude, necessitando da troca.

A importância da troca é inegável, mas ela não se encerra no vínculo artista-público ou público-intervenção. Nos espaços urbanos, as trocas são múltiplas, incontáveis e dialogam redes complexas de aprendizado também com seu entorno.

À medida que intervinham todos os trabalhos também sofriam intervenções distintas de cada espaço.

Em Realengo, o título da performance de Mery, cujo nome também faz relação com o programa

de aconselhamento religioso Fala que eu te escuto da igreja neopentecostal Universal ganhou um peso diferente no momento em que a artista optou por iniciar a intervenção em frente à igreja católica da praça.

Naquele espaço religioso, frequentado por moradores, visitantes, fiéis entrando e saindo da missa e por pessoas em situação de rua que não tinham permissão para pegar água para beber no dia de sol forte sem a intervenção de terceiros, a intervenção nos ensinou sobre quem possui o privilégio de ser ouvido, sobre um sagrado cuja cruz é apenas uma: venerada e distante do mundo.

Essas possibilidades outras de troca apareceram principalmente nos trabalhos de Andrea Hygino. Ainda que não tenham exigido do público uma troca intencional, os trabalhos de Hygino caminharam por novos caminhos de leitura e significado ao passo que trocaram com o seu entorno, sendo encruzados pelas infinitas experiências convergidas no espaço público.

Quem pôde acompanhar a montagem, pôde observar que Andrea iniciava seu trabalho no uso do diálogo para conseguir um elemento primordial para o trabalho: a água. Em Domingos, Feriados, Redes e Marés, a artista leva para a rua a prática de lavar as roupas em uma bacia e colocá-las para secar. O tempo da intervenção é o tempo da secagem, sem a

água não existe o trabalho, mas sem o diálogo com os comerciantes, moradores ou qualquer um que detenha uma torneira no local onde a intervenção está ocorrendo, não há água. E assim ela puxa o primeiro fio de uma intrincada rede de conexões.

Com a água na bacia, Andrea faz o caminho até as roupas que irá lavar, uma quantidade grande de camisas de uniforme da rede pública do estado do Rio de Janeiro. Na Tijuca, não era domingo ou feriado, mas em meio aos estudantes uniformizados com a nova camisa da rede pública, Andrea faz de sua intervenção um momento de lazer, lavando a narrativa de violência que mancha essas camisas, assim como transformando o tempo do trabalho tipicamente feminino e doméstico em descanso.

O fato da artista estar lavando roupas em praça pública chama atenção, as camisas, seja pelo reconhecimento ou pela repetição, visto que são todas do mesmo período, despertam o olhar e a possibilidade de relações com entorno e seu público. Essas relações produzem sentidos completamente diferentes quando, utilizando o mesmo processo de lavagem, a artista coloca as roupas para quarar na Praça XV, logo abaixo do monumento ao General Osório montado em um cavalo que tem seu rabo levantado em direção às camisas.

Nesse dia, Andrea chamou o trabalho de Quarador. Quarar, esse processo de expor ao sol para clarear, não só secar, já em seu nome me afastou brevemente da ideia sobre o ócio e lazer do primeiro dia. Quando penso em clarear, partindo dos atravessamentos que formam os meus modos de ver o mundo, também penso sobre apagar e na potência violenta dos apagamentos.

A movimentação intensa da praça em dia de feira, em contraste com o tempo da secagem das roupas ainda conseguiu atravessar a obra de modo que o aspecto da subversão do tempo voltou a centralizar o trabalho, mas esse atravessamento é então sobreposto pelo diálogo direto que o trabalho estabeleceu com o monumento de caráter militar, feito com o bronze dos aparatos de guerra usados na guerra do Paraguai, de acordo com um guia turístico que trabalhava na praça naquele dia.

A intervenção, de certa forma ainda fala sobre o ócio, mas mediado por uma narrativa histórica de valorização de guerra e violência que gera o questionamento: quem possui o privilégio de vivenciar o ócio, o lazer, o tempo da descontração sem precisar se preocupar com as políticas de extermínio que estruturam nossa sociedade?

A ideia buscada pela artista não é anulada, mas ampliada à medida que tece a troca com

esses outros elementos. O trabalho se reativa e ressignifica no trânsito de relações, no trânsito de produção de saberes que, na rua, não atende a uma organização rígida, unitária ou sequencial.

Contextualização, fruição e prática, etapas que, trianguladas, de acordo com a abordagem pedagógica criada por Ana Mae Barbosa para se pensar o aprendizado de arte nas instituições, se embrenharam, se encruzilharam nos encontros. Por isso, esse texto começa na encruzilhada, no ponto de troca, chegada e partida, onde se cruzam e entrecruzam as memórias, as vivências, as ações, as imagens e as palavras em um fluxo contínuo de produção de saberes que transbordam o campo artístico, ao mesmo tempo em que o enriquecem. Acontece na encruzilhada porque arte acontece na encruzilhada dos processos e afetos, porque é nesse espaço de mediações e encruzamentos que as artistas se colocaram, conscientes ou não.

## Arte nas praças: o atravessamento do espaço público no fazer artístico

Vanessa Américo da Costa

Casa: local de acolhimento, memória e afeto. Pública porque não escolhe quem ocupa seu espaço, quem adentra, quem faz parte. É um estar no aqui e agora. Depois, tudo muda. No entanto, algo permanece: o espaço físico e seus [res]significados. Espaço, este, que tanto casa quanto público, é cenário cotidiano de muitos, acompanha as mudanças sociais, ao longo dos anos, além de sofrer impactos de influência arquitetônica, cultural e social. Local de lazer, trabalho, moradia e (por que não?) arte.

Por três dias (05, 06 e 07 de abril) em três praças públicas do Rio de Janeiro (Praça Afonso Pena, Praça XV e Praça Realengo) tive a oportunidade de acompanhar de perto, como participante e/ou crítica, o processo de montagem e desmontagem, a execução e as imprevisibilidades de intervenções urbanas realizadas por quatro artistas mulheres que, em seu fazer artístico, exploraram a ambiguidade do público e privado convocando a comunidade a participar de forma direta em suas atuações, ou de forma indireta através da observação, e atravessamento com as obras e com as próprias praças. Apresentando elementos

que fazem parte do ambiente doméstico, as artistas-pesquisadoras proporcionam outras possibilidades para o que é corriqueiro, seja na maneira de utilizar um objeto, na rememoração de momentos cotidianos ou na mudança de percepção do espaço público em que o fazer artístico se realiza. Também promovem a imaginação e a criação de novas formas de utilização do espaço público (ZANELLA, 2020, p.10) para além do habitual, transformando a experiência do local a cada troca, a cada intervenção, a cada performance.

De acordo com Luana Maia Ferreira (2005, p.2): “As cidades contemporâneas tornaram-se importante material para a arte, tanto como tema quanto como suporte artístico”. Seria, então, o espaço público apenas um museu, de si mesmo (CASIMIRO, 2019) a céu aberto? Entre estátuas, prédios, comércios e circulação de pessoas, o atravessamento do espaço público no fazer artístico se deu através dos recursos disponíveis (ou a ausência deles) nas praças, intervindo na escolha da área para a execução das performances e intervenções, na mudança de sentido de uma obra ou na maneira com

que uma artista desempenha sua ação. Locais públicos tendem à imprevisibilidade, o que requer improvisos. Contudo, o que anteriormente parecia não ter uma relação, no fim, se revela complementar à obra.

Ainda que as intervenções Domingos, feriados, rios e marés/ Quarador, de Andréa Hygino, Uma história por uma pintura, de Mariana Maia, Renda/ Bicho doméstico, de Mariana Paraizo e Fala que eu te escuto, de Mery Horta, apresentem diferenças de acordo com a pesquisa de cada artista, é possível também encontrar similaridades entre elas. A começar por serem realizadas por quatro mulheres, o que nos faz refletir sobre a importância de debates e críticas a respeito do papel da mulher na [história da] arte, todas ressaltam o corpo e sua inserção na vida cotidiana, trazem o estranhamento do óbvio, oferecem a participação popular na construção e execução da arte, geram reflexão sobre o tempo e sua utilização, problematizam a própria noção de arte, de público, história e memória. Mas não apenas: todas passaram pelo atravessamento do espaço público em suas realizações. Algumas de forma sutil, outras de maneira mais explícita, mas todas significativas.

A começar pelas intervenções Fala que eu te escuto, de Mery Horta e Uma pintura por uma história, de Mariana Maia. Ambas abordam o tempo de escuta ao outro: Mariana com a prática de pintura em panos de pratos, enquanto

ouvinte de quem se disponibiliza a contar um pouco sobre sua história, e Mery Horta que oferece uma performance como presente para as narrativas afetivas, referentes a casa, que são respostas ao título de seu trabalho antes atribuído a uma instituição religiosa. Em alguns momentos, o atravessamento do espaço público se dá de maneira semelhante a ambas e em outros, de forma diferente. Na Praça Afonso Pena, instalada em área residencial e voltada para o lazer de moradores locais, Mery utiliza-se da área arborizada como parte de seu presente performático tornando-a parte de sua composição enquanto que Mariana Maia, com sua cadeira de praia, enfrenta o sol quente por longo tempo devido à fila que se cria para interação com sua intervenção/performance. Já na Praça XV, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro, e que tem o trabalho se mesclando com sua dinâmica através do comércio, ambas as artistas se viram em situações semelhantes em que, por diversas vezes, tiveram de sair do local onde estavam para se desviarem da movimentação de carros na calçada. Se na Praça Afonso Pena, Mery Horta tinha o ambiente arborizado com bastante elementos para seus presentes performáticos, na Praça XV a artista utiliza da ausência destes para criar novas formas de presentear. Uma delas é trazer o público para a sua obra sem que o mesmo esteja participando ativamente, contando a história, ou passivamente, em observação, mas fazendo-os parte de sua atuação performática. Se tratando

de público, o atravessamento também se faz presente na Praça de Realengo, construída ao redor de uma igreja. Tanto Mery Horta quanto Mariana Maia são atravessadas pelo espaço público em suas intervenções através da religião. Mery Horta apresenta sua obra Fala que eu te escuto, frase originada de um programa religioso, com letreiros em cores referentes à uma entidade da religião afro e vestindo um macacão vermelho. Com um telefone feito de copos descartáveis unidos por um barbante, ouve histórias de pessoas que transitam pela praça, inicialmente, motivadas pela igreja e seus eventos. Já Mariana Maia reflete o afeto na praça que, embora repleto de multiplicidade, tem a comunhão como ponto em comum. Vestida de branco, com guias representando sua religião afro, Mariana conversa com o padre, vestido de batina, que sai da paróquia após uma reunião religiosa e demonstra interesse em sua intervenção. Por meio de pequenos rituais da vida cotidiana, o espaço público compartilha um mundo de afetos e emoções, transicionando de espaço físico para um espaço vivido. O público que senta na cadeira à frente da artista e lhe conta uma história, enquanto pinta, não é desconhecido. Familiares da artista comparecem para dar sentido e força à sua obra. O espaço público atravessando o fazer artístico tornando a comunicação em comunhão.

A cidade sensível enquanto relacional, lugar de encontro, tem em sua dinâmica sensações,

odores, ruídos, excesso de informações e movimentos que influenciam diretamente nas intervenções das artistas Mariana Paraizo e Andréa Hygino que sofreram o atravessamento do espaço público em seu fazer artístico de maneira mais explícita, desde impôr uma questão à arte sobre o ponto de visibilidade ou o lugar em que a obra será exposta (FERREIRA, 2007, p.52) até a própria intervenção ser moldada de acordo com as interferências que a espacialidade e seu conjunto de apelos lhe impõem (MOLES, 1974, p.255). Nas praças Afonso Pena e Realengo, Mariana Paraizo apresenta o trabalho denominado Renda, que se trata de um jogo, ou melhor, uma troca entre duas pessoas que intercalam na escrita, em um espaço delimitado por linhas, a frase “uma mão rende a outra”. Renda que pode ser verbo ou substantivo: rendimento, ajudar, ceder ou apenas um tecido que é exatamente o que o jogo propõe formar no final. Mariana arma sua mesinha de madeira, um banco e entra em contato com frequentadores que se interessam em participar de sua intervenção. Dentre eles, moradores locais da Praça Afonso Pena, pessoas conhecidas, familiares e os frequentadores da igreja na Praça de Realengo. O atravessamento do espaço público no fazer artístico se dá na relação da obra com o público que participa. Mas não somente. Na Praça XV, Mariana decide substituir a intervenção Renda pela obra interativa Bicho Doméstico, uma escultura interativa feita de varais de alumínio que tem como

referência a série Bichos, da artista Lygia Clark (1960). “Uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas” (CLARK, 1960). A relação de troca entre pessoas muda de uma relação entre pessoas e objeto para a desmaterialização da arte (LIPPARD;CHANDLER, 1968) e ideia de bicho (CLARK, 1960). Quando questionada sobre o motivo da mudança, Mariana Paraizo conta que pensou no próprio espaço público e na possibilidade de melhor interação entre a obra e os frequentadores da praça. Ou seja, o espaço público atravessa o fazer artístico através de sua dinâmica que influencia na expectativa que a artista cria em relação ao público da praça, em que será apresentada a sua obra (FERREIRA, 2007, p.52). Mas se Mariana Paraizo escolhe quando expôr seu Bicho Doméstico, feito de varais de alumínio, a partir de sua expectativa em relação ao espaço público, também é com o varal, dessa vez de corda, que Andréa Hygino se vê na condição de decidir qual sentido a sua obra terá a partir do que o próprio espaço público tem a oferecer.

Em meio à Praça Afonso Pena, Andréa Hygino, com sua intervenção Domingos, feriados, rios e marés, instala um varal de corda de aço no qual estende várias camisetas de uniforme escolar molhadas. Tendo como abordagem o tempo do ócio, a artista conta que seu trabalho consiste na espera da secagem das camisetas ao ar livre e na importância do tempo de descanso. A cena do varal com as camisetas e uma bacia

cheia de água, que constituem a obra, remete a um corte do cotidiano periférico mas sem reforçar o estigma de violência apresentado, constantemente, pela mídia. Durante conversa com as participantes do seminário desta edição, Andréa relata a experiência de encontrar água para a realização de sua intervenção, o que só foi possível pela boa vontade de um comerciante local que disponibilizou a quantidade necessária, de forma gratuita. Outra opção que a artista alega ter seria a de comprar garrafas de água mineral. Por se tratar de uma praça voltada, principalmente, para o lazer, a interação entre a obra de Andréa e o público se dá de forma indireta: pessoas que observam, que cochicham tentando descobrir sobre o que se trata mas não perguntam ou buscam se informar. A presença de escolas nas proximidades permite que o espectador acredite se tratar de uma atividade relacionada às mesmas ou de venda de uniformes. A interação se dá através do campo imaginativo, na criação de especulações e, ao gerar incômodo, o que leva a uma abordagem policial com a justificativa do recebimento de inúmeras reclamações.

Por se tratar de uma arte pública, as intervenções urbanas escapam a todo tipo de poder e controle sofrendo inúmeras intervenções aleatórias e recebendo novas configurações que enriquecem a sua existência e/ou presença construídas na vivência, sendo definidas “no confronto com a complexidade do espaço urbano” (PINHEIRO,

2008, p. 84). Diante da demanda da Praça XV, e sua feira repleta de barracas, Andréa Hygino possui dificuldades em encontrar um local no qual possa inserir sua intervenção. Após verificar todo o espaço, acaba por se decidir em realizá-la de outra maneira: ao invés de estender as camisetas de uniforme escolar molhadas numa corda de aço, as coloca no chão da praça, especificamente nos degraus que dão ao monumento de General Osório montado em seu cavalo. A obra deixa de ser sobre o tempo do ócio e recebe um novo sentido: o de quarador. Quarar roupa é um processo antigo e tradicional de embranquecimento de tecido exposto ao sol. A intervenção ganha uma performance, o monumento militar de costas para as camisetas gera uma reflexão sobre a obra que se transforma em uma crítica política e social. Não há como não se deixar afetar pela imagem que a interação entre a obra e o monumento causam. O atravessamento do espaço público vai além do fazer artístico; muda seu sentido, influencia a obra e afeta quem observa a relação entre ambos. Lugar onde é possível reconhecer a si próprio ao se identificar com os outros.

Na Praça de Realengo, se encontra uma cabine policial e o busto do escritor Carlos Alberto da Cruz Wenceslau, autor do livro Realengo: meu bem querer. É entre esses dois elementos que a artista Andrea Hygino decide instalar seu varal de corda e estender as camisetas de uniforme escolar molhadas. Novamente, a intervenção

muda seu sentido. Ainda que volte a se tornar um tempo de ócio, em que a artista espera sentada em sua cadeira de praia a secagem das camisetas, a organização dos elementos do espaço público junto à intervenção configura em algo diferente das praças anteriores. As camisetas conversam com o busto do escritor, que também era professor, e voltam nosso olhar para a educação brasileira e o ambiente escolar. Ao mesmo tempo, é perceptível que os uniformes escolares e a cabine policial possuem a mesma paleta de cores, o que nos remete à reflexão de ambos serem regidas pela mesma organização (prefeitura do Rio de Janeiro) mas, na prática social, demonstram estar em lados opostos. Novamente, é impossível não se deixar ser atravessada por essa relação imagética e de sentido quando se conhece a realidade e o contexto da educação e segurança brasileira.

A relação entre as intervenções urbanas e o espaço público é de troca, o atravessamento se faz presente a todo momento propondo uma reflexão para as dinâmicas do fazer artístico, afinal este “[...] passa a revelar os novos limites onde se inscreve, sofrendo uma profunda influência do novo lugar. O lugar onde a obra é exposta impregna e marca essa obra, direta ou indiretamente” (PEREIRA, 2007, p.52). O espírito do tempo, os sentimentos das pessoas, as intervenções e performances, o próprio espaço público fizeram com que, durante os três dias, em três praças diferentes, tudo funcionasse

como deveria, exprimindo o verdadeiro sentido da arte e indo ao encontro do público. Ainda que escreva sobre tal experiência, as palavras não alcançam a grandiosidade de estar presente, observando, ouvindo, participando e aprendendo. Foi preciso estar para poder absorver o que o espaço, o público, a arte, as artistas, o curador, os imprevistos, os improvisos, os aprendizados, as falas, a convivência, as trocas e, principalmente, os afetos (de afeição e afetação) e atravessamentos tinham a nos revelar.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CASIMIRO, Giovanna Graziosi. A cidade como museu de si mesma: registro, acervo e (re)exposição. Revista ARA nº 6. Volume 6. Outono+inverno 2019. Grupo Museu/ Patrimônio FAU-USP

FERREIRA, Luana Maia. O espaço urbano como suporte para a arte. In: SIMPÓSIO NACIONAL SOBRE GEOGRAFIA, PERCEPÇÃO E COGNIÇÃO DO MEIO AMBIENTE, 2005. Londrina. Artigo. [Londrina]: Universidade Estadual de Londrina, 2005, p.1-12. Disponível em: [http://geografiahumanista.files.wordpress.com/2009/11/luana\\_maia.pdf](http://geografiahumanista.files.wordpress.com/2009/11/luana_maia.pdf) Acesso em 17 de maio de 2024 às 20:44.

LIPPARD, Lucy R; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte . Art Internacional n.12, 1968.

MACHADO, Irene. Inacabamento como modelo artístico de mundo. Bakhtiana: Revista de Estudos do Discurso, v.3, p.82-98, 2010.

MOLES, Abraham. O cartaz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PEREIRA JR, Lamounier Lucas. No exterior do Cubo Branco: os veículos publicitários de mídia exterior como suporte para as intervenções artísticas no espaço urbano. 2007.189 p. Dissertação (mestrado). Departamento de Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte,2007. Disponível em: [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS7XGG58/1/disserta\\_o\\_final\\_lamounier\\_lucas.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS7XGG58/1/disserta_o_final_lamounier_lucas.pdf) Acesso em 19 de maio de 2024.

ZANELLA, Andréa Vieira.(org.). Arte e cidade, memória e experiência. Teresina: EDUFPI, 2020.

<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos> Acesso em 19 de maio de 2024 às 17:16.

## O tempo da praça

### Soso Reis

O que gostaria de pontuar aqui é a ação do tempo e de como ele se exprimiu nas ações feitas pelas artistas. Esse tempo correu por meio do fluxo de troca entre as pessoas e as obras, por si só foi o que demarcou os acontecimentos durante os três dias em três lugares diferentes. Durante o caminho, desde o momento que fomos selecionadas para ser seminaristas, foi preciso estar atento em cada acontecimento que nos atingia, como o mero caminhar ao redor da praça até a interação entre o público, junto com a tentativa de enxergar aquilo tudo por meio de outros olhos, ampliando nosso campo de visão.

A fim de relatar sobre as intervenções urbanas concebidas por Andréa Hygino, Mariana Maia, Mariana Paraizo e Mery Horta nas 3 praças públicas da cidade do Rio de Janeiro, é preciso constar que o espírito do tempo, os sentimentos das pessoas e o espaço fizeram com que tudo funcionasse como deveria funcionar, exprimindo o verdadeiro sentido da arte e atingindo os corpos que estavam ali presente, seja de quem participou ativamente das intervenções e quem as ofereceu. Cada intervenção ocorreu mediante um acordo de troca, como a história

contada para Mery Horta na performance *Fala que eu te escuto* onde, através de um telefone sem fio, a artista nos dava um presente com um movimento gestual das nossas histórias. Esse foi o primeiro ato que participei ativamente com uma história de minha infância e o que recebi de volta foi a mesma ação transcrita em gesto. Ver toda a movimentação de Mery me levou a ser aquela criança novamente, só que em um outro corpo, num local completamente diferente, utilizando de artifícios oferecidos pela praça para realizar uma ação que ocorreu dentro de uma casa, a árvore vira um fogão a lenha, o espaço vira uma cozinha a céu aberto. Mesmo estando ali por um dia, o lugar se torna nossas casas. Nesse momento, o corpo de Mery dança o tempo, “Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades.” (MARTINS, 2021. 88) O movimento de Mery é um movimento ritualístico, projeta o espaço e a história contada de nossas casas numa temporalidade que se espelha.

“(…)Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas.” (MARTINS, 2021. 88)

Todas as ações correram juntas, cada uma em seu ritmo, e a meu ver a ação que marcou o tempo da praça e de todo mundo ali foi *Domingos, feriados, rios e marés* da Andrea Hygino. De acordo com ela, a instalação era como uma ampulheta. A artista estende um varal para secar camisetas escolares que ela mesma lavou na praça, durante esse processo de secagem as pessoas e a própria artista checavam se as camisetas já estavam secas, não existia relógio ou um tempo específico de secagem, isso era descoberto através do tato. O tempo ali é o ócio.

Já na ação *Renda* o tempo se manifesta através da grafia, bordamos o tecido escrevendo a frase em quadrados e linhas específicas. As palavras se cruzam, modificam o sentido do texto, criam uma leitura onde nossos olhos circulam, qualquer palavra pode ser o começo, meio ou fim, e a ação de escrevê-las também tem essa sensação de embaralhamento, nos perdemos muitas vezes, erramos o caminho e no final nos rendemos para que outra mão possa dar continuidade em outro espaço completamente vazio ou cercado por diversas letras que se atropelam. Essa abordagem de escrita não linear cria quase uma poesia, como destaca Alfredo Bosi: “poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica”, onde o tempo poético “interrompe e quebra a

linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais”.

Em *Bicho doméstico* “a arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso, livre de “pré-conceitos”, mas repleto de atenção.” (CANTON, 49, 2009)

Em uma entrevista com a artista Sandra Cinto, transcrita no livro “Tempo e memória” por Katia Canton, ela fala sobre o tempo de suspensão e a criação de espaços imaginários em sua obra, construindo um acervo de memórias inventadas que evocam uma experiência de deslocamento de uma realidade para outra. Aqui, é possível fazer uma relação desse deslocamento quando observamos e participamos ativamente do *Bicho Doméstico*. A obra nos desloca da nossa realidade se inserindo na realidade desconfigurada de um varal. Sandra Cinto usa como recurso a criação de situações para um corpo parado, um corpo em repouso, tendo como objetivo o envolvimento e a percepção do observador em relação àquela instalação.

A artista aponta: “Um dos grandes desafios do artista contemporâneo é criar estratégias para que um corpo em trânsito pare, repouse e preste atenção na proposta do artista. Tenho

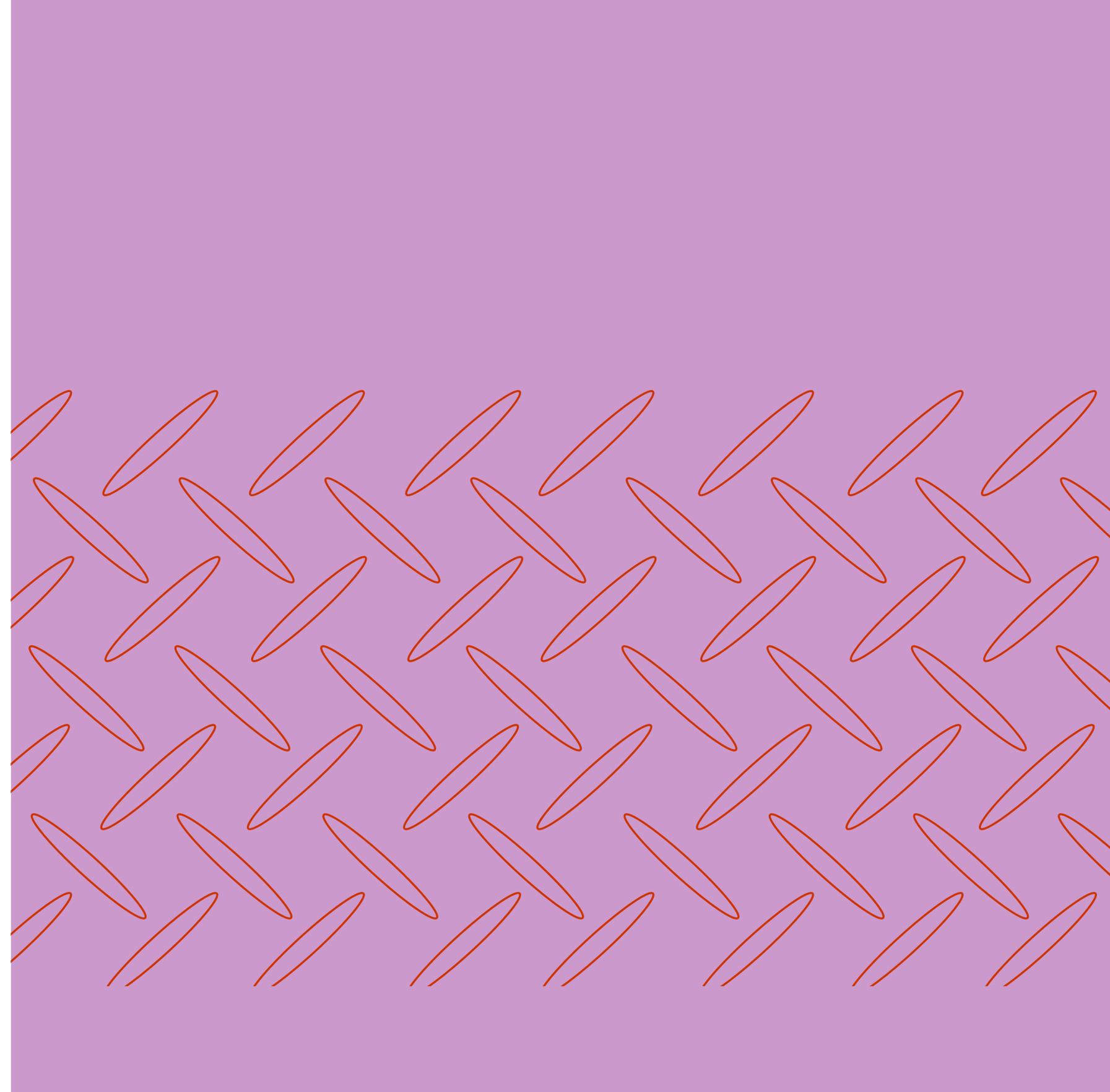
buscado trabalhar com objetos do cotidiano, coisas universais como a cama, a mesa, o livro, a cadeira, o banco. São objetos de um espaço privado, íntimo, que eu tento trazer para uma esfera pública, para uma discussão pública, da reflexão da arte”. (CANTON,49,2009)

Por fim, é possível inferir que as intervenções urbanas analisadas constituem não apenas eventos isolados, mas sim uma intersecção entre arte, tempo e espaço urbano. Ao desafiar as concepções convencionais de temporalidade e ao criar uma relação das obras com o público, tais intervenções ampliam os horizontes da experiência estética e incitam uma reflexão crítica sobre nossa relação com o tempo e o espaço na contemporaneidade.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Martins, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela** / 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

Canton, Katia. **Tempo e memória** / WMF Martins Fontes; 1ª edição, 2009.



## Caminhos, percurso e memória

Raysa Santos

Antes mesmo de pensarmos na obra, é preciso pensar como ela foi feita e desenvolvida, precisamos rever o processo de criação, processo histórico, toda a memória que essa obra coloca para o mundo. Que memória ela trás, que lembrança ela traz para o artista, que mensagem ele quer transmitir e que mensagem que fica para a pessoa que está presenciando aquele momento. As intervenções artísticas da Casa Pública trouxeram uma viagem de memória incrível, partindo do ponto como esses desdobramentos vieram nos atravessando em cada público, cada bairro, cada pessoa. Lugares diferentes, pessoas diferentes, como isso modifica os trabalhos e a nossa percepção das obras e como elas se fazem presentes nos bairros, como se os espaços estivessem esperando cada obra para ser acolhida.

A obra da artista *Mery Horta* “*Fala que eu te escuto*” trouxe um encontro nos três bairros bastante acolhedor. Partindo do ponto, a obra tem um percurso interessante, uma mensagem e memória antes mesmo de começar. A obra por si só dialoga sozinha, fazendo os telespectadores ficarem curiosos do princípio como isso é

importante fazer outras pessoas pensarem. A obra em vermelho com copinho e linha, você contava uma história em troca e ganhava um presente. Uma brincadeira de infância, com uma alusão ao programa que as pessoas contavam seus problemas, com o vermelho ao encontro de exu, a esquina e a rua, a intervenção artística estava localizada sempre na esquina das praças e em Realengo em frente a uma igreja católica trazendo esse olhar, esse momento, essa memória, um encontro. É interessante que a gente nunca tá preparado para contar uma história do nada numa praça pública a um desconhecido e em troca ganhar um presente. O percurso da obra mostra o interesse em ouvir cada pessoa independente da intervenção da cidade, ela está te ouvindo e você irá ganhar um presente, como isso nos atravessa e até que ponto estamos assim contando das nossas vidas, compartilhando histórias em qualquer lugar. A obra resgata uma memória talvez que as pessoas não queriam resgatar e isso pode incomodar do ponto visto de trazer o telespectador para um outro contexto da sua vida até para um momento que não queria reviver, como a frase do trabalho mostra “*Fala que eu escuto*” e essa é a chave da

memória. O momento que a intervenção fixa em frente à igreja, traz um caminho de confissão, o olhar de que fora da igreja uma pessoa está ouvindo é controverso o que uma igreja diz que “fora dela” não tem acolhimento trazendo a crítica à própria igreja.

E como essas cidades nos atravessam, partindo nesse percurso e nesse processo de cidade, a obra da *Andréia Hygino* “*Domingos, feriados rios e marés*” e “*Quarador*” teve um desdobramento interessante desde do primeiro dia, na primeira praça trazendo como essa obra foi para ali e o porquê ela escolheu camisas escolares e expor elas numa praça pública. Quando a gente fala de camisa escolar, a gente pensa todo o peso que essas blusas trazem por si só, em lembranças que como várias crianças foram mortas sendo vítimas da negligência do estado, mas ao contrário de tudo, a obra traz uma paz, um descanso, *Andréia* diz que “*Sombra e água fresca*”, aos finais de semana que os responsáveis lavam as blusas e ficam expostas em todos os varais pelos bairros do Rio de Janeiro. A intervenção passa um olhar bastante cuidadoso, partindo do percurso que a mãe da artista é professora e a *Andréia* também é professora, e quando a gente fala de professor, a gente reconhece e traz um apanhado do porquê da obra, do porquê das camisas escolares. A realidade das camisas escolares, olhando de longe por alto de um bairro, traz um olhar de paz, momento de descanso, criança brincando, e o momento em família acontecendo. Partindo

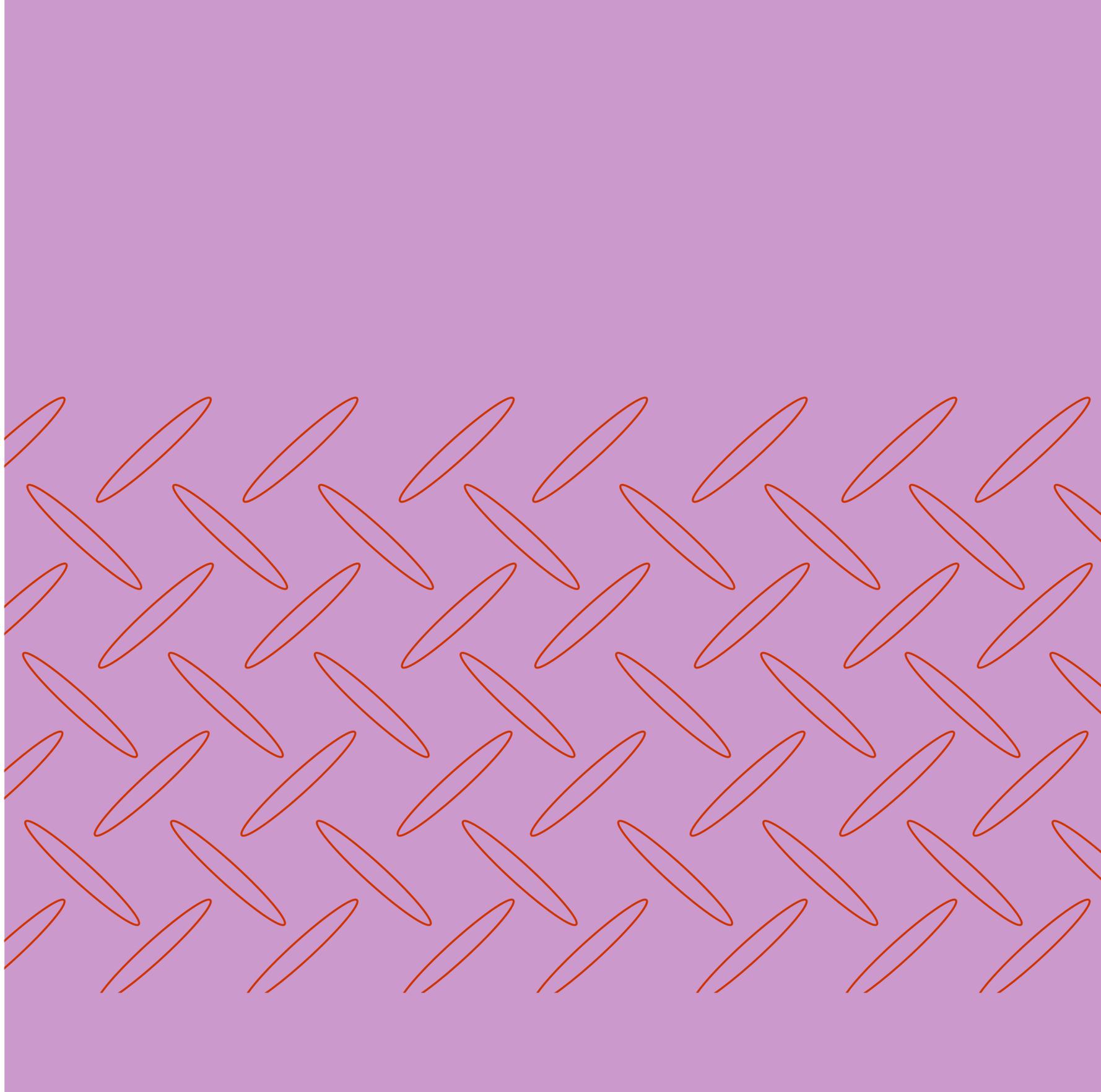
do viés da obra antes, a obra presente e o futuro, antes mesmo daquelas camisas estarem ali, a gente parte do princípio que foi pensado em muitas famílias que têm esse momento de descanso, momento de criança brincar na rua, ficar em casa com a família. Uma intervenção artística pensando no olhar das famílias em terem seus filhos em casa e que segunda-feira começa tudo de novo. As ideias trazem memórias que estão vivas. É preciso resgatar essa memória de descanso, mas não só de descanso, pois há vidas nessas camisas.

Portanto, os atravessamentos de caminhos e percurso até a obra ser exposta em si em praça pública trouxe um caminho de memória social, afetiva e conjunta no grupo. Um olhar de que vidas importam tanto na obra da artista da *Mery Horta* e da artista *Andréia Hygino*. Elas mostram como essas vidas precisam ser ouvidas e são importantes não só para a gente como para a sociedade e por trás de toda crítica social e toda negligência policial e religiosa, o nosso percurso e o mesmo, somos ouvidos, tem gente que olha para gente, não estamos sozinhos, estamos aqui construindo memória, contando, revivendo e descansando.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Revista PUC. São Paulo, SP: 1993.

OITICICA. Hélio. Experimentar o experimental. São Paulo, SP. Editora Amarelo Oceânico, 2024.



# Ficha técnica

## Casa Pública 2

Direção geral e coordenação de produção  
**Mariana Paraizo e Mery Horta**

Artistas  
**Andrea Hygino, Mariana Maia,  
Mariana Paraizo e Mery Horta**

Coordenação financeira  
**Mariana Paraizo**

Produção  
**Ramon Alcântara**

Designer de identidade visual  
**Mariana Destro**

Designer e diagramação do catálogo  
**Thiago Fernandes**

Revisor do catálogo  
**Ramon Castellano**

Coordenação do seminário  
**Bruna Costa**

Estudantes participantes do seminário  
e do catálogo

**Débora Pitasse Alves**  
**Raysa Santos**  
**Francine Malafaia**  
**Manu Lopes**  
**Soso Reis**  
**Giovana Carvalho**  
**Vanessa Américo**

Mediador Cultural  
**Árvore Vicente**

Legenda das divulgações  
**Júlia Mayer**

Assessoria  
**Marrom Glacê**

Fotos  
**Carla Carminati**

Vídeo  
**Isabella Bonfim**

Agradecimentos  
**Paço Imperial**

APOIO:



REALIZAÇÃO:



Secretaria de  
Cultura e Economia  
Criativa



GOVERNO DO ESTADO  
RIO DE JANEIRO



PAÇO IMPERIAL



MINISTÉRIO DA  
CULTURA

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Casa pública