

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE ARQUITETURA

PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL

Carolina Gallo Garcia

**GÊNERO DA CIDADE EM DISPUTA: PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMO
MANIFESTAÇÃO DO DISSENSO**

Porto Alegre, 2018

Carolina Gallo Garcia

**GÊNERO DA CIDADE EM DISPUTA: PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMO
MANIFESTAÇÃO DO DISSENSO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPUR-UFRGS), na linha de pesquisa Cidade, Cultura e Política, como requisito necessário à obtenção do título de mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Linha de pesquisa: Cidade, Cultura e Política.

Orientador: Prof. Dr. Eber Pires Marzulo

Porto Alegre, 2018

Carolina Gallo Garcia

**GÊNERO DA CIDADE EM DISPUTA: PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMO
MANIFESTAÇÃO DO DISSENSO**

Dissertação defendida e aprovada como requisito à obtenção do título de Mestre em Planejamento Urbano e Regional pela banca examinadora constituída por:

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Eber Pires Marzulo (orientador – PROPUR | UFRGS)

Prof.^a Dra. Diana Helene Ramos
(Examinadora Externa – IPPUR | UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Daniela Mendes Cidade
(Examinadora Externa – FAU | UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Edison Bello Reyes
(Examinador Interno – PROPUR | UFRGS)

Porto Alegre, 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Garcia, Carolina Gallo
GÊNERO DA CIDADE EM DISPUTA: PRÁTICAS ARTÍSTICAS
COMO MANIFESTAÇÃO DO DISSENSO / Carolina Gallo
Garcia. -- 2018.
156 f.
Orientador: Eber Pires Marzulo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura,
Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e
Regional, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Espaço Público. 2. Gênero. 3. Performance. 4.
Imagem. 5. Dissenso. I. Marzulo, Eber Pires, orient.
II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da UFRGS (PROPUR/UFRGS), que oportunizaram o desenvolvimento deste estudo, tanto pela concessão da bolsa durante o período de realização deste mestrado como pelos apoios às participações em eventos e atividades acadêmicas que foram essenciais ao desenvolvimento desta pesquisa. Destaco um agradecimento especial ao meu professor e orientador Prof. Dr. Eber Pires Marzulo pela atenção ao longo desses dois anos e pela confiança dedicada na realização deste trabalho. À professora Dra. Diana Helene, por aceitar o convite de participação nesta banca. Ao professor Dr. Paulo Reyes e à professora Dra. Daniela Cidade, pelo acompanhamento deste trabalho desde a fase de qualificação: obrigada pelas contribuições e pela cuidadosa leitura.

Aos pesquisadores do GPIT (Grupo de Pesquisa Identidade e Território/CNPq), pela grande parceria, repleta de trocas e ensinamentos que, com certeza, levarei para a vida. Aos colegas e amigos Renata Carrero, Livia Biasotto e Rodrigo Capelato, pelo apoio, motivação, discussões, escuta atenta e colaborações acadêmicas cujas contribuições para este trabalho e para a minha trajetória pessoal são imensuráveis. Aproveito o ensejo para agradecer aos demais colegas da turma de 2016 de mestrado e doutorado do PROPUR.

Aos amigos da vida inteira que sempre estiveram presentes, agradeço todos os incentivos e por compreenderem minha ausência temporária. Um adendo especial à minha grande e querida amiga, Marina Waquil, por ter sido sempre uma enorme inspiração para a construção de minha trajetória acadêmica e pela revisão atenta e carinhosa dedicada a esta dissertação.

Ao meu companheiro Rodrigo, por tudo que compartilhamos. À minha família, por uma vida inteira de amor e cuidados. Em especial, dedico este trabalho a três mulheres: minha mãe Andréa e minhas avós Laise e Amélia.

*Na cidade, espaço sexuado,
vão porém se deslocando, pouco
a pouco, as fronteiras entre os sexos.
(Michelle Perrot, 1997)*

RESUMO

Este trabalho parte de uma reflexão acerca da noção de espaço público a fim de debater, em dois níveis, tal conceito. Em uma primeira problematização, buscaremos evidenciar a dimensão de gênero presente na acepção dominante de espaço público ao questionar os parâmetros históricos de constituição da dicotomia público-privada como uma tecnologia de produção de espaços generificados tradicionalmente cindida entre homens-públicos e mulheres-privadas. A discussão sobre a instauração destas esferas separadas é tratada à luz da história, geografia e teoria feminista, bem como dos recentes estudos que associam as teorias de gênero a reflexões do campo da arquitetura e urbanismo. Em um segundo nível de argumentação, buscaremos vislumbrar de que maneira um modelo agonístico de democracia, preconizado por Chantal Mouffe (2013) pode ser posto em marcha a partir de práticas artísticas críticas que evidenciam o caráter sempre dissensual e disputado do espaço público. Ao considerá-lo enquanto lócus de disputas, a arte crítica (MOUFFE, 2013; RANCIÈRE, 2012) produzida em espaços urbanos por artistas feministas desponta como possibilidade de produção de dissensos (RANCIÈRE, 1996) que tornam visíveis os limites da noção hegemônica e consensual pressuposta nos termos de espaço público. A partir de imagens produzidas em performances realizadas em diferentes espaços públicos, apresentamos quatro montagens de imagens de quatro artistas visuais como modo de tramar relações visuais e teóricas que emergem da contestação pública destas ações. As montagens são analisadas à luz dos conceitos de práticas artísticas agonísticas (MOUFFE, 2013), dissenso (RANCIÈRE, 1996) e partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009)

Palavras-chave: Espaço Público; Gênero; Performance; Imagem, Dissenso.

ABSTRACT

This work starts from a reflection about the notion of public space in order to discuss it, at two levels. In a first level, we seek to highlight the gender dimension within the dominant common sense of public space by questioning the historical parameters of constitution of the public-private dichotomy as a technology producing gendered spaces, traditionally divided between public men and private women. The establishment of these separate spheres is approached in the light of feminist history, geography, and theory, as well as recent studies that associate gender theories within the architecture and urbanism fields. In a second level of argumentation, we seek to see how an agonistic model of democracy, advocated by Chantal Mouffe (2013), can be set off from critical artistic practices that evidence the ever dissensual and disputed character of public space. In considering it as a locus of disputes, the critical art (MOUFFE, 2013; RANCIÈRE, 2012) produced in urban spaces by feminist artists emerges as a possibility of dissent production (RANCIÈRE, 1996) that makes visible the limits of the hegemonic and consensual notion assumption in the hegemonic terms of public space. Starting from images produced in artistic performances performed in different public spaces, we present four montages of images of four visual artists as a way of plotting visual and theoretical relations that emerge from the public contestation of these actions. The assemblies are analyzed in the light of the concepts of agonistic artistic practices (MOUFFE, 2013), dissent (RANCIÈRE, 1996) and the distribution of the sensible (RANCIÈRE, 2009)

Keywords: Public Space; Gender; Performance; Image, Dissent.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Itziar Okaritz (2002). *Mear en espacios públicos o privados: subway*. Fotograma de documentação em vídeo de uma ação. Fonte: React Feminism, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro, 201874
- Figura 2** - Anna Bella Geiger (1974). *Passagens n.1*. Fotograma de documentação em vídeo de uma ação. Fonte: *React Feminism*, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro, 201874
- Figura 3** - Manon (1970). *La dame au crâne rasé*. Fotografia da artista. Fonte: *React Feminism*, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro, 2018.....74
- Figura 4** - Colette (1971-1979). *Street Works*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: *React Feminism*, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro,76
- Figura 5** - S. Cameron, M. Ross, E. Silver (1985). *Monument to Working Women*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: *React Feminism*, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro, 201876
- Figura 6** - Anne Jud (1980). *Sommerpause*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: *React Feminism*, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro, 201876
- Figura 7** - Fina Miralles (1976). *Petjades*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: *React Feminism*, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro, 201876
- Figura 8** - Bonnie Ora Sherk (1970). *Portable Parks / Sitting Still / Public Lunch (From Evolution of Life Frames)*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: *React Feminism*, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro, 2018.....77
- Figura 9** - Cornelia Sollfrank (2006). *Le chien ne va plus*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: *React Feminism*, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro, 201877
- Figura 10** - ORLAN (1980). *MesuRages d'institutions et des rues*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: M HKA Ensembles, disponível em: <<http://ensembles.mhka.be/items/6061>>, acesso em 13 de fevereiro, 201877
- Figura 11** - Maria Teresa Hincapié (1990). *Vitrina*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: *React Feminism*, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro, 201877
- Figura 12** - Klara Lidén (2003). *Paralyzed*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: *React Feminism*, disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>, acesso em 03 de fevereiro, 201877
- Figura 13** - Suzanne Lacy (1977). *Three Weeks in May*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: Site da artista, disponível em: <<http://www.suzannelacy.com/early-works/#/three-weeks-in-may>>, acesso em 08 de fevereiro de 201878
- Figura 14** - S. Lacy, L. Lebowitz (1977). *In Mourning and in Rage*. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: Site da artista, disponível em: <<http://www.suzannelacy.com/early-works/#/in-mourning-and-in-rage-1977/>>, acesso em 08 de fevereiro de 201878

Figura 15 - Marta Minujín <i>El Obelisco de pan Dulce</i> . Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: <i>React Feminism</i> , disponível em: < http://www.reactfeminism.org/ >, acesso em 03 de fevereiro, 2018	78
Figura 16 - Women Down the Pub (2002). <i>Herstories Tour</i> . Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: <i>React Feminism</i> , disponível em: < http://www.reactfeminism.org/ >, acesso em 03 de fevereiro, 2018	78
Figura 17 - Valie Export (1968). <i>Tap and Touch Cinema</i> . Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: <i>React Feminism</i> , disponível em: < http://www.reactfeminism.org/ >, acesso em 03 de fevereiro, 2018	78
Figura 18 - Valie Export Society (2000). <i>Touch Cinema</i> . Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: <i>React Feminism</i> , disponível em: < http://www.reactfeminism.org/ >, acesso em 03 de fevereiro, 2018	78
Figura 19 - Nieves Correa (2006). <i>El Abrazo 2</i> . Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: <i>React Feminism</i> , disponível em: < http://www.reactfeminism.org/ >, acesso em 03 de fevereiro, 2018.....	79
Figura 20 - Monica Mayer (1979). <i>El Tenedero</i> . Documentação fotográfica de exposição. Fonte: <i>React Feminism</i> , disponível em: < http://www.reactfeminism.org/ >, acesso em 03 de fevereiro, 2018	79
Figura 21 - Eleanor Antin. <i>The King</i> (1972). disponível em: < http://www.reactfeminism.org/ >, acesso em 03 de fevereiro, 2018	85
Figura 22 - Adrian Piper. <i>The Mythic Being</i> (1973). disponível em: < http://www.reactfeminism.org/ >, acesso em 03 de fevereiro, 2018	85
Figura 23 - Adrian Piper (1975). Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.89	86
Figura 24 - Adrian Piper (1970-1973) Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.89	86
Figura 25 - Betsy Damon (1977). Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.80	87
Figura 26 - Laurie Anderson (1973). Fotografia da artista. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.80.....	87
Figura 27 - Linda Montano (1972). Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.83	87
Figura 28 - Mierle Ukeles (1973) Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.92	87
Figura 29 - Mierle Ukeles (1978-80) Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.128.....	87
Figura 30 - Sophie Calle (1980). Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.125.....	88
Figura 31 - Ana Mendieta (1973). Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.98	888
Figura 32 - Jenny Holzer (1977-1982) Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.122.....	888
Figura 33 - Montagem Mierle Ukeles. Elaboração minha	100
Figura 34 - Montagem Adrian Piper. Elaboração minha	108
Figura 35 - Montagem Valie Export. Elaboração minha	111
Figura 36 - Montagem Sophie Calle. Elaboração minha	123
Figura 37 - Sophie Calle (2015). Mapa da perseguição de 18 de fevereiro de 1980.	125

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCNY – City College of New York
EUA – Estados Unidos da América
TMB – The Mythic Being
VES – Valie Export Society

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. <i>React Feminism</i> – Público e Privado.....	p. 74
Tabela 2. <i>React Feminism</i> – Espaços Públicos.....	p. 76
Tabela 3. <i>Art and Feminism</i> – Performances Urbanas.....	p.86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. ESPAÇO PÚBLICO: UMA NOÇÃO MASCULINA.....	23
1.1 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA PRIVACIDADE	26
1.2 DO PRIVADO AO PÚBLICO: A AFIRMATIVA FEMINISTA	31
1.3 ESPAÇO E GÊNERO: UMA PRODUÇÃO MÚTUA	35
1.4 CORPO, CIDADE E ESPACIALIZAÇÕES.....	40
2. ESPAÇO PÚBLICO E DEMOCRACIA: UMA QUESTÃO PARA AS ARTES.....	45
2.1 PARA ALÉM DO PÚBLICO: DESAFIOS ÀS VISÕES UNIVERSALIZANTES	48
2.2 OS FEMININISMOS: DESAFIOS AO ESPAÇO PÚBLICO	49
2.3 PRÁTICAS AGONÍSTICAS E CONTRA-PÚBLICOS: MODOS DE FAZER ESPAÇO PÚBLICO	53
2.4 O PAPEL CRÍTICO DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS FEMINISTAS	56
2.5 O DISSENSO: DA POLÍCIA À POLÍTICA DA ARTE.....	59
3. CAMINHOS DO MÉTODO: DO ESPAÇO PÚBLICO À ARTE FEMINISTA.....	64
3.1 UMA CONSTRUÇÃO CONTRA O SENSO COMUM	64
3.2 ARTE FEMINISTA URBANA: DELIMITAÇÃO DO <i>CORPUS</i>	71
3.3 ABREVIÇÕES: AS ARTISTAS SINTÉTICAS	92
4. AS IMAGENS COMO ESPAÇO DE LUTA.....	97
4.1 MIERLE UKELES.....	98
4.2 ADRIAN PIPER	106
4.3 VALIE EXPORT	115
4.4 SOPHIE CALLE.....	121
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	140
7. ANEXO I	147

INTRODUÇÃO

No contexto contemporâneo de debate sobre espaço público, anúncias de seu declínio (SENNETT (2014 [1974]), perda (ARENDDT, 2007 [1958]) ou mesmo morte (SENNETT (2014 [1974]) despontam como resultados de uma excessiva privatização da vida urbana, tornando necessária a reflexão acerca dos tradicionais conceitos sobre o tema para o escrutínio de tais declarações. Sennett (2014 [1974]) evidencia como a construção socialmente fundamentada de uma dicotomia entre vida pública e privada, a partir do advento do capitalismo industrial e do secularismo do século XIX, viriam a produzir uma cisão radical entre esses espaços nos quais a privacidade e o avanço do culto à personalidade dos agentes sociais haveria sobrepujado a cultura pública anteriormente existente.

É no sentido de tensionar as acepções dominantes de uma nostálgica perda da vitalidade urbana, outrora democrática e inclusiva, que este trabalho pretende tecer suas problematizações. Partindo da compreensão de que tal noção de um “declínio do homem público” (ibid.) significa olhar para o passado como detentor de um ideal perdido ao qual deve-se resgatar, é preciso questionar em que termos – práticos e ideológicos – estas promessas de uma cultura pública plural estiveram de fato contempladas na vida urbana.

Rosalyn Deutsche (2008) indaga pertinentemente sobre quem era considerado cidadão nestes grandes cenários cívicos remotos que tantos autores rememoram e questiona para quem a cidade já foi outrora mais pública do que hoje. Ao propor refletir sobre os espaços das minorias sociais – mulheres, homossexuais, estrangeiros, trabalhadores e minorias étnicas –, Deutsche (2008) traz uma questão que será central em nosso trabalho ao propor um caráter sempre dissensual do espaço público, para que assim possamos chamá-lo.

Desse modo, o percurso teórico proposto neste trabalho se iniciou na confrontação da ideia de declínio do homem (*sic*) público de Sennett (2014 [1974]) enquanto uma noção incompleta, uma vez que se baseia em um entendimento de que a vida pública fora outrora exemplarmente constituída de uma participação social integral. Ao apresentar sua construção histórica da constituição de uma vida privada que viria a sobrepujar-se sobre a vida urbana comum, os adventos da Revolução Industrial e a queda do Antigo Regime são apresentados como divisores

de águas à configuração da privatização da vida social. Para contrapor alguns aspectos elaborados pelo autor, trazemos a historiadora Michelle Perrot (2007; 2009), cuja abordagem feminista busca deslindar evidências históricas de uma persistente assimetria dos usos da cidade a partir de uma perspectiva de gênero: homens públicos e mulheres privadas. Ainda no primeiro capítulo, as afirmativas de declínio do espaço público serão questionadas com aportes da geografia feminista (MASSEY, 1994; McDOWELL, 2000), que evidenciam as co-implicações entre gênero e espaço enquanto dimensões inseparáveis à compreensão das dinâmicas socioespaciais.

A crítica à constituição da dicotomia público-privado foi fundamental para as lutas feministas dos séculos XIX e XX; mais que isso, foi, “em última instância, a base do movimento feminista” (PATEMAN, 1989, p.118, tradução minha¹). Tal crítica, todavia, adquire contornos mais claros a partir da segunda onda feminista, compreendida entre as décadas de 1960 e 1970, que viria trazer uma afirmativa contundente ao debate contemporâneo, “o pessoal é político²”, evidenciando a resoluta necessidade de abordar a cisão entre vida pública e privada como problema central à submissão do gênero feminino.

Embora os termos público e privado se apresentem de modos bastante variados nos debates feministas, os pressupostos da dicotomia são sempre presentes, uma vez que implicam uma ordem binária hierárquica que deve ser constantemente negociada. Mais ainda, as correntes do pensamento feminista vêm buscando evidenciar que o espaço privado, longe de representar o lado oposto do público, também compõe tais relações, não podendo ser pensado de modo dicotômico ou apartado. Assim, sugerimos que há um grande potencial ainda pouco explorado no pensamento feminista para a reflexão sobre o conceito de espaço público urbano, que, para além de sua materialidade, também se constitui de relações políticas, sociais, de poder e normas que não devem ser ignorados pelos estudos urbanísticos.

De acordo com Duncan (1996), uma vez que as relações sociais são reflexo das relações de poder, não há espaços que sejam politicamente neutros, tampouco descorporificados. A impossibilidade de conceber o privado como um espaço

¹ No original: “ultimately what the feminist movement is about” (PATEMAN, 1989, p.118).

² Além de *slogan* da segunda onda feminista, “O pessoal é político” é o título de um artigo escrito por Carol Hanisch, em 1970, e publicado no manifesto “*Notes from the Second Year: Women’s Liberation*”.

despolitizado também implica em um impasse à acepção de espaço público enquanto expressão máxima dos ideais democráticos e, portanto, politizado, onde as disputas possam ser suspensas em prol de uma racionalidade comunicativa, como preconizou Habermas (1984). Ao transbordar a vida privada como um problema público e político, compreendemos o feminismo como um movimento social que emerge evidenciando, sobretudo, os limites acerca da concepção de espaço público como bem comum e de condições de acesso universal.

Enquanto parte dos movimentos da contracultura surgidos na década de 1960 ao redor do mundo, o feminismo foi central ao colocar em xeque as utopias dominantes na cultura moderna: trouxe um problema à discussão urbana ainda pouco explorado ao apresentar a indissociabilidade entre espaço público e privado para a compreensão das desigualdades sociais e de gênero. Como afirma Peggy Phelan (RECKITT e PHELAN, 2001, p.18), “o feminismo é a convicção de que o gênero sempre foi e continua sendo uma categoria fundamental à organização social”³, o que significa considerar que o debate de gênero não pode estar fora do domínio dos estudos urbanos.

Crucialmente, os questionamentos da ordem de gênero vieram a considerar os modos nos quais os espaços públicos e privados existiam como suportes das identidades generificadas – homens públicos, mulheres privadas – e o respectivo apagamento de toda e qualquer identidade sexual dissidente, num contexto até então dominado pelas normas heterossexuais de organização da família nuclear. Assim, um dos debates chave para as feministas focava em um problema fundamentalmente espacial: a expansão e a redefinição dos termos de espaço público e privado. Cortés (2008, p.180) destaca:

Nas últimas décadas do século XX, diversos artistas e arquitetos começaram a experimentar meios de transgredir e/ou subverter muitas das tradicionais distinções binárias que organizavam a convivência espacial dos cidadãos.

É assim que chegamos ao nosso objeto empírico: além dos manifestos urbanos em prol de maior participação na sociedade, o movimento feminista também reverberou nas artes visuais, projetando escapes à arte retiniana dominante até então e produzindo embaralhamentos entre vida cotidiana e arte. Foram diversos

³ No original: “[...] feminism is the conviction that gender has been, and continues to be, a fundamental category of the organization of culture.”

os movimentos artísticos que tomaram as ruas, com evidentes heranças das vanguardas dadaísta, surrealista e situacionista, dando origem à arte da performance e ao *happening*, que consistem em ações realizadas fora dos espaços expositivos tradicionais e que evidenciam a cidade como lócus da política e da produção de resistência à racionalização e mecanização da vida cotidiana.

Nesse contexto, buscamos evidenciar a arte não somente enquanto uma propulsora da disputa pelo espaço público, mas, sobretudo, pela reflexão ocasionada pelas artistas feministas na própria redefinição das noções de espaço público. A partir das ampliações engendradas pelo campo das artes desde a década de 1960, a aproximação entre arte e vida, arte e cotidiano, entre as quais as artes feministas adquirem centralidade, apostamos na arte como uma potência disruptiva e expressiva de resiliências, dada sua capacidade de crítica política, social e espacial. As práticas artísticas contemporâneas, localizadas a partir dos anos 1960, passam a evidenciar outras possibilidades de aberturas epistêmicas ao explorar múltiplos modos de dizer, fazer e estar na cidade.

O espaço urbano mais uma vez torna-se o tema e cenário das manifestações artísticas. Diferentemente do movimento impressionista ou das propostas dos artistas do período das vanguardas, quando a cidade tornou-se tema na pintura ou na fotografia, agora o espaço urbano integra e faz parte da própria obra. Torna-se cada vez mais estreita a relação sujeito e espaço, pois ela não se dá somente nas representações planas, mas espaciais, e, sobretudo, contextuais. O espaço físico reúne arquitetura, arte e sujeito no contexto urbano. (CIDADE, 2010, p.45).

A arte feminista, nesse ensejo, conecta as questões políticas e artísticas ao debate urbano, articulando inteligibilidade às estruturas de poder inscritas no espaço público. Questões de corpo, controle, invisibilidades e visibilidades foram centrais ao debate feminista, inauguradas dentro desse contexto artístico.

Assim, o trabalho visa debater a questão urbana sobre espaços públicos a partir das possibilidades de uma investigação sobre o papel da arte e das teorias de gênero na constituição de um pensamento crítico sobre a cidade. O estudo vinculará, portanto, duas vertentes de pensamento para sua construção: por um lado, as reflexões do campo da teoria feminista, que se utiliza de aportes interdisciplinares como a geografia feminista, teorias da arte e teoria política como instrumentos de crítica da modernidade e debate das questões identitárias na modernidade tardia;

por outro, abordará as práticas artísticas como contribuição à formação de outras narrativas e leituras possíveis aos espaços públicos.

Ao questionar a noção de espaço público e torná-lo lócus da enunciação política, a partir de suas práticas, sugerimos que as artistas apresentadas nesta dissertação produzem uma ressignificação dos termos de público com base na produção teórico-conceitual da cientista política feminista Chantal Mouffe (2013) e da historiadora da arte Rosalyn Deutsche (2008). Assim, na intersecção entre o debate sobre espaço público com a arte e as teorias de gênero, buscamos produzir uma leitura de obras de artistas que se apropriam das ruas como suporte de suas práticas desde a década de 1960 até a atualidade. A amplitude do recorte temporal se deve ao protagonismo que o espaço urbano assumiu, desde os anos 1960, para as artistas, muitas das quais seguem em atividade hoje. Na exposição de 2017 do *Hammer Museum*, em Los Angeles, a mostra *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* resgata a produção de artistas mulheres em atividade ao longo da segunda metade do século XX, e as curadoras destacam “a resoluta contemporaneidade dessas práticas artísticas” (FAJARDO-HILL e GIUNTA, 2017, p.45).

Trabalharemos a questão da assimetria de apropriação dos espaços da cidade com base em um modelo agonístico de democracia (MOUFFE, 2013) para compreender o espaço público. De modo sucinto, o modelo é proposto como possibilidade alternativa ao antagonismo, que é inerente a toda disputa social. No modelo agonista, ainda que as relações de oposição nós/eles não alcancem um consenso, reconhece-se a legitimidade da luta de seus grupos adversários. Ou seja: no quadro proposto, não há conciliação possível entre projetos hegemônicos agonistas, de modo que o espaço público se assume como aquele terreno onde o consenso não pode emergir, pois há sempre relações de poder em exercício, e estas são constitutivas da sociedade. Assim, a abordagem agonística é aquela que evidencia o caráter sempre dissensual do espaço público, onde a arte crítica pode assumir um papel de desvelar tais dissensos, tornando visível o que “o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar” (MOUFFE, 2013, p.190).

No que tange à arte, defendemos que é impossível pensar arte e política de modos separados, pois “existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética” (MOUFFE, 2013, p.190). Uma vez que as práticas artísticas cumprem seu papel na produção e preservação das ordens simbólicas, não é

possível pensá-las de modo despolitizado, pois a própria política constitui essas ordens simbólicas das relações sociais. É nesse contexto que a arte se torna nosso vetor para a investigação das relações entre espaço público e gênero. Vislumbramos debater, a partir das práticas artísticas feministas, como esses trabalhos podem produzir transformações nos modos de pensar e ocupar o espaço público, tanto de um ponto de vista material e espacial quanto conceitual e imaginário, funcionando como estratégias de evidenciação dos limites políticos do espaço e das possibilidades de ação sobre a cidade.

Debater a noção de um “declínio do homem público” a partir de uma construção teórica que evidencia a organização espacial da cidade a partir de uma dicotomia de gênero e as capacidades da arte em evidenciar as artificialidades das noções hegemônicas de espaço público é, portanto, o objetivo deste trabalho. Ainda que pouco exploradas nas pesquisas dos campos da arquitetura e do urbanismo no Brasil, abordagens teóricas que revelam a expressividade dos aspectos de gênero para a reflexão sobre os discursos e práticas urbano-arquitetônicas têm sido proeminentes no hemisfério norte desde a década de 1990, a partir de Preciado (2013; 2017), Diana Agrest (1988) e Miguel Cortés (2008). Na geografia, a abordagem feminista também provém algumas bases teóricas que serão acionadas neste trabalho a fim de evidenciar as relações de co-implicações entre as propostas cientificistas e racionalistas com as hegemônicas narrativas heterossexuais e masculinas na instauração da ordem do espaço (PRECIADO, 2015).

Judith Butler, referência nos estudos de gênero e teoria *queer*, também tem sua produção acadêmica voltada aos debates sobre democracia. Em *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (BUTLER, 2015), a autora evidencia uma aproximação com as questões de manifestações sociais em espaços públicos, advogando-os como peças-chave na produção de crises no *status quo* de democracia como direito universal que está dado. Butler (2015) aborda como a possibilidade de reivindicar corporal e politicamente os espaços públicos não é algo dado a todos, mas, antes, cumpre restrições à assimétrica noção de esfera pública. Assim, o conceito de espaço público torna-se, também, objeto de escrutínio da autora, que compreende a cidade como espaço da ação política por excelência.

A aderência deste trabalho ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional se deve à tentativa de dar visibilidade aos campos teóricos dos

estudos de gênero e das artes visuais, ainda pouco explorados nos estudos interdisciplinares da área, mas que podem contribuir para a ampliação de um pensamento crítico sobre o planejamento urbano. A relevância desta abordagem à discussão acadêmica reside no fato de que esta dimensão generificada do espaço permaneceu por muito tempo livre de problematizações, resultando em um número escasso de produções sobre o tema até o momento. No Brasil, o contexto de desigualdade de gênero se encontra consideravelmente explorado em diversos campos das ciências humanas e sociais como antropologia, sociologia, direito, ciência política e artes. Entretanto, o conceito ainda se encontra pouco explorado nas disciplinas de arquitetura e urbanismo, havendo ainda baixa disseminação da pauta nessas áreas. Frente a dados que evidenciam uma acentuada desigualdade social, política e econômica da ordem de gênero, considera-se que tal fenômeno seja indissociável da questão urbana no contexto de mútua incidência entre espaço social e espaço material.

Assim, esta investigação parte do entendimento da capacidade inventiva da arte como ferramenta de crítica social, passível de desestabilizar a aparente ordem natural das coisas, bem como da crítica feminista enquanto aporte teórico de problematização às bases da modernidade. A dissertação transitará por diferentes territórios teóricos e conceituais sem necessariamente ser ancorada em um campo específico do conhecimento, mas, com o entendimento da cidade como um complexo dinâmico de vetores políticos, econômicos e sociais, buscaremos produzir uma reflexão a partir de um mosaico teórico-conceitual. Assim, o estudo está organizado em cinco capítulos. No primeiro capítulo, partimos da abordagem sócio-histórica de Richard Sennett (2014 [1974]; 2003), a fim de propiciar um olhar crítico a essa noção hegemônica de espaço público; das tradicionais noções vinculadas à acepção do termo, que serão debatidas a partir da construção de autores de diversas áreas do conhecimento que contestam a noção de neutralidade do espaço a partir da perspectiva de gênero (CORTÉS, 2008; MASSEY, 1994; McDOWELL, 2000; 1983); bem como de Preciado (2013; 2017), que evidencia o próprio espaço enquanto uma tecnologia de gênero.

No segundo capítulo, buscamos aprofundar a discussão de espaço público a partir do debate sobre democracia elaborado pelas teóricas Rosalyn Deutsche (2008) e Chantal Mouffe (2013). Ambas as autoras consideram o espaço público

enquanto esfera do debate político e advogam o papel que a arte pode desempenhar no questionamento da aparência democrática de tais espaços. Jacques Rancière (1996; 2009) também integra o quadro teórico-conceitual, a partir dos conceitos de dissenso, enquanto a própria racionalidade política, que não é consensual, e a partilha do sensível, que nos permite vislumbrar potencialidades da arte enquanto ferramenta política. A incursão teórica na filosofia política de Chantal Mouffe (2013), em paralelo à filosofia estético-política de Rancière (2009), será construída na argumentação de uma profunda indissociabilidade entre os termos “estética” e “política”. Deutsche (2008), ao intervir no debate da intersecção entre arte e estudos urbanos, evidencia tais relações em um contexto mais amplo sobre a definição de democracia. Ao se opor à crença de que a democracia necessita recuperar uma esfera pública única, a autora afirma como o dissenso, longe de eliminar o espaço público, é uma condição para a sua existência enquanto tal. A partir dessas construções críticas às noções hegemônicas de espaço público, apontamos a arte como potência na produção de dissensos, chegando-se, então, à proposição da arte feminista como um exemplar campo de pensamento para esse constructo. Desse modo, defendemos o papel central da arte na produção de dissensos na criação democrática de espaços públicos – ou seja, com base nesses autores, defendemos que, por meio da arte, ainda que de modo micropolítico, pode-se vislumbrar o caráter plural e disputado dos espaços públicos urbanos.

No terceiro capítulo, o método de pesquisa é apresentado, a fim de produzir caminhos para a análise das obras artísticas como produções atravessadas pelos conceitos teóricos esboçados nos primeiros capítulos. Compreendemos que a escolha dos espaços de realização das performances e produções artísticas aqui elencadas não se dão ao acaso, mas confirmam o engajamento político ao trazer as discussões ao âmbito público e, mais ainda, ao produzir espaços públicos agonísticos, nos termos de Mouffe (2013).

Desde a década de 1970, a performance se consolidou como um modo importante de investigação das intersecções entre as fronteiras do político e do pessoal (RECKITT e PHELAN, 2001). A performance é caracterizada como aquele acontecimento que existe somente enquanto se realiza: quando sedimentada em registros documentais, assume nuances de testemunho de uma vida cotidiana.

A história da performance artística confunde-se com a dos movimentos e teorias feministas, evidenciando-se uma relação simbiótica persistente. A performance autobiográfica feminista é, contudo, a mais consonante com a dimensão política daquilo que é pessoal, explorando criticamente a dialética público/privado, tão significativa para as perspectivas feministas. (PINHO e OLIVEIRA, 2012, p.57)

Posto que a própria história da performance se entrelaça aos movimentos e críticas da teoria feminista, a contestação política da dicotomia público/privado se evidencia como uma dimensão central às práticas performáticas. Parece-nos que a performance consiste em um tipo específico de produção artística feminista, a qual nos dá pistas para relacionar a arte com os espaços públicos de modo engajadamente crítico. Como veremos no *corpus* selecionado, contemporaneamente, há uma restauração dos modos de fazer performance iniciados nos anos 1960 e 1970, inclusive com releituras de algumas obras que nos permitem afirmar uma persistência das disputas pelo direito à cidade na aproximação dessas obras com o contexto atual.

Na perspectiva da teoria feminista pós-moderna, a performance artística feita por mulheres apresenta-se como inerentemente política (quer o seja abertamente ou não), pois todas estas performances derivam da relação das mulheres com o sistema dominante de repressão, o que as situa dentro de uma crítica feminista. Por conseguinte, é inevitável o seu potencial disruptivo, já que estas mulheres posicionam-se aqui como sujeitos do discurso, subvertendo a conceptualização tradicional de um sujeito homem, único e unificado. (PINHO e OLIVEIRA, 2012, p.64)

Assim, determinamos um estudo sistemático de performances artísticas protagonizadas por artistas no âmbito urbano, uma vez que, para nossa análise, a variável espacial de onde as ações tomam parte apresentam uma dimensão política central ao nosso trabalho a partir da introdução desses corpos “privados” no espaço cotidiano. Desde um estudo documental inicial, a pesquisa encontrou cerca de 32 obras que tomam a paisagem urbana como plataforma de enunciação, das quais destacamos quatro artistas que possuem um *corpus* mais significativo à abordagem do espaço.

Ainda que muitas das artistas que integram nossas análises sigam em atividade atualmente, as obras selecionadas são, em sua maioria, oriundas da década de 1970, uma vez que esse período representa uma grande mudança de paradigma nos parâmetros das manifestações estéticas. É nessa década que se desenvolvem alguns dos projetos artísticos mais contundentes de questionamento aos papéis de gênero

no contexto da vida pública. Trata-se de um período que marca a transição das utopias abstratas a uma cena experimental, associada aos movimentos civis de reconhecimento das pautas por igualdade social, com destaque às lutas das minorias, como movimentos feministas e o movimento negro.

No que tange especificamente à cidade, podemos destacar que a grande utopia da cidade modernista, capaz de proporcionar uma vida urbana universalmente democrática, passa a ser uma pauta central no questionamento do *status quo* do paradigma moderno. Sobretudo a partir da arte produzida no espaço aberto da cidade, este trabalho identifica obras que produzem novas leituras à noção de espaço público unitário, tratando-o como ilusório e evidenciando seu caráter dissensual a partir da produção de cenários poéticos que afirmam os limites políticos de uma vida pública universal sennetiana.

A partir da seleção de quatro artistas, as obras de cada uma delas serão organizadas a partir do princípio da montagem de Didi-Huberman (2013) e analisadas com base nas teorias dos dois capítulos anteriores, que consistem em prática agonística; dissenso ou contra-públicos; e a partilha do sensível. As artistas que configuram casos representativos ao imaginarem novas formas de produzir espaço público são: a) Mierle Ukeles (1939), com sua arte de manutenção na cidade; b) Adrian Piper (1948), artista cuja performance tem por princípio a perturbação da ordem nos espaços públicos; c) Valie Export (1940), que propõe refletir desde as relações entre corpo e estruturas arquitetônico-urbanas até a exposição das relações de gênero na cidade; d) Sophie Calle (1953), cuja obra consiste em incursões urbanas, como uma atualização feminista da *flânerie* baudelariana. Ao engendrarem transgressões, metáforas e ficções (RANCIÈRE, 2009), produzem novas leituras que subvertem a linguagem tradicional do espaço público nos termos burgueses propostos por Arendt (2007 [1958]) ou Habermas (1984). Assim, ao preconizarem uma radical complexidade espacial, descaracterizam a dicotomia público e privado, tornando as ruas, desse modo, espaços de disputa que não podem ser apaziguados pelo consenso.

1. ESPAÇO PÚBLICO: UMA NOÇÃO MASCULINA

The history of men's opposition to women's emancipation is more interesting perhaps than the story of that emancipation itself. (Virginia Woolf, A Room of One's Own, 1929, p.72)

A atual discussão sobre a crescente privatização do espaço público tem tomado a frente no debate contemporâneo sobre a cidade. Especificamente, a ideia de “declínio do homem público” preconizada por Sennett (2014 [1974]) será tratada no item 1.1 do capítulo, a fim de explicitar os meandros dessa construção histórica da privacidade como uma disparadora do esvaziamento do público, bem como de investigar se, em outros arcabouços teóricos, é possível verificar limites nessa noção de vida pública deslindada.

As frequentes comparações entre a decadência do Império Romano e os tempos modernos desfrutam de um elemento de veracidade no que tange ao desequilíbrio entre vida pública e vida privada. Ao fim da época de Augusto (14 d.C.), à medida que a vida pública tomava contornos de obrigação formal, buscava-se privadamente a canalização das “energias emocionais” (ibid., p.15) em detrimento da vida comum nos fóruns e espaços urbanos coletivos. As “tirantias da intimidade”, que consistem na excessiva importância dada à psique, ao eu e à individualidade a partir do começo do século XIX, estiveram intimamente conectadas ao esvaziamento da vida pública moderna, transição que guardaria semelhanças com a queda da vida pública romana (ibid.).

Ao retomar aspectos históricos desde o século XVII até fins do século XX, Sennett afirma que permanecemos “prisioneiros dos termos culturais do século XIX” (ibid., p.377). Tais termos, que supostamente despojaram a sociedade de sua civilidade urbana, estão conectados à criação de uma vida privada na qual a personalidade assume proeminência simbólica, tornando-se um princípio social moderno. Consequentemente, a soberania da personalidade engendra consequências ao espaço público, cada vez mais tomado pelo individualismo e pela desvalorização da ação social e dos modos de imaginar ações coletivas (ibid.).

A fim de verificar os limites da ideia de um espaço público outrora verdadeiramente plural e, sobretudo, aberto à participação das minorias sociais, o item 1.2 deslinda o período de ascensão da vida privada a partir de uma perspectiva da história das mulheres (PERROT, 2007). Ao primeiro investigar a figura feminina

dentro do cânone da história ocidental, deparamo-nos com sua invisibilidade, sobretudo na história pública, que é marcadamente masculina. As mulheres na política, ou ainda a “mulher política”, prefiguram a antítese da feminilidade ideal. Todavia, fica evidente que, mesmo apagadas da maior parte dos registros históricos, houve movimentos de participação micropolítica das mulheres: “É no nível local que elas mais progridem” (ibid., p.153). Ou seja: as ruas e a cidade, paradoxalmente, excluem, mas também representam, suas possibilidades políticas de cidadania e participação na história.

As condições desiguais de acesso aos espaços públicos sofridas pelas mulheres são reconhecidas (SENNETT, 2014 [1974]; 2003 [1994]); todavia, é possível relativizar a afirmação de que uma cidade como Atenas vivia seu apogeu de urbanidade e democracia sem a participação de mulheres, escravos e estrangeiros:

[...] a cidade vivia o seu apogeu. Os corpos nus e expostos têm simbolizado, com frequência, um povo autoconfiante e totalmente à vontade. [...] esse ideal físico constituiu-se em fonte de distúrbios nas relações entre homens e mulheres, na forma do espaço urbano e na prática da democracia ateniense. (SENNETT, 2003 [1994], p.20)

A questão de um “ideal físico”, que também servirá aos princípios da arquitetura vitruviana de Roma a partir do século I a.C., evidencia a desigualdade entre corpos sexualmente marcados. A explicação para tais assimetrias de direito à polis encontrava apoio na fisiologia grega, que afirmava a diferença de graus de calor entre o corpo humano masculino e o feminino, bem como os corpos dos escravos. Estes dois últimos eram afirmados como corpos mais frios, justificando fisiologicamente a necessidade de exclusão: as capacidades humanas de ver, ouvir, falar e agir derivavam do calor corpóreo, de modo que somente os homens livres detinham a “natureza” adequada à argumentação e ao debate público (ibid.). A partir desse contexto, buscaremos verificar o que são essas sociabilidades urbanas consideradas em declínio, a fim de produzir reflexões alternativas a tal acepção de derrocada da vida pública.

No item 1.3 do capítulo, faremos uma breve incursão pela geografia feminista, sobretudo com base em Linda McDowell (1983; 2000), Doreen Massey (2004) e Liz Bondi (1998; 2003). A partir da introdução das teorias feministas no campo da geografia e dos estudos urbanos, desenvolveram-se arcabouços teóricos para operacionalizar os estudos da dimensão generificada das experiências que se dão

cotidianamente através do espaço. Tais teorias propõem a centralidade da abordagem de gênero às análises das dinâmicas urbanas ao defenderem espaço e lugar como construções social e materialmente fundamentadas, que influem nos modos pelos quais as identidades e relações de gênero são desempenhadas, negociadas, reforçadas ou modificadas.

A expressão simbólica da dominação masculina se dá em diversos níveis no espaço urbano: desde a forma urbana, que expressa ideais de racionalidade, atributo masculino, até os nomes de ruas, praças, avenidas. A cidade se constitui ativamente por meio de performances e identidades de gênero (BONDI e ROSE, 2003), de modo que não é possível pensar o espaço enquanto gênero neutro, tampouco como regido por princípios universais, pois, como veremos em Massey e Kaynes (2004), a multiplicidade é subjacente à conformação das espacialidades.

No item 1.4 do capítulo, abordamos a relação entre corpo e cidade, propondo um questionamento epistemológico às bases do sistema da arquitetura (AGREST, 2008). Desde o entendimento do sistema arquitetural instaurado a partir de Vitruvius, no qual as medidas são estabelecidas com base no corpo masculino – o cúbito, o pé –, imprime-se uma relativização na própria neutralidade da imaginação arquitetônica.

Assim, ao precisar o espaço como lócus do exercício de todo poder (FOUCAULT, 1982; 1987), podemos pensar no papel medular do espaço para toda ação social (BUTLER, 2011; 2015). Preciado (2013; 2017) teoriza sobre a espacialização do poder e as formas de produção e subjetivação dos sujeitos por meio da organização espacial; ou seja, afirma como, nas sociedades modernas, as identificações de gênero e sexualidade podem ser vistas como resultantes da gestão dos espaços públicos e privados e suas respectivas visibilidades e invisibilidades.

Por fim, apresentamos brevemente a posição crítica assumida por Deutsche (1996) e Massey (1994) diante das visões de pós-modernidade de base neomarxista (HARVEY, 1989) que priorizam uma visão unívoca da dominação capitalista e economicista no espaço. Trilhando pelos caminhos abertos pela teoria feminista, defendemos que as disputas espaciais não se restringem às lutas de classes, mas são resultantes da interseccionalidade dos sistemas de opressão.

1.1 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA PRIVACIDADE

O impacto do capitalismo industrial e o secularismo na vida pública a partir do século XIX produziram uma paulatina reconfiguração da cultura urbana, cindida radicalmente entre espaço público e privado. O quadro evolutivo de transformações na vida pública e privada resulta na “erosão da vida pública” (SENNETT, 2014 [1974], p.20) desde crescentes mudanças socioculturais que culminariam no protagonismo da vida privada em detrimento da pública. Os profundos choques para a reordenação socioeconômica provocados pelo advento do capitalismo industrial, sobretudo no que tange às migrações massivas do campo à cidade, teriam propiciado um cenário no qual as pessoas sentiam necessidade de se proteger do contato pessoal em público. “À medida que a cidade continuava a se encher de gente, as pessoas foram perdendo cada vez mais o *contato funcional* umas com as outras nas ruas” (ibid., p. 200, grifos meus).

Como consequência, a sensação de desordem ocasionou a ascensão da noção moderna de família como um refúgio idealizado a partir do século XVIII, quando a vida pública é escalonada como moralmente inferior. A “descoberta da família”, bem como a “descoberta” da infância enquanto um estágio da vida que só poderia tomar forma no seio familiar, vão impor novas facetas ao seu polo oposto – o público. Tais delimitações de fases etárias não tinham contornos tão nítidos até então; é somente a partir da construção de dependência e vulnerabilidade das crianças que se instauraria a premissa de função natural da família na manutenção delas, assim como da figura feminina como responsável pela estabilidade desse espaço. Nessa construção, os espaços públicos e privados vão sendo amarrados às noções fixas de masculino/feminino enquanto espacialidades correlativas a cada papel social de gênero, e, conseqüentemente, o privado passa a ser visto como condição humana (“a natureza humana”) e o público como uma criação humana – a cultura.

Quanto mais tangível for se tornando a oposição entre natureza e cultura através do contraste entre o privado e o público, mais a família será vista como um fenômeno natural. [...] A ideia era que, se o natural e o privado estão unidos, então a experiência das relações familiares de todos os homens seria sua experiência da natureza. (ibid., p.137)

É válido destacar que a noção de família nuclear não era algo novo até então, mas tornava-se instrumento de resistência às transformações demográficas e econômicas propiciadas pelo advento do capitalismo industrial. Vista como a

“antítese da vida pública e de seus dissabores” (ibid., p.259), a família galga ao status de instituição básica da privacidade cuja finalidade consistia em manter um abrigo, um refúgio idealizado que suprime e nega o âmbito público às mulheres e crianças.

Desde o início do século XVIII, a palavra “público” havia alcançado seu significado moderno, representando tanto a vida social situada fora do âmbito familiar e de amigos como também o “domínio público dos conhecidos e dos estranhos [que] incluía uma diversidade relativamente grande de pessoas” (ibid., p.34). A pluralidade, nesse contexto, seria um conceito em decadência, anulado onde, anteriormente, haveria espaço para a diferença. O abandono da esfera pública decorreria, sobretudo, da ampliação de uma visão intimista

impulsionada na proporção em que o domínio público é abandonado, por estar esvaziado. No mais físico dos níveis, o ambiente incita a pensar no domínio público como desprovido de sentido. É o que acontece com a organização do espaço urbano. (SENNETT, 2014 [1974], p.28)

A personalização do domínio público criava um cenário específico de discurso e silêncio, no qual “apenas um tipo especial de gente poderia continuar sendo ator público” (ibid., p.188). Na sobreposição de um imaginário privado à vida pública, constatamos a origem do processo de esvaziamento do sentido de público: “o desejo de reprimir os próprios sentimentos para se proteger em público; a tentativa de usar a passividade inerente ao silêncio como um princípio de ordem pública” (ibid., p.189-190).

Na Inglaterra vitoriana, a mistificação em torno da aparência se tornou o fio condutor ao caráter, fazendo com que as pessoas, sobretudo as mulheres, fechassem-se cada vez mais em si mesmas. Tais mudanças culturais refletiram primordialmente sobre elas: respeitáveis ou licenciosas, suas personalidades eram lidas nos detalhes, pois nem mesmo nas ruas as licenciosas se expunham abertamente. Logo, as mulheres “respeitáveis”, a fim de se manterem diferenciadas, precisavam prestar extrema atenção aos detalhes das suas aparências, desenvolvendo grande aversão à possibilidade de serem notadas nas ruas e se protegendo resolutamente em público.

Dentre as regras de aparição na cidade, a cobertura quase completa do corpo era compulsória, deixando espaço para que pequenos detalhes, como cor dos dentes ou formato das unhas, tornassem-se indicativos de sexualidade, assim como os objetos

portados. Fica evidente que os espaços públicos – e sobretudo as ruas das cidades – significavam uma “perda da virtude” para as mulheres.

O público como um domínio imoral significa coisas um tanto diferentes para homens e mulheres. Para as mulheres, era onde se corria o risco de perder a virtude, enxovalhar-se, ser envolvida em “um estonteante e desordenado torvelinho” (Thackeray). O público e a ideia de desgraça estavam intimamente ligados. Para um homem burguês, o público tinha uma conotação moral diversa. Saindo em público [...] um homem era capaz de se retirar dessas mesmas características repressivas e autoritárias da respeitabilidade que se supunha estarem encarnadas na sua pessoa, enquanto marido e pai, no lar. Assim, para os homens, a imoralidade da vida pública estava aliada a uma tendência oculta, para que se percebesse a imoralidade como uma região da liberdade, ao invés de uma região de simples desgraça, como era para as mulheres. (ibid., p.43)

As sociabilidades urbanas – sobretudo para as mulheres – vão se configurando mais e mais difíceis de serem desempenhadas. O silêncio se torna ordem para circulação na cidade: um direito de se proteger contra toda e qualquer sociabilidade. Tal direito de escape à privacidade pública era logrado de modo díspar entre homens e mulheres: até fins do século XIX, uma mulher parisiense ou londrina não deveria frequentar cafés ou restaurantes sozinha sob suspeita de fomentar especulações e, eventualmente, poderiam ter suas presenças recusadas devido à presumida necessidade de proteção.

Oportunamente, toda tentativa de subversão das regras de vestuário, a masculinização das mulheres e todos os escapes que forjavam modos diferentes de existência se tornavam atos de desvio. Tais atos de liberdade e de autoexpressão em público eram tidos como anomalias. A criação de novos sujeitos sexuais, ao fim do século XIX, apoiada em termos binários de homossexualidade *versus* heterossexualidade, normal *versus* perverso, histórica *versus* casta é indissociável “da circulação desses corpos nos espaços que atuam como teatros de subjetivação.” (PRECIADO, 2017, p.15). Todo corpo é tomado como potencialmente desviante, de modo que o conjunto das disposições espaciais das arquiteturas políticas dentre o qual os agentes se deslocam deve sempre assegurar suas normalizações. Em consequência, a produção moderna dos sujeitos desviantes é imanente às transformações operadas no tecido urbano e na produção arquitetônica ante as quais os sujeitos transitam, pois dependem do que denomina de “exoesqueletos

técnicos” (ibid., p.11), ou seja: a produção de espaços resulta em adequação ou resistências às normatizações.

Voltemos rapidamente ao que seria compreendido como uma vida pública vigorosa: “No Antigo Regime, a experiência pública estava ligada à formação da ordem social: no século passado [XIX], a experiência pública estava ligada à formação da personalidade” (SENNETT, 2014 [1974], p.44). Nesse período, cidades como Londres e Paris já cresciam de modo gradual pelas migrações campo-cidade, dando origem a um ambiente urbano composto de muitos estranhos e desconhecidos em coexistência. O aparecimento de “muitas pessoas inclassificáveis” (ibid., p.80) e uma perda dos referenciais tradicionais das posições sociais dificultavam a distinção entre “nós e eles”, forçando a produção de comportamentos a uma determinada distância pessoal. Ou seja: classificar os indivíduos por suas origens familiares e classe social se tornara especialmente difícil nesse período, de modo que as capitais Paris e Londres do século XVIII teriam sido marcadas como espaços nos quais as pessoas dedicavam grande esforço à definição de suas relações com estranhos “para criar um sentimento convincente de plateia” (ibid., p.95). A vida pública, diferente daquela existente nas cortes do século XVII, passa a ser estabelecida a partir de vínculos sociais de máxima impessoalidade, uma vez que tais relações interpessoais são marcadas pelas incertezas sobre as origens daqueles com quem se interagia.

Assim, a Paris do século XVIII compelia seus cidadãos a se portarem como atores, que forjavam modos de sociabilidade com base na impessoalidade. Quando a família nuclear assume protagonismo na dinâmica social do período seguinte, os papéis sociais que cada pessoa necessita desempenhar se tornam cada vez mais simplificados: esposo/esposa, pai/mãe, filho/filha, e assim por diante. Ao resolver esses papéis ordenadamente, elimina-se a complexidade e estabilizam-nos.

Até onde as pessoas viam a complexidade como inimiga do caráter durável, formavam uma atitude hostil diante da ideia, não menos que diante da conduta, de uma vida pública. Se a complexidade é uma ameaça à personalidade, a complexidade deixa de ser uma experiência social desejável. (ibid., p.266)

A civilidade seria aquela atividade na qual as pessoas usam máscaras em público: essa é a essência da civilidade, que permite que as pessoas se protejam uma das outras ao mesmo tempo em que usufruem da companhia de seus concidadãos.

Assim, para Sennett, “realmente existiu um equilíbrio entre a geografia pública e privada no Iluminismo” (ibid., p.37), no qual as relações eram regidas pela impessoalidade, mas, posteriormente, “a procura pelos interesses comuns é destruída pela busca de uma identidade comum” (ibid., p.376). Cabe destacar que, na transição de uma sociabilidade típica do Antigo Regime para a Paris moderna e industrial, desde a reconfiguração das materialidades urbanas protagonizadas pelas reformas do barão Haussmann entre 1853 e 1870, a heterogeneidade de classes dos bairros foi praticamente eliminada por meio da esquematização. O “esforço em fazer da vizinhança uma unidade econômica homogênea” (ibid., p.199) pode ser afirmado como um momento de produção ativa de uma diminuição das sociabilidades urbanas.

Isso posto, consideramos que noção de separação das esferas da vida pública e privada não era inexistente no Antigo Regime; todavia, ocorre que, ao final do século XIX, esse “divórcio” se tornara absoluto. Como resultado paradoxal, engendra-se a confusão entre as vidas pública e privada, na qual os sentimentos pessoais passam a servir de base para o tratamento de questões públicas, que apenas poderiam ser acordadas por meio de “códigos de significação impessoal” (ibid., p.18).

A compreensão dos termos público e privado é central às possibilidades de entendimento das transformações sofridas pela cultura ocidental ao longo dos últimos séculos. Em Sennett (2014 [1974]), é esse desequilíbrio na valoração das esferas que irá produzir os espaços públicos mortos, nos quais a sobreposição do privado ao público seria a responsável pelo declínio da vitalidade pública. Nessa visão, o sobrepular da intimidade condenaria as sociedades contemporâneas ao fim da cultura pública, do sentido de público enquanto bem comum na sociedade.

Todavia, é possível questionar, sobretudo com base na bibliografia do segundo capítulo e no pensamento feminista, em que termos a promessa de uma cultura pública e plural esteve de fato contemplada na vida pública urbana, seja no Antigo Regime ou em qualquer outro momento da história ocidental, como o autor parece sugerir sobre Atenas e Roma. Estamos de acordo que há uma construção da intimidade e do papel da família que intensificam a construção social do papel da mulher junto ao âmbito privado. Porém, a compreensão de que existam interesses comuns supremos, conforme citado acima, comuns a todos os cidadãos, parece estar alinhada à perspectiva de Jürgen Habermas (2003 [1962]), que determina a esfera

pública enquanto lócus da deliberação que aspira ao consenso racional, no qual a busca de “identidades em comum”, como dito por Sennett (2014 [1974]), representa um empecilho ao comum universal. Ora, para Mouffe (2013) e Fraser (2013) tal acepção habermasiana é uma impossibilidade conceitual, uma vez que o consenso, como o próprio autor reconsidera a partir da ampla crítica feminista que recebeu nas últimas décadas, é improvável de ser atingido. Deutsche (2008) argumenta ainda que a ideia de esfera pública burguesa, composta de indivíduos universais que buscam o bem comum, é em si uma utopia, visto que toda universalidade se baseia em formas de exclusões que se reproduzem cada vez que aludimos a tais parâmetros universalistas. Fraser (2013), também alinhada a tais perspectivas críticas, sugere que a vida pública em sociedades multiculturais não é passível de se fundamentar em uma esfera pública única e totalizante, uma vez que isso equivaleria a filtrar diversas retóricas através de uma única lente abrangente. Não sendo possível a existência de uma lente universal, genuína e culturalmente neutra, a autora argumenta como isso privilegiaria normas de expressão de determinados grupos culturais sobre outros, transformando a assimilação discursiva em uma condição para a participação no debate público.

As perspectivas dessas autoras serão abordadas em maior profundidade no segundo capítulo, mas, para o momento, é possível destacar que, na perspectiva sennetiana, apresenta-se uma aposta na viabilidade de existência de um espaço público consensual muito próxima de Habermas (2003 [1962]), na qual a racionalidade da busca pelo bem comum possa assumir o lugar dos antagonismos que são inerentes às disputas políticas. Assim, buscaremos investigar, no segundo capítulo, como as teorias dessas feministas podem fornecer uma perspectiva crítica a essas noções aqui apresentadas e, mais adiante, como as práticas artísticas feministas podem atuar na reformulação de novos entendimentos de espaço público.

1.2 DO PRIVADO AO PÚBLICO: A AFIRMATIVA FEMINISTA

A liberdade de ação das mulheres no espaço público é reconhecidamente problemática. Uma vez que a construção sócio-histórica tributou ao domínio

privado o feminino, sua ausência no âmbito urbano e político é notória, mas Perrot (2007) recusa imprimir um papel de total passividade às mulheres: ainda que por modos subversivos, elas atuaram e atuam na vida comum cotidiana. No cânone da história ocidental, a vida privada sempre permaneceu à penumbra dos feitos do homem público protagonista. As origens de uma dicotomia mais acentuada entre público e privado nos evidencia que os últimos dois séculos foram marcados por profundas transformações na ordenação espacial expressas na cidade, cuja dimensão generificada desvela aspectos da própria organização sexuada da história e do espaço.

No que tange à acentuação da definição entre espaço público e privado a partir da Revolução Francesa, bem como à ordenação dos papéis sociais de gênero, a figura da rainha Maria Antonieta, guilhotinada em 1793, era a representação última do que as mulheres deveriam evitar, segundo a visão dos revolucionários, pois expressava o destino trágico das mulheres caso se incorporassem ao espaço público (HUNT, 2009). Desse modo, o século seguinte seria, de fato, marcado pela maior recusa de espaço público às mulheres de que se tem registro na história ocidental (ibid.).

Símbolo da fragilidade, sobretudo biológica, as mulheres do século XIX tornavam-se a insígnia da vida privada. Tal origem da distinção entre espaços público e privado e o conseqüente confinamento feminino nos parâmetros modernos podem ser remetidos à antiguidade clássica greco-romana, de onde emergem, também, paradoxalmente, os conceitos de democracia, soberania do povo e ágora, que também ilustra a expressão material da esfera pública na polis grega. Tais noções de esfera pública e publicidade foram resgatadas enquanto ideais à noção de sociedade civil burguesa originada a partir do século XVIII.

Perrot (2007) argumenta que, no Antigo Regime, as mulheres tiveram maior participação na esfera pública, envolvidas sobretudo nos motins por alimentos em Paris: eram as “rainhas das ruas” (ibid., p.27). Por outro lado, ainda que lograssem participação nesses motins – vale lembrar que a alimentação da família faz parte do que está alocado no âmbito doméstico-privado destinado às mulheres –, tanto no Antigo Regime quanto no período revolucionário, a mulher foi mantida juridicamente dependente do pai ou do marido:

A Revolução Francesa prossegue, nesse ponto, o que fazia o Antigo Regime, pois reconduz a lei sálica, que exclui as mulheres da linha de sucessão, e acrescenta suas razões, *todas romanas*, para a exclusão

política das mulheres. "Cidadãs passivas", as mulheres têm direito à proteção de sua pessoa e de seus bens, elas são feitas para serem protegidas. São quase inimputáveis, por serem desprovidas de responsabilidade e de estatuto jurídico. Para sair dessa situação de assistidas, as mulheres devem passar por provas, mostrar que são indivíduos responsáveis. Nesse sentido, a democracia representa uma potencialidade, a possibilidade de uma inclusão, *uma promessa de universalidade*". (ibid., p.151, 152, grifos meus)

Dois pontos a serem destacados nesse excerto: a democracia permanece somente enquanto potencialidade às mulheres a partir da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão em 1789. Ainda que, em 1791, Olympe de Gouges redija a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, que reivindicava a integração política, social e institucional das mulheres, o voto só se tornou uma realidade para as francesas no ano de 1945. O segundo ponto remete ao grifo "todas romanas". No começo deste capítulo, apresentamos a semelhança verificada entre a decadência da vida pública moderna e o Império Romano (SENNETT, 2014 [1974]), pressupondo, portanto, que tal civilização dispunha de uma vida pública plena e dinâmica. De fato, havia um quadro de maior igualdade de gênero em comparação à antiguidade grega: as mulheres tinham direito à propriedade, desde que casadas e não submetidas à autoridade completa do marido, e como podiam comer junto aos homens (SENNETT, 2003 [1994]). Todavia, sob o grupo familiar permanecia um sistema expressivamente patriarcal e hierárquico, sempre sob as ordens do mais idoso dos homens. Fica evidente que as relações de gênero eram um tanto quanto mais complexas nesse período da história, ainda que não exista nenhuma evidência da participação cidadã das mulheres no *Forum Romanum*, centro da cidade, e tampouco em assembleias públicas e decisões políticas.

Tomados por uma multidão de pessoas, apresentamos um fragmento de Plauto (II d.C.) acerca da descrição desses territórios:

[...] homens ricos, casados, vagueavam em torno do Edifício Público, ao lado de numerosas prostitutas, que não ostentavam sua condição, e outros mancebos, que se vendiam ou alugavam. (...) No Baixo Fórum, os cidadãos respeitáveis passeavam. Tipos vulgares circulavam na parte central. Os cambistas negociavam empréstimos na área do comércio mais antigo. [...] No Vicus Tuscus, homossexuais muito versáteis iam e vinham. (PLAUTO apud SENNETT, 2003 [1994], p. 100)

De acordo com tal descrição do espaço público romano, as mulheres parecem figurar, ao menos de modo numeroso, apenas sob uma sorte: as prostitutas. Esse retrato do *Forum Romanum* em muito se assemelha ao da modernidade

baudeleriana, no qual, além do *gentleman* que passeia pelas ruas e bulevares, encontram-se corpos, marcadamente femininos, que adquiriram condição de públicos: “o corpo prostituído [...] representante de um sub-proletariado invisível sem estatuto legal e sem carta de cidadania” (PRECIADO, 2017, p.16).

Cabe destacar que esse “corpo público” de modo algum desfruta de maiores graus de liberdade para ocupar a cidade; efetivamente, as áreas centrais que concentram atividades de prostituição são foco de intensas investidas do poder público para sua eliminação ou marginalização, sobretudo quando há projetos de revitalização urbana. Alvo de violência policial e estigma social, as prostitutas se utilizam de táticas para permanecerem nos centros urbanos, como roupas e condutas “respeitáveis” (HELENE, 2017).

A história do pensamento ocidental, absolutamente estruturada por autores homens, é, portanto, baseada na premissa de reclusão feminina ao doméstico: para Kant, a mulher é a casa; para Pitágoras, as mulheres em público estão “fora de lugar”; Rousseau acreditava que mostrar-se era uma desonra às mulheres (PERROT, 2007). Nesse sentido, há uma observação importante a fazer: os papéis sociais femininos têm espacialidades específicas na cidade que não devem se confundir: a mulher “de família” deve executar suas funções de cuidado e manutenção do lar, evitando aproximar-se de qualquer aspecto do “estigma de puta”, ao passo que as prostitutas devem confinar suas práticas aos espaços institucionalmente determinados pelas zonas de tolerância que lhe competem (HELENE, 2017).

Assim, percebe-se que o sedentarismo, virtude feminina, endossa o triunfo da razão: ao disciplinar as mulheres em seus diferentes espaços de confinamento, seja da prostituta nas zonas ou da mulher burguesa no lar, estabiliza-se a sociedade e a reprodução de suas estruturas. A cidade “é o risco, a aventura, mas também a ampliação do destino. A salvação” (PERROT, 2007, p.136). De diferentes maneiras, a reivindicação das ruas pelas mulheres é uma história constante: o próprio feminismo enquanto movimento age por meio de seus manifestos e expressões públicas, apesar da sempre presente possibilidade de repressão (ibid.). Ao recordar o conhecido caso da sufragista inglesa Emily Davidson (1872-1913), que se lançou em frente ao cavalo do rei Jorge V como forma de protesto, verificamos

o extremo da violência feminista. Com mais frequência, as mulheres lançam mão da festa ou do escárnio. Elas cantam, usam slogans irônicos — o esfregão está queimando, faixas ameaçadoras, vassouras. *A simples*

presença de mulheres na rua, agindo em causa própria, é subversiva e sentida como uma violência. (PERRROT, 2007, p.157 grifo meu).

De fato, a cidade é palco para a libertação feminina, seja na primeira onda do movimento feminista, protagonizada pela tomada das ruas pelas sufragistas, seja na segunda, cujas pautas norteadoras do movimento se referiam aos direitos sociais, à igualdade salarial e à legalização do aborto. Assim, é preciso destacar que, em verdade, o feminismo se produziu essencialmente a partir de manifestações públicas e urbanas. Isso significa pensar uma centralidade das ruas na consolidação dos movimentos e reivindicações de ordem política; ao se apoderarem taticamente do lugar do outro, de um espaço que é imposto e não contempla aspectos de alteridade, esse espaço se torna, justamente, o ideal à produção das resistências contra-hegemônicas.

Assim, percebemos como os feminismos e suas ondas foram movimentos que construíram o direito de ocupar fisicamente os espaços públicos, ressignificando-os, uma vez que o feminino, como vimos, está suprimido simbolicamente da vida pública nos parâmetros modernos. Mais ainda, é importante mencionar que não apenas o feminismo mas, de modo mais amplo, os estudos de gênero também se dedicam a fornecer uma abordagem crítica ao espaço e são centrais para questionar de que modos as espacialidades ideologicamente construídas como públicas ou privadas existem como suportes ao status de gênero (DAWSEY, 2008).

1.3 ESPAÇO E GÊNERO: UMA PRODUÇÃO MÚTUA

O ambiente construído da cidade é uma complexa representação das forças social, política, tecnológica e econômica; de ideais, ideologias e valores ao longo de centenas de anos. Cidades são artefatos culturais. No entanto, vivemos em cidades onde quase 100% do ambiente que nos rodeia é legislado, projetado e implementado por homens. (BROOKS, 2015, s.p., tradução minha⁴).

No ensejo desta citação, concordamos que as cidades modernas capitalistas foram construídas a partir de um princípio de espacialização de gênero entre esfera

⁴ No original: "The built form of the city is a complex representation of social, political, technological and economic forces; of ideals, ideologies and values over hundreds of years. Cities are cultural artefacts. Yet we live in cities where nearly 100% of the environment around us has been owned, legislated, designed and implemented by men".

produtiva *versus* reprodutiva (BONDI e ROSE, 2003), uma cisão que contribui para a manutenção dos papéis sociais de gênero. Logo, mais do que uma simples co-implicação entre gênero e espaço, é preciso vislumbrar as assimetrias dessa ordem como elementos constituintes e estruturantes da produção e reprodução das cidades (SANTORO, 2008).

Silva (2003) reivindica o conceito de gênero como categoria explicativa à produção espacial, de modo que tomamos de empréstimo o debate que a geografia feminista inaugura ao enfatizar sua especificidade na investigação das relações existentes entre as divisões espaciais e as divisões da ordem de gênero a fim de descortinar modos de constituição mútua. Se há diferentes modos de experienciar lugares e espaços para homens e mulheres, torna-se latente que a questão das diferenças, de modo amplo, integre a constituição social tanto dos espaços quanto das “identidades” de gênero (McDOWELL, 2000). Tal visão significa enfatizar que há uma recíproca entre a produção do espaço e a produção social: se as relações espaciais são em si sociais, socialmente produzidas e socialmente reprodutoras, então é por meio do espaço que as identidades e os papéis sociais são concretamente exercidos e negociados, de modo que as estruturas do espaço social são indissociáveis das estruturas do espaço físico.

Como o espaço social encontra-se inscrito ao mesmo tempo nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais que são, por um lado, o produto da incorporação dessas estruturas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, da violência simbólica como violência despercebida: os espaços arquitetônicos, cujas injunções mudas dirigem-se diretamente ao corpo, obtendo dele, [...] em razão de sua invisibilidade [...] efeitos completamente reais do poder simbólico. (BOURDIEU, 1997, p.163)

O poder simbólico que Bourdieu destaca é de natureza constitutiva do espaço na produção e na reprodução das formas de poder, onde o espaço arquitetonicamente construído corrobora com a operação dos mecanismos disciplinares que produzem sujeitos e modos de existência (FOUCAULT, 1987). Assim, compreendemos que o espaço é sempre construído segundo preceitos que contribuem para a configuração de uma ordem social, condicionando práticas sociais. Ao recusar a noção de espaço como mero cenário, podemos compreendê-lo enquanto resultado de ações e discursos da sociedade. McDowell (2000) destaca que

os espaços surgem das relações de poder, as relações de poder estabelecem as normas e as normas definem os limites, que são tanto

sociais como espaciais porque determinam quem pertence a um lugar e quem permanece excluído. (McDOWELL, 2000, p.15, tradução minha⁵)

Nessa linha, é possível afirmar que arquitetura e planejamento urbano contribuem para a configuração de uma ordem espacial que expressa tanto uma autoridade como uma identidade, que são sempre alinhadas às hierarquias socialmente vigentes. A cidade encerra formas espaciais que expressam interesses dominantes e relações de poder e, por consequência, materializa de modo substancial as lógicas sociais no espaço. Determinadas organizações sociais normativas, como a família nuclear, instauram uma espacialização e são reiteradas socialmente e perenizadas por sua existência espacial material.

Weissman (1992) argumenta que o ambiente urbano e arquitetônico espacializa as desigualdades, fazendo com que as opressões frente às minorias – mulheres, homossexuais, transexuais, negros, minorias étnicas – sejam perenizadas através das estruturas. Uma vez reificadas, as assimetrias remetem à questão sobre quem pertence e quem permanece excluído de determinados espaços que são essenciais à reprodução da vida social. Lefebvre (1991 [1974]) também associa a constituição desigual do espaço diretamente relacionada ao viés de gênero, reconhecendo que este se forma através de relações de poder que lhe são constitutivas: o espaço é predominantemente marcado pelo masculino e suas virtudes correlatas dentro dos parâmetros de um pensamento binário. Assim, cada vez mais, os pressupostos associados à suposta neutralidade do espaço público parecem pouco prováveis de serem algo perdido que se deve recuperar, como sugerido por Sennett (2014 [1974]).

Compreender o espaço como produto de inter-relações significa assimilar o conceito de identidade a partir de uma abordagem antiessencialista; isso sugere tomar as identidades não como entidades fixas e pré-concebidas de sujeitos coletivos – como “mulheres” ou “negros” –, mas sim submetê-los a uma compreensão “relacional do mundo” (MASSEY e KAYNES, 2004, p.9). A partir da noção de identidade proposta por Chantal Mouffe (1992), que será aprofundada no segundo capítulo, compreendemos que as identidades são constituídas sempre de modo relacional e provisório, ao qual se pode propor um conceito de espaço como

⁵ Na versão em espanhol: “Los espacios surgen de las relaciones de poder; las relaciones de poder establecen las normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluído”

parte necessariamente “integrante e produto desse processo de constituição” (MASSEY e KAYNES, 1994, p.9) e sempre constituinte das próprias subjetividades políticas. Nesse sentido, a própria noção do sujeito social “mulher” pode ser entendida como uma identidade relacional e espacial.

Se é próprio da natureza do espaço sua origem relacional, então suas particularidades perduram ou se modificam como efeitos produzidos através das assimetrias nas relações de poder que nele tomam parte. Se consideramos as identidades de gênero tanto resultantes do conjunto das relações sociais materialmente fundamentadas como dos significados simbólicos de suas construções, estamos diante de constructos culturais que são sempre temporal e espacialmente situados (McDOWELL, 2000). Nossas atuações, enquanto performances sociais, em um sentido goffmaniano (GOFFMAN, 1985), estão relacionadas aos diferentes espaços nos quais circulamos, de modo que podemos pensar gênero e espaço como categorias não apenas relacionadas, mas autoproduzidas.

A partir do surgimento dos estudos da geografia feminista, a vida urbana foi rapidamente constatada como uma “escala espacial chave sob a qual gênero é experienciado e constituído como um arcabouço conceitual dentro do qual aspectos sociais e econômicos da vida humana poderiam ser analisados em conjunto” (McDOWELL, 1983, p.231, tradução minha⁶). Essa concepção de gênero como eixo fundamental à análise espacial proposta pela geografia pressupõe que outros tipos de construções sociais como classe, raça, sexualidade e etnia são igualmente relevantes e atuam conjuntamente na constituição das experiências cotidianas de inclusão ou exclusão dos espaços públicos (BONDI e ROSE, 2003). Assim, toda divisão espacial incide fundamentalmente na construção social das polarizações de gênero, ou seja: a construção social da diferença sexual é espacializada pela própria dicotomia público-privado (McDOWELL, 2000).

Desde a determinação de espaços concretos aos gêneros, reificam-se os modos binários de operação do pensamento moderno ocidental. McDowell (2000) defende que tanto os indivíduos quanto os espaços têm gênero, reconhecendo os

⁶ No original: “The urban was swiftly identified as a key spatial scale through which gender is experienced and constituted, and as a conceptual framework within which social and economic aspects of human life could be analysed together”.

mecanismos orquestrados para fins de confinamento ideológico e físico das mulheres ao espaço doméstico e sua ausência histórica nos espaços públicos. Ainda que recusemos reiterar uma retórica de vitimização das mulheres, é preciso sempre reconhecer as concretas formas de dominação e violência às quais estão submetidas (ibid.).

Ao que interessa nosso trabalho, podemos afirmar que o espaço público, na modernidade ocidental, é caracterizado enquanto um “espaço de produção de masculinidade heterossexual” (PRECIADO, 2017, p.13). Trata-se de produzir um espaço que marginaliza toda forma de passividade, caracterizada pela homossexualidade, feminilidade e outras subjetividades que negam o direito igualitário de acesso aos espaços públicos. A partir da ideia de Hannah Arendt (2007) sobre o espaço público como o espaço de aparência, podemos utilizar a leitura de Butler (2015) aqui: é preciso indagar os motivos de uma cisão entre determinados tipos de corpos que desfrutam de visibilidade pública, de ação e de fala de outros que ficam restritos ao espaço pré-político do privado. Esses corpos privados são uma “pré-condição para a aparência e, portanto, tornam-se *uma ausência estruturante*” (BUTLER, 2011, p.3, grifo meu) que torna possível a esfera pública. Assim, podemos entender como feminino tudo que perturba a segurança e a estabilidade das fronteiras que dividem os espaços, de maneira que a masculinidade possa ser compreendida como a própria capacidade de manter ou de produzir defeitos de manutenção destes limiares (DEUTSCHE, 2008).

Voltamos a Massey e Kaynes (2004), que defendem o espaço enquanto âmbito das possibilidades da multiplicidade e, conseqüentemente, uma dimensão necessária à diferença: uma vez que toda multiplicidade depende de um espaço para se realizar, o espaço também se faz a partir da multiplicidade. Se o espaço resulta das interações sociais, deve conter a pluralidade, de modo que “multiplicidade e espaço são co-constitutivos” (ibid., p.8). Logo, a espacialidade

é a esfera da justaposição potencial de diferentes narrativas, do potencial de forjar novas relações, a espacialidade é também uma fonte de produção de novas trajetórias, de novas estórias. É uma fonte de produção de novos espaços, de novas identidades, novas relações e diferenças (ibid., p.18)

Tal abordagem permite entrever o espaço como condição política; mais especificamente, uma vez que ele atua sobre a sociedade, não é mais possível vê-lo

como um cenário, mas como um agente partícipe no campo social. Uma vez que espaço é um processo “inerentemente disruptivo” (ibid., p.17), defendemos sua centralidade para pensar os modos de luta política que tomam parte sempre através do espaço, dado que as próprias definições de cidadania são espaciais (FENSTER, 2005).

Nos debates sobre democracia, especificamente sobre as manifestações urbanas de lutas políticas, Butler (2015) afirma que estas têm um aspecto central que reside na mobilização de suportes materiais – o espaço – como condição para que os corpos possam persistir em suas reivindicações. Pontualmente, essa persistência dos corpos se deve aos constrangimentos que determinados corpos sofrem ao se exporem no espaço público, evidenciando os aspectos restritivos do termo “espaço público” em relação a determinados aspectos corporais socialmente significados; assim, somente no exercício de “direito de aparência”⁷ (ibid.) é que esses corpos marginalizados dos espaços públicos urbanos podem reivindicar política e coletivamente seus direitos de existência.

1.4 CORPO, CIDADE E ESPACIALIZAÇÕES

Em “Carne e Pedra”, Sennett (2003 [1994]) dedica, como visto anteriormente, um capítulo à Roma e à configuração dos corpos com a cidade. A obsessão dos romanos por representações plásticas do corpo humano se pautava em arranjos geometrizados, que encontraram no campo da arquitetura sua expressão primeira em Vitrúvio, o grande arquiteto romano do século I a.C. Seu maior legado, o tratado sobre arquitetura denominado *De Architectura*, demonstra como a estrutura corporal passa a ser a base das dimensões e proporcionalidades.

Vitrúvio demonstrara que a estrutura corporal obedece a relações equivalentes de forma e dimensão, principalmente no que diz respeito às simetrias bilaterais dos ossos e dos músculos, dos ouvidos e dos olhos. Estudando essa harmonia, Vitruvius concluiu que poderia traduzi-la na arquitetura de um templo. A partir desse mesmo imaginário, outros romanos planejaram cidades com base nas regras da correspondência bilateral e privilegiando a *percepção visual linear*. (SENNETT, 2003 [1994], p.82, grifos meus).

⁷ No original: “right to appear”.

Sobre essa questão, Diana Agrest (2008) identifica a persistência das influências renascentistas de bases vitruvianas no sistema da arquitetura contemporâneo, destacando como este ainda se constitui a partir do antropomorfismo determinado pela simbolização de um corpo masculino que lança as bases da proporcionalidade perfeita e origina as medidas da arquitetura. Assim, as práticas da arquitetura criam um interior – a representação do masculino que determina a ordem simbólica – e um exterior: o feminino, que fica fora da ordem simbólica modernamente alicerçada sobre dicotomias.

O corpo masculino, integrado enquanto forma às práticas arquitetônicas, “permite que esse discurso antropocêntrico opere no nível do inconsciente” (AGREST, 2008, p. 589), estabelecendo uma ordem simbólica que relega aquilo que está no seu exterior à instabilidade e aos interstícios simbólicos. Ou seja, o que Agrest (ibid.) sugere abertamente é que o corpo masculino encontra representação simbólica em suas inscrições arquitetônico-urbanas, ao passo que o corpo feminino está suprimido, negado da matriz ideológica que lança as bases da arquitetura.

O sistema interno da arquitetura se caracteriza por uma lógica idealista que não admite nem contradição nem negação e, em consequência, baseia-se na eliminação de um dos termos opostos. A melhor representação disso é a constante repressão e exclusão da mulher. Ela não cabe na ordem simbólica. Está fora dela, nas brechas dos sistemas simbólicos, é uma outsider. (AGREST, 2008, p. 595)

Porém, Agrest também acena para uma posição favorável a partir desse “fora” constitutivo, atribuindo ao feminino a possibilidade de se instaurar como “um discurso da heterogeneidade” (ibid., p.595) e, portanto, passível de elaborar um pensamento crítico às disciplinas da arquitetura e do urbanismo. Ao se localizar à margem de um sistema unificado, pode criticar e reorganizar os símbolos, trazendo à tona aquilo que é sistemicamente excluído, produzindo fragmentos no pensamento *mainstream*. Ao tomar as ruas como campo de escrita das mulheres, defende que, nas ruas, as mulheres tomam uma posição crítica frente ao sistema hierárquico da família (PERROT, 2007) e de suas correspondentes regras da arquitetura, que corroboram à instauração de uma ordem público-privada (AGREST, 2008).

Essa visão afirma como a nossa experiência nos espaços arquitetônicos não é somente física, mas também simbólica, experienciada a partir de um corpo que é socialmente constituído. Elizabeth Grosz (1992) insiste na relação mutuamente

constitutiva entre os corpos e a cidade, compreendendo o ambiente construído como um fator central na produção dos sujeitos, uma vez que estamos sempre engajados corporal e sensorialmente com o espaço. Nessa visão, a cidade é meio e condição para a produção discursiva, social e sexual das corporeidades, de modo que o urbano se torna lócus de produção ativa de seus habitantes.

O corpo e a cidade não são totalidades distintas que existem independentemente umas das outras, mas são duas entidades que estão intrinsecamente ligadas e constantemente envolvidas em um relacionamento mutuamente constitutivo, sempre flutuante. (GROSZ, 2001, p. 8)

Ora, se é por meio do corpo que experienciamos o espaço, então estamos invariavelmente ligados às condições socialmente existentes como possíveis para que os corpos produzam suas subjetividades. É por essa razão de co-implicação entre corpo e cidade que as construções sociais dos corpos generificados importam aos estudos da arquitetura e do urbanismo.

A partir de uma leitura do conceito foucaultiano de biopolítica e sua atualização na teoria *queer*, Preciado (2013) afirma que a arquitetura consiste em uma “tecnologia biopolítica” produtora de gênero e sexualidade. Ao investigar como as identidades políticas e sexuais se moldam por intermédio do espaço construído, interessa-nos, sobretudo, identificar as técnicas de produção corporal a partir da cisão entre espaço público e privado como agentes espaciais que resultam em efeitos identitários. Assim, trata-se de pensar essas técnicas arquitetônicas e urbanísticas como realizadoras de efeitos políticos da espacialização do poder e que desempenham, entre outras funções, a produção de sujeitos sexuais (PRECIADO, 2017). Os arranjos espaciais passam a funcionar “como autênticos exoesqueletos da alma” (ibid., p.11): são dispositivos produtivos de subjetividades, mas não somente, pois a produção de gênero e espaço são mutuamente produtoras, como visto nas teorias da geografia feminista.

As bases desse pensamento crítico das teóricas *queer* e de gênero têm origem nas noções de poder e espaço de Foucault (1982). Em uma entrevista concedida a Paul Rabinow, afirma que, a partir do final do século XVIII, reflexões sobre o papel da arquitetura e do urbanismo passam a integrar a literatura da política como técnicas funcionais ao governo das sociedades. Ou seja: nos documentos reservados às estratégias de governo, a questão urbana e arquitetônica passa a ter maior ênfase,

tornando as cidades um modelo à racionalidade governamental. A importância do espaço assume novas facetas na manutenção da ordem social, que deve “evitar epidemias, evitar revoltas, permitir uma vida familiar decente e moral” (ibid., s.p.).

Para a nossa reflexão, se o espaço é devidamente “fundamental em todo o exercício de poder” (ibid.), podemos pensar que a ideologia moderna do confinamento feminino ao âmbito doméstico-familiar corresponde a um tipo específico de controle espacial e, conseqüentemente, de controle social sobre as identidades e identificações (MASSEY, 1994), definidos por arranjos institucionalizados a partir de uma experiência masculina. Todavia, identificar esses mecanismos de controle a partir do espaço não significa que acreditamos em sua capacidade de dominação absoluta: pelo contrário, resgatamos a ideia foucaultiana de que uma determinada construção, detendo uma devida ordem e disposição espacial, não terá sucesso *a priori* quanto às possibilidades de libertação, mas sim através das práticas de liberdade que nela podem tomar lugar:

Se pudéssemos encontrar um lugar, e talvez haja alguns, onde a liberdade é efetivamente exercida, descobrir-se-ia que tal não se deve à ordem dos objetos, mas, uma vez mais, deve-se a uma prática da liberdade. (FOUCAULT, 1982, s.p.).

Tal excerto afirma a visão de que a “liberdade é aquilo que se deve exercer” (ibid.), ou seja: a liberdade se dá antes pelas ações sobre o espaço, ainda que suas estruturas possam impor determinados graus de hierarquia e subordinação. Por esse motivo, nosso trabalho busca abordar especificamente como as artistas criam espaços de resistência e liberdade a partir de suas práticas espaciais. De modo semelhante ao que Cortés (2008) compreende pelo conceito de heterotopia, as intervenções artísticas criam espaços de intervalo na cidade, ou melhor, criam situações que rearranjam os códigos simbólicos, interrompendo a experiência urbana banal, ressignificando politicamente os espaços no qual tomam parte.

Já argumentamos que os corpos necessitam aparecer para haver política: logo, quaisquer corpos que se encontrem suprimidos dos espaços de visibilidade representam um problema de ordem política. Isso significa afirmar que a ocupação e a persistência nos espaços desafiam, em termos corporais e ideológicos, as normas que organizam a vida social, política e, sobretudo, os espaços públicos (BUTLER, 2015).

Assim, é possível afirmar que um dos pontos nodais das teorias de gênero e feministas remete a desvelar a capacidade das relações patriarcais e heterossexistas em se estabelecerem de modo neutro e universal. Ao que nos interessa para pensar o espaço, Massey (1994) argumenta que a espacialidade é comumente analisada a partir de um corpo e de uma experiência masculinos, apesar de estes serem aspectos altamente específicos dos modos de determinar leituras sobre o espaço.

Massey (1994) e Deutsche (1996) realizam críticas a alguns destacados teóricos da pós-modernidade, como Frederic Jameson (1984) e David Harvey (1989), frente às suas insistentes recusas ao reconhecimento das contribuições das teorias feministas no panorama pós-moderno, que reiteram ao pensamento contemporâneo os preceitos patriarcais que dominam o pensamento moderno. Logo, a obra “A Condição Pós-Moderna” de Harvey (1989) é objeto de escrutínio para ambas, pois afirma um ponto de partida único para a teoria e análise social – a saber, as relações de classe – que terminam por subordinar todas as outras lutas por reconhecimento aos imperativos de uma luta unitária (DEUTSCHE, 1996). Na rejeição em ceder espaço às novas teorias políticas e possibilidades fragmentárias ao pensamento, as conceitualizações totalizantes terminam por reiterar uma lógica patriarcal aos debates sobre o espaço, sobretudo no que tange à visão de perda do espaço público, dantes democrático e inclusivo.

De modo semelhante, buscamos apresentar, neste capítulo, como a visão sennettiana de público remete a uma esfera unitária e universal, que parece ignorar as diversas formas e relações de subordinação que são especificamente produzidas pelos modos de constituição do espaço público. Como vimos nas teorias acionadas neste primeiro capítulo, a apropriação espacial se trata de um ato político, tornando o espaço público um campo para o constante desafio à autoridade e o poder patriarcal (WEISMAN, 1992).

Por fim, é válido salientar que a nossa abordagem não trata de diminuir as questões de classe, raça, ou qualquer outra abordagem minoritária de lutas por reconhecimento, tampouco os efeitos das crescentes privatizações do espaço público verificadas na maior parte das cidades do mundo. Trata-se, antes, de indicar um outro viés que proporcione uma visão de público como aquilo que deve ser constantemente afirmado e disputado, para que, então, possamos caracterizá-lo como tal. Nossa via busca ampliar a discussão da cidade para além da abordagem

economicista e colocar em evidência outros mecanismos de exclusão proporcionados pelas dinâmicas de urbanização. Assim, para esboçar uma abordagem crítica, buscou-se dialogar com teóricas e teóricos que questionam tanto as visões etnocêntricas e patriarcais que perpassam o conceito de espaço público quanto as próprias noções de espaço enquanto um agente de produção social.

2. ESPAÇO PÚBLICO E DEMOCRACIA: UMA QUESTÃO PARA AS ARTES

Conforme visto no primeiro capítulo, debatemos a noção hegemônica de espaço público que o prescreve como algo de caráter universal, buscado a partir do consenso advindo de uma racionalidade ideal. Na contramão dessas teorias, apresentamos, neste capítulo, alguns autores que debatem noções de democracia para pensar espaços públicos, perpassam tanto a teoria política feminista quanto das artes e dialogam com tais noções. Buscamos, assim, avançar sobre o questionamento das tradicionais noções de espaço público abordadas na literatura *mainstream* de estudos urbanos para submetê-las ao escrutínio da teoria política e do potencial político da arte, com o objetivo de evidenciar o caráter pouco consensual dos espaços públicos e, então, a partir da construção do *corpus* de análise no terceiro capítulo, vislumbrar outros modos de ver e pensar os espaços públicos.

É válido destacar que não se trata de trazer autores que rechacem qualquer possibilidade de consenso, mas, antes, aqueles que defendem uma visão de democracia como aquela que deve sempre permitir a expressão das lutas e dos conflitos sociais, pois estes lhes são constitutivos. Deutsche (2008) atualiza essa discussão ao espaço urbano, exemplificando a estratégia do discurso contemporâneo dominante sobre a “qualidade de vida urbana”, no qual tal formulação, em singular, pressupõe igualmente a existência de um habitante urbano genérico, regido por princípios e motivações universalistas. Nesse sentido, o que se verifica é a instauração de uma ordem discursiva de

um espaço cujo caráter público é decretado *a priori* [...] uma afirmação que inverte a sequência real dos acontecimentos [...] e portanto

decretando a priori que usos do espaço público são legítimos (ibid., p.11, tradução minha⁸).

Young (1998)⁹ insiste que todo ideal de comunidade consiste na lógica de instauração de uma identidade comum, produzindo, em consequência, a exclusão daqueles que não têm identificação. Logo, ao pressupor que o ideal de comunidade tende a reprimir as diferenças, defende a vida urbana¹⁰ como lócus de afirmação da diferença: a própria vida na cidade, que consiste na experiência de estar sempre sujeito à alteridade, como forma de relação social alternativa à comunidade. Essa abordagem também é importante para nosso trabalho, uma vez que trata a cidade como o território no qual a justiça social deve tomar forma a partir das políticas da diferença.

Para Chantal Mouffe (2007), a crença liberal na possibilidade de um consenso racionalista universal se traduz na negação do antagonismo inerente à toda relação social, conceito que, em sua obra, aparece como um limite de todo consenso. Debatendo com as sedimentadas noções de esfera pública de Hannah Arendt (2007 [1958]) e Jürgen Habermas (1984), a autora mostra como a busca pelo consenso trata de desmontar o potencial antagônico que é intrínseco à ordem social e, portanto, antes de representar qualquer ameaça à democracia, é sua própria condição de existência (MOUFFE, 1996). Assim, formula o conceito de agonismo como um modelo democrático que denomina de “pluralismo agonístico” (ibid.). Tal conceito possibilita que os confrontos tomem lugar no espaço comum, sendo explicitados antes de apaziguados, pois toda tentativa de resolução dos conflitos agonísticos significa produzir desfechos permanentes e racionais – e, portanto, a sobreposição de um projeto a outro. Para pensar espaço urbano, Deutsche (2008) questiona precisamente os procedimentos dos planejadores e gestores urbanos que tendem a apreender a pluralidade e as disputas espaciais como impasses que deve-se buscar abrandar e, em última instância, eliminar.

Como vimos no primeiro capítulo, Sennett (2014 [1974]) defende precisamente que as pessoas deixem suas diferenças relegadas ao privado para que,

⁸ Na versão em espanhol: Un espacio cuyo carácter público se decreta a priori, [...] una afirmación que invierte la secuencia real de los acontecimientos [...] y por tanto decretando a priori qué usos el espacio público son legítimos.

⁹ Artigo “City Life and Difference” dedicado à questão da diferença nas cidades publicado no livro “Cities of Difference” organizado por Ruth Fincher e Jane Jacobs.

¹⁰ No original, nomeia “city life”.

então, o espaço público possa funcionar de modo ideal. Por sua vez, Mouffe (1992) destaca como a ideia liberal de público e privado banuiu ao segundo toda e qualquer diferença, produzindo um eficaz mecanismo de exclusão baseado em toda alteridade que não esteja configurada nos parâmetros normativos de homem público; a saber, homens brancos que, ao assumir posição neutra, tornam as demais diferenças visíveis (DAWSEY, 2008). É por meio dessa constatação que podemos pensar como as práticas artísticas podem auxiliar na constituição da relação público e privado de modo diferente: ao agenciar fragmentações do espaço público na explicitação dos conflitos sociais, minam o ideal de um público unificado e consensual.

Buscaremos evidenciar que o conceito de democracia deve sempre garantir a manutenção das possibilidades de lutas, de questionar toda forma de poder instaurada como natural (MOUFFE, 1996; RANCIÈRE, 2006). Para nosso trabalho, interessa reconhecer a legitimidade das lutas espaciais, que se trata de uma

persistência do corpo contra as forças que buscam monopolizar a legitimidade. Uma persistência que requer a mobilização do espaço, e isso não pode acontecer sem um conjunto de apoios materiais mobilizados e mobilizadores¹¹. (BUTLER, 2011, p. 3)

Dadas as incertezas intrínsecas ao processo democrático, trata-se de reconhecer o caráter frágil da democracia, que não pode ser estabelecida em definitivo e, portanto, define-se pela luta constante (MOUFFE, 1996). Em Rancière (2006), a ideia de consenso pressupõe a objetivação integral dos dados sociais e, portanto, chegar a um consenso seria a eliminação da própria política, compreendendo que todos os modos de objetivar questões sociais são de ordem política e da instauração de poderes.

Para trazer ao debate uma visão antiessencialista das identidades, Mouffe (2007) advoga pela noção de “identificações coletivas” como aquelas que estão relacionadas à mobilização afetiva e dos desejos, de modo que a função da política deve ser mobilizá-los em favor de projetos democráticos. Assim, o agonismo se constitui a partir da distinção nós-eles, do mesmo modo que o antagonismo, mas difere ao desfrutar de um espaço simbólico comum, o que consiste na reivindicação ético-política da democracia (MOUFFE, 2013). É por essa razão que defendemos a

¹¹ No original: “the persistence of the body against those forces that seek to monopolize legitimacy. A persistence that requires the mobilization of space, and that cannot happen without a set of material supports mobilized and mobilizing”.

grande importância das práticas artísticas na esfera pública, uma vez que têm a capacidade de mobilizar formas coletivas de identificação por meio de um espaço simbólico comum.

Assim, este capítulo será organizado em 2.1) uma crítica às noções homogeneizadoras de espaço público; 2.2) uma análise da potência do feminismo como campo de pensamento que desafia as visões totalizantes de público; 2.3) uma identificação de caminhos teóricos que apontam para as diferentes possibilidades de produzir espaços públicos; 2.4) uma discussão sobre a possível contribuição que e o papel crítico que práticas artísticas de cunho feminista podem desempenhar para o debate de espaço público; e 2.5) uma conceitualização de dissenso como mecanismo de transposição de normatividades institucionais à arte crítica.

2.1 PARA ALÉM DO PÚBLICO: DESAFIOS ÀS VISÕES UNIVERSALIZANTES

Na perspectiva da teoria da ação comunicativa de Jürgen Habermas (1984), defende-se o espaço público como lugar onde a deliberação ocorre em prol de atingir um consenso racional entre os agentes sociais. Descrevendo a esfera pública como uma construção histórica definida pelo uso da razão crítica, acreditava-se que, a partir de uma razão comunicativa, as partes envolvidas em uma deliberação pudessem encontrar consensualmente um ponto de acordo comum a todos, logrado pelo uso da racionalidade. Frente a tal proposição, Mouffe (2013) se posiciona radicalmente contrária, considerando que, nessa visão, há uma impossibilidade conceitual de ordem ontológica, uma vez que o próprio discurso é autoritário em sua estrutura fundamental.

Hannah Arendt (2007 [1958]) é do mesmo modo criticada: ainda que insista na existência da pluralidade humana, a acepção arendtiana de que o espaço público possa ser um “agonismo sem antagonismo” (MOUFFE, 2013, p.189) não discerne a pluralidade intrínseca ao corpo social enquanto a própria origem dos antagonismos. Ao advogar em prol da possibilidade de acordos intersubjetivos entre os agentes sociais, Arendt, do mesmo modo que Habermas, compreende espaço público como lócus da produção de consensos sociais: “Nenhum dos dois, entretanto, é capaz de reconhecer a natureza hegemônica de qualquer consenso e a impossibilidade de erradicar o antagonismo” (ibid., p.189).

Nesse contexto, é válido trazer um trecho de “O Declínio do Homem Público” para a discussão: “Quanto mais uma pessoa se concentra em sentir de modo genuíno, e não de acordo com *o conteúdo objetivo* daquilo que é sentido, quanto mais a subjetividade se torna um fim em si mesma, menos expressiva ela poderá ser.” (SENNETT, 2014 [1974], p.53, grifos meus). Na contramão desse pensamento, enfatizamos que as interações como sujeitos nos espaços públicos dependem das experiências que são possíveis e que estão sempre marcadas pelas desigualdades de acesso (NEGT e KLUGE, 1993), indicando que há pouca margem para os “conteúdos objetivos” que Sennett sugere.

Considerando a existência de desigualdades como intrínseca a todo espaço e relação social, Deutsche (2008) aponta que as imagens consensuais e unificadas do espaço urbano se constituem através de discursos urbanísticos conservadores que se estabelecem por meio de uma cisão que cria um exterior – que pode ser ilustrado por moradores de rua, prostitutas, imigrantes, etc. Desse modo, não são os conflitos que acontecem no espaço urbano apaziguado, desestabilizando-o: o próprio espaço urbano resulta das relações de poder que oprimem os conflitos. Toda figura desestabilizadora à “ordem” urbana sinaliza o próprio caráter inerente de espaço público, que consiste no antagonismo e que tende a tratar como privado toda diferença e pluralismo (ibid.).

A seguir, a partir de uma discussão sobre as identidades sociais, propomos uma visão de identidade antiessencialista, bem como uma abordagem de espaço público radicalmente diferente dos ideais consensuais, negando que esse espaço possa ser regido por princípios racionais e dando ênfase à produção de afetos como constitutivos das posições identitárias.

2.2 OS FEMINISMOS: DESAFIOS AO ESPAÇO PÚBLICO

a distinção entre o ‘nós/eles’, condição de possibilidade para a formação de identidades políticas, pode sempre tornar-se o lugar de um antagonismo [...] portanto, [é] uma ilusão acreditar no advento de uma sociedade a partir da qual o antagonismo seria erradicado. O antagonismo é uma possibilidade latente. (MOUFFE, 2013, p. 185)

Grande parte das correntes de pensamentos feministas têm se dedicado à produção de enfrentamentos críticos às noções universalistas de natureza e racionalidade humana. Dentro do próprio campo do feminismo, disputas de

diversas ordens, como o feminismo negro, o feminismo decolonial, o feminismo indígena, dentre uma miríade de correntes, vêm para evidenciar a impossibilidade de pensar a categoria mulher de modo fixo e estável. Ou seja: tal abordagem dos múltiplos feminismos corrobora a noção de que as relações de poder são constitutivas, ou ainda produtivas do social, evidenciando o caráter contingente de toda identidade social.

A interpretação antiessencialista das identidades pode contribuir para uma política feminista orientada a um projeto democrático plural e radical (MOUFFE, 1992). Desde uma compreensão do campo da psicanálise, a crítica ao essencialismo se apoia nas teorias que eliminam as possibilidades de compreensão da categoria sujeito enquanto entidade estável, unitária, transparente e racionalmente orientada. A história dos indivíduos é pautada por suas identificações e operada por um duplo movimento de descentralização: uma instabilidade essencial e a fixação parcial de pontos nodais. Não há uma subjetividade pré-existente ao jogo entre instabilidade e fixação, pois os processos de identificação são sempre contingentes e ambíguos e as subjetivações, por princípio, decorrem das identificações.

Assim, para muitas teóricas feministas de orientação essencialista, a falta de estabelecimento de uma identidade coerente à categoria “mulher” se torna um problema ontológico para a constituição de um movimento político. Em contraponto, o feminismo antiessencialista¹², aqui representado por Mouffe (1992), compromete-se com a desconstrução da aceção de identidades essenciais como uma condição para a apreensão da variedade de relações sociais existentes. Quando nos afastamos da noção de sujeito estável, racional e coerente, podemos também afastar a presunção de homogeneidade da configuração de seus posicionamentos para, então, teorizar sobre as múltiplas relações de subordinação que contrariam as possibilidades de igualdade e liberdade social (MOUFFE, 1992).

O conceito de exterior constitutivo afirma como o estabelecimento de uma identidade depende da designação de uma diferença, que se constitui sempre fundamentada de forma hierárquica (MOUFFE, 2007). A determinação de um exterior, de um outro, torna-se condição de existência para toda conformação de identidade, de modo que “toda identidade torna-se irremediavelmente

¹² Ver também Crenshaw (1989), Butler (2003), Deutsche (1996), Preciado (2013), Haraway (1991).

desestabilizada por seu exterior, e o interior aparece como algo sempre contingente” (ibid., p.21, tradução minha¹³). Quer dizer: se há um exterior que é constitutivo do interior, então não é possível uma discriminação plena entre interior/exterior, sendo a ideia de identidade resultante de processos híbridos de interações cujos limites nunca estão claramente determinados. Logo, a identidade só existe de modo relacional com o outro e, portanto, não pode ser fechada em si mesma.

Destarte, essa noção rejeita qualquer abordagem homogeneizadora ao corpo social, compreendendo-o antes como uma multiplicidade de posições a partir das quais os sujeitos se constituem em uma miríade de formações discursivas.

É por isso que cada posição de sujeito se constitui dentro de uma estrutura discursiva essencialmente instável, posto que se submete a uma variedade de práticas articulatórias que constantemente subvertem-na e transformam-na. Por isso, não há nenhuma posição de sujeito cujos vínculos com outros estejam assegurados de maneira definitiva e, portanto, não há identidade social que possa ser completa e permanentemente adquirida. Isso não significa, porém, que não possamos manter noções como “classe trabalhadora”, “homens”, “mulheres”, “negros” ou outros significantes que se referem a sujeitos coletivos [...] sua unidade deve ser vista como o resultado de uma fixação parcial de identidades mediante a criação de pontos nodais. (MOUFFE, 1992, p.4, tradução minha¹⁴)

O termo antagonismo aparece na teoria mouffiana como aquele que não permite nenhum tipo de encerramento unívoco do social: ao passo que os antagonismos afirmam a diferença, afirmam também a parcialidade de toda luta política. Assim, ao superar a ideia de que a categoria “mulher” não pode ser unificada em um projeto universal, a questão se torna indagar como tal categoria se constrói e perdura enquanto uma distinção que implica em perenes subordinações do feminino. É nesse ponto que a autora reivindica a necessidade de muitos feminismos, rejeitando qualquer possibilidade de descobrir uma verdadeira e

¹³ Na versão em espanhol: “toda toda identidad queda-se irremediabilmente desestabilizada por su exterior, y el interior aparece como algo siempre contingente”.

¹⁴ No original: “Es por eso que cada posición de sujeto se constituye dentro de una estructura discursiva esencialmente inestable, puesto que se somete a una variedad de prácticas articulatorias que constantemente la subvierten y transforman. Por esto no hay ninguna posición de sujeto cuyos vínculos con otras estén asegurados de manera definitiva y, por lo tanto, no hay identidad social que pueda ser completa y permanentemente adquirida. Esto no significa, sin embargo, que no podamos retener nociones como “clase trabajadora”, “varones”, “mujeres”, “negros” u otros significantes que se refieren a sujetos colectivos. [...] su unidad debe ser vista como el resultado de una fijación parcial de identidades mediante la creación de puntos nodales”.

essencial política feminista: ao insistir que toda definição de um “nós” implica na constituição de um “eles”, sugere que os projetos feministas devem buscar evidenciar a existência, desde suas distintas experiências, das múltiplas formas de subordinação das mulheres. Essa interpretação, denominada de “projeto de democracia radical e plural” (ibid., p.11), implica em vislumbrar a política feminista não como a luta por direitos e interesses das mulheres enquanto tais, mas, antes, como

a busca de objetivos e aspirações feministas no contexto de uma articulação mais ampla das demandas. Esses objetivos e aspirações podem ser a transformação de todos discursos, práticas e relações sociais nos quais a categoria "mulher" é construída de forma que implica subordinação (MOUFFE, 1992, p.11, tradução minha¹⁵)

Significa pensar o feminismo no singular: a ampla luta por igualdade das mulheres, sem pensá-lo enquanto um sujeito fixado de antemão. Essa posição parece ampliar o leque interpretativo da categoria “mulher” para mulheres trans e intersexuais e toda forma de subordinação associada ao feminino; é a defesa de práticas democráticas que se voltam às identidades que não estão dadas, mas constituídas em terrenos instáveis, sempre sujeitas à vulnerabilidade e à infixidez. Trata-se de uma ampliação do projeto político feminista contra as diversas formas de opressão social existentes a partir da compreensão de que os sujeitos se constituem por meio de diferentes posições discursivas. Isso posto, uma vez que compreendemos toda identificação coletiva enquanto identidades políticas provisórias, podemos compreender o papel central da dimensão afetiva que dá forma a esses processos de identificação, relacionais e discursivamente construídos.

É válido destacar que a defesa antiessencialista das identidades reverbera também em outros autores não diretamente ligados à teoria feminista, mas certamente influenciados por ela, que corroboram a noção de instabilidade das identidades contemporâneas. Destacamos Stuart Hall (2006), com seu seminal livro “A identidade cultural na pós-modernidade”, que rompe com a categoria de sujeito estável e unificado, bem como Jacques Rancière, que sustenta a ideia da instabilidade dos sujeitos que “existem como sujeitos no ato” (RANCIÈRE, 2006,

¹⁵ No original: “sino más bien como la persecución de las metas y aspiraciones feministas dentro del contexto de una más amplia articulación de demandas. Esas metas y aspiraciones podrían consistir en la transformación de todos los discursos, prácticas y relaciones sociales donde la categoría “mujer” está construida de manera que implica subordinación”.

p.378), derivados de posições sempre transitórias e passíveis de novas configurações.

2.3 PRÁTICAS AGONÍSTICAS E CONTRA-PÚBLICOS: MODOS DE FAZER ESPAÇO PÚBLICO

Mouffe (1992; 2007) identifica, no pensamento liberal, a tendência dominante de produzir uma abordagem racional e individualista, que crê na possibilidade de um consenso universal baseado na razão. Tal visão, como vimos até aqui, é claramente limitada à apreensão da natureza plural do mundo social e aos conflitos que tal pluralidade implica, negando a natureza antagônica que permeia toda relação social. O antagonismo advindo dos conflitos sociais evidencia os próprios limites de qualquer tentativa de consenso racional, que é sempre prescrito por um projeto hegemônico que se impõe como natural.

Toda ordem é a articulação temporária e precária de práticas contingentes. A fronteira entre o social e o político é essencialmente instável e requer deslocamentos e renegociações constantes entre os agentes sociais. As coisas poderiam ser sempre de outro modo [...] pois, ao predicar toda ordem, se excluem outras possibilidades. (MOUFFE, 2007, p.63, tradução minha¹⁶)

Assim, reconhecer a dimensão política como antagonismo em latência implica admitir a impossibilidade de um consenso racional concludente: toda ordem social estabelecida se apoia na exclusão de outras possibilidades, sendo sempre uma articulação provisória e instável de práticas contingentes (ibid.) Se compreendemos o poder como inerente às relações sociais, então toda ordem social é política e, portanto, baseada em formas de exclusão. Nesse caminho, abre-se a possibilidade de que essas ordens hegemonicamente estabelecidas possam ser desafiadas: toda prática hegemônica é passível de desestruturação em prol de outras formas de articulação.

Tal ideia parece estar intimamente conectada à ideia foucaultiana de resistência:

¹⁶ No original: "Todo orden es la articulación temporal y precaria de prácticas contingentes. La frontera entre lo social y lo político es esencialmente inestable y requiere desplazamientos y renegociaciones constantes entre los agentes sociales. Las cosas podrían ser siempre de otro modo, por lo que, al predicar todo orden, se excluyen otras posibilidades."

no centro das relações de poder e como *condição permanente de sua existência*, há uma “insubmissão” e liberdades essencialmente renitentes, não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem volta eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma *estratégia de luta*, sem que para tanto venham a se superpor, a perder sua especificidade e finalmente a se confundir. (FOUCAULT. In: DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 249, grifos meus)

De acordo com os autores, defendemos que a dimensão antagônica dos conflitos sociais é tão inerente a toda sociedade quanto a impossibilidade de resolução racional final aos conflitos existentes. Assim, é preciso reconhecer que a política democrática insiste em neutralizar os conflitos potenciais e, nesse caso, cabe indagar quais seriam as possibilidades de escape à “domesticação” dos antagonismos. Concordamos com um terceiro tipo de relação ao denominado “agonístico”: a relação agonística consiste em um “nós/eles” em que, embora se reconheça a impossibilidade de consenso racional aos conflitos, assegura-se a legitimidade de todo projeto, tornando os grupos sociais adversários antes de inimigos, numa espécie de “consenso conflitante”. Desse modo, o modelo agonístico de democracia “reconhece o caráter contingente das articulações da hegemonia político-econômica que determinam uma configuração específica da sociedade, num dado momento” (MOUFFE, 2013, p.187).

Nessa perspectiva, as lutas agonísticas consistem na própria democracia, uma vez que esta não pode prescindir do caráter antagônico das relações sociais resultantes dos processos de identificação coletiva; são disputas entre projetos hegemônicos que buscam operar na reestruturação das relações de poder que conformam a sociedade. Partindo desse contexto inerentemente antagônico, ou melhor, agonístico, Mouffe (2013) se interessa pelos diferentes usos do termo espaço público, associando seu projeto de democracia radical à conformação de um “espaço de confrontação agonística” (ibid., p.182).

É nesse tópico que passamos a abordar o ponto central de nosso trabalho ao propor pensar espaço público a partir de um modelo agonístico, enquanto aquele que desafia as noções amplamente disseminadas de espaço público como o terreno onde o consenso deve ser produzido: na contramão, esse modelo advoga o espaço público enquanto “campo de batalha em que diferentes projetos hegemônicos são confrontados, sem qualquer possibilidade de reconciliação” (ibid., p.188). A partir

desse entendimento, compreende-se que não se trata de um único espaço, mas de espaços plurais que se produzem na própria pluralidade discursiva.

Nessa direção, Nancy Fraser (2013) defende que a esfera pública se torna verdadeiramente pública por meio dos contra-públicos (*conterpublics*), que seriam arenas discursivas produzidas em contestação à noção de um público neutro e unificado. Em recusa ao entendimento da esfera pública burguesa e unificada, essa visão também confronta a teoria racionalista habermasiana, verificando que todo consenso é a construção de modos de dominação e, conseqüentemente, de exclusão.

Negt e Kluge (1993) também se utilizam do termo contra-público para sugerir uma esfera pública plural que abarca grupos marginalizados. Sheikh (2004) se apropria do termo e sugere que os contra-públicos possam ser lidos a partir do conceito de heterotopia de Foucault (2003), que seria uma utopia localizada ou mesmo um contra-espaço cuja existência tende a confrontar e desestabilizar a hegemonia dos espaços estrategicamente estruturados. Assim, o espaço público seria fragmentado entre uma pluralidade de espaços que são conflituais e agonísticos entre si.

De acordo com a visão desses autores, o público deve ser visto sempre em termos relacionais, porém, tal abordagem não cabe na tradicional noção burguesa de esfera pública preconizada por Habermas (1984), Arendt (2007 [1958]) e, em termos mais espacializados, Richard Sennett (2014 [1974]; 2003). A reivindicação de racionalidade e universalidade vai na direção oposta do conceito de contra-público que frequentemente implica na subversão dos espaços arquitetônicos e urbanos para outras práticas, que se reconfiguram pelos usos (SHEIKH, 2004).

Os contra-públicos são "contrários" [somente] na medida em que tentam proporcionar maneiras diferentes de imaginar uma sociabilidade diferente [*stranger*] e sua reflexividade; como públicos, eles permanecem orientados para a circulação do diferente [*stranger*] de uma maneira que não é apenas estratégica, mas constitutiva de membros e seus afetos. (SHEIKH, 2004, tradução minha¹⁷).

Para o nosso trabalho, interessam as práticas artísticas que instauram esse diferente, ocupadas tanto com as questões da ordem espacial e arquitetonicamente

¹⁷ No original: "Counterpublics are 'counter' [only] to the extent that they try to supply different ways of imagining stranger sociability and its reflexivity; as publics, they remain oriented to stranger circulation in a way that is not just strategic but constitutive of membership and its affects". Optouse pela tradução de *stranger* como diferente, termo que também pode ser traduzido como estrangeiro ou desconhecido.

estruturada da esfera pública quanto com as questões de gênero que permeiam tal ordenação espacial entre público e privado. Assim, a arte, sobretudo a partir dos anos 1960, intervém abertamente nos debates sobre o urbano e sobre a arquitetura, mas também sobre o significado de espaço público que coloca em evidência as lutas por sua apropriação. Sobretudo desde de um posicionamento feminista, que rejeita a crença nostálgica de que a democracia depende de um espaço público unificado para garantir sua sobrevivência, algumas artistas produzem reivindicações da diferença como condição basilar à conformação de contra-públicos que, somente assim, garantem a formação de espaços públicos plurais e diversos. Nos termos de Deutsche (2008, p.9, tradução minha): “a democracia é um conceito capaz de interromper a linguagem dominante sobre a democracia que hoje nos engole”¹⁸. Contra os ideais da arte moderna, que pregava uma experiência retiniana pura e imparcial, é possível verificar que a arte feminista veio a desestabilizar as bases desse sujeito irreduzível, expondo que as relações hierárquicas que se produzem na ideia de sujeito abstrato consistem, na realidade, em negar o espaço público, que deve antes ser caracterizado por sua contingência (ibid.)

2.4 O PAPEL CRÍTICO DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS FEMINISTAS

Antes de mais nada, cabe destacar a abordagem da arte que nos interessa defender: não se trata de afirmar uma “recuperação da função pública da arte” (YÚDICE apud DEUTSCHE, 2008, p.47) simplesmente por abordar práticas artísticas que se desdobram na cidade. Tal abordagem, é possível perceber, insiste nas dicotomias público e privado, o que não é nosso interesse, mas, antes, defender as práticas artísticas, sobretudo a feminista, como um campo de pensamento que intenciona evidenciar o caráter público e político das imagens que produz.

De modo bastante semelhante aos contra-públicos, Mouffe (2007) afirma o papel constitutivo das práticas artísticas no espaço público e sua inseparabilidade das possibilidades de democracia radical, vislumbrando-as como intervenções agonistas no espaço que dão visibilidade aos dissensos existentes. As práticas artísticas se relacionam com as possibilidades de constituição das identidades e,

¹⁸ Na versão em espanhol: “...la democracia es un concepto capaz de interrumpir el lenguaje dominante sobre la democracia que hoy nos engulle”.

portanto, são sempre políticas. Se estamos de acordo com a visão antiessencialista proposta anteriormente, então toda identidade é produto de construções discursivas e de processos de identificação sob os quais as práticas artísticas podem incidir.

Há uma inseparabilidade entre os campos da arte e da política: antes de serem campos autônomos entre os quais necessitaríamos criar um vínculo, “existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética” (MOUFFE, 2013, p.190). Assim, toda prática artística terá dimensão política, uma vez que toda expressão estética atua na reprodução ou refutação das ordens simbólicas dominantes.

Ao dar visibilidade e inteligibilidade ao que o senso comum hegemônico busca obliterar, a arte crítica pode proliferar os dissensos. A partir dessa perspectiva, as artes tanto constituem e preservam determinadas ordens simbólicas quanto são capazes de desafiá-las, e, portanto, serão sempre políticas. Por seu turno, a política é relativa à ordem simbólica das relações sociais, o que evidencia a dimensão estética do próprio corpo social. A arte crítica, nesse entendimento, condiz às práticas dissidentes passíveis de questionar os projetos hegemônicos dominantes ao produzir espaços públicos agonísticos que dão visibilidade ao que está suprimido no aparente consenso.

[...] só reconhecendo a necessidade de uma pluralidade de formas de intervenções, acontecendo numa variedade de espaços públicos, que práticas de arte crítica podem contribuir para a formação de uma variedade de espaços agonísticos, em que uma concepção plural e radical de democracia poderia ser realizada. (MOUFFE, 2013, p.191)

Assim, a potência da arte oportuniza à sociedade “refletir coletivamente sobre as figuras imaginárias das quais depende sua própria consistência, sua autocompreensão¹⁹” (HOLMES apud MOUFFE, 2007, p.60). A arte crítica consiste em produções estéticas das minorias, que reivindicam posições de alteridade e diferença, como a arte feminista, a arte *queer*, além de uma miríade de influências de grupos marginalizados por aspectos de etnia, raça, classe.

É válido destacar que tanto os espaços públicos agonísticos como o conceito de contra-público não necessariamente se delimitam a espaços geograficamente

¹⁹ Na versão em espanhol: “el arte puede ofrecer una oportunidad para que la sociedad reflexione colectivamente sobre las figuras imaginarias de las que depende su propia consistencia, su autocomprensión”

localizados, que podem se referir a uma infinidade de espaços discursivos. Para o nosso trabalho, interessa tratar esses espaços públicos enquanto espaços urbanos, relacionados à ideia de direito à cidade, que oportunizam a expressão de uma pluralidade de vozes para a produção de contextos democráticos materialmente fundamentados. Interessa, também, quais tipos de expressões artísticas são representativas na reivindicação dos espaços públicos, sendo a arte de caráter feminista um modo de desafio às visões totalizantes de espaço público unificado.

A arte feminista é um exemplo de manifesta preocupação política que, sobretudo desde a década de 1960, vem politizando a construção dos termos público e privado, propondo uma radical revisão da linha que produz a separação dessas esferas. Phelan (RECKITT e PHELAN, 2001, p.18, tradução minha) destaca que a persistência desse tema na arte produzida por mulheres desde então nos lembra que “a racionalidade nos dá modos de criar categorias, enquanto a arte nos dá formas de resistir a elas”²⁰. É preciso reconhecer a produção artística feminista como um modo estético e político que não pode ser enquadrada como um movimento ou estilo da história da arte, mas consiste em afirmar novos modos de vida (ibid.).

Podemos argumentar que as artistas tiveram papel central na consolidação do reconhecimento da indissociabilidade entre estética e política, evidenciando o caráter agonístico intrínseco a toda disputa política por reconhecimento. Phelan (ibid, p.20, tradução minha) afirma que a arte feminista é a promessa de uma “criação performativa de novas realidades”²¹, atraindo-nos aos possíveis do pensamento que ainda devem ser criados e experienciados. Esses novos possíveis irrompem da reorganização de códigos de representação complexos, mas que se referem ao trivial e ao cotidiano, que são característicos das produções feministas, como andar no metrô, fazer limpeza e caminhar pelas ruas. Todavia, problematizam os binarismos, utilizam-se da arte para atravessar as fronteiras do público e privado e evidenciam que toda identidade é necessariamente inacabada, uma performance sempre em processo (ibid.).

²⁰ No original: “(...) these persistent questions remind us that rationality gives us ways to make categories while art gives us ways to resist them.”

²¹ No original: “The promise of feminist art is the performative creation of new realities”.

Nesse contexto, é possível sugerir que a arte feminista tem uma inerente abordagem urbana, uma vez que suas poéticas se voltam à redefinição de consensos socialmente formados, tomando a cidade como lócus de produção das relações sociais. A arte nos espaços urbanos, de modo geral, trata de restituir aos agentes sociais a capacidade de usufruir do ambiente citadino de forma distinta daquilo que é prescrito no projeto de quem o determina, permitindo “a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente” (ARGAN, 1998, p. 219). Ou seja, “o esforço por reivindicar a cidade é a luta pela própria democracia” (DEUTSCHE, 2008, p.18).

É possível comparar a ruptura com os condicionantes da arte moderna – sobretudo aqueles que outorgam a singularidade e a autonomia da obra e do espectador neutro e universal que recebe de modo homogêneo o conteúdo – às rupturas com a ideia de uma esfera pública unificada. Quando a arte contemporânea invade os diversos espaços urbanos em vez de utilizar os espaços institucionalizados dos museus e das galerias, evidencia que o contexto de produção e circulação das obras não pode ser pré-fixado, mas que é algo que deve ser constantemente negociado. Assim, as práticas contemporâneas operam um duplo movimento de descentralização da obra de arte e do espaço público unívocos. Por conseguinte, as novas práticas artísticas nesses espaços escapam à noção burguesa de público, indo em direção à fragmentação, explicitando outras visões do que é público, tanto utópicos quanto heterotópicos (SHEIKH, 2004).

2.5 O DISSENSO: DA POLÍCIA À POLÍTICA DA ARTE

Uma vez que esta dissertação pretende evitar a ideia de consenso, cabe conceitualizar o que propomos em seu lugar: o dissenso. Com base em Rancière (2006), compreendemos que a definição consensual da razão política nos dias de hoje é inseparável aos modos de racionalidade intrínsecos da política, sendo o dissenso, portanto, aquilo que o autor nomeia como a racionalidade política *per se*:

a razão política, a razão dissensual tal como procuro defini-la, tem a especificidade de estar sempre à beira de seu desaparecimento. Essa razão, com efeito, não é a razão dos Estados, não é a dos indivíduos ou grupos que buscam se entender para otimizar seus interesses respectivos. É a razão de atores ocasionais e intermitentes que constroem aquelas cenas singulares em que o próprio conflito é o que produz uma

comunidade. Essa razão está, assim, cercada de abismos, sempre ameaçada a desaparecer. (ibid., p.381)

Isso posto, o autor resgata as origens gregas do termo democracia enquanto o poder do povo daqueles que não dispõem de títulos ou poder para governar; é dizer que a instauração de uma democracia se fundamenta no princípio da igualdade e da ruptura com quaisquer lógicas de dominação existentes. Tal paradoxo é precisamente onde se situa a racionalidade política: o princípio de igualdade se efetiva por meio do dissenso, que consiste na “ruptura das formas sensíveis da comunidade” (ibid., p.370). Isto é, o dissenso deve suspender as lógicas hegemônicas sensível e consensualmente estabelecidas como naturais. Nesse contexto, o dissenso seria o espaço de evidência dos conflitos e, portanto, apresenta-se como um conceito bastante próximo da noção de agonismo.

Cabe apresentar, então, uma distinção central entre o conceito de política e polícia: aquilo que tradicionalmente se associa ao termo política, enquanto ordem e gestão social, Rancière (2006) propõe nomear de *polícia*, compreendendo-a como as formas amplas de organização e vigilância “da distribuição sensível dos corpos em comunidade” (ibid., p.372). Essa noção impõe uma ordem do que é visível e dizível em determinados espaços sob os quais atua. Por conseguinte, compreende-se “política” como aquelas ações heterogêneas que desestabilizam a ordem estabelecida pela polícia. É precisamente nesse ponto que o dissenso se torna próprio da política: “é uma perturbação no sensível, uma modificação singular no que é visível, dizível, contável” (ibid., p.372).

Pensemos, então, em um exemplo muito útil ao nosso trabalho: uma manifestação política no espaço público urbano terá distintos significados para a polícia e para a política. Do ponto de vista da polícia, toda manifestação corresponde a uma perturbação da ordem, uma vez que a rua é determinada como espaço de circulação; por seu turno, para a política, os manifestos produzem tensionamentos na natureza e usos do lugar, transformando-o em lócus para os conflitos e disputas sobre a configuração do sensível.

É assim que Rancière (2006) nos permite pensar as ruas e os espaços públicos urbanos como peças-chave para a constituição dos dissensos, uma vez que aquilo que pode ser visto e ouvido nesses espaços é determinado pela polícia. A histórica negação da condição política às mulheres, aos trabalhadores, negros e às

diversas minorias consiste especificamente em sua rejeição espacial ao privado – ao espaço doméstico –, que, portanto, garante suas invisibilidades e indizibilidades a partir da separação dos mundos público e privado. Ao mesmo tempo, consiste em uma inadiável recusa de direito à cidade e do direito à cidadania a tais minorias.

[...] o próprio do dissenso político, como vimos, é que sempre pelo menos um dos elementos da cena não está constituído: seu lugar, seu objeto, os sujeitos aptos a falar dele, etc. Conseqüentemente, o interlocutor dissensual fala em dois mundos ao mesmo tempo, e a relação argumentativa entre esses dois mundos não é dada senão pela invenção conflitual. (RANCIÈRE, 2006, p.377)

Semelhantemente, Mouffe (2013) identifica uma diferença entre “política”, enquanto espaço do antagonismo e da dimensão conflitual constitutiva de toda sociedade, e “políticas”, que consistem nos arranjos institucionais que instauram a ordem hegemônica e os modos de vida dominantes. Insistimos nesses pares de polícia-política e política-políticas pois eles podem ser fundamentais para a formulação de um pensamento crítico às práticas do planejamento urbano enquanto “polícia-políticas” organizadoras dos espaços públicos nas cidades.

Na crítica à pressuposição do espaço público como algo dado e pré-determinado, evidenciamos como os espaços urbanos, dentre todas as manifestações de espaço público, quiçá sejam os mais apaziguados dadas as repetidas tentativas de constituí-los em acordo com o homem ideal universal (DEUTSCHE, 2008). Mas é quando apaziguado pelo consenso que se identifica a grande ameaça ao espaço público democrático: seu sentido plural se debilita, dando lugar à ascensão dos essencialismos identitários que buscamos recusar (MOUFFE, 2013).

Isso posto, voltemos à noção de sensível, ou melhor, da proposição de uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) enquanto um sistema que evidencia a existência de um comum compartilhado e partes exclusivas/excludentes.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum, etc. (ibid., p.16)

A partilha do sensível nada mais é do que o espaço das visibilidades, pois a política se refere exatamente àquilo que pode ser visto e dito. A relação entre política

e estética é abordada como modo de representar esse comum (ibid.), compreendendo que as práticas artísticas podem reconfigurar o comum para produzir novos efeitos de real. Nesse sentido, afirma-se uma estética na base da política, outorgando às práticas artísticas a capacidade de reconfiguração do mundo sensível. Rancière (2009) identifica três regimes históricos da arte: o regime ético das imagens, o regime representativo ou poético e o regime estético. Trata-se da transição do regime representativo, que se orienta pelo ideal da mimese ao regime estético, cujas distinções não mais se dão nos modos de fazer interno à esfera da arte, mas a partir da “distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (ibid., p.32). Isso significa afirmar o regime estético como aquele que pode reorganizar a partilha do sensível que está dada, abandonando o regime mimético para tornar-se potência heterogênea, criativa, que participa do comum.

Se a partilha do sensível determina os modos de experienciar e organizar o comum, então as práticas artísticas do regime estético são passíveis de rearranjar as partilhas que estão dadas. Uma vez que a partilha do sensível se refere às visibilidades estabelecidas como possíveis, as disputas políticas serão sempre estéticas, visto que objetivam redefinir os visíveis e os enunciáveis de determinadas sociedades. Assim, as artes “são uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer. [...] as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades” (RANCIÈRE, 2009, p.69).

Cabe salientar um ponto importante: a qualidade pública de uma obra de arte não reside em sua inserção em locais ditos públicos, mas sim se ela transforma aquele espaço a partir de seus usos (DEUTSCHE, 2007). Logo, se a arte é um espaço de representações, ela pode também ser agente na produção dos espaços sob os quais atua (PALLAMIN, 2000), interagindo em suas disputas.

Desse modo, interessa-nos pensar estratégias artísticas que trazem à mostra o que na partilha do sensível não era visível, rearticulando signos, imagens e significados pré-estabelecidos. Tal reorganização condiz com a definição do trabalho da ficção, que altera as formas de apresentar o sensível e os modos de enunciar, elaborando outras novas inteligibilidades. Oportunamente, afirmamos que não existe um real “em si”, mas somente articulações que produzem efeitos de realidade.

O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção, fazendo-se passar por realidade (RANCIÈRE, 2012, p.74).

A ficção também é associada à produção de dissensos, pois interfere nos modos de configurar o sensível, resultando em novas percepções, multiplicando novos enunciados, tornando-se heterotopia. As heterotopias são as utopias localizáveis, um termo que produz lugar localizável a partir da transformação do sensível (ibid.). Assim, se a arte trata de produzir visibilidades, também proporciona modos de pensar o espaço que perturbam os modos tradicionais de refletir sobre as questões políticas do espaço.

Cabe refletir a partir da noção de espaço público como o espaço de aparência estabelecido por Arendt (2007 [1958]) e criticado por Butler (2011), pois esta vislumbra uma cisão entre os corpos que desfrutam de visibilidade pública e aqueles que são destinados ao privado. Deutsche (2007), ao integrar o debate, salienta que a arte tem a capacidade de desenvolver nossas habilidades de estar em público, mas deve evitar estabelecer formas apaziguadas das alteridades existentes. Em espaços heterogêneos, não basta a questão de aparecer em público, mas também como levamos a aparição dos outros em consideração, pois nosso próprio caráter público enquanto cidadãos depende de nossa capacidade de exposição à alteridade. Em vista disso, os artistas que visam complexificar os espaços públicos devem operar um duplo ofício; trazer à aparência aqueles corpos invisíveis e promover modos *não indiferentes* (ibid., p.8) de interação entre obra/prática artística com os demais.

Ora, se consideramos a possibilidade da arte de dar visibilidades, de trazer ao sensível e ao comum o que nos espaços públicos é ativamente apagado e banido ao espaço privado, então teremos a presença dos corpos femininos na cidade como um ativador de dissensos, um catalisador das heterotopias contra-discursivas localizadas no espaço urbano. Logo, é importante para nossa discussão destacar o potencial da arte como experiência sensível sobre o espaço público, como possibilidade de criar visibilidades para o tema das assimetrias de gênero na cidade, bem como explorar as interfaces entre teoria política, estudos de gênero e as artes visuais como campos de saberes que podem contribuir para as análises e teorias do planejamento urbano.

3. CAMINHOS DO MÉTODO: DO ESPAÇO PÚBLICO À ARTE FEMINISTA

O principal argumento para a escolha das artes como meio de analisar o espaço público nas cidades reside na asserção lefebvriana de que a arte, ao abandonar o viés representacional ou decorativo dominante até meados do século XX, “pode se tornar *praxis* e *poiesis* em escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte” (LEFEBVRE, 2008 [1968], p. 134). Ou seja: “o futuro da arte não é artístico, mas urbano” (ibid.). Fortemente influenciadas pelo movimento da Internacional Situacionista na França, essas afirmativas enaltecem as novas práticas artísticas a partir da década de 1960 e colocam em xeque o papel da arte na sociedade, preconizando o abandono de suas instituições tradicionais e, conseqüentemente, promovendo a aproximação entre arte e vida. Assim, para além das questões estritamente materiais do espaço público, as poéticas visuais também permeiam as dimensões políticas, culturais e simbólicas da cidade, de modo que o caráter plural das mesmas possibilita a ampliação dos tradicionais suportes da arte para a escala urbana.

Este capítulo se dedica à construção de nossos percursos analíticos a partir de registros de performances artísticas organizado da seguinte forma: 3.1) a construção de método a partir de Bachelard (1996 [1938]), Becker (1999), Bourdieu (2007 [1987]), bem como a técnica de análise de imagens a partir de Didi-Huberman (2000; 2008; 2010a; 2010b) considerando a performance como objeto de estudo (RECKITT e PHELAN, 2001; PINHO e OLIVEIRA, 2012); 3.2) a apresentação do mapeamento de obras, organizadas a partir de uma pesquisa documental (GIL, 2012) e passíveis de identificação com o tema desta dissertação; 3.3) de acordo com o *corpus* identificado, apresentamos a seleção de quatro artistas cujas obras dialogam mais profundamente com as teorias desenvolvida nos capítulos anteriores, a fim de produzir uma reflexão teórico-empírica com base em montagens (DIDI-HUBERMAN, 2013) de imagens e de teorias, que serão apresentadas no quarto capítulo.

3.1. UMA CONSTRUÇÃO CONTRA O SENSO COMUM

A filosofia da ciência de Gaston Bachelard (1996 [1938]) sustenta que o saber científico deve ser reconstruído a todo momento, pois o ato de conhecer é produzido contra um conhecimento anterior: “A experiência *científica* é, portanto, a experiência que *contradiz* a experiência *comum*” (ibid., p.14, grifos do autor). Ao refletir sobre a primeira experiência de observação, o autor defende que tal contato será sempre o obstáculo inicial à ciência: o espírito científico deve, portanto, formar-se contra essa experiência primária.

Pensar um método de pesquisa no âmbito das ciências sociais aplicadas é um empreendimento considerável que coloca em marcha um empenho de investigação que parte tanto de pressupostos derivados das experiências teóricas quanto empíricas do pesquisador. Bourdieu (2007 [1987]) afirma que a construção do objeto teórico, bem como o fazer sociológico, consiste no rompimento com o senso comum dominante, de modo a pôr em xeque as pré-noções socialmente estabelecidas e que são, por sua vez, internalizadas pelo próprio pesquisador enquanto parte desse *corpus* social. Temos, assim, o impasse do *double bind*, ou seja: um duplo vínculo que consiste no aproveitamento dos conhecimentos prévios disponibilizados pelos métodos e teorias consagrados no campo das ciências sociais, mas que são também os que estabelecem os sentidos comuns dominantes das disciplinas, a partir dos quais cada pesquisa deve buscar ir além (BOURDIEU, 1997).

Partindo da familiaridade entre o objeto de estudo e as teorias existentes, Bourdieu (2007 [1987]) afirma a viabilidade de descortinar outras possibilidades analíticas para a ampliação desses saberes. O fazer científico é, portanto, a combinação entre as teorias disponíveis e as técnicas de pesquisa, que devem ser instrumentalizadas, evitando a reprodução precipitada de métodos preestabelecidos, mas sim produzidas em “caráter artesanal”, ou seja: “cada trabalhador produz as teorias e os métodos necessários para o trabalho que está sendo feito” (BECKER, 1999, p.12).

De mesmo modo, o ritualismo de procedimentos metodológicos produz uma caricatura que vai ao polo oposto do empreendimento de uma vigilância epistemológica (BOURDIEU, 2007 [1987]). Nas pesquisas em ciências sociais, a vigilância epistemológica se torna significativamente relevante ao operar a separação entre senso comum e discurso científico, campo de investigação no qual essas fronteiras tendem a ser mais imprecisas: “a familiaridade com o universo

social constitui, para o sociólogo, o obstáculo epistemológico por excelência” (ibid., p.23).

A partir da compreensão de “primeiro obstáculo” (BACHELARD, 1996 [1938]), o qual demanda rompimento com os sentidos comuns estabelecidos como certezas de um saber definitivo e acabado, nossa investigação parte da problematização das normativas concepções modernistas de espaço público. Conforme apresentadas nos primeiros capítulos, as teorias críticas ao conceito dominante de espaço público evidenciam brechas através das quais as práticas de performances artísticas feministas produzidas nos ditos espaços públicos podem questioná-los em seus próprios termos.

Concordamos com a defesa das artes como um modo de falar sobre a sociedade, uma vez que suas formas experimentais de investigação podem produzir complexos conhecimentos sobre certos aspectos sociais (BECKER, 1999). Ao refletir sobre a obra do artista conceitual Hans Haacke, em atividade desde a década de 1960, Becker evidencia como suas produções se valem de “de expedientes simples para levar usuários a conclusões inesperadas” (ibid., p.15), impondo-nos reconsiderar procedimentos que damos como óbvios ou como o estado natural das coisas. Os artistas podem ser

extravagantes, rebeldes e inovadores [...]. Alguns produtores de representações da sociedade misturam métodos e gêneros, experimentam formas e linguagens e fornecem análises de fenômenos sociais em lugares em que não os esperamos e sob formas que não reconhecemos nem como arte nem como ciência, ou que vemos como uma mistura incomum e estranha de gêneros. (ibid., p.15)

O que Becker (1999) nomeia de relatos e representações sociais se refere a praticamente quaisquer modos de contar aspectos sobre uma sociedade, sendo possível privilegiar tanto produções científicas quanto artísticas como fontes viáveis de conhecimento. Os modos artísticos de representar as sociedades, sobretudo a partir dos movimentos de ruptura dos anos 1960, nos quais se buscava deliberadamente a instauração de uma práxis cotidianas como objeto da arte, são relatos sobre determinadas realidades sociais que, ainda que frequentemente naturalizadas como as únicas possíveis, encobrem determinadas relações de poder que são inerentes ao funcionamento social. Tais características das artes, que desvelam essas relações de poder, são intrínsecas à constituição dos movimentos

feministas nas artes visuais, que buscavam explicitar a artificialidade dos termos binários sob os quais o pensamento moderno se fundamenta, reivindicando a necessidade de criar novos espaços de expressão de subjetividades na realidade cotidiana. No que tange ao uso das imagens artísticas como fonte de pesquisa, Becker (2009) corrobora a ideia de que estas, quando dispostas em sequência ou em variação em torno de determinados temas, são passíveis de fornecer seu contexto, pois dispõem de um universo simbólico de representações sociais que habilitam os espectadores a construir suas próprias leituras e conclusões acerca do tema proposto.

Partindo de uma miríade de técnicas de pesquisa disponíveis em pesquisas sociais, a pesquisa documental se inscreve aqui como um caminho ao método de estudo, apostando na revisão de projetos artísticos protagonizados por artistas mulheres na cidade. Identificamos que as problemáticas de gênero no espaço público são passíveis de abordagem a partir de ações artísticas sobre o espaço, produzidas tanto por artistas autodeclaradas feministas quanto por aquelas que a historiografia e a crítica da arte consagraram como tais. Sendo assim, nosso enfoque são artistas produtoras de ações passíveis de diálogo com aspectos da teoria crítica à noção dominante de público, que se engajam explicitamente em performances que transcorrem nos ditos espaços públicos da cidade, como calçadas, praças, escadarias, transporte público, pontes, ruas, entre outros.

Uma vez que é da natureza da performance de arte ser um ato efêmero, optou-se pelo recurso documental (GIL, 2012), a fim de construir uma abordagem qualitativa, na qual os registros de diversas ordens (fílmicos, fotográficos e escritos) correspondem a fontes privilegiadas de acesso a estas ações de caráter provisório no tempo e no espaço. Logo, priorizamos a análise de ações sobre o espaço em detrimento de instalações de objetos ou intervenções pictóricas na cidade, favorecendo o diálogo entre artistas que lançam luz aos pontos invisíveis do cotidiano.

Cabe destacar, também, como a utilização do corpo na performance urbana permite não apenas um modo singular de produção de conhecimento, mas também uma perturbação nos modos de apreensão da ordem simbólica dominante que pressupõe um homem-tipo, pois traz ao inteligível – ou ao menos ao sensível – outras tipologias de ser e estar na cidade. Desse modo, as intervenções feministas

embatem o espaço patriarcalmente estruturado a partir de seu movimento corpóreo na investigação do cotidiano, permitindo que suas ações sobre o espaço produzam novos sentidos a partir da arte como um campo de ação transgressor, que possibilita desestabilizar certas categorias de percepção sobre a cidade. Ou seja: as ruas permitem desestabilizar certas noções dominantes que colocam em cena o papel simbólico e das relações de poder em toda interação social. Capazes de ressignificar espaços e compreendê-los enquanto resultado de ações e relações sociais, a incidência das performances enquanto ações produzidas sobre os espaços comumente dados como públicos nos permite vislumbrá-las como respostas feministas que conduzem a novas maneiras de pensar e produzir espaço (DAWSEY, 2008).

Uma vez que essas ações se dão de modo efêmero no espaço, cabe-nos investigá-las a partir de seus registros e documentos existentes. De acordo com Gil (2012), ainda que a pesquisa documental se assemelhe à pesquisa de revisão bibliográfica, a investigação a partir de documentos é válida por proporcionar a análise de materiais ainda não tratados ou que podem receber uma abordagem analítica diversa das preexistentes. Nesse sentido, esta pesquisa se valerá de materiais documentais de registro das obras disponíveis em livros e acervos online, bem como de depoimentos das artistas e, secundariamente, de críticas da arte acerca de tais obras.

Dentre os recursos analíticos disponíveis, o tipo de pesquisa escolhida implica no tratamento de documentos brutos – a saber, as imagens dos registros organizadas em montagens –, que são a principal fonte de dados do estudo. Trata-se de uma aposta metodológica de cunho interpretativo e que não se encontra livre de uma contaminação com a subjetividade e pontos de vistas da pesquisadora. Desse modo, esse método implica um maior controle analítico a fim de não comprometer a legitimidade do estudo, levando a uma constante vigilância epistemológica (BOURDIEU, 2007 [1987]).

A noção de vigilância epistemológica nos permite construir um *corpus* de análise com base no arcabouço teórico-conceitual abordado nesta pesquisa, no qual nossas análises de performances artísticas não estejam necessariamente vinculadas a tempos e espaços específicos, visto que nosso recorte teórico dialoga com diversos momentos da história moderna e contemporânea. A teoria apresentada até aqui nos

oportuniza transitar de modo mais abstrato pela problemática do tratamento do espaço público pela arte feminista, conformando um *corpus* que reitera, em diferentes cidades e tempos, a problemática de gênero na vida pública urbana dentro de um paradigma moderno de organização espacial.

Assim, apoiamo-nos na técnica de análise de imagem enquanto procedimento que estabelece o recurso imagético como fonte de conhecimento teórico e empírico. Enquanto fonte de pesquisa, a imagem será nosso modo primário e privilegiado de contato com as performances selecionadas. A imagem é tanto feita de sentidos quanto de sintomas: “uma das grandes forças da imagem é a de produzir ao mesmo tempo sintoma (ruptura dentro do saber) e conhecimento (ruptura dentro do caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31).

Nossas fontes de pesquisa são principalmente as imagens, que nos permitem transitar entre tempos (e espaços) devido à sua natureza anacrônica.

Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.2)

Propomos, portanto, a utilização técnica da montagem de imagens Didi-Huberman (2013) na qual podemos estabelecer um princípio relacional entre as imagens selecionadas, a fim de produzir contextos que possam propor leituras críticas, que escapem aos estereótipos imagéticos aos quais estamos frequentemente expostos. Nesse contexto, torna-se evidente a potência polissêmica das imagens, para a qual Didi-Huberman (2010) propõe o princípio da incerteza: ao aproximar os verbos *voir* (ver) e *savoir* (saber), o autor sugere uma extensão análoga das imagens frente às quais o olhar não pode ser neutro ou desinteressado, e sim uma produção relacional entre o visível, o dizível e as categorias de pensamento. Tal ideia nos permite operacionalizar a leitura das imagens aqui selecionadas a partir de um princípio investigativo nos espaços lacunares entre elas: o que podemos ver e saber, próximo à ideia de partilha do sensível de Rancière (2009), que trata de produzir modos de inteligibilidade ao que não está dado a priori, mas que pode ser visto, entendido e investigado a partir da arte, suas imagens e seus relatos.

O trabalho de montagem consiste em dispor das imagens lado a lado, permitindo produzir relação entre elas, de modo que a reincidência do tema aqui eleito – mulheres realizando performances nos espaços públicos – adquira potência na produção de sentidos de modo conjunto (DIDI-HUBERMAN, 2000). A intensidade do tema reside no interstício das imagens dispostas conjuntamente: ao encerrarmos as imagens em determinadas possibilidades temáticas – como o dissenso, as práticas agonísticas e a partilha do sensível –, conduzimos a um tipo específico de leitura, que origina narrativas polissêmicas. Mais ainda, a eleição das imagens como âmbito privilegiado de análise a uma dissertação que tem como foco a disputa política pelos espaços públicos converge para determinar a imagem como “um espaço de luta” (DIDI-HUBERMAN, 2010b). Dessa maneira, apostamos na possibilidade de produzir saberes através da montagem, pois se trata de um método que dá a ver a partir das imagens em relação, resultando em uma miríade de modos de ver e saber, sobretudo aqueles que são obliterados pelos modos hegemônicos de visibilidade e inteligibilidade.

As montagens também permitem um movimento anacrônico, uma vez que os tempos presentes e passados se conjugam para a produção de sentidos, como em uma constelação. Em termos benjaminianos, “não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação” (BENJAMIN, 2002 [1985], p. 504). Essa afirmativa nos auxilia a pensar que, a partir de algumas imagens – uma vez que seria impossível termos acesso a todas as imagens já produzidas por artistas mulheres no espaço urbano –, é possível construir uma constelação de imagens que se correspondem, relacionam-se e, conjuntamente, são capazes de originar novas inteligibilidades às questões do debate sobre espaço público atual.

Cabe, por fim, destacar o caráter provisório que advém de uma leitura a partir de montagens: estas são sempre arranjos, combinações, manipuláveis e sempre passíveis de novas disposições, de modo que, se as imagens não dispõem em si de significados fixos e estáveis, tampouco as montagens estabelecidas podem ser assim imobilizadas. Uma vez que optamos por trabalhar com a dimensão política das imagens, buscamos identificar como o registro de determinadas experiências artísticas singulares são capazes de prover testemunhos acerca de uma

problemática urbana da ordem da exclusão e obliteração. Evitamos propor qualquer tipo de leitura totalizante à questão da mulher na cidade e, assim, assumimos os riscos que uma leitura explicativa das imagens e dos relatos existentes conseguem atingir a partir das montagens. Logo, é preciso compreender que as montagens aqui produzidas são sempre passíveis de outras montagens e outros encadeamentos: se entendemos os contextos como provisórios, então podemos argumentar que estamos deliberadamente produzindo uma leitura das artistas sobre os espaços públicos, mas que se mantém aberta à emergência de outras subjetividades, uma vez que as imagens são sempre plurais.

Assim, no âmbito das obras compreendidas dentro dos suportes fotográficos e registros textuais, nosso princípio de organização advém da montagem, de modo que os procedimentos analíticos compreenderão: a) uma organização em tabelas das obras identificadas com o tema de nosso trabalho com nome das artistas, nome e número da obra, ano de produção e imagem; b) breves descrições das obras em seus aspectos gerais; c) a partir da seleção inicial, no quarto capítulo, realizaremos quatro montagens com artistas para proceder a uma análise dessas imagens relacionadas.

3.2 ARTE FEMINISTA URBANA: DELIMITAÇÃO DO *CORPUS*

No contexto em que tanto as pautas sociais quanto as artes se voltam umas às outras, Reckitt e Phelan (2001) argumentam como o feminismo do século XX redefiniu os próprios termos das artes, expondo pressupostos culturalmente determinados sobre gênero a fim de politizar os vínculos entre público e privado e enfatizando as especificidades de habitar corpos socialmente codificados como femininos. A arte feminista passou a ser conhecida como uma prática estética específica, determinada pelo despertar dos movimentos politicamente conscientes das opressões de gênero, mas também interseccionada com outros aspectos de discriminação, como raça, etnia, classe, idade, sendo, portanto, uma possibilidade de evidenciar as políticas do espaço e suas assimetrias.

A pesquisa documental foi iniciada a partir do projeto alemão *re.act.feminism*, de curadoria de Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer, que consiste em um

“arquivo de performance”²² que reúne e mapeia diversas documentações de performances feministas, *queers* e de crítica de gênero produzidas na Europa Oriental e Ocidental, no Oriente Médio, nos Estados Unidos e na América Latina. Produzido em parceria com a *Akademie der Künste* de Berlim, um dos mais antigos institutos culturais da Europa, fundado em 1696, o projeto consiste em um grande repositório para pesquisa de projetos de performances artísticas com abordagem de gênero, reunindo cerca de 200 nomes de artistas e coletivos. O projeto compreendeu a execução de exposições, workshops e palestras entre os anos de 2011 e 2014, a fim de acompanhar o renovado interesse frente às práticas de performances de arte feministas, muito destacadas nas décadas de 60 e 70, e que ainda reverberam nas práticas atuais. Reunindo um *corpus* complexo e diverso em suas expressões, os esforços de pesquisa estão compilados em um livro, lançado em 2014, bem como na plataforma digital à qual tivemos acesso para a composição deste trabalho.

No website do projeto, as obras estão organizadas em duas grandes categorias: “autores(as)” e “tags”. Na primeira, há uma listagem em ordem alfabética pelo sobrenome das artistas, enquanto a segunda dispõe de 95 *tags* de diversos temas que caracterizam a produção artística de gênero, como “violência”, “trabalho”, “in/visibilidade”, “*queer*”. Em nossa pesquisa, privilegiamos a busca sob os termos das *tags* “privado/público” e “espaços públicos”. De acordo com os pressupostos que norteiam nossas análises, foram descartadas as obras que não operacionalizavam a questão público/privado com foco no espaço urbano, bem como obras que, ainda que sejam produzidas nos espaços públicos urbanos, não evidenciam tão claramente a associação entre gênero e a cidade. Assim, os resultados foram organizados entre duas tabelas: Tabela 1 – *React Feminism: Público e Privado*; e Tabela 2 – *React Feminism: Espaços Públicos*.

O livro *Art and Feminism* (2001), editado pela curadora e pesquisadora Helena Reckitt e organizado por Peggy Phelan, acadêmica feminista e pesquisadora das artes performáticas, também resultou em um documento fundamental à discussão de arte e feminismo, reunindo mais de 150 trabalhos. De modo semelhante ao projeto *React Feminism*, realiza uma síntese das principais artistas




²² “A performing archive”.

compreendidas nos termos da historiografia da arte feminista, a partir das quais identificamos 10 artistas produzindo ações performativas sobre o espaço. As obras identificadas no livro estão organizadas na Tabela 3: *Art and Feminism: Performances Urbanas*.

Uma vez estabelecido que a arte pode fornecer as pistas empíricas para a investigação social e, portanto, das relações entre gênero e espaço público, essas duas fontes constituem nosso ponto de partida para a seleção de performances que conectam pontos apresentados nas teorias. Outras fontes secundárias, que também estabelecem conexões entre artistas de temáticas semelhantes, como *websites* de museus, galerias e instituições artísticas, livros de história e crítica da arte, também serviram como base no mapeamento das artistas, totalizando um *corpus* inicial de 32 obras. Apresentamos, a seguir, a pesquisa documental inicial nas tabelas 1, 2 e 3, com as quais se verificou o grande protagonismo das interseções entre os temas de espaço público, gênero e arte a partir da segunda onda do feminismo, desde as décadas de 1960 e 1970 até a atualidade.

Na Tabela 1, são apresentados os resultados da pesquisa no *React Feminism* a partir da *tag* “Privado/Público”. Foram encontradas 19 ocorrências, mas somente as três apresentadas abaixo se relacionam com o espaço urbano.

Tabela 1: *React Feminism* – Público e Privado

	Artista	Ano	Título	Imagem
1.	Itziar Okaritz	2002	<i>Mear em espaços públicos o privados: subway</i>	 <p>Figura 1 - Itziar Okaritz</p>
2.	Anna Bella Geiger	1974	<i>Passagens n.1</i>	 <p>Figura 2 - Anna Bella Geiger</p>
3.	Manon	1970	<i>La dame au crâne rasé</i>	 <p>Figura 3 - Manon</p>

Fonte: Elaboração minha a partir da plataforma *React Feminism*, Disponível em: <<http://reactfeminism.org/>>

A obra da artista espanhola Itziar Okaritz, *Mijar nos espaços públicos ou privados: metrô* (2002, Fig. 1), consiste em um vídeo colorido de 7 minutos. A obra, que toma parte do metrô de Nova Iorque, compõe uma série de performances registradas em vídeo sob mesmo nome, que, como sugere, consistem na documentação da artista urinando em espaços públicos (como pontes, metrô, fontes de praças) ou privados (como hotéis, escadas de edifícios, entre outros). As obras de Okaritz frequentemente tratam do tema da construção das identidades generificadas, bem como das possibilidades de subverter as estruturas de representação nas relações entre corpo e espaço tanto no âmbito público quanto privado.

A obra *Passagens n.1*²³ (1974, Fig. 2), da artista brasileira Anna Bella Geiger consiste em um vídeo em preto e branco de dez minutos no qual a artista sobe repetitivamente duas escadarias, alternando entre imagens de uma escada de um ambiente doméstico e uma escadaria monumental de um edifício do poder público. A peça busca remeter ao repetitivo trabalho feminino, ao passo que aponta as possibilidades de transgressão quando a artista se aproxima do centro de decisões públicas, às portas do edifício público.





A obra da artista suíça Manon (1946, Fig. 3), nomeada *La dame au crâne rasé* (A dama da cabeça raspada, tradução minha), consiste em uma série de fotografias realizadas em Paris, lugar onde a artista residia, explorando as características de um ser andrógino na cidade. A série indica questionamentos às normas política e social das construções de gênero e sexualidade e a artista se utiliza do corpo como plataforma enunciativa.






Dentre as artistas da Tabela 1, as séries da obra nº 1, de Itziar Okariz, dispõem de documentação insuficiente (vídeos, frames e fotografias) para compor as montagens, ainda que a proposta das séries toque em um ponto nevrálgico acerca da fragilidade das construções arbitrárias de gênero, representadas pela questão do ato de urinar, bem como das fronteiras entre público e privado. A obra nº 2 não integrará o *corpus* das montagens devido ao seu registro em filme, ao qual não foi possível ter acesso para nossa pesquisa; quanto à obra nº 3, ainda que haja disponibilidade de documentos e a cidade de Paris como um cenário na imagem, não há indícios suficientes de que tal obra produza engajamentos significativos com a cidade para a construção de seus sentidos.







Na Tabela 2, apresentamos os resultados da pesquisa na plataforma *React Feminism* a partir da tag “Espaços Públicos”. Foram encontradas 38 ocorrências, das quais selecionamos 17, que transcorrem no espaço urbano, para integrar o quadro.

²³ Frame do vídeo PASSAGENS nº 1. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35646/passagens-no-1>>. Acesso em: 05 de fevereiro, 2018.

Tabela 2: React Feminism - Espaços Públicos

	Artista	Ano	Título	Imagem
1.	Colette	1971-1979	<i>Street Works</i>	 <p>Figura 4 - Colette</p>
2.	Shirley Cameron, Monica Ross, Evelyn Silver	1985	<i>Monument to Working Women</i>	 <p>Figura 5 S. Cameron, M. Ross, E. Silver</p>
3.	Anne Jud	1980	<i>Sommerpause</i>	 <p>Figura 6 - Anne Jud</p>
4.	Fina Miralles	1976	<i>Petjades</i>	 <p>Figura 7 - Fina Miralles</p>

5.	Bonnie Ora Sherk	1970- atual	<i>Portable Parks / Sitting Still / Public Lunch (From Evolution of Life Frames)</i>	 <p data-bbox="983 539 1342 568"><i>Figura 8 - Bonnie Ora Sherk</i></p>
6.	Cornelia Sollfrank	2006	<i>Le chien ne va plus</i>	 <p data-bbox="983 1032 1294 1061"><i>Figura 9 - Cornelia Sollfrank</i></p>
7.	ORLAN	1980	<i>MesuRages d'institutions et des rues</i>	 <p data-bbox="983 1339 1377 1368"><i>Figura 10 - ORLAN</i></p>
8.	Maria Teresa Hincapié	1990	<i>Vitrina</i>	 <p data-bbox="983 1630 1377 1659"><i>Figura 11 - Maria Teresa Hincapié</i></p>
9.	Klara Lidén	2003	<i>Paralyzed</i>	 <p data-bbox="983 1921 1377 1946"><i>Figura 12 - Klara Lidén</i></p>

10.	Suzanne Lacy	1977	<i>Three Weeks in May</i>	
				<i>Figura 13 - Suzanne Lacy</i>
11.	Suzanne Lacy e Leslie Lebowitz	1977	<i>In Mourning and in Rage</i>	
				<i>Figura 14 - S. Lacy, L. Lebowitz</i>
12.	Marta Minujín	1979	<i>El Obelisco de Pan Dulce</i>	
				<i>Figura 15 - Marta Minujín</i>
13.	Kvinder på Værtshus (Women Down the Pub)	2000	<i>Herstories Tour</i>	
				<i>Figura 16 - Women Down the Pub</i>
14.	Valie Export	1968	<i>Tap and Touch Cinema</i>	
				<i>Figura 17 - Valie Export</i>
15.	Valie Export Society	2000	<i>Touch Cinema</i>	
				<i>Figura 18 - Valie Export Society</i>

16.	Nieves Correa	2006	<i>El Abrazo 2</i>	
17.	Monica Mayer	1979	<i>El Tenededero</i>	

Figura 19 - Nieves Correa

Figura 20 - Monica Mayer

Fonte: Elaboração minha a partir da plataforma *React Feminism*. Disponível²⁴ em:
<http://reactfeminism.org/>

A série *Street Works* (1971-1979, Fig. 4), de Colette consiste em registros fotográficos de pinturas ritualísticas feitas pela artista nas ruas, vias, calçadas e nos cruzamentos de cidades. As pinturas pontilhadas de um coração, lábios, orelhas são parte de um ato performático da artista, que passa a pintar na cidade ao amanhecer, a fim de evitar o trânsito automotivo e as abordagens policiais. Abandonando os suportes tradicionais da pintura, a artista aproxima arte e vida cotidiana ao tornar as ruas seu meio e suporte de expressão.

A performance *Monument to Working Women* (1985, Fig. 5), realizada pelas artistas Shirley Cameron, Monica Ross, Evelyn Silver, trata de uma intervenção em um monumento público dedicado ao industrial John Bright, que viveu no século XIX, em Manchester, na Inglaterra. Reivindicando a memória das mulheres trabalhadoras como principal mão de obra das fábricas têxteis de Bright, as artistas produzem um monumento temporário e efêmero vestidas como essas mulheres trabalhadoras do século XIX, sobrepondo a memória apagada da história sobre a estátua do grande empresário.

Sommerpause (1980, Fig. 6) consiste em um vídeo de 10:51 minutos que compila as imagens da performance de Anne Jud na Berlim Ocidental por 24 horas.

²⁴ Exceto imagens número 9 e 10, disponíveis em: <http://www.suzannelacy.com/>, acesso em 08 de fevereiro, 2018; e imagem 6, disponível em <http://ensembles.mhka.be/>, acesso em 13 de fevereiro, 2018.

Jud tenta produzir uma “vida pública”²⁵ ao se colocar em um sofá branco na rua Naunynstrasse, em Kreuzberg, distrito berlinense de imigrantes e artistas. Inicialmente, a performance foi planejada para ter a duração de uma semana, mas devido a agressões físicas sofridas pela artista por alguns transeuntes, encerrou-se prematuramente. *Sommerpause* integra outras performances de Jud, incluso em ambientes privados nos quais a artista explora o cotidiano enquanto experiência estética.

A artista catalã Fina Miralles, Figura 7, realizou uma série de caminhadas pela cidade de Barcelona em 1976, denominadas *Petjades*, ou “pegadas”, em tradução livre. Os registros consistem em fotografias da artista caminhando pela cidade, medindo-a com suas pegadas e imprimindo seu nome como vestígio próprio nas ruas; todavia, ao assinar o nome cujo sobrenome vem do pai ou do marido, a artista evidencia como a identidade das mulheres na esfera pública está vinculada a uma dependência masculina.

Bonnie Ora Sherk é uma artista e arquiteta que produz instalações urbanas desde a década de 1970. Em suas instalações efêmeras denominadas *Portable Parks* (1970- atual, Fig. 8), Sherk insere jardins próximo a intersecções urbanas, produzindo outros modos de habitar e se relacionar com o espaço em que vivemos, ocupando, sobretudo, locais de baixa circulação de pessoas, buscando torná-los espaços mais palatáveis à convivência social.

Em 2006, Cornelia Sollfrank inicia um projeto denominado *Re-visiting Feminist Art*, que consiste, como sugere o nome, em reencenar e visitar algumas performances icônicas da arte feminista. A Figura 9, *Le chien ne va plus*, consiste em reviver a performance de Valie Export nas ruas de Viena, em 1968, denominada *From the Portfolio of Dogness*, na qual a artista circula pela cidade com um homem apoiado em quatro pontos e de coleira. A performance de Sollfrank, todavia, ocorre em um *shopping center* de Hamburgo, na Alemanha, resultando também em um vídeo documental de 13:27 minutos que registra a ação e a reação dos transeuntes. Por seu turno, a performance de Export também figura no acervo de *React feminism* sob outras *tags*, como “normatividade”, “patriarcado” e “encenação”, mas dada a

²⁵ No original: “a public living”.

classificação de sua reprodução, podemos também considerá-la sob o conceito de espaço público.

A artista francesa ORLAN, conhecida por utilizar seu próprio corpo como material e plataforma artística, realiza a performance *MesuRages d'institutions et des rues* (1980, Fig. 10), na qual se utiliza do corpo como medida para diversos espaços públicos: de ruas a instituições culturais. Nessa performance, realizada na praça Saint-Lambert, na cidade de Liège, na França, a artista se deita com uma roupa branca para marcar quantas medidas de seu corpo aquele espaço contém. Assim, ao inscrever o corpo feminino, torna-se uma unidade de medida, desafiando a máxima vitruviana do homem como medida de todas as coisas, conforme registrado na ilustração de Leonardo da Vinci. A peça de roupa é lavada em frente ao público ao final da apresentação. Valie Export também tem uma série denominada *Body Configurations* (1972-1982), que debate esta mesma questão do corpo configurado à paisagem construída da cidade. A série não integra o acervo de *React Feminism*, mas é possível localizá-la registrada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa),²⁶ de maneira que podemos abarcá-la em nossa discussão.

A artista colombiana María Teresa Hincapié (1956-2008) trabalhou com performance a partir da década de 1980, buscando envolver a vida cotidiana como uma prática artística. Contaminada pelo contexto social e político colombiano, em *Vitrina* (1990, Fig. 11), a artista realiza uma performance de seis horas vestida como faxineira, repetindo constantemente o ritual de escrever e desenhar no vidro silhuetas com batom, espalhando beijos pelas figuras e limpando-os com pano e sabão. A performance chama atenção à invisibilidade do trabalho de limpeza desempenhado pelas mulheres, mas também à comodificação do corpo feminino, ao apelo que as vitrines desempenham nas sociedades capitalistas. A documentação consiste em vídeo colorido que compila a performance em 38:44 minutos.

Paralyzed (2003, Fig. 12) é uma performance da artista multidisciplinar Klara Lidén (1979). Seus trabalhos buscam envolver sutilmente o espectador em uma reflexão sobre a relação corpo e espaço: nesta performance, a artista levanta de seu assento no trem e passa a dançar de modo acrobático pelo vagão. Dançando, produz uma situação transgressiva aos padrões de conduta corporal considerados

²⁶ *Encirclement*, da série *Body Configurations*, 1976. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/147166> Acesso em 06 de fevereiro, 2018.

socialmente adequados a um transporte público, o que termina por evidenciar a rigidez das normas que governam nossas condutas nos espaços ditos públicos.

Suzanne Lacy é uma artista estadunidense cuja obra performática aproximou-se muito dos movimentos ativistas e sociais das questões das mulheres, sobretudo em relação à violência de gênero. Em *Three Weeks in May* (1977, Fig. 13), Lacy encabeça uma performance estendida de três semanas que visa expor a quantidade de estupros ocorridos em Los Angeles no período. Ao passar todos os dias, durante três semanas, na central de polícia da cidade, Lacy descobria onde haviam ocorrido estupros, marcando-os com um carimbo escrito “RAPE” sobre um mapa da cidade. Um outro mapa foi disponibilizado para marcar os locais de resistência e resposta aos crimes, como centros de apoio às vítimas. Aproximando vida cotidiana e arte, o projeto engloba a realização de entrevistas em rádio com ativistas, discursos de políticos, demonstração de técnicas de autodefesa e performances artísticas.

Em parceria com Leslie Lebowitz, Lacy produz *In Mourning and in Rage* (1977, Fig. 14), uma performance igualmente ativista de enfrentamento à violência de gênero. Ao longo do ano de 1977, diversas mulheres foram assassinadas pelo *Hillside Strangler*, ou Estrangulador de Hillside, em tradução minha. Amplamente midiáticos, os crimes, ocorridos sempre com mulheres, não recebiam tal ênfase: a cobertura tratava como crimes frutos da aleatoriedade, e não da sistemática reincidência da violência de gênero. Assim, buscando trazer visibilidade ao consentimento social frente ao feminicídio e à violência contra as mulheres, uma comitiva de 60 mulheres rumou à Câmara Municipal de Los Angeles, onde a cobertura midiática as aguardava para reportar a performance pública de expressão de indignação e sofrimento. Oferecendo uma abordagem feminista aos casos de violência, dez mulheres vestidas em túnicas pretas tomaram as escadarias do edifício público e, uma a uma, disseram o motivo de estarem ali, apresentando dados sobre abusos e violências perpetradas contra as mulheres, conjuntamente entoando: “em memória de nossas irmãs, lutaremos de volta!”. A performance foi documentada em fotografias e em filme de 11:18 minutos em preto e branco.

A obra da Figura 15 se trata de um antimonumento instalado na Feria de Las Naciones: *Obelisco de Pan Dulce* (1979), da performer argentina Marta Minujín (1943), é uma instalação metálica que replica o famoso monumento Obelisco

construído em 1936 em homenagem aos 400 anos da cidade de Buenos Aires. Cobrindo o símbolo do poderio nacional com cerca de dez mil bolos, ao fim da feira, o monumento foi derrubado e consumido pelos visitantes, resultando em uma obra que transforma um objeto fálico e vertical em um espaço horizontal e não hierárquico, simbolizando a devolução do poder, concentrado em um monumento pulverizado, ao povo, que o devora. O monumento caído representa, também, as transformações de significados que um símbolo de poder patriarcal, que opera no imaginário social nacional e urbano, pode sofrer a partir de uma intervenção artística que engaja socialmente os cidadãos.

Kvinder på Værtshus (Mulheres no bar) é um coletivo de artistas visuais na Dinamarca desde 1997. O grupo se dedica a pensar sobre políticas de gênero e representação e, desde o verão do ano 2000, oferece um tour pelos canais de Copenhagen, chamado *Herstories Tours* (Fig. 16), que destaca a história da vida das mulheres na cidade e lança luz à complexa relação que se estabelece entre gênero e a cidade: dentre os pontos turísticos, uma prisão feminina e o *Dannerhuset* e uma antiga casa construída na década de 1870 para mulheres operárias pobres. Ao evidenciar as inscrições de gênero no espaço urbano, propõem uma leitura alternativa à cidade, em posição de desafio aos cânones da história tradicional e à objetividade desses relatos.

Valie Export, artista austríaca, é uma das mais proeminentes no movimento feminista desde a década de 1960, no contexto europeu, onde explora a construção social das mulheres pelo olhar dominante. Propondo estratégias de subversão, em *Tap and Touch Cinema* (1968, Fig. 17), apresenta-nos uma performance que coloca o público frente a uma mulher real – a artista de corpo presente – para interagir com um cinema portátil acoplado no torso de Export. Para consumir o “filme”, os espectadores devem colocar suas mãos dentro da caixa, percebendo o cinema a partir da sensação tátil, em vez de visual: é o corpo da artista que põe em ação o contexto de “assistir”, de modo presencial, ao vivo. Nesse contexto de cinema expandido, Export leva o cinema às ruas enquanto um espaço de projeção das fantasias masculinas, transgredindo a fronteira arte/vida e centralizando seu corpo como elemento de ativação de um espaço público que evidencia questões sociais particulares a este corpo codificado como feminino.

A *Valie Export Society* (VES) consiste em um coletivo formado em 1999 pelas artistas Kadi Estland, Mari Laanemets e Killu Sukmit na Estônia. Reproduzindo performances tanto de Valie Export quanto de outras artistas como Yoko Ono e Ann-Sofi Siden, o site *React Feminism* nos apresenta uma reencenação de *Tap and Touch Cinema*, de 1968, nomeada e encenada como *Touch Cinema* (2000, Fig. 18). A VES também reencena a performance pública *Homo Meter II*²⁷ de 1976, também de Valie Export, que consiste nas três artistas paradas em uma rua com um pão amarrado no corpo, oferecendo pedaços aos transeuntes. Inspiradas em artistas canônicas do movimento feminista, a VES se engaja corporalmente em performances, evidenciando que o corpo é uma plataforma passível de instrumentalizar a radicalização das relações de gênero normativas e borrar as fronteiras entre vida e arte. Essa reprodução de uma ação artística amplamente reconhecida visa ativar o público no espaço, trazendo ao visível seu caráter disputado.

A artista espanhola Nieves Correa realiza uma série de performances nomeadas *El abrazo* (obra Fig. 19), desde 2006, que são organizadas em um vídeo colorido. Abraçando edifícios e construções públicas, a fim de senti-los em todas suas especificidades (calor, frio, rugosidades), o corpo da artista se adapta às dimensões arquitetônicas e morfológicas da cidade, tornando-se instrumento para intervir em espaços públicos.

El Tendedero (1979, Fig. 20) é uma instalação de um varal no Museu de Arte Moderna da Cidade do México, idealizado pela artista mexicana Monica Mayer. Composta por prendedores e centenas de papéis pendurados, expôs as respostas de mais de 800 mulheres à afirmativa “Como mulher, a coisa que eu mais odeio na cidade é...” – a maioria dos textos convergem na questão da violência sexual sofrida nas ruas. Posteriormente, Mayer expôs esse trabalho na orla de Los Angeles, Estados Unidos, em diversos tecidos com escritos obtidos na exposição.

Por fim, cabe destacar duas obras que aparecem no respositório *React Feminism* sob outras *tags*, mas que também são importantes ao nosso trabalho: as performances *The King* (1972, Fig. 21) de Eleanor Antin e *The Mythic Being* (1973, Fig. 22) de Adrian Piper. Ambas aparecem sob as *tags* “de/construção de identidades”, “encenação”, “tornar-se”, entre outras, pois são apresentadas como a

²⁷ Ainda que a performance ocorra no espaço urbano, o site organiza esta ação sob as *tags* “corpo estendido”, “trabalho doméstico/trabalho de cuidados” e “reencenação”.

transformação dessas artistas em homens: respectivamente, Antin se torna um rei, e Piper se torna um jovem homem negro que circula pelas ruas nova-iorquinas. Em pesquisa em outras fontes²⁸, encontramos ambas as obras em performance nos espaços públicos da cidade, e, por isso, também são apresentadas.



Figura 21 - Eleanor Antin. *The King* (1972). Fonte: React Feminism



Figura 22 - Adrian Piper. *The Mythic Being* (1973). Fonte: React Feminism.

Antin se torna nada menos que o rei de Solana Beach (*The King of Solana Beach*, 1974-1975), uma performance documentada em fotografias em preto e branco, na qual Antin se utiliza da pequena cidade litorânea de Solana Beach, integrante do condado de San Diego, na Califórnia, enquanto um palco de seu reinado fictício ao longo de um ano. Ao vagar pela cidade em um corpo feminino que usa barba, botas, camisa branca e uma capa negra, o rei circula em suas atividades cotidianas pelas ruas, mercearias e agências de correios, fazendo reverência aos cidadãos. Apresentando um personagem de gênero tão ambíguo – e sendo a figura



²⁸ Bowles (2011); Antin (2014).






do rei um símbolo patriarcal –, a performance abre brechas para o questionamento da autoridade masculina normatizada e para os binarismos sob os quais tais autoridades residem.

Adrian Piper, que, por sua vez, tem um *corpus* artístico expressivo em performances urbanas, também realizou algumas séries que envolvem seu personagem *Mythic Being* (1972-1976) ao longo de quatro anos. Nessas ações, Piper assume uma identidade masculina – ainda que ambígua – para deambular pelas ruas de Nova Iorque. Segundo retratado pelo *React Feminism*, Piper almejava escapar de certos aspectos de uma subjetividade para poder explorar e investigar outros modos de relações sociais desde sua transformação. A artista será retomada adiante, pois compõe nosso *corpus* advindo de outras fontes de pesquisa.

Na Tabela 3, apresentamos 10 artistas localizadas no livro *Art and Feminism* (2001), cujas performances transcorrem no espaço urbano.

Tabela 3: *Art and Feminism*: Performances Urbanas

	Artista	Ano	Título	Imagem
1.	Adrian Piper	1975	<i>The Mythic Being: Cruising White Women</i>	 <p>Figura 23 - Adrian Piper (1975)</p>
2.	Adrian Piper	1970-1973	<i>Catalysis III</i>	 <p>Figura 24 - Adrian Piper (1970-1973)</p>

3.	Betsy Damon	1977	<i>7,000 Year-old Woman</i>	 <p data-bbox="1038 701 1283 730"><i>Figura 25 - Betsy Damon</i></p>
4.	Laurie Anderson	1973	<i>Fully Automated Nikon (Object/Objection/Objectivity)</i>	 <p data-bbox="1038 992 1310 1021"><i>Figura 26 - Laurie Anderson</i></p>
5.	Linda Montano	1972	<i>Chicken Dance</i>	 <p data-bbox="1038 1272 1302 1301"><i>Figura 27 - Linda Montano</i></p>
6.	Mierle Ukeles	1973	<i>Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside</i>	 <p data-bbox="1038 1664 1353 1693"><i>Figura 28 - Mierle Ukeles (1973)</i></p>
7.	Mierle Ukeles	1978-1980	<i>Touch Sanitation</i>	 <p data-bbox="1038 1951 1385 1977"><i>Figura 29 - Mierle Ukeles (1978-80)</i></p>

8.	Sophie Calle	1980	<i>Suite Vénitienne</i>	
				<i>Figura 30 - Sophie Calle</i>
9.	Ana Mendieta	1973	<i>Rape Scene</i>	
				<i>Figura 31 - Ana Mendieta</i>
10.	Jenny Holzer	1977-1982	<i>Truisms</i>	
				<i>Figura 32 - Jenny Holzer</i>

Fonte: Elaboração minha a partir de RECKITT, PHELAN, 2001.

As duas primeiras obras, de autoria da artista estadunidense Adrian Piper, *The Mythic Being: Cruising White Women* (1975, Fig. 23) e *Catalysis III* (1970-1971, Fig. 24), são performances que tomam as ruas como cenário e agente. As ações de Piper vertem aos anseios de interpelar e perturbar as relações sociais casuais na cidade, desenvolvendo ações que desafiam a suposta neutralidade das diferenças nos espaços públicos. Assim, em *The Mythic Being*, a artista inicia um projeto de cerca de quatro anos (1972-1976) no qual assume o seu alter ego masculino, vestindo-se como um jovem homem, negro e andrógino com uma peruca *black power*, óculos escuros e bigode. O projeto deu origem a uma série de produções, como vídeos, desenhos, colagens e fotografias que servem de registro e suporte às

suas performances. A performance *Cruising*²⁹ *White Women* (1975) consiste na artista vagando ou sentada na cidade, fumando e agindo de acordo com os estereótipos masculinos de conduta nos espaços públicos, sobretudo em sua atitude de assédio frente às mulheres.

Catalysis III (1970-1971), integra uma série de performances numeradas de I a VII, realizadas entre 1970 e 1973, respectivamente. Nessa ação, Piper sai às ruas para comprar luvas vestindo uma malha com o escrito “WET PAINT” em tinta fresca. A hostilidade que a artista incita é parte e insumo resultante de suas performances: a confrontação direta com o público desavisado aproxima suas performances da vida real a tal ponto que se perde o referencial que separa vida e arte.

A obra *7.000 Year-old Woman* (1977, Fig. 25), de Betsy Damon, foi realizada duas vezes: uma vez em uma galeria de arte e a outra na Prince Street, em Nova Iorque. Na performance, Damon cobre seu corpo com 420 pequenos sacos recheados de farinha colorida em diversas tonalidades. Caminhando em espiral, a artista vai cortando os sacos, torna-se uma escultura viva e oferece aos espectadores levar os sacos excedentes para que também façam suas próprias performances. Nos termos da artista, durante a performance, ela se tornou “um pássaro, um palhaço; uma mulher ensacada; uma antiga deusa da fertilidade; pesada-leve; uma artista de *strip-tease*: sensual e linda” (DAMON apud RECKITT; PHELAN, 2001).

A obra de Laurie Anderson, *Fully Automated Nikon (Object/Objection/Objectivity)* (1973, Fig. 26), consiste em um revide da artista aos assédios sofridos nas ruas da cidade: ao ser importunada nas ruas, Anderson decide fotografar os homens que lhe fizessem comentários de cunho sexual. Considerada uma vingança do ponto de vista de que o assédio nos espaços públicos significa uma invasão à sua privacidade, Anderson fotografa os homens que lhe importunam, sentindo-se armada com sua câmera Nikon automática. O resultado do trabalho são fotografias e registros textuais sobre as experiências de devolver constrangimentos de um modo criativo e resiliente.

Chicken Dance (1972, Fig. 27) é o resultado de uma persona da artista Linda Montano. Enquanto estudante de artes na Universidade de Wisconsin, recusando as práticas artísticas tradicionais, Montano decide unir cotidiano e arte a partir de sua

²⁹ *Cruising*, aqui, é utilizada como uma gíria que pode ser compreendida como o ato de vagar pela cidade buscando flertes, uma procura aleatória, geralmente em locais públicos, por parceiros.

própria experiência enquanto outras personalidades. *Chicken Woman* foi seu primeiro experimento, um alter ego que assumia diversas personalidades, desde uma freira até figuras oníricas. Durante sete anos, essa personagem foi vista dançando pelas calçadas nova-iorquinas e até mesmo na ponte Golden Gate, de San Francisco, como um ato de reivindicação e ressignificação desses espaços.

A obra *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside* (1973, Fig. 28), consiste em uma ação de uma série de performances desempenhadas por Mierle Laderman Ukeles (1939), entre 1973 e 1976, nas quais a artista se engaja em uma série de atividades de manutenção nos espaços públicos. Limpando ruas e escadarias de museus, suas ações convocam o espectador a refletir acerca desses trabalhos invisíveis de manutenção. Ao exibir como uma obra de arte um trabalho tão trivial e cotidianamente executado repetitivamente, sobretudo pelas mulheres, Ukeles propõe ressignificar esses trabalhos e sua invisibilização ao trazê-los à luz sob status artístico.

Do mesmo modo, a obra *Touch Sanitation* (1978-1980, Fig. 29), também de Ukeles, opera igualmente uma ação de produção de visibilidades ao obliterado trabalho de manutenção. Entre 24 de julho de 1978 e 26 de junho de 1980, Mierle Ukeles se dedicou a conhecer e apertar as mãos de cerca de 8.500 trabalhadores do setor de saneamento público. Assim, fazendo um trabalho de legitimação dessas atividades tão pouco reconhecidas socialmente, a artista vislumbra pôr em evidência as engrenagens que mantêm nossas sociedades em andamento, mas que raramente são assim identificadas.

Sophie Calle (1953), em *Suite Vénétienne* (1980, Fig. 30), produz um amplo registro de sua jornada à Veneza, na Itália, perseguindo um homem, Henri B., o qual havia conhecido brevemente em Paris. Segui-lo sem seu conhecimento foi parte do projeto: a ação consistiu em uma investigação e em excursões diárias por Veneza atrás de Henri B. Disfarçada com uma peruca loira, Calle descobre o hotel no qual seu alvo estava hospedado, empreendendo uma rica ação de registros em um diário dos locais visitados por ele, com tempo de permanência, fotografias e mapas de seus trajetos. Sophie Calle é considerada uma artista próxima ao movimento situacionista dadas suas incursões a “um aproveitamento revolucionário do acaso como forma de ruptura com hábitos urbanos diários” (CAMPANY apud FABRIS, 2009, p.79).

Ana Mendieta (1948-1985) foi uma artista cubana, exilada nos Estados Unidos, de grande proeminência na arte feminista norte-americana nos anos 1970. Sua obra *Rape Scene* (1973, Fig. 31), retratada no livro, é parte de uma série de ações que a artista realizou no ano de 1973, depois do estupro e feminicídio de uma estudante de sua universidade, em Iowa City. O caso, que chocou a cidade, não chegou a obter resolução. Em uma das performances, Mendieta convidou seus amigos para um jantar em sua casa no qual ela simulava com seu corpo estirado sobre a mesa de jantar a cena de estupro conforme relatado pela mídia local. Na obra do livro, é reproduzida a versão de *Rape Scene* em um matagal na periferia da cidade, fora do ambiente doméstico, rompendo novamente com qualquer possibilidade de relegar tais violências e assassinatos à esfera do privado e pessoal.

A obra *Truisms* (1977-1982, Fig. 32), de Jenny Holzer, trata-se de um projeto denominado “mensagens para o público”. As séries, desde o início, tiveram participação do programa para artistas independentes do Whitney Museum de Nova Iorque, sendo um projeto de intervenção em painéis luminosos em edifícios de alta circulação de pessoas na cidade. Replicando frases familiares, padronizadas e autoritárias da cultura de massa e do capitalismo, apresenta-as como emitidas por um gênero neutro, mas que evidencia a potência dos condicionamentos sociais em nosso subconsciente.

É preciso destacar que *Art and Feminism* também apresenta algumas artistas que aparecem na plataforma *React Feminism*, identificadas na tabela 2: a obra *Tap and Touch Cinema* (1968), de Valie Export, bem como a obra *Touch Sanitation* (1978-1980), de Mierle Ukeles, porém sob as *tags* “performance de duração”, “corpo estendido”, “trabalho doméstico/trabalho de cuidados” e “manifesto”. Suzanne Lacy e Leslie Lebowitz também têm sua obra conjunta retratada em ambas as fontes: *In Mouring and In Rage* (1977). Ana Mendieta (1948-1985), presente na tabela 3, também aparece em três ocorrências em *React Feminism*, sob *tags* que não foram priorizadas neste trabalho, como “ritual”, “violência sexual”, “natureza”, “des/aparecimento”, entre outras. Adrian Piper também aparece nas duas bases de pesquisa, ainda que, em *React Feminism*, sua obra *Mythic Being* esteja classificada sob o grupo “de/construção de identidade”. A reincidência dessas artistas em duas fontes diferentes fez com que buscássemos priorizá-las, a fim de verificar modos de relacioná-las com nossas teorias.

3.3 ABREVIACÕES: AS ARTISTAS SINTÉTICAS

As três tabelas apresentadas nos permitem conceber a importância que a questão de ocupação da cidade exerceu – e ainda exerce – para a arte feminista. A possibilidade de ler questionamentos à dicotomia entre público e privado, apropriando-se das ruas, pode ser encontrada em muitas das obras apresentadas nesta seleção. Todas as obras mapeadas se tratam de ações performativas ou ao menos com aspectos performativos³⁰ sobre o espaço, produzidas a partir da década de 1960 até a atualidade, e realizadas por artistas mulheres em espaços públicos urbanos.

Algumas obras foram descartadas do *corpus* analítico da pesquisa devido à escassez ou mesmo à ausência de documentos e materiais tanto críticos quanto historiográficos em maior profundidade, como é o caso de *Monument to Working Women* (1985), de Shirley Cameron, Monica Ross e Evelyn Silver, *Sommerpause*, de Anne Jud (1980), *Petjades* (1976), de Fina Miralles, *Vitrina* (1990), de Maria Teresa Hincapié, e *Abrazo* (2006), de Nieves Correa. Vale destacar que, quanto mais atuais as obras ou se produzidas por artistas oriundas de países periféricos, tanto mais escassos são os documentos para consulta das obras.

Há três obras que tratam de um tema extremamente central à luta feminista: a violência de gênero. Essas obras evidenciam, explicitamente, o caráter assimétrico da circulação de corpos marcadamente generificados como femininos nos espaços públicos. Ainda que tenham grande relevância e compatibilidade com o *corpus*, essas obras foram suprimidas devido à dificuldade de produzir leituras a partir da construção teórica desenvolvida nos primeiros capítulos. Isso significa que, embora sejam obras de artistas com visíveis preocupações com as questões de gênero ou com o espaço urbano, não abordam de modo tão direto os questionamentos da noção de público. Esses casos são representados por Suzanne Lacy, em *Three Weeks in May* (1977), e *In Mourning and In Rage* (1977), de Susanne Lacy e Leslie Lebowitz. A primeira, ainda que consista em performances que aproximam a questão espacial dos estupros, produz uma cartografia dessas violações ao longo da cidade e resulta em uma performance que, primordialmente, realiza intervenções mais

³⁰ Algumas obras, como *Obelisco de Pan Dulce* (1979) e *Portable Parks* (1970-atual), ainda que consistam em instalações, possuem também caráter performativo devido à interação com o público.

propriamente na esfera pública do que no espaço urbano: inserções no rádio e ampla cobertura midiática das performances. *Fully Automated Nikon* (1973), de Laurie Anderson, não integra as análises devido ao caráter episódico da combinação das questões urbanas e de gênero no conjunto da obra da artista.

Embora as intervenções na paisagem também contemplem aspectos performativos, como é o caso de *Obelisco de Pan Dulce* (1979), da artista argentina Marta Minujín, e *Portable Parks* (1970-atual), de Bonnie Ora Sherk, ambas se tratam de instalações temporárias e performativas, mas que se dão, primordialmente, por seu caráter de instalação artística. Do mesmo modo, as intervenções *Street Works*, de Colette (1971-1979) aproximam-se de uma arte de guerrilha, próxima ao *grafitti* e às expressões pictóricas no espaço urbano. Visto que estão sendo priorizadas as ações que colocam as corporalidades em ação, essas obras não integrarão as montagens.

A obra de Monica Mayer (*El Tenedero*, 1979), por ser iniciada em uma exposição em um museu no México, também não integrará as montagens. *Herstories Tours* (2000 – atualidade), ainda que produza visibilidades à história das mulheres na cidade, condiz menos à noção de disputas pelo espaço público, sendo também deixada em segundo plano nas análises.

As obras que são reencenações de performances consagradas (Cornelia Sollfrank, *Le chien ne va plus*, Valie Export Society, *Touch Cinema*), bem como *Paralyzed* (2003) de Klara Lidén (Tabela 2) e *MesuRages d'Institutions et des rues* (1980) de ORLAN (Tabela 2), que são extremamente semelhantes à série *Catalysis I-VIII* de Adrian Piper e *Body Configurations* de Valie Export, respectivamente, serão desconsideradas a fim de priorizar as performances pioneiras, sobretudo devido à maior disponibilidade de documentos historiográficos das mesmas.

Dentre uma miríade de modos de apresentar e representar a questão de gênero nesses espaços, privilegiamos destacar artistas cujos escritos e relatos sobre as obras estejam mais evidenciados quanto às questões de nosso interesse; ou seja, artistas cujas obras apresentem aspectos que são sintéticos às questões teóricas trazidas anteriormente. Assim, destacamos quatro artistas que, tanto na história da arte como em suas associações implícitas ou explícitas com o feminismo, parecem-nos paradigmáticas na abordagem do problema em questão: Adrian Piper, artista negra, norte-americana, trabalhando em Nova Iorque e Cambridge (EUA); Mierle

Ukeles, artista norte-americana, trabalhando principalmente em Nova Iorque (EUA); Sophie Calle, artista francesa, com trabalhos em diversas cidades; e Valie Export, artista austríaca, realizando trabalhos em Viena.

Para Adrian Piper (nascida em Nova Iorque, 1948), os choques sociopolíticos da sociedade norte-americana na primavera de 1970, como a invasão do Camboja, o movimento das mulheres, a repressão aos protestos antiguerra e o movimento *black power* teriam tido grande impacto na sua produção a partir de sua condição de artista mulher e negra. O cenário ao seu redor a levou a rejeitar a noção kantiana da arte como uma esfera autônoma e autodeterminada, rejeitando a possibilidade de uma obra de arte ser recebida de modo passivo pelo espectador, bem como de modo universal. Assim, Piper passa a ressignificar sua produção, tornando-se seu próprio objeto artístico a partir de performances³¹: “o trabalho não tem significado independente ou existência fora de sua função como meio de mudança. Existe apenas como agente catalisador entre eu e o espectador” (PIPER, 1975, p.53). Desde 1970, a artista foca em investigar as relações sociais, inserindo cada vez mais seu corpo na sua arte para, estrategicamente, provocar situações de antagonismo (BOWLES, 2011) com o público, buscando afirmativamente modos de tornar visíveis o racismo e o sexismo que estão imbricados nas relações cotidianas.

É nesse contexto que Piper inicia suas performances urbanas com a série *Catalysis I-VIII* (1970-1973), buscando, deliberadamente, evitar qualquer contexto artístico a fim de confrontar diretamente o espectador desavisado com sua presença imprevisível. Em entrevista à crítica de arte Lucy Lippard, quando interrogada sobre o que ela acredita que essas obras têm relação com o fato de ser uma mulher e negra, uma vez que são performances “agressivas” nos termos da entrevistadora, Piper responde:

Bem, não em termos de intenção. Enquanto a performance acontece, eu sinto-a completamente apolítica. Mas eu penso que o trabalho é um produto meu como um indivíduo, e o fato de eu ser uma mulher certamente tem muito a ver com isso. Você sabe, aqui estou, ou estava, “violando meu corpo”, eu estava tornando-o público. Eu estava me transformando em um objeto. (PIPER, in: LIPPARD, 1972, p.78)

Aqui, Lippard contesta: não se trataria de uma objetificação feminina subversiva ao exhibir-se de modo tão repulsivo? Olhando em retrospectiva, Piper

³¹ No original: “the work has no meaning or independent existence outside of its function as a medium of change. It exists only as a catalytic agent between myself and the viewer.”

considera válida tal leitura, ainda que suas performances dependam de uma inseparabilidade da vida – “eu não digo: “Estou fazendo uma performance” [...]. Há muito pouco separando o que estou fazendo de atividades pessoais peculiares” (ibid., p.78).

Assim como Piper, as demais artistas aqui abordadas por vezes nos fornecerão subsídios empíricos para pensar a questão de gênero e espaço, uma vez que elas próprias são integrantes de seus contextos sociais: “Subscrevo a ideia de que a arte reflete a sociedade até certo ponto, e eu sinto como se um monte de trabalho que estou fazendo está sendo feito porque eu sou um paradigma do que é a sociedade” (ibid., p.78).

A segunda artista que selecionamos para análise é Valie Export, nome artístico de Waltraud Lehner, nome de solteira, e posteriormente Waltraud Höllinger, nome de casada, nascida na Áustria em 1940. Em 1967, a artista decide renomear-se para VALIE EXPORT, em caixa alta, como no logotipo de uma popular marca de cigarros, uma vez que não desejava levar adiante o costume patriarcal de ter o sobrenome do pai ou do marido. A partir dessa declaração notoriamente feminista, advogamos que as performances de Export se utilizam da cidade como um cenário para seu engajamento corpóreo com o espaço urbano e suas estruturas, o que pode ser lido como um trabalho essencialmente feminista que, conforme visto na Tabela 2, influencia grandemente a produção artística contemporânea, como o coletivo VES, Cornelia Sollfrank, além de ter grande interface com os trabalhos de outras renomadas feministas, como ORLAN. Sobretudo na série *Body Configurations* (1972-1982), em que o corpo é colocado em relação às estruturas arquitetônicas da cidade, Export sustenta um engajamento com os espaços urbanos e sua respectiva produção social, sempre vinculados (DAWSEY, 2008). Seja tornando visível a condição do corpo feminino no espaço público ou forjando situações de confronto ou estranheza com o público (como em *Tap and Touch Cinema* ou *From the Portfolio of Doggedness*), os trabalhos de Export servem para pôr em evidência e questionar as condições de acesso que regem os espaços públicos, a partir de códigos de acesso estritos.

A artista francesa Sophie Calle (1953) é identificada como uma *flâneuse* por excelência (ELKIN, 2016). Seus trabalhos das décadas de 1970 a 1990 consistem especificamente em obras produzidas a partir dos insumos da vida urbana cotidiana.

Em 1979, sentindo-se deslocada e entediada em sua cidade natal após oito anos vivendo no exterior, Calle passa a seguir pessoas aleatórias pelas ruas de Paris. Sem nenhuma motivação específica que justificasse a escolha de seus alvos, segue-os aleatoriamente em seus percursos e itinerários diários. Certo dia, em uma exposição de arte, Calle é apresentada a um homem que ela havia seguido naquele mesmo dia, que dará origem ao projeto apresentado acima, *Suíte Veneziana* (1980), no qual a artista irá a Veneza para segui-lo pela nova cidade. Posteriormente, desenvolveu diversas séries que partem da experiência urbana para questionar a estabilidade da cisão entre público e privado: em 1981, solicita à sua mãe que contrate um detetive para segui-la na rua e registrar seus movimentos; em *Address Book* (1983), encontra uma caderneta perdida na rua, iniciando uma busca por remontar a identidade do dono; em 1994, em parceria com o escritor Paul Auster, adota uma cabine telefônica como seu local na cidade, realizando a série *Phone Booth*.

Por fim, Mierle Laderman Ukeles (1939) é uma artista cuja obra pode ser identificada como inerentemente feminista e urbana. Por cerca de 40 anos, Ukeles tem se dedicado a pensar a arte como um processo que se assemelha à vida cotidiana, sobretudo nas atividades de manutenção que sustentam a sociedade. Desde 1977, é artista residente no Departamento de Saneamento da cidade de Nova Iorque, evidenciando seu profundo engajamento com a cidade. Em 1969, escreve o *Maintenance Art Manifesto!*, um marco na história da arte feminista, desafiando o papel social da mulher no âmbito doméstico, expandindo a questão da “arte de manutenção” à esfera pública e urbana. Trazendo à tona o baixo status social dos trabalhos associados à manutenção – cuidado das crianças, limpeza, cozinhar –, a artista torna essas atividades públicas ao realizá-las na rua, nos museus.

Assim, no próximo capítulo, empreenderemos uma leitura a partir de montagens das obras de cada uma dessas artistas, a fim de relacioná-las com uma manifesta resistência de gênero às acepções abstratas de um espaço público unificado e de acesso universal. A partir de seus usos dos espaços urbanos, compreendemos que estes permitem a produção de novos espaços, cujas expressões transparecem a concorrência por sua ocupação e afirmação da diferença.

4. AS IMAGENS COMO ESPAÇO DE LUTA

Neste capítulo, produzimos quatro conjuntos, originando uma montagem com imagens de obras de cada artista, a fim de propor produções de sentido a partir de relações intersticiais entre estas e em relação às teorias desenvolvidas no primeiro e segundo capítulos. Cabe destacar três conceitos apresentados no segundo capítulo que serão de grande relevância para a análise das montagens das imagens: o dissenso de Rancière (2006), enquanto aquilo que evidencia o limite da noção de consenso democrático; o modelo agonista de Mouffe (2013), como caminho para a expressão de práticas que não são da ordem do dissenso; e a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), como a possibilidade estética da arte de reorganização do mundo sensível comum.

Como proposto, todos os trabalhos apresentam relação direta com o espaço urbano, compreendendo-o como produto de interações e negociações sociais e refletindo os modos no qual o próprio entendimento sobre o espaço está vinculado a tais negociações. Desse modo, sobretudo Adrian Piper e Mierle Ukeles apresentam performances nas quais os critérios de exclusão dos espaços públicos são levados ao escrutínio, evidenciando sua produção social e seu papel na reprodução de desigualdades de acesso. Essas artistas também nos fornecem duas diferentes formas de abordagem interseccional de gênero com questões raciais (Piper) e com questões de classe (Ukeles).

Desse modo, estruturamos o capítulo em quatro itens. Em 4.1, apresentamos Mierle Ukeles, a artista residente no Departamento de Saneamento da cidade de Nova Iorque que tem por ação principal dar a ver atividades socialmente obliteradas, provocando rupturas que são da ordem do dissenso. Em 4.2, Adrian Piper, enquanto artista que perturba a aparente ordem dos espaços públicos através de performances agonísticas que revelam suas assimetrias de acesso. Em 4.3, a austríaca Valie Export aparece como uma feminista isolada na cena artística vienense, realizando tanto performances que irrompem de modo inusitado no espaço público quanto performances de intervenção corporal nas estruturas arquitetônicas da cidade. Em 4.4, a francesa Sophie Calle integra a discussão a partir de uma obra essencialmente conectada às ideias situacionistas de deriva enquanto

modos de se apropriar da cidade, mas que adentram, também, na discussão sobre a arbitrariedade das noções estáticas de público e privado.

4.1 MIERLE UKELES

Eu sou uma artista. Eu sou uma mulher. Eu sou uma esposa. Eu sou uma mãe. (Ordem aleatória). Eu faço um monte de lavagem, limpeza, cozinho, renovo, preservo, etc. Também, até agora, separadamente, eu “faço” arte. Agora, eu vou simplesmente fazer essas tarefas de manutenção diárias e trazê-las à consciência, exibindo-as como arte [...] MEU TRABALHO SERÁ O TRABALHO. (UKELES, 1969)³²

O trecho acima é retirado do *Manifesto For Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition “CARE”*, de Mierle Laderman Ukeles, artista que desenvolve ações de manutenção doméstica e urbana desde 1969. No manifesto, afirma: “tudo que eu digo que é arte, é arte. Tudo que eu faço que é arte é arte³³” (UKELES, 1969), aproximando a noção de arte e de política, ou melhor, dispondo da arte enquanto uma ferramenta política, uma vez que seu suporte de ação se torna a própria cidade. O texto marca, portanto, o início de uma carreira na “arte de manutenção”, ao passo que torna pública sua experiência cotidiana de mulher e de artista mulher (VIJ, 2016).

Desafiando o papel social doméstico atribuído à mulher, declara-se uma “artista da manutenção”, ou seja: emprega a manutenção como centro de suas ações artísticas, que transporá à esfera pública, seja pela publicização de imagens realizando a manutenção doméstica, como na série *Private Performances of Personal Maintenance as Art*, ou urbana, como na maior parte de suas ações como artista inserida no Departamento de Saneamento em quase 50 anos. Transgredindo as fronteiras que distinguem arte e trabalho, arte e vida cotidiana, trata-se, antes de mais nada, de um tornar público os atos de manutenção basilares tanto no contexto doméstico quanto no urbano.

Foi após o nascimento de seu primeiro filho, em 1968, que Ukeles toma consciência de como o trabalho de manutenção e cuidado da casa e com as crianças consiste em uma gama de atividades altamente exaustivas e repetitivas, mas que

³² No original: “I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (Random order). I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, up to now separately I “do” Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. . . . MY WORKING WILL BE THE WORK”.

³³ No original: “Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art.”

raramente eram reconhecidas enquanto tais, e menos ainda enquanto trabalho. Ao considerar a manutenção um campo de atividades socialmente invisível, mas que mantém a vida social e coletiva em movimento, Ukeles propõe um olhar atento àqueles que desempenham tais funções, normalmente incógnitos no que consideramos espaço público. Desse modo, explora a intersecção entre a esfera do trabalho e o feminismo, estabelecendo uma potente conexão entre o que consideramos privado e público. Ao unir o pensamento intelectual feminista à sua prática de visibilização, afirma tanto o trabalho de saneamento da cidade quanto aquele dentro do lar como atividades estigmatizadas pela falta de prestígio social e que pouco, ou ainda nem mesmo, são remuneradas. Nesse sentido, o espaço público assume posição para além de um cenário, mas como o próprio integrante da ação, na qual a presença de uma mulher e de trabalhadores são visual e laboriosamente afirmadas.

Assim, seus trabalhos, tipicamente ligados ao conceitualismo, não dão origem a objetos de arte, mas a diversas ações sobre o espaço que resultam em registros fotográficos. A partir da montagem (Figura 33) de algumas imagens de performances que apresentamos a seguir, visamos propor como a obra de Ukeles nos permite pensar o espaço público.

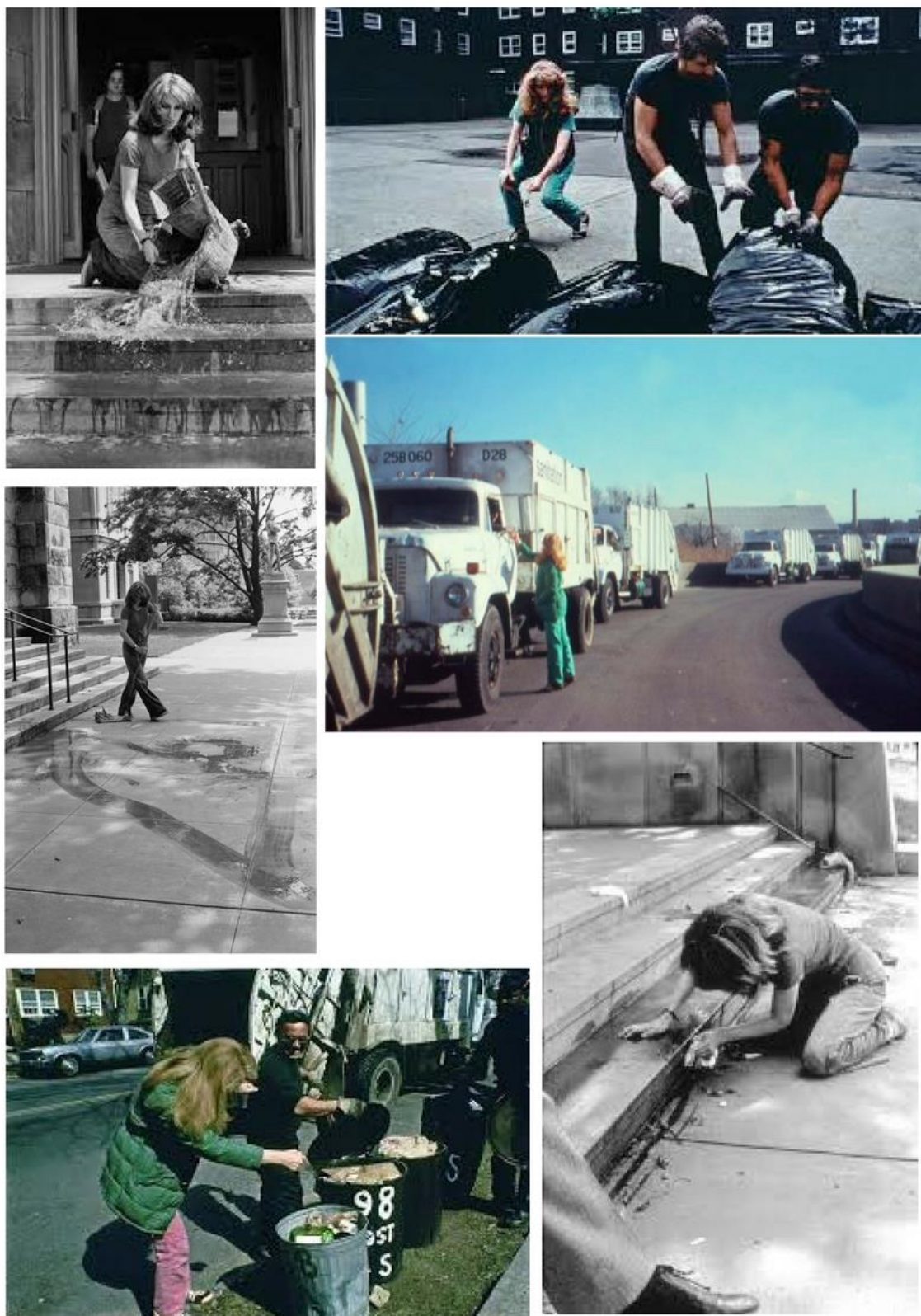


Figura 33 - Montagem Mierle Ukeles. Elaboração minha.³⁴

³⁴ Referência das imagens no Anexo I.

A montagem foi realizada a partir de seis imagens que documentam diferentes momentos e performances de Mierle Ukeles. As três imagens em preto e branco condizem à mesma série de performances *Washing/Tracks/Maintenance: Outside* (1973). As imagens são registros de uma performance específica nomeada *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance—Outside and Inside*, que resultou em 12 imagens documentais da ação realizada no dia 22 de julho de 1973, na qual a artista realiza uma limpeza nas escadarias e calçadas do Museu de Arte Wadsworth Atheneum, em Hartford (EUA) e, posteriormente, dentro do museu. As imagens consistem na artista passando um esfregão pela calçada, molhando as escadas para limpá-las e passando um pano na beira das escadas.

As duas imagens nas quais a artista aparece junto a sacos e latas de lixo, em ambas com dois trabalhadores do departamento de saneamento da cidade, são oriundas da série *Touch Sanitation: Follow in Your Footsteps* (1977-1980), que consiste em seguir os passos, acompanhar e registrar o trabalho da equipe de saneamento. A imagem na qual Ukeles aparece ao lado de uma fila de caminhões apertando a mão de um trabalhador, é parte da mesma série, *Touch Sanitation: Handshake Ritual* (1977-1980), na qual dedicou-se a acompanhar os trabalhadores e apertar as mãos de mais de 8.500 pessoas empregadas na manutenção da cidade, agradecendo-lhes por manter a cidade de Nova Iorque não apenas limpa e em atividade, mas sobretudo “viva” (UKELES in: Brooklyn Museum, s.d.). Nos termos da artista: “Eu não estou aqui para observá-los, analisá-los ou julgá-los. Eu estou aqui para estar com vocês: todos os turnos, todas as estações, para *caminhar por toda a cidade com vocês*” (UKELES in: Brooklyn Museum, s.d., tradução e grifo meus³⁵).

Diferentemente da maioria dos artistas contemporâneos que realizam arte pública, geralmente materializada em uma peça monumental comissionada pelo poder público e instalada em um local de grande visibilidade e circulação de pessoas, Ukeles assume uma posição ímpar enquanto artista residente em um órgão governamental da cidade. Identificando-se como uma artista pública, fica evidente como sua proposta é inédita na mudança de papel que a arte pode assumir na cidade, deslocando a prática artística de uma produção objetual para um trabalho baseado

³⁵ No original: “I’m not here to watch you, to study you, to analyze you, to judge you. I’m here to be with you: all the shifts, all the seasons, to walk out the whole City with you.”

no processo contínuo de ações de conscientização ao trabalho de manutenção (VI, 2016).

O arranjo visual produzido pela justaposição dessas imagens transmite a relação que a artista busca estabelecer com o espaço público; como vimos, ainda que algumas performances sejam realizadas no âmbito interno dos museus, na casa da artista, suas práticas tratam sempre de trazer à luz uma invisibilidade social, politizando a esfera pública a partir de uma perspectiva tacitamente feminista. O trabalho incógnito desempenhado para manter a calçada de um museu, uma casa ou uma cidade inteira, como transparece a obra de Ukeles, torna-se impreterivelmente presente dada sua natureza urbana. A partir das imagens, é manifestada uma feminização do público, que põe em ação o slogan feminista “o pessoal é político” que não se refere somente à exclusão das mulheres da vida pública, mas também a uma série de assimetrias de acesso e visibilidade que se produzem no seio da cultura patriarcal.

Em quase todas as imagens, não vemos o rosto da artista – ora de cabeça baixa esfregando um degrau, ora de cabeça baixa mexendo no lixo, ora concentrada em seu balde de água, em apenas em duas fotografias é possível identificar seu rosto. Todavia, seu comportamento e postura são sempre ativos: limpando, varrendo, apertando a mão de um motorista, retirando o lixo. Quanto aos seus companheiros de trabalho, tampouco podemos identificá-los: não enxergamos o motorista do caminhão; há um trabalhador negro na margem direita de uma das fotografias e dois homens que usam óculos escuros nas fotografias de coleta do lixo. Assim, podemos sugerir como o conjunto de imagens põe em xeque um não ver: sujeitos cujos rostos não identificamos e, portanto, que não tomam parte no “espaço de aparência” butleriano (BUTLER, 2015). Em seus registros de performance que reivindicam o trabalho como arte, Ukeles forja modos de visibilidade às ausências estruturantes (ibid.) que constituem o que toma parte, ou não, sobre quais corpos e quais atividades devem, ou não, ser vistos no espaço público.

Outro aspecto que emana da composição é uma certa submissão da artista: ainda que sempre em uma postura ativa em todas as imagens, na fotografia em que limpa um degrau, agachada sobre os joelhos, com a cabeça baixa, vemos no primeiro plano uma perna que atravessa a cena – a calça e o sapato são masculinos. De algum modo, essa presença na imagem opera um reforço à iconografia de subalternidade

feminina e do trabalho de limpeza e manutenção da vida coletiva. Quando a artista toma a rua para sua performance, opera uma ruptura nos códigos dominantes precisamente ao evidenciar em uma mesma imagem quais códigos estão em jogo: há um homem e há uma mulher no espaço público, mas é a figura feminina que está designada à subordinação nesse espaço.

Nas imagens que compõem a série *Touch Sanitation*, Ukeles aparece ao lado dos trabalhadores, que usam luvas e uniformes, dando indícios de uma certa profissionalização do trabalho de manutenção urbana. Quando a artista se coloca em ação ao lado desses trabalhadores sem luvas ou uniformes, vestindo roupas informais e tênis, há uma cisão no que vemos: integra-se às ações de saneamento da cidade e permanece como uma *outsider*, assumindo sua semelhança de trabalhadora na manutenção da vida cotidiana, mas também tornando manifesta a sua diferença. Chama a atenção que em nenhuma das fotografias da montagem Ukeles apareça usando luvas – e tampouco em qualquer outra imagem que tivemos acesso para a pesquisa. No desempenho das tarefas domésticas, raramente as mulheres utilizam uniformes ou luvas, pois a posição social de mantenedora do lar não é um papel a ser assumido, mas sim aquele papel social que lhe compete. Destinadas à casa, quando ocupam as ruas e marcam suas diferenças, afirmam um direito de existência e de alteridade.

Se compreendemos essa montagem como capaz de evidenciar o que tendemos a relegar ao privado – à invisibilidade política, social, mas também espacial – podemos afirmar a dimensão política do trabalho de Ukeles: a política, enquanto atividade configuradora dos domínios do sensível, que define os objetos comuns e “rompe com a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à privada” (RANCIÈRE, 2012, p.59). Ou seja: a montagem traz ao âmbito do sensível o que se vê ou não se vê na cidade, enfrentando as formas de ocultação de terminadas atividades como modos de produzir consenso.

A partir da montagem, é possível vislumbrar essa iconografia da subalternidade das tarefas socialmente designadas às mulheres e à classe de trabalhadores e que traça um paralelo bastante singular entre os diferentes modos de subordinação que não encontram expressão numa esfera pública única. Ora, se há diferentes papéis desempenhados nas esferas pública e privada, de modo que

Ukeles (1969) chega a afirmar sentir-se “duas pessoas diferentes”, ao desempenhar uma vida de artista e uma vida de dona de casa que marcam a experiência de submissão feminina, torna-se evidente como a estruturação social produz diferentes relações espaciais. Nesse sentido, o próprio empenho de reivindicação da cidade é uma luta pela democracia (DEUTSCHE, 2008), pois, como vimos em Rancière (2006), a determinação consensual da razão política é precisamente o apagamento do dissenso, que é, em si, a racionalidade própria da política. Pois a política não se trata do modo como grupos e indivíduos combinam e negociam interesses: “É, antes, um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (ibid., p.368).

A partir da obra de Ukeles, sugerimos que há modos de produzir recortes do mundo sensível que, antes de desfrutar de qualquer universalidade, são sempre expressões de um projeto hegemônico que se impõem como tal. Aquilo que compreendemos como um mundo comum e compartilhado socialmente não é mais que um comum assim tornado pela própria divisão do mundo sensível. Desse modo, a justaposição das imagens parece transbordar um manifesto visual que vai além da reivindicação de direitos daqueles que se ocupam da manutenção da vida social e privada; torna-se uma crítica política e estética que desafia a própria posição de subordinação ao interferir nessa constituição do mundo sensível no qual as ruas, como visto, são centrais à possibilidade de evidenciar os dissensos.

A ideia de partilha do sensível é, portanto, um conceito central à obra de Ukeles. Considerada um sistema que evidencia tanto a existência de um comum como seus recortes existentes, e no qual alguns tomam posição de dominância, a

repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p.15).

Ukeles busca, há mais de 40 anos, tornar visível, dar parte a certas invisibilidades, às “partes exclusivas”, ou excluídas, no plano da cidade. Como vimos, em vez de produzir uma instalação monumental no espaço público, que geralmente condiz com uma materialização assertiva e autoritária das dominações sociais, preocupa-se em oferecer uma partilha do sensível que dá a ver aqueles não tomam parte no comum em nome “daquilo que faz [o trabalho de manutenção], do tempo e do espaço que essa atividade exerce” (ibid., p.16). Ora, seja no âmbito privado, no

trabalho doméstico desempenhado pelas mulheres ou nas calçadas da cidade, despojados de qualquer valorização social, percebe-se como se estrutura o que pode, ou não, ser visível no espaço comum.

Assim, a artista leva às ruas a possibilidade de negociar as relações de poder que são sempre social e espacialmente produzidas. A crítica à constituição da dicotomia público/privado como categorias que determinam uma desvalorização a determinados interesses ou temas ordena uma legitimação do que deve pautar o espaço público e o que deve permanecer excluído e, portanto, privado (FRASER, 2013). Será a partir do dissenso, que opera um “recorte do sensível” na ordenação entre espaços público e privado, que se definem os “assuntos que neles se trata ou não, e dos atores que têm ou não motivos de estar aí para deles se ocupar” (RANCIÈRE, 2006, p.373). Logo, se pelas imagens que temos acesso Ukeles torna visível o que até então não era objeto da arte, o que não se encontrava legitimado em uma esfera estética, que permite em consequência uma validação política, então trata-se de afirmar essa obra como aquilo que interfere na constituição do comum. O dissenso instaurado por essas imagens atua sobre o espaço público, aqui compreendido como a materialidade do mundo comum, para tensionar “o que nele se vê e se ouve” (ibid., p.374).

Ao expulsar atividades alocadas ao espaço privado para o público, torna claro como a categoria “público” adquire seu significado sempre em relação ao privado. A cisão das esferas pública e privada convencionalmente recai sobre uma divisão sexual do espaço, que assinala ao público o espaço de atividades tipicamente masculinas, como a política, os negócios, a vida cívica; às mulheres, o mundo da manutenção, cuidado e domesticidade. Sendo essa dicotomia permeável, a arte denuncia que a presumida neutralidade do espaço público só é possível quando relega os antagonismos e a diferença ao âmbito privado (DAWSEY, 2008).

Uma leitura nos interstícios das imagens de Ukeles nos permite perfazer uma profunda relação com a prática do dissenso enquanto uma interpelação que permite entrever “dois mundos num só: o mundo em que os plebeus falam e aquele em que não falam” (ibid., p.375). É nesse mundo em que plebeus e mulheres falam que as imagens de Ukeles também podem falar, produzir um saber que é da ordem do dissenso.

4.2 ADRIAN PIPER

Adrian Piper (1948) foi uma das grandes expoentes do movimento feminista norte-americano nas artes visuais desde a década de 1970. Insistindo em explorar a subjetividade como insumo para a arte, suas primeiras performances conceituais representam a ideia de práticas artísticas como práticas agonísticas que oportunizam a formação de espaços nos quais uma concepção plural de democracia pode se efetivar. Piper torna manifesto que o significado de uma obra artística não se localiza de modo permanente em si própria, mas é antes constituído em relação a um exterior, de modo que obra e seu contexto de existência são indissociáveis (DEUTSCHE, 2008). Assim, o espectador se torna diretamente implicado na performance – a recepção é central à discussão que a obra visa disparar.

Piper é uma artista estadunidense negra, mas, conforme declarado em um texto de sua autoria, pode facilmente passar-se por branca (PIPER, 1996), de modo que torna a si mesma seu objeto de arte a fim de explorar questões de identidade e alteridade. Em suas séries de performances iniciadas nos anos 1970 e que perduraram por alguns anos, a artista buscou reiteradamente abordar diretamente as questões raciais e de gênero, tornando suas experiências pessoais o resultado das obras.

Graduada em Artes pela School of Visual Arts, em 1969, e em Filosofia pela City College of New York (CCNY), em 1974, realizou posteriormente um doutorado em filosofia na Universidade de Harvard em 1981. Assim, além da carreira artística, Piper também é professora de filosofia, tendo lecionado em universidades como Stanford, Harvard e Georgetown e, atualmente, na Wellesley College (PIPER, s.d.). Piper defende que foi sua trajetória no campo da arte conceitual que a levou a estudar as concepções kantianas do indivíduo como uma consciência racional e unificada, pois, se nossas estruturas cognitivas são imutáveis, então, assim seria possível naturalizar toda ordem de desigualdades sociais, como gênero e raça (BOWLES, 2011).

No campo artístico, empenhou-se em apagar as distinções entre arte e vida, desafiando os pressupostos estabelecidos acerca das categorias de gênero, sexualidade e raça. Suas performances conceituais nas cidades de Nova Iorque e Cambridge se ocupam sobretudo da transgressão das normas sociais de conduta e

comportamento em público impostas por uma cultura urbana sexista, classista e racista. Piper produz ações diretas sobre os espaços públicos urbanos, tanto por meio de perturbação da aparente ordem dominante nas ruas e transporte público quanto disfarçando sua identidade e assumindo uma persona masculina de raça indefinida para vagar na cidade. As performances buscam ocasionar novas possibilidades de percepção à constituição da ordem do campo social, reimaginando a distinção entre o que é considerado adequado ao comportamento em público e o que não o é. A questão da alteridade enquanto um princípio regente à conformação democrática do espaço público pode ser considerada o centro da discussão disparada pelas performances de Piper. Explorando as questões de identidade e de fronteiras sociais, transforma-se em um elemento estranho, excêntrico e, por vezes, até mesmo repugnante que circula pela cidade, obtendo como efeito as reações de desdém e hostilidade de um público desavisado (BOWLES, 2011).

Ao longo de mais de três décadas, o trabalho de Piper tem se debruçado sobre aspectos de gênero, racismo, xenofobia e classe. Nesta análise, daremos ênfase à questão da interseccionalidade entre raça e gênero que protagonizam as primeiras performances da artista. Apresentamos, a seguir, a montagem (Figura 34) que reúne as imagens de performances de Adrian Piper.



Figura 34 - Montagem Adrian Piper. Elaboração minha³⁶.

As imagens que compõem a montagem são oriundas de duas séries de performances realizadas por Adrian Piper: *Catalysis I-VII* e *The Mythic Being*. Cabe destacar que nem todas as performances realizadas nessas séries dispõem de registros fotográficos, ainda que todas disponham de documentos textuais para conhecimento de seus desenvolvimentos. As performances de *Catalysis* estão representadas na montagem pelas imagens da artista caminhando na rua com a roupa pintada com *Wet Paint (Catalysis III, 1970)* e as duas imagens nas quais a artista está com uma toalha na boca no metrô e a outra na qual está aguardando para atravessar a rua (*Catalysis IV, 1971*).

Nos textos sobre as demais performances sem imagens, sabemos que, em *Catalysis I (1970)*, Piper vai ao metrô no horário de pico com roupas embebidas por uma semana em uma mistura pútrida de óleo de bacalhau, ovos e vinagre; há, todavia, vários relatos da artista a partir dos quais tomamos conhecimento da extrema hostilidade que é recebida. O público masculino, principalmente, parecia objetificá-la, percebendo a performance como uma autodepreciação, pois, ao enxovalhar-se, a artista estaria permitindo que todos fizessem o mesmo. *Catalysis II* consiste em uma peça de áudio da artista assobiando uma peça do compositor alemão Bach. Em *Catalysis V*, Piper vai à biblioteca nova-iorquina Donnell Library com um gravador escondido que reproduzia um arrote a cada cinco minutos; Piper segue normalmente sua rotina de pesquisa e leitura. Em *Catalysis VI*, também sem imagens, a artista volta ao metrô, desta vez com balões de gás hélio do Mickey Mouse presos à sua roupa. Por último, *Catalysis VII* é realizada em um museu, onde a artista estourava grandes bolas de chiclete perto dos visitantes (BOWLES, 2011).

Uma vez apresentadas as performances que compõem *Catalysis*, podemos olhar novamente as imagens que se apresentam nessa montagem: *Catalysis III* e *IV*. Na imagem de *Catalysis III*, Piper pinta sua blusa com uma tinta branca e coloca um aviso sobre seu corpo: tinta fresca. Assim, torna-se um elemento imprevisto de estranheza e perturbação: há pelo menos cinco pessoas ao seu redor, olhando-a. Há duas mulheres que passam ao lado de Piper e torcem o pescoço para vê-la; o mesmo ocorre com a senhora que caminha à sua frente; outra senhora que olha uma vitrine se detém para olhá-la, enquanto uma outra transeunte parece tentar passar ao lado,

³⁶ Referência das imagens no Anexo I.

desviando-se da presença inusitada. Em suma, basicamente todos os integrantes da fotografia estão voltados à artista que, por sua vez, apresenta-se impassível, sem nenhuma expressão facial específica, aparentando indiferença à situação que ocasiona.

Nas duas fotografias de *Catalysis IV*, Piper se apresenta vestida de modo bastante conservador, mas com uma toalha branca na boca: ora sentada no vagão do trem, ora parada em uma calçada mirando a via pouco movimentada por onde passam alguns automóveis. Sabemos que essa série também é integrada por uma performance no elevador do *Empire State Building* a qual não há registros fotográficos. Na fotografia dentro do vagão de metrô, há uma mulher sentada ao lado de Piper usando óculos escuros (ainda que no ambiente fechado do trem) e virada de modo que parece estar dando as costas ou, ainda, deliberadamente repelindo a presença excêntrica. O homem ao lado dessa mulher está com o corpo totalmente voltado para a janela do trem, talvez também se furtando de qualquer contato com a figura estranha ou, ainda, evitando a câmera³⁷ que registra a performance. Na fotografia em que está parada na calçada, há dois pedestres que parecem ter cruzado com Piper e seguem seus caminhos, de costas para a imagem. Não sabemos se eles anteriormente fitaram ou examinaram Piper, mas, nessa imagem, a artista parece afirmar a naturalidade de sua inserção no espaço: é uma mulher negra ocupando e afirmando seu direito à cidade, ou melhor, evidenciando as nuances da disputa de um espaço público cujo acesso não pode ser universal, mas pode ser sempre afirmado e disputado.

Diferentemente das performances I, III ou VI, nas quais sabemos que a artista provoca sensorialmente seus concidadãos com odores pestilentos, ruídos de balões que estouram, a performance IV é representativa de uma hostilidade destinada a Piper mesmo quando não está produzindo perturbações: a inserção de um fator diferente³⁸ já serve como fator disruptivo na ordem estabelecida ao espaço público. Provavelmente associada à insanidade ou à excentricidade, a performance atesta como a inclusão de um elemento controverso frustra o consenso, expondo como a

³⁷ As fotografias desta performance foram realizadas pela artista Rosemary Mayer (BOWLES, 2011).

³⁸ Destacamos que, ainda que em nenhum dos escritos e depoimentos da artista aos quais tivemos acesso haja menções sobre a questão do registro fotográfico, na imagem do metrô conseguimos ver o *flash* da câmera através do vidro, o que possibilita compreender os modos de registros (câmeras filmadoras ou fotográficas) como fatores que contribuem à hostilização do público.

arte pode operar como instrumento que questiona as dominações do espaço (DEUTSCHE, 2008).

A obra existe, portanto, enquanto agente catalisador entre artista e público, salvaguardando o impacto e a natureza de um confronto não categorizado e não esperado de antemão (PIPER, s.d.). Cabe recuperar o significado de catálise: enquanto um processo químico, é uma reação que ocorre quando a substância inicial é submetida à presença de um catalisador, que aumenta a velocidade de reação. Piper incorpora esse agente catalisador, que busca deliberadamente produzir reações nos encontros cotidianos que se dão nos espaços públicos.

Esse tipo de performance desestabiliza a noção de que a alteridade possa ser algo unicamente externo, permitindo a existência de um espaço de negociação dos limites entre eu e o outro (DEUTSCHE, 2008). Na interrupção das situações habituais por situações singulares como as performances de *Catalysis*, o ato de interrupção assume função crítica, evidenciando as possibilidades de deslocamentos e rearranjos a partir da criação de situações inusitadas ou inesperadas. Piper é provavelmente a artista que melhor se relaciona com o conceito de práticas artísticas agonísticas de Mouffe (2013), pois dá visibilidade aos agonismos da vida cotidiana e, ao oportunizar essa nova perspectiva, cria espaços públicos plurais que não disfarçam os dissensos, mas produzem modos de evidenciação para eles.

As imagens de *Catalysis* contrastam com as imagens de *The Mythic Being* na montagem pelo motivo mais óbvio – há uma mudança de gênero em nosso personagem que protagoniza as imagens. Ainda assim, esse personagem encarna um estereótipo do homem negro, ou de raça indefinida, temido e abominado pela classe média branca, ou seja: tampouco ele consegue usufruir de uma plena experiência urbana livre de racismo. Se temos presentes agora duas identidades – o homem negro e a mulher negra que deambulam pelo espaço público –, e em ambos os casos temos aspectos de opressão, então a visão transcendente e universal de espaço público pode ser afirmada como uma visão a serviço de uma reiteração das normas sociais que pressupõem hierarquias (DEUTSCHE, 2008). A ruptura com as situações ordinárias de interação social busca instigar os espectadores da performance a refletir por que a nova situação é incômoda: quando vemos a artista com uma toalha na boca, é possível compreender que a cena cause desconforto, mas é difícil apontar motivos. A perspicácia da performance consiste na desestabilização

de uma situação trivial para que possamos questionar o que é considerado normativamente como aceitável ou não para estar no espaço público. Desse modo, aquilo que está fora dos parâmetros de aceitabilidade se torna o outro, um exterior constitutivo que evitamos, mas justamente o outro que Piper traz ao centro de suas performances.

Em 1972, Adrian Piper começou a incorporar o seu *Mythic Being* para sair às ruas: usando peruca afro, óculos escuros espelhados, um cigarro no canto da boca. A performance de TMB é descrita pela artista como uma experiência paradoxal de libertação: enquanto homem, desfrutava da possibilidade de agir de maneiras que são socialmente restritas a uma mulher negra. “Meu comportamento muda [...] eu me exibito, ando a passos largos, abaixo minhas sobrancelhas, levanto meus ombros, sento com minhas pernas bem abertas no metrô para acomodar minha genitália protuberante” (PIPER, 1996, p.117, tradução minha³⁹). Temos, nesse relato, uma experiência radicalmente diferente das possibilidades para uma mulher.

A imagem em que a artista aparece vestida de homem caminhando na calçada se refere a um fotograma⁴⁰ de uma performance urbana realizada em 1973. O fotograma é uma imagem emblemática da performance: pela expressão facial, é possível ver que a artista parece estar falando com a câmera, pois recita repetidamente trechos de seu diário pessoal da pré-adolescência. Com esse mantra, a artista atravessa as calçadas lotadas de pedestres, que a cercam curiosos: crianças e senhoras que olham curiosos para a figura, supostamente masculina, declamando com uma voz feminina. Tal ambiguidade, diferentemente de *Catalysis*, mais do que desconforto, parece produzir curiosidade – no começo do vídeo, Piper passa por uma senhora que pergunta: “É um filme?”.

Nos termos da artista, o TMB foi

uma performance de rua que eu fiz durante o período de 4 anos, de 1972 a 1976, numa transformação [*drag*] em um jovem homem de cor. Eu usei peruca afro, óculos, bigode e fumava um Tiparillo. Eu visitei certos locais relacionados à cultura pela cidade: inaugurações em galerias de arte, concertos, filmes, peças de teatro, etc., bem como *tomei o metrô e ônibus e caminhei pelas ruas à noite em diferentes bairros*. Para focar minha atenção e manter minha compostura durante a performance, me

³⁹ No original: “My behavior changes [...] I swagger, stride, lope, lower my eyebrows, raise my shoulders, sit with my legs wide apart on the subway, so as to accommodate my protruding genitalia.”

⁴⁰ O vídeo da performance está no site da artista. Disponível em: http://www.adrianpiper.com/vs/video_tmb.shtml Acesso em 04 de março, 2018.

concentrei em um mantra: uma passagem de um diário pessoal que tenho mantido desde a pré-adolescência, que, simultaneamente, publiquei mensalmente no *Village Voice*. (PIPER, s.d., tradução e grifos meus⁴¹)

A partir desse excerto, é possível verificar que, quando se transforma em um jovem homem de raça e gênero ambíguos, Piper se permite navegar por outros lugares e horários da cidade dos quais não usufruía enquanto mulher. O TMB também é uma performance sobre o estereótipo do homem negro enquanto categoria social estigmatizada, mas, ainda que marginalizada, essa figura parece desfrutar de maiores graus de liberdade, evidenciando as dificuldades de ser mulher na cidade. A aparente desenvoltura com a qual TMB ocupa o espaço público urbano é diretamente contrastante com a dificuldade experienciada pelas mulheres negras em alcançar reconhecimento tanto no movimento negro quanto no movimento feminista (BOWLES, 2011).

A incorporação de uma persona que desempenha ativamente uma apropriação da cidade, dificultada às mulheres, torna-se estratégia política de ressignificação do público: como afirma Deutsche (2008, p.24), “a arte que é “pública” participa em, ou cria, um espaço político e é em si mesma um espaço onde assumimos identidades políticas⁴²”. Entre a identificação e a diferença, TMB transita entre as fronteiras que distinguem tradicionalmente gênero e raça, produzindo um espaço político justamente por assumir sua indecidibilidade.

Piper documentou suas experiências de tal forma que parecia suspensa paradoxalmente entre sua incapacidade de se tornar completamente identificada com o *Mythic Being* e o prazer e a liberdade, às vezes imaginando com sucesso que ela havia se tornado ele. (BOWLES, 2007, p.622, tradução minha⁴³)

Ainda na primeira imagem, fica evidente que a artista consegue causar uma interrupção no trajeto dos demais transeuntes e concidadãos, tornando manifesto o

⁴¹ No original: “...a street performance I did over a four-year period, from 1972 to 1976, in drag as a young male of color. I wore Afro, shades, moustache, and smoked a Tiparillo. I visited certain culture-related locales around the city: art gallery openings, concerts, films, plays, etc., as well as took the subways and buses and walked the streets at night in different neighborhoods. In order to focus my attention and maintain my composure during the performance, I focused on a mantra: a passage from the personal journal I have been keeping since pre-adolescence, which I simultaneously published in the *Village Voice* on a monthly basis.” Disponível em: http://www.adrianpiper.com/vs/sound_tmbc.shtml. Acesso em 03 de março, 2018.

⁴² Na versão em espanhol: “El arte que es “público” participa en, o crea, un espacio político y es en sí mismo un espacio donde asumimos identidades políticas.”

⁴³ No original: “Piper documented her experiences in such a way that she appears to be suspended paradoxically between her inability to become completely identified with the male *Mythic Being* and the pleasure and liberty she received from sometimes successfully imagining she had become him.”

sentimento produzido a partir de uma diferença, ou melhor: da presença de um “exterior constitutivo” que afirma Mouffe (2013). Assim, desafia os espectadores a assumir a responsabilidade pessoal pelos seus preconceitos e a refletir sobre as condições que permitem sua persistência, estimulando-os a revisar as presunções acerca de determinadas identidades (BOWLES, 2011).

A imagem em que o TMB está sentado na calçada, olhando as mulheres que passam, refere-se à performance *The Mythic Being – Cruising White Women* (1975). A liberdade de distribuir olhares às mulheres no espaço público problematiza, mais uma vez, as normas e convenções de condutas socialmente aceitas. Assumindo a posição do assediador que molesta mulheres na rua, Piper inverte os papéis, desfrutando mais uma vez das prerrogativas socialmente consentidas de expressar sua sexualidade em público, mas somente enquanto um homem. Visando atuar sobre as percepções e pré-noções que norteiam nossas acepções acerca de determinadas identidades, a partir da assimilação de uma identidade masculina racializada e de um comportamento tipicamente esperado por essa identidade, Piper também se liberta de um espaço ambíguo de mulher negra e pele clara no qual se situa (ibid.).

A imagem em que TMB aparece em um parque vazio puxando um homem por trás remete à performance *Getting Back*, de 1975, realizada em Cambridge, Massachusetts. Na performance, a artista simboliza o clichê do homem negro ameaçador, um agressor que confirma os pré-conceitos a partir da encenação/realização de um assalto, ao mesmo tempo em que põe em evidência o quanto os espectadores esperam esse comportamento da figura, lançando luz à força que tais estereótipos assumem no imaginário coletivo.

O termo “*get back*” pode ser interpretado como revide ou revanche e, para nosso trabalho, interessa refletir sobre quais formas de retaliação são possíveis. Ainda que a figura de Piper seja menor do que o homem que encena assaltar, é a artista que se coloca como agente dominante do episódio, o que só é possível quando assume uma identidade masculina. Ao acionar os estereótipos – um jovem rapaz negro assaltando um jovem rapaz branco – Piper retoma, de outra maneira, a necessidade de devolver ao espectador sua responsabilidade em refletir sobre suas pré-noções socialmente inculcadas. Novamente, interrompe uma rotina urbana

supostamente harmônica, na qual todos têm as mesmas condições de usufruir dos espaços públicos.

Nesse conjunto de performances, Piper questiona a estabilidade das identidades sociais, tornando evidente que os corpos são produtos de inscrições culturais antes de entidades fixas e estáveis. A noção de raça em si é um conceito mítico e, como toda categoria identitária, instável, sempre uma representação e, por fim, uma performance (WARD, 1999). Seus trabalhos lidam com a questão da consciência e sobre possibilidades de conscientização a partir da produção de confrontos. A partir da perspectiva de constituição de público, Piper é provavelmente a artista que mais profundamente trouxe à tona o senso de antagonismo que permeia todas as relações sociais e que regula a circulação das diferenças no espaço público urbano.

4.3 VALIE EXPORT

A terceira artista é Valie Export, nascida em Linz, na Áustria, em 1940, que trabalha principalmente com performance, vídeos e fotografias a partir da década de 1960, em Viena. É válido destacar que as grandes insurgências de movimentos da contracultura, como o maio de 1968 na França e os intensos movimentos sociais nos Estados Unidos nesse período, não tiveram a mesma repercussão na Viena das décadas de 1960 e 1970. Export desenvolveu seus projetos artísticos de modo bastante isolado, não estando associada a nenhum movimento feminista local no período e também sendo uma das únicas artistas mulheres na cena *avant-garde* vienense. De modo semelhante ao acionismo vienense, movimento predominantemente masculino que vigorou na cidade entre o final da década de 60 e o início da de 70, algumas performances de Export, como *Tap and Touch Cinema* (1968), terminaram com intervenção policial, evidenciando o ambiente de repressão social vigente no período, especialmente sobre o corpo de uma artista na rua (DAWSEY, 2008).

A montagem de imagens de Export (Figura 35) é provavelmente a mais diversa das abordadas neste trabalho, uma vez que a artista atuou tanto com performances que pressupõem a participação do público quanto com performances de intervenções corporais na paisagem, operando não apenas conceitos que

evidenciam a artificialidade da constituição dicotômica de público e privado, mas também o poder da arquitetura na constituição dos corpos e do espaço comum. A partir da organização das imagens justapostas, é possível identificar uma narrativa estabelecida por Export, que determina a cidade como o espaço produzido pela ação do capital e do estado, mas também como palco das ações e interações humanas.

No início da década de 1970, Export se dedicou a diversos projetos que tinham a cidade como plataforma para reflexão conceitual, que não integram nosso *corpus* de montagem devido à ausência de imagens. Alguns exemplos são *Time Poem* (1970), conjunto de fotografias de 24 vistas para a cidade ao longo de 24 horas; *Bus Stop* (1972), no qual fotografa de tempo em tempo uma parada de ônibus, mostrando os movimentos de fluxos de pessoas no tempo-espaço urbano; e *23 playgrounds for children* (1972), uma montagem de 23 fotografias de parques infantis, que sugerem como os espaços para jogo e liberdade na cidade existem somente enquanto elipses apartadas do espaço urbano instrumentalizado (DAWSEY, 2008).

Nos trabalhos de Export, há um entendimento de que as estruturas urbano-arquitetônicas são criadas enquanto formas de mediar o corpo em sua própria interação social no espaço. Empenhando-se em dar visibilidade à arquitetura da cidade como agente regulador dos modos pelos quais os corpos se situam no espaço, na série *Body Configurations* (1972-1982), a artista registra seu corpo frente às estruturas arquitetônicas, marcando, de certa forma, uma síntese dos trabalhos iniciais de performance no espaço público com seus interesses em registrar a vida urbana cotidiana. Se compreendemos as “configurações” enquanto conformações ou adequações a um modelo, então é possível considerar que Valie Export propõe uma relação analógica entre corpo e a cidade evidenciando como esse sistema arquitetônico supostamente universal é codificado como masculino (AGREST, 2008).

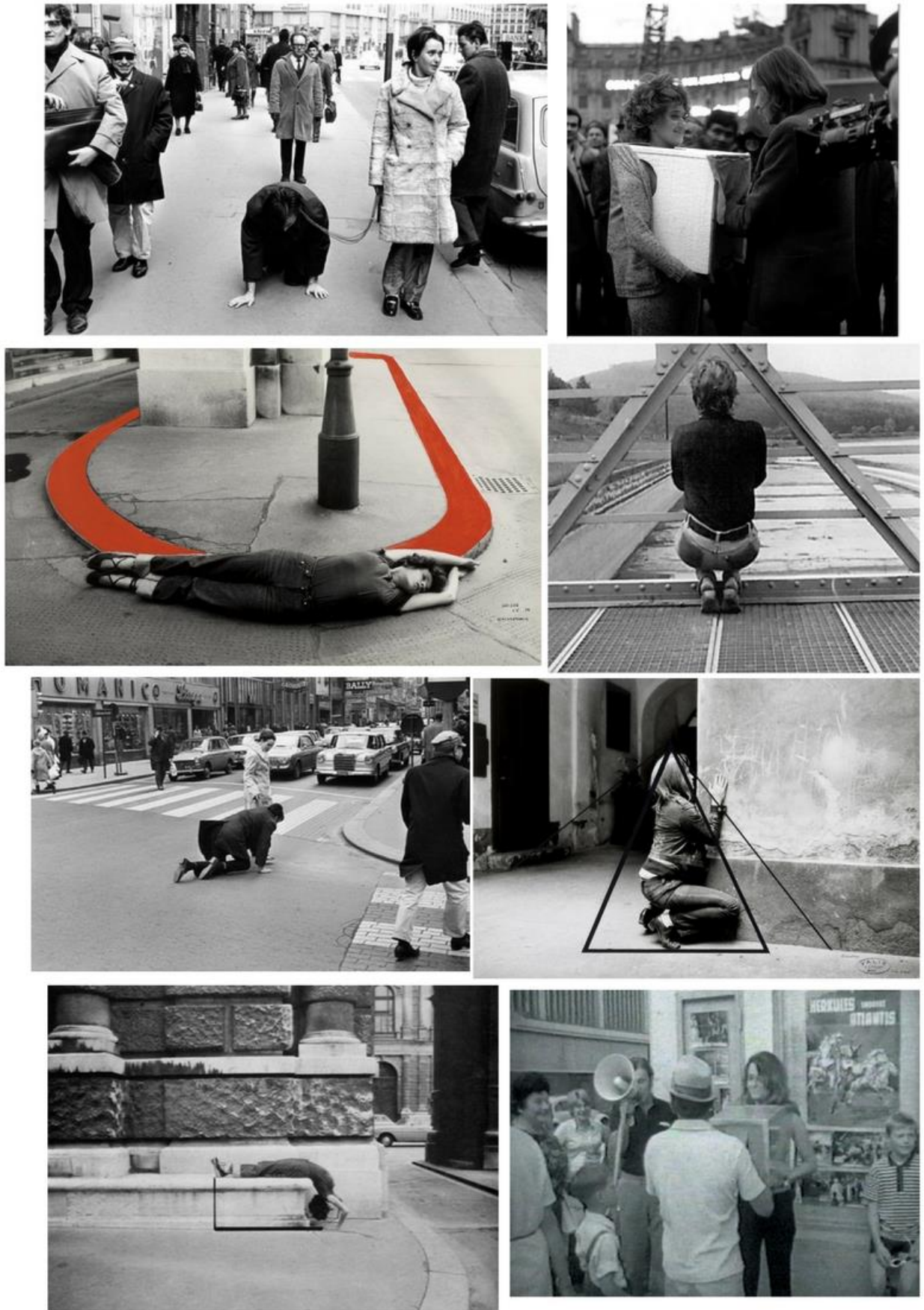


Figura 35 - Montagem Valie Export. Elaboração minha.⁴⁴

A montagem na Figura 35 reúne três performances distintas: *Tap and Touch Cinema*, *From the Portfolio of Doggedness* e *Body Configurations*. A primeira imagem que aparece na montagem no sentido horário se refere à *From the Portfolio of Doggedness*, performance realizada nas ruas de Viena, em 1968, registrada em fotografias, na qual Export caminha pela cidade com seu companheiro Peter Weibel amarrado em uma coleira e andando sobre quatro apoios, provocando desconforto e perplexidade nos espectadores. Na imagem, Export aparenta uma postura descontraída e de naturalidade, o que contrasta com a tensão identificada no homem que passa ao seu lado, virando-se para olhar a cena, no homem logo atrás, que ri da situação, ou ainda na senhora que avistamos ao fundo da fotografia, que parece ter se virado há muito tempo para olhar a cena e assim permanece. A partir de uma abordagem irônica, a performance propõe a reversão da posição social de submissão feminina, que assume a posição dominante. Essa troca não apenas se dá pela radical visualidade da opressão à qual Weibel está submetido, mas se torna extrema quando tal relação pode ser trazida a público, em uma área da cidade de alto movimento de pessoas. Andando pela cidade, em determinado momento, Export e Weibel também atravessam um cruzamento na diagonal, evidenciando seu profundo descaso e vocação para subverter as normas tanto dos papéis sociais quanto das condutas previstas para uso do espaço público.

O escárnio frente às relações de gênero também toma parte no público em *Tap and Touch Cinema*: na imagem, a artista está em uma praça movimentada, usando sobre o torso uma caixa que consiste em um cinema em miniatura que os passantes são convidados a tocar por alguns segundos. Vemos um homem que insere as duas mãos na caixa; a artista encara seu interlocutor com um olhar sarcástico e ambos estão rodeados por espectadores, dentre os quais identificamos muitos homens.

Sabemos por registros textuais e fotográficos que Peter Weibel acompanhava a artista com um megafone, convidando os transeuntes a participarem dessa modalidade tátil de cinema, como sugere o nome da performance, e que permitia a cada espectador 12 segundos na caixinha. Em uma reencenação da performance em Colônia, na Alemanha, onde Export assumiu a posição do megafone e uma amiga

⁴⁴ Referência das imagens disponíveis no Anexo I.

vestia a caixa, a artista relata que as pessoas se tornaram muito agressivas, pois pensavam que elas eram prostitutas (DAWSEY, 2008). Logo, quando Weibel utiliza o megafone, de pé, ao lado da artista, como vemos na foto inferior à direita, a situação é muito mais branda e não há relatos de hostilidade: frente à figura masculina que coordena uma multidão constrangida, alguns transeuntes se divertem com a situação. Na imagem, há uma criança ao lado da artista e outra que aguarda na fila, mostrando como até mesmo alguns pais autorizavam seus filhos a participar, graças à presença de Weibel (ibid.). Esse relato evidencia como a chancela do personagem masculino integrante na ação parece consentir uma normalidade que não é interpretada do mesmo modo quando as mulheres estão sozinhas no espaço público.

A questão do corpo se mostra extremamente central à discussão de Export, trazendo-o a uma proximidade potencialmente desconfortável com seus concidadãos (DAWSEY, 2008). Colocando-se de modo inesperado no caminho dos habitantes da cidade, cria situações excêntricas de intimidade, de conflito e de jogo que servem a contrariar as condições habituais de estar no espaço público, transgredindo as condutas consideradas normais. As condições de visibilidade são tratadas de modo essencialmente público: essas duas performances demonstram como táticas artísticas podem operar a fim de tornar visíveis as condições do corpo feminino de habitar os espaços públicos.

Nas outras quatro imagens, temos registros da série *Body Configurations*, na qual o corpo da artista é colocado em contraste e em diálogo com o sistema arquitetônico. No período de dez anos (1972-1982), Export se apropria repetitivamente das múltiplas formas monumentais da cidade. A partir das formas arquitetônicas e estruturais encontradas pela cidade, seu corpo se debruça, agacha, deita, retorce em diversas posições a fim de conformar-se à paisagem que encontra. As formas que o corpo assume são, então, ditadas pelas formas preexistentes das construções; todavia, essas formas corporais parecem estar a todo momento afirmando suas diferenças desse sistema: suas configurações corporais dão luz às “particularidades teimosas do corpo” (DAWSEY, 2008, p.V) que não podem se moldar à lógica racionalizante do sistema arquitetônico.

Uma primeira observação que podemos sugerir quanto à relação para a montagem é: nas performances interativas, há sempre outras pessoas integrando os

quadros, pois são elementos que compõem a própria performance enquanto acontecimento em um tempo-espaço específico. Nas imagens das performances fotográficas, a cidade aparece vazia e a interação ocorre entre corpo e estruturas materiais da cidade. Em duas das imagens, identificamos o desenho de linhas – uma linha preta, que parece formar um retângulo junto ao corpo da artista, e uma linha vermelha espessa, que marca a forma da calçada. Os usos dessas linhas enfatizam a geometria das formas, reforçando a incorporação à paisagem. Ainda que seu corpo nunca se torne uma calçada ou um triângulo de uma ponte, suas ações são essencialmente miméticas, sugerindo a mimese com a paisagem como uma forma de sobrevivência no espaço (DAWSEY, 2008). Mais ainda: torna-se uma escultura urbana, porém precária, pois deriva de gestos efêmeros, como é da natureza de toda performance, e permanece somente enquanto registro. Nesse engajamento conceitual com o espaço público, também evidencia como o corpo não consegue realmente se ajustar às estruturas: “É como se Export invocasse o mimetismo apenas para insistir, em última instância, na obstinação do corpo, sua recusa em se afastar ou ser feita para se conformar, ou simplesmente se misturar” (DAWSEY, 2008, p.114, tradução minha⁴⁵). Há uma potência do corpo frente às estruturas urbanas consolidadas: ele desafia a lógica dominante, assumindo valor tático (CERTEAU, 1994) de resistência ao que está estrategicamente dado.

Partimos do entendimento de que o sistema que configura o espaço é determinante ao corpo e sua ação sobre o espaço, atuando e moldando as interações que se dão no ambiente urbano. A artista afirma uma persistência na assimilação do espaço através de seu corpo, de modo que a série é toda permeada por uma “fiscalidade obstinada” (DAWSEY, 2008, p.106): o corpo feminino está sempre visível. Todavia, se o corpo é obstinadamente material, ao mesmo tempo, apresenta-se inerte e passivo, em contraste com as imagens de performances nas quais sua presença é o agente condutor de um homem de quatro em uma coleira. Temos oito fotografias, mas há duas nas quais a artista está na horizontal – posições e gestos de extrema vulnerabilidade para estar no espaço público, sobretudo para um corpo feminino.

⁴⁵ No original: “It is as if Export invokes mimicry thematically only to insist, ultimately, on the obstinacy of the body, its refusal to go away, or to be made to conform, or to just blend in.”

Ao mostrar um corpo que busca conformar-se e moldar-se às construções, Export evidencia a impossibilidade, ainda que simbolicamente, de ser um corpo disciplinado pela arquitetura, que impõe ativamente uma autoridade que privilegia e exclui determinados aspectos do social. Em ação sobre o espaço, esse corpo também traz à visão a influência do espaço sobre si – afinal, busca conformar-se –, sugerindo a mútua constituição do espaço e do corpo apresentada no primeiro capítulo (GROZS, 1992).

Para Export, a cidade é tanto masculina quanto feminina, mas ambos os gêneros têm seus lugares determinados: o feminino remete à habitação, ao doméstico, à proteção e à manutenção da vida, ao passo que o masculino remete ao comércio, às comunicações, ao trânsito (MUELLER, 1994). Assim, percebe que as estruturas podem, simultaneamente, tanto aprisionar quanto liberar as mulheres.

Se a cidade pode excluir as mulheres, como uma comunidade cultural na qual os homens sozinhos transacionam os negócios, governam a nação e fazem cumprir as leis, também pode libertar as mulheres pela primeira vez no seu isolamento doméstico privado. (EXPORT apud MUELLER, 1994, p.186, tradução minha⁴⁶)

Se as formas urbanas e arquitetônicas se impõem, refletindo uma autoridade, elas tendem a eliminar os elementos que desestabilizam sua lógica (CORTÉS, 2008). Esse corpo que se presentifica em todas as performances de Export é como uma incorporação daquilo que é reprimido pelo sistema urbanístico e arquitetônico tradicionais. Resistindo à homogeneização do planejamento urbano alinhado à produção de um espaço capitalista e patriarcal, o corpo representa a “anti-medida”, invocando outros possíveis para pensar a associação corpo e cidade, como sempre, mutuamente definidos e sempre heterogêneos (DAWSEY, 2008).

4.4 SOPHIE CALLE

Calle é a artista que nos possibilitou reunir maior número de séries artísticas produzidas no espaço público urbano. Na montagem, foram dispostas imagens de cinco ações artísticas que revolvem o tema da documentação da vida urbana,

⁴⁶ No original: “If the city can exclude women, as a cultural community in which men alone transact business, govern the nation, and enforce the laws, it can also free women for the first time from their isolation in the private home.”

confiantes nas arbitrariedades do cotidiano: *Suite Vénétienne* (1980), *The Detective* (1981), *The Adress Book* (1983), *The Bronx* (1980-2002) e *The Phone Booth* (1994). A diferença mais marcante entre esta montagem e as anteriores é a ausência da artista na maior parte das imagens: ainda que seu engajamento com as ruas seja central à constituição das obras, Calle se torna a observadora da rua, uma *flâneuse*⁴⁷.

Tecendo uma relação singular entre subjetividade e alteridade, suas poéticas transitam entre público e privado, entre vida e arte (FRANÇA, 2008). Seus projetos tratam de sua vida cotidiana, de modo que seus percursos urbanos e suas vivências pessoais da cidade se tornam insumos artísticos. Assim, Calle proporciona uma visão de espaço público distinta, na qual as fronteiras que seccionam público e privado estão sempre borradas e relativizadas em seus relatos.

As andanças pela cidade se iniciam na performance *To Follow...* (1979), em que Calle decide seguir pessoas aleatórias pelas ruas de Paris. Após anos vivendo no exterior, retorna à sua cidade de origem e sente como se nunca estivesse estado em Paris antes: a cidade se tornou pouco familiar e ameaçadora, sente-se solitária, sem rumo e tampouco tem amigos. Sem nenhuma motivação consciente, Calle segue estranhos, escolhidos aleatoriamente, pelas ruas e deixa o seu próprio percurso diário ser determinado ao acaso (CALLE, 2007). Eventualmente, começa a registrar esses percursos em fotografias e a fazer anotações em um diário, método que foi sistematicamente adotado para outras performances subsequentes, como *Suite Vénétienne*, *The Adress Book*, *The Detective*.

Encontros aleatórios com pessoas e objetos são, portanto, o motor das ações de Sophie Calle. As banalidades cotidianas se tornam o insumo artístico por excelência, organizados em composições de imagens e textos que nos dão indícios das situações ocorridas. A partir da montagem na Figura 36, as imagens serão lidas também à luz dos registros textuais da artista.

⁴⁷ *Flâneuse* é uma flexão de gênero de *flâneur*. Historicamente, o praticante da *flânerie* é um *flâneur*, personagem de identidade masculina cuja prerrogativa de poder usufruir e vagar livremente pelas ruas e observar a vida urbana é considerada por Wolf (1985) uma experiência masculina.

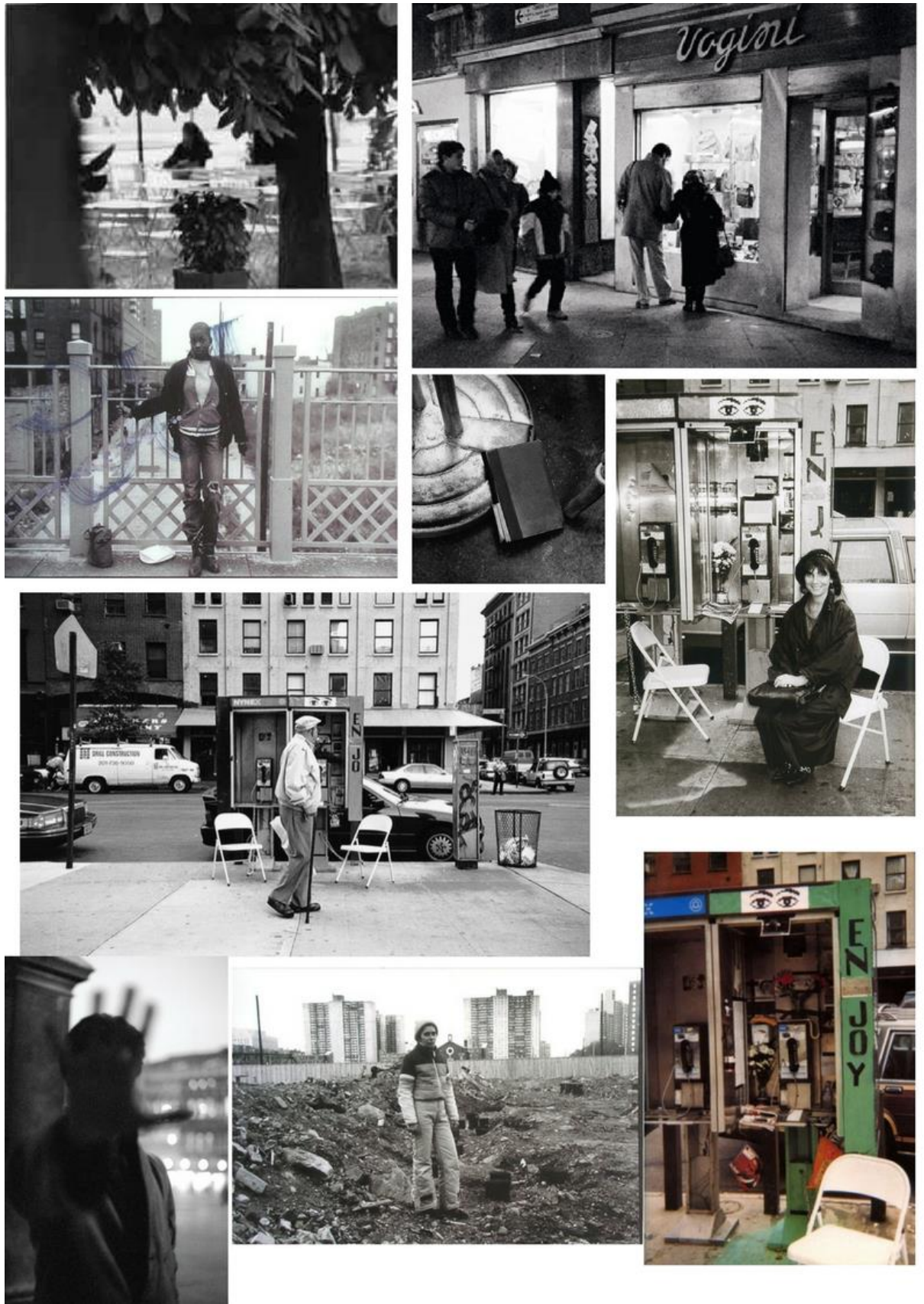


Figura 36 - Montagem Sophie Calle. Elaboração minha.⁴⁸

⁴⁸ Referência das imagens disponível no Anexo I.

A imagem no topo da montagem à direita se refere à *Suite Vénétienne* (1980). A perseguição ao pseudo conhecido Henri B. em Veneza se inicia dia 11 de fevereiro de 1980, encerrando-se treze dias mais tarde, em 24 de fevereiro, no mesmo local: a estação de trem *Gare de Lyon* em Paris. Calle relata quatro dias de investigação no diário antes de conseguir localizar Henri B: liga para todos os hotéis e pensões da cidade e conversa com pessoas locais, como Pino, um caricaturista veneziano que promete ajudá-la e para quem ela diz estar buscando um amigo. Às 18:45 do dia 15 de fevereiro, Calle finalmente encontra a pensão em que Henri B. está hospedado, casualmente localizada a cerca de 100 metros de sua pensão.

A imagem na montagem é registro de um dia de sorte: no diário de suas atividades de perseguição a Henri B. e a mulher que o acompanha, esta aparece no registro do dia 18 de fevereiro, às 18:00, um dia no qual conseguiu segui-lo desde às 10:05 da manhã.

O trecho a seguir acompanha essa fotografia:

18:00. Ele se levanta, desaparece por dois minutos, retorna e paga. Eles deixam o café. A noite caiu. Minha sombra continua: Piazza San Marco - eles olham para a loja Pauly e C., vidro veneziano - Calle dell'Ascension - eles olham um pouco mais as bugigangas na Bertoli, então eles param por cerca de três minutos na frente da vitrine em Vogini, loja de sapatos e bolsas. Volto minhas costas a eles e observo seus movimentos através do reflexo da vitrine, no outro lado da rua - Calle della Frezzeria, Piscina di Frezzeria - um beco obscuro e deserto que se alarga em uma pequena praça. Nós estamos sozinhos, eu estou perto dele, ele não me assusta. (CALLE, 2015, s.p., tradução minha⁴⁹)

Às 18:15 desse mesmo dia, Henri B. e a mulher entram em um antiquário, e Calle permanece por mais de duas horas – e relatos impacientes – aguardando-os na rua fria no anoitecer de um dia de inverno. Ao longo de todo o dia 18 de fevereiro, Calle conseguiu persegui-los, fornecendo-nos um mapa do trajeto que os três realizaram (Figura 37). A ação artística de seguir um homem, escolhido ao acaso e pela coincidência de encontrá-lo duas vezes no mesmo dia em Paris, resulta nesse

⁴⁹ Na versão em inglês: 6:00 P.M. He gets up, disappears for two minutes, returns, and pays. They leave the cafe. Night has fallen. My shadowing continues: Piazza San Marco— they glance at the shop Pauly and C., Venetian glassware—Calle dell'Ascension— they look for a while longer at the knickknacks in Bertoli's, then they stop for about three minutes in front of the window at Vogini, shoe and handbag merchant. I turn my back to them and observe their motions through the reflection in the store window on the other side of the street—Calle della Frezzeria, Piscina di Frezzeria—an obscure, deserted alley that widens into a small piazza. We are alone, I'm close to him, he doesn't frighten me.

relato de um jogo investigativo, de uma conexão ímpar com a cidade veneziana a partir de uma perseguição peculiar. Calle afirma não ter nenhum interesse particular, amoroso ou sexual em Henri B – ela está alucinada por sua perseguição, mas suas motivações parecem remeter somente ao próprio desejo de movimentação na acossa.

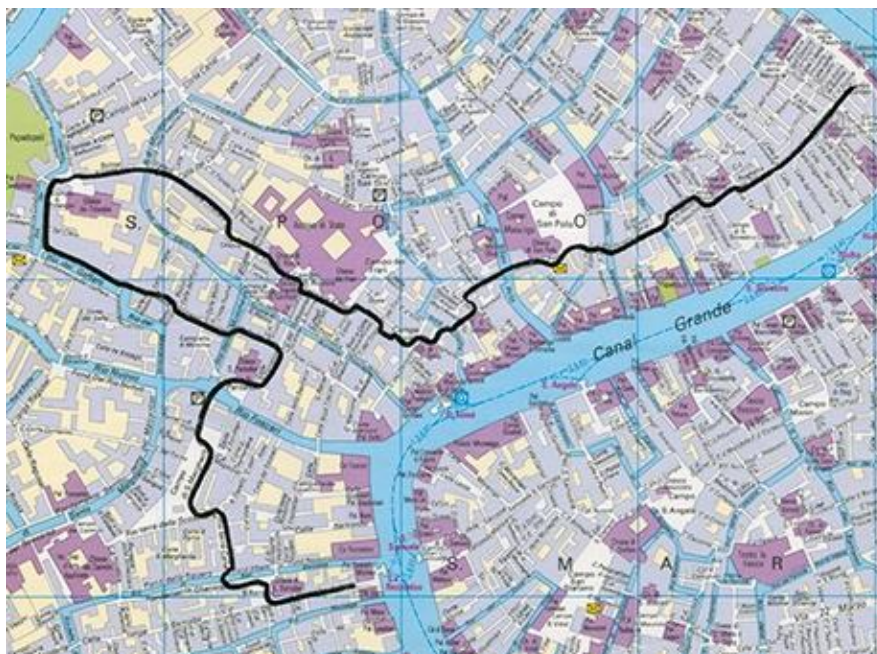


Figura 37 - Sophie Calle (2015). Mapa da perseguição de 18 de fevereiro de 1980.

No primeiro dia em Veneza, escreve no diário: “Eu me vejo na entrada do labirinto, pronta para me perder na cidade e nesta história. Submissa.”⁵⁰ (CALLE, 2015, s.p.). A intenção da artista, se é que podemos afirmar alguma, parece ser a desorientação que cidade pode proporcionar, descobrindo-a de modo involuntário, a partir do itinerário ora imposto por sua investigação, ora imposto pelos caminhos que Henri B decide tomar. Calle desfruta de uma experiência avessa à turística, apresentando-nos um espaço descontínuo – não segue os pontos marcados por um guia de turismo, pois os pontos a serem percorridos são fornecidos por meio de Henri B e, portanto, são sempre imprevisíveis.

No dia seguinte, 19 de fevereiro de 1980, há também um longo registro sobre a perseguição do dia, mas, de repente, Henri B. parece notar a presença de Calle, mesmo disfarçada com uma peruca loira. Tentando despistá-lo, finalmente encontram-se cara a cara.

⁵⁰ Na versão em inglês: “I see myself at the labyrinth's gate, ready to get lost in the city and in this story. Submissive.”

Eu abro meus olhos; ele está na minha frente, muito próximo. Estamos sozinhos [...] ele está tentando lembrar? Então ele fala: eu reconheço seus olhos: isto era o que você deveria ter escondido. Ele dá um passo atrás para me fotografar. Ele sugere: 'Você gostaria de caminhar junto?' Eu sinalizo que sim." (CALLE, 2015, s.p.)⁵¹

A imagem do homem tentando tapar a câmara fotográfica com Veneza ao fundo, localizada no canto esquerdo inferior da montagem, é tirada no momento desse encontro, quando Calle tenta fotografá-lo sem sucesso. Caminham juntos pela cidade, em silêncio, e depois se despedem. Depois de descoberta, a artista não volta a perseguir seu alvo: em vez disso, retorna ao antiquário no qual esperou por horas e conversa com o dono da loja, pergunta por Henri B e descobre novas informações. Pouco tempo depois, Calle decide ir embora de Veneza para Paris no mesmo trem que Henri B, onde tira uma última fotografia e encerra sua história.

Ainda na linha de performances persecutórias, a imagem de uma caderneta de endereços caída na rua – mas poeticamente posicionada sobre um pé metálico – refere-se ao trabalho *The Address Book*, de 1983. A performance é iniciada a partir de um *objet trouvé*, termo caro ao surrealismo, no qual um objeto cotidiano encontrado casualmente adquire potencial valor estético a partir de sua deliberada transformação em arte. Próximo à ideia de *ready-made*, esse objeto na montagem enfatiza a potência do acaso e do voyeurismo presentes nos trabalhos de Calle. Ao deambular pela cidade, depara-se com a agenda telefônica perdida e decide romper com as prerrogativas burguesas implicadas nas normas de respeito à privacidade. Seu plano é fotocopiar a agenda, devolvê-la ao proprietário e telefonar para seus diversos contatos a fim de conhecer o novo alvo a partir dos relatos de seus amigos e conhecidos. Calle sabe somente que a agenda pertence a Pierre D. devido à identificação no próprio objeto. Novamente movida por suas motivações incógnitas, tenta marcar encontros com as pessoas listadas para produzir um retrato falado (CALLE, 2012). Visita a casa dessas pessoas, marca encontros em cafés e bares em diferentes locais da cidade. O objeto encontrado dispara uma experiência estética: perder-se entre os relatos que ouve, mas também na cidade, perseguindo suas informações valiosas. Toma notas e as replica em seu formato habitual de diário:

⁵¹ Na versão em inglês: I open my eyes: he is in front of me, quite close. We are alone [...] Is he trying to remember? Then he speaks: "Your eyes, I recognize your eyes: that's what you should have hidden." He backs up to photograph me. He suggests, "Would you like to walk together? I signal that I would.

uma fotografia e um texto que informa o dia da semana, nome do contato, horário de encontro, o local onde encontrou a pessoa, quais informações essa pessoa forneceu sobre Pierre. O trabalho não deixa de ser um modo de deriva, desta vez norteado pela busca de tornar pública a vida pessoal de alguém, mas também de relativizar as fronteiras de vida pública e privada em termos amplos.

A primeira imagem situada no topo e à esquerda da montagem é uma fotografia da artista, tirada de longe, como se alguém a estivesse, desta vez, perseguindo. Trata-se da série *The Detective* (1981), que inverte a situação: de perseguidora à apossada, Calle solicita a sua mãe que contrate um detetive particular para segui-la na cidade por um dia, reportando todas suas atividades cotidianas a fim de produzir “evidências fotográficas” de sua existência (CALLE, 2007). Sem que o detetive saiba de sua consciência de estar sendo seguida, o livro da artista nos dá acesso a dois registros: os escritos de Calle, que relata sua rotina em estilo de diário, e o relatório preciso do detetive. Ao acessar essas duas fontes, temos informações divergentes – ela afirma comprar calêndulas na floricultura e jornais no *Boulevard Edgar-Quinet*; o detetive registra que ela comprou narcisos-amarelos na floricultura e jornais na banca no *Boulevard Raspail*, número 202.

Quinta-feira, 16 de abril, 1981. 10h00: Estou me preparando para sair [...] Às 10:20 eu saio [...] O clima está limpo, ensolarado. [...] Eu tomo a rua Gassendi e compro calêndulas por 8 francos na floricultura. Eu entro no cemitério Montparnasse e deixo as flores no túmulo de Pierre V. [...] Todos os dias, por anos, quando eu ia ao colégio, eu pegava a mesma rota. [...] Na saída do cemitério, no *Boulevard Edgar-Quinet*, eu compro *Le Monde* e *Pariscope*. Às 10:40 eu vou ao *La Coupole*, 102 *Boulevard de Montparnasse*, onde eu tenho um encontro com Nathalie M. [...] Às 11:30, nós saímos do *La Coupole*, Nathalie caminha comigo até o cabeleireiro na rua *Delambre*. É para “ele” que estou arrumando meu cabelo [...] Então eu caminho em direção aos Jardins de Luxemburgo, eu quero mostrar a “ele” as ruas, os lugares que eu amo. Eu quero que “ele” esteja comigo enquanto eu atravesso o Luxemburgo, onde eu brincava quando criança e onde eu recebi meu primeiro beijo na primavera de 1968. Eu continuo com meus olhos baixos. Eu tenho medo de vê-‘lo’. (CALLE, 2007, p.124)

O excerto se refere ao escrito de Calle, que coloca sua experiência e subjetividade sobre os espaços da cidade, evidenciando que os espaços públicos que atravessa são também espaços da memória afetiva: seu caminho diário durante a infância, as ruas que ama, o local onde deu seu primeiro beijo. Logo, em alguma medida, são espaços ressignificados por suas experiências, sempre singulares. Calle tem preocupação narrativa, ao passo que o detetive tem uma abordagem factual,

descritiva, impessoal e se refere sempre à perseguida como “o indivíduo” – *the subject*, na versão em inglês. Vejamos o excerto que apresenta o relatório do investigador: “Às 11:32, o indivíduo sai do prédio na companhia de uma amiga de aproximadamente 27 anos, 1,65m de altura, de constituição robusta, cabelo longo castanho, usando uma calça marrom clara e um suéter preto” (CALLE, 2007, p.131⁵²). Percebemos como a descrição do detetive é sempre objetiva, utilitária, ao passo que a de Calle é sempre subjetiva, poética, narrativa.

Em 1980, Calle vira sua jornada urbana a um lócus marginalizado – o sul do Bronx nova-iorquino, de população prioritariamente afrodescendente, imigrante e de precárias condições socioeconômicas. Calle abordava pessoas desconhecidas nas ruas, pedindo para que a levassem a um local que escolhessem e considerassem especial no bairro. Nesses locais, Calle fotografava seus escolhidos e fazia anotações, sobretudo sobre o que lhe diziam. Há duas imagens dessa série que integram a montagem: na primeira, uma mulher negra, de cabeça raspada, apoiada no parapeito de uma ponte que cruza uma passarela e um matagal descuidado; na segunda, um homem jovem olha para a câmera em meio a um aterro caótico, no qual vemos grandes edifícios idênticos ao fundo. Não foi possível ter acesso aos registros escritos da artista sobre essa série, mas, ainda assim, as imagens são passíveis de integrar a montagem porque evocam um imaginário urbano distinto das demais. Em primeiro lugar, a técnica de abordagem de Calle se torna definitivamente diferente das outras séries, uma vez que os indivíduos consentem conscientemente em participar do trabalho. Há um olhar etnográfico presente nessas imagens que se apoia em informantes locais para navegar em um espaço no qual é novamente uma *outsider*. Em segundo, a paisagem urbana trazida à tona pelas imagens põe em evidência um bairro depauperado, resultante de um abandono do poder público e de uma deliberada segregação promovida pela construção da via expressa *Cross Bronx*, empreendida pelo engenheiro Robert Moses. Findada a construção, no início da década de 1970, temos como resultado um distrito dilacerado pelo deslocamento massivo de moradores economicamente vulneráveis (BERMAN, 1986). Esse retrato que Calle compõe documenta um ambiente urbano ermo, pauperizado e, quando em

⁵² Na versão em inglês: “At 11:32 the subject comes out of the building in the company of a friend aged approximately twenty-seven, height 5’5”, of very stout build, long brown hair, wearing a light brown trousers and a black sweater.”

relação com as outras imagens, evidencia um espaço público que resulta de uma política pública engajada em estratégias de diferenciação entre distintas áreas da cidade que dependem da exclusão constitutiva (DEUTSCHE, 2008) de determinados perfis sociais e étnico-raciais para produzir marginalidades.

Em um cenário urbano diametralmente oposto ao de *The Bronx* (1980), temos as três imagens que apresentam a cabine telefônica em uma área movimentada e comercial de Manhattan na série *Phone Booth* (1994). Esse trabalho consiste em uma colaboração com o escritor norte-americano Paul Auster, que se inspira na vida e na obra de Calle para compor sua personagem, a artista Maria Turner, no livro “Leviatã”, publicado em 1992. A série resulta de “Instruções Pessoais para S.C. sobre como melhorar a vida na cidade de Nova York (porque ela pediu...)”⁵³. Em uma das instruções, Auster ordena a artista a fazer sanduíches e comprar cigarros para distribuir aos moradores de rua. Em outra instrução, sugere o cultivo de um lugar (*cultivating a spot*): Calle deve eleger um lugar na cidade para chamar de seu: “Escolha um lugar na cidade e comece a pensá-lo como seu”⁵⁴ (AUSTER apud CALLE, 2007, p.244). O lugar pode ser qualquer um, seja uma esquina, um banco, uma árvore, mas Calle deve se responsabilizar por ele, mantendo-o limpo, bonito: “Pense nele como uma extensão de você, como parte de sua identidade”⁵⁵ (ibid.). De acordo com as diretrizes, Calle deve ir ao local todos os dias, ficar lá por uma hora e registrar tudo que acontece em fotografias e escritos, buscando aprender algo sobre si, sobre o lugar, sobre as pessoas; também deve sorrir às pessoas, conversar com elas sempre que possível, podendo iniciar a conversa a partir do clima.

Por seu turno, Sophie Calle escolhe uma cabine telefônica na esquina da rua Greenwich com a rua Harrison, ponto localizado na Baixa Manhattan. Para decorá-la, compra produtos de limpeza, um cinzeiro, duas cadeiras dobráveis, cartões postais, um espelho, flores, uma revista, tinta. Na noite do dia 20 de setembro de 1994, inicia seu trabalho de limpeza e polimento de sua cabine e dois homens que passam perguntam se ela também limpa janelas: no diário, Calle se pergunta se já deve começar a tarefa de sorrir para as pessoas, mas decide adiá-la para o dia

⁵³ No original: “Personal Instructions to S.C. on How to Improve Life in New York City (Because she asked...)”.

⁵⁴ No original: “Pick up a spot and begin to think of it as yours”.

⁵⁵ No original: “Think of it as an extension of who you are, as a part of your identity”

seguinte: “Eu não respondo pois, Paul, como você mesmo diz, homens são porcos” (CALLE, 2007, p.246). E continua: “Apenas cinco minutos após eu ter começado, meus medos se confirmam: eles estão me achando louca. Que pena”. Ela também pinta de verde o chão e as bordas da cabine (cobrindo o logotipo da companhia telefônica), como podemos ver na imagem colorida da montagem.

Iniciando sua performance no dia seguinte, às 12h, a primeira coisa que percebe é que os dois homens da noite anterior se haviam tornado cinco, levando-a a crer que a esquina era “deles” (ibid.). Ao longo dos dias, registra todos os seus visitantes: narra as conversas telefônicas alheias, contabiliza quantos homens e mulheres param para olhar, quantas pessoas perguntam se ela está “encarregada” da cabine – quando Calle responde que não, comentam que “é vandalismo” e ainda perguntam se a cabine se tornou o local adotivo de algum morador de rua ou mesmo de um traficante. Uma mulher, presidente do conselho comunitário, aborda a artista para perguntar se ela tem permissão para fazer aquilo: Calle não responde. No dia 27 de setembro, uma semana após o início da performance, Calle coloca um bilhete em cima do telefone lamentando o fim de suas atividades:

Sentimos muito por informá-lo de que não poderemos mais continuar a servir você. Na terça-feira, 27 de setembro, às 09h30, alguns agentes da AT&T puseram fim a tudo, ameaçando-nos e colocando os arranjos (flores, jornais, revista, caneta e papel, bebidas, cigarros, etc.) no lixo. Agradecemos muito por ter usado nossos serviços e pela generosidade de seus comentários. Adeus.⁵⁶ (CALLE, 2007, p. 288)

Esse trabalho de Sophie Calle parece se constituir como uma ficção artística e política que, nos termos de Rancière (2012, p.74), “sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico”. O real é, então, transformado em múltiplas possibilidades, dentre elas, usar a cabine como espaço de lazer, do ócio e não apenas por sua utilidade telefônica. Calle evidenciou, a partir de uma reordenação no espaço da cabine onde se situou, como o dissenso “é um conflito sobre a própria configuração do sensível. [...] põe na rua um espetáculo que não têm aí seu lugar” (RANCIÈRE, 2006, p.373).

⁵⁶ No original: “We are so sorry to inform you that we we will no longer be able to continue serving you as we have. On Tuesday 27 of September, 09:30 AM, some AT&T agents put an end to it all by threatening us and throwing the arrangements (flowers, newspapers, magazine, pen and paper, drinks, cigarettes, etc.) in the garbage. We thank you so much for having used our services and for the generosity of your comments. Goodbye.”

Nas incongruências entre relatório e narrativa, é possível constatar que toda a obra de Calle é permeada pela incerteza entre fatos e ficções, ou melhor, que a artista propõe ativamente relativizar as fronteiras que fixam sentidos distintivos entre realidade e ficção, público e privado, identidades e diferença – como vimos, Sophie Calle e Maria Turner se misturam, evidenciando uma arbitrariedade nessas definições. Assim, na relativização das fronteiras entre ficção e realidade, cabe retomar Rancière (2009), para quem ficção se trata de algo essencialmente positivo, pois não se consiste em apresentar engodos, mas sim em elaborar novas estruturas de inteligibilidade. O que denomina como revolução estética consiste na precariedade da cisão entre a razão das ficções e a razão dos fatos, pois o real deve ser ficcionado para adquirir inteligibilidade, para ser pensado. Logo, ficção e fatos passam a pertencer a um regime de sentido comum. A ficção na era estética define modos de conectar os fatos aos modos de inteligibilidade que permitem a suscetibilidade da fronteira entre razão dos fatos e das ficções. A inseparabilidade da política e da arte permite afirmar que ambas são produtoras de ficções, de modo semelhante a quaisquer saberes, pois operam “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (ibid., p.59).

Calle é uma contadora de histórias que são, ao mesmo tempo, reais e ficcionais, pois o trabalho da artista não permite formar certezas, apenas se abre ao múltiplo. Em todas as suas performances aqui apresentadas, ressignifica o sentido da rua, inserindo a estética política como método de pluralização do público. Propõe, nessas práticas, outros modos de se relacionar com a cidade, inspirada nas vivências e narrativas. Cabe destacar que a ficção não se refere à invenção imaginária de um mundo oposto ao mundo real, mas a uma reconfiguração do sensível. É a proposição dos dissensos que interfere nas formas de enunciação, permitindo criar outras e novas relações que transformam o que é representável e o que deve permanecer à margem. As nuances de insensatez, e sobretudo de antiutilitarismo, que permeiam as obras de Calle apontam para essas ficções, produzindo heterotopias situáveis a partir da reconfiguração da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando as exclusões que governam a constituição do espaço público são naturalizadas e a contestação se elimina mediante a fórmula de declarar que determinadas formas de espaços são públicas de maneira inerente, eterna ou auto evidente, se produziu uma apropriação do espaço público. (DEUTSCHE, 2008, p.25)

A expectativa de refletir sobre as noções vigentes de espaço público a partir de uma perspectiva feminista e das artes visuais foi o empreendimento deste trabalho. Pensar como as artes e o feminismo podem trazer à tona as assimetrias de usos para enfrentamento das teorias pré-estabelecidas e consolidadas no campo do debate político sobre espaço público é um esforço que deve ser continuado. Como visto na introdução, os estudos sobre gênero ainda são incipientes nos campos do planejamento urbano e da arquitetura e carece aprofundá-los como tema recorrente nos saberes que circulam sobre o espaço e suas materialidades. As performances artísticas urbanas, a teoria política e a geografia feminista se evidenciaram como campos férteis de contribuições para a reflexão sobre gênero como categoria explicativa e estruturante das relações espaciais.

Para criticar a noção de público a partir da perspectiva feminista, foi preciso estabelecer tanto o estado da arte da literatura sobre espaço e vida pública quanto os marcos teóricos de tensionamento aos paradigmas dominantes nela presentes. Buscamos evidenciar como a ideia de declínio do espaço público está atrelada a uma visão idealista e nostálgica de uma polis perdida, de um tempo imemorial no qual a resolução dos problemas da cidade era passível por meio do uso da razão humana em prol do bem-estar comum universal e consensual. Na contramão dessas teorias, apostamos que os conflitos são de ordem ontológica e irreduzíveis em toda relação social, na defesa de que somente um conceito de democracia radical agonística pode reconhecer a contingência imanente a toda prática hegemônica que se pressupõe consenso. A partir do modelo agonista, o espaço público se torna campo de batalha, onde os enfrentamentos de pautas e diferenças são expostos, mas sem possibilidade de uma reconciliação final apaziguadora. A confiança na promessa de um consenso universal fundamentado na razão passa, então, a constituir o próprio “ponto cego” da política (MOUFFE, 2013, p.184) e, ao colocar à mostra os antagonismos inerentes às relações sociais no urbano, vimos como as artes são um campo privilegiado para pôr em xeque os limites da racionalidade e do consenso.

Outro ponto válido de retomar é nossa constatação de que, na obra de Sennett (2014 [1974]), há uma teorização não somente sobre o declínio da vida pública, mas também toda a discussão é enfatizada através da queda do “homem público”. Como bem constata Dawsey (2008), há uma confusão entre declínio urbano e declínio do homem público, evidenciando, antes de mais nada, uma aversão à possibilidade de ceder espaço a outras vozes na esfera pública. Não é insignificante que o livro de Sennett, publicado pela primeira vez em 1974, tome como declínio da vida pública precisamente o momento de histórica intensificação da cultura de protestos urbanos protagonizados pelas minorias sociais, dentre elas o próprio movimento feminista. De acordo com nossa pesquisa, o público se consolida precisamente quando essas vozes plurais adentram os espaços comuns para reivindicar o direito à diferença na cidade.

No primeiro capítulo, apresentamos a ideia central de Sennett (2014 [1974]) sobre a relação de psicologização da vida pública e seu respectivo declínio, ainda que, nos próprios registros do autor, não tenha sido possível identificar outros momentos na história humana ocidental em que as sociedades tenham atingido maiores níveis de participação social nas cidades, sobretudo das mulheres e dos escravos. Nesse ponto, articulamos Michelle Perrot (2007; 2009) em paralelo para a investigação histórica da condição pública das mulheres em diferentes momentos. Para estudos futuros, caberia ampliar o leque de autores, tanto das acepções totalizantes da história da vida pública como algo que experiencia o declínio contemporâneo quanto de estudos que evidenciam os limites dessa história. Nesse mesmo capítulo, a incursão pela geografia feminista e as contribuições do pensamento filosófico de diversos autores, como Foucault (1987), Preciado (2013; 2017) e Grosz (2001; 1992), buscaram lançar luz à questão do espaço como tecnologia incidente sobre a constituição de gênero, enquanto categoria explicativa de espaço, e as mútuas constituições entre gênero e espaço. Devido à relativa escassez de fontes de pesquisa sobre essa relação, sobretudo traduzidas para a língua portuguesa, abre-se uma ampla linha de possibilidades de continuidade para esse tema no âmbito acadêmico.

No segundo capítulo, optamos por tomar a via de autoras e autores que tradicionalmente refletem sobre a noção de esfera pública nos campos da filosofia e da teoria política a fim de encontrar possíveis contribuições à reflexão sobre os

espaços públicos geograficamente localizados. Tais autores especulam sobre as perspectivas de perturbações na ordem dos espaços, tanto a partir de movimentos sociais urbanos, como Butler (2011; 2015), quanto por meio de poéticas artísticas (MOUFFE, 2013; RANCIÈRE, 2006; 2009), que consideramos sempre políticas dada a inseparabilidade entre estética e política. Trazer a arte feminista para a discussão acerca da noção de espaço público nos permitiu acatar a produção de poéticas como potência para intervir no mundo socioespacial, pois apostamos que, na arte produzida no espaço urbano, pode-se revelar tal potência, uma vez que é lugar de encontro com a alteridade.

Os usos dos espaços públicos urbanos são centrais à reprodução da vida social, bem como à reprodução das estruturas de poder existentes e às possibilidades de contestação de tais estruturas. Na desestabilização de um espaço público pacificado, forjado pelas normativas consensuais que instauram o público como lócus do apaziguamento das diferenças, insistimos que a vitalidade de uma democracia reside nas lutas agonísticas que contestam as relações de poder que estruturam determinada sociedade (MOUFFE, 2007). Ao privilegiar o diálogo entre artistas que lançam luz aos pontos invisíveis do cotidiano, nosso trabalho investiu na potencialidade das práticas artísticas em dar voz àquilo que permanece silenciado dentro das estruturas hegemônicas de poder por meio das práticas artísticas agonísticas (MOUFFE, 2013).

No terceiro capítulo, realizamos a construção do método e do *corpus*, apresentando modos de pensar a arte como fonte de investigação. A partir disso, evitamos ir ao encontro de resultados unívocos à pesquisa e, de maneira oposta, o motor de nossa investigação foi a busca por modos polissêmicos de compreender espaço público. A arte feminista foi a aposta para tanto: o radical engajamento com a relativização das fronteiras espaciais que apartam público e privado e determinam quais corpos e quais códigos de acesso devem permanecer invisíveis no espaço público. Como visto no mapeamento inicial, há uma retomada, na contemporaneidade, dos temas da arte feminista, muito proeminente na segunda onda dos anos 1960 e 1970. A volta às ruas como um tema das artistas contemporâneas, na verdade, pode, antes de mais nada, testemunhar a perenização e a perseverança da problemática de gênero na apropriação dos espaços públicos urbanos. Desde a década de 1960, as artes visuais passaram a operar no campo

expandido, para além dos muros das galerias e dos museus, propondo refletir sobre a necessidade de disputar o espaço público como modo de afirmação das lutas políticas. Afastando-se do conceito de rua como um espaço de possíveis constrangimentos às mulheres, todas as obras selecionadas e apresentadas no capítulo 3 dialogam com modos criativos e inesperados de lidar com as diferenças de acesso às cidades, das quais se apropriam de modo resiliente.

Se para a ciência moderna a repetição é indispensável à validação dos modelos cientificistas, este trabalho, ainda que longe de ter operado com padrões clássicos de organização empírica tradicionais aos modelos, certamente conseguiu demonstrar a insistente reincidência das práticas artísticas feministas no espaço público. Ainda que não analisadas em montagens, todas as obras apresentadas trazem a discussão das arbitrariedades na determinação do que é espaço público e podem auxiliar como um acervo inicial para futuros estudos e desdobramentos desta pesquisa.

A organização do trabalho a partir das imagens de registro de performances como fonte de pesquisa visou apresentar uma leitura combinada entre imagens, registros textuais e à luz das teorias desenvolvidas nos capítulos anteriores. Evitando propor leituras totalizantes sobre as montagens, no quarto capítulo, apresentamos inferências e interpretações ao nosso arcabouço imagético: nossas análises se limitam à sugestão de outros modos de ver espaço público, conforme sugerido nas performances. Ao acreditar na potência de produzir conhecimentos a partir de imagens, tais conhecimentos podem desestabilizar determinados preceitos das epistemes tradicionais da ciência moderna ao transbordar a dimensão estética e política que as imagens carregam em si.

A contribuição que tentamos oportunizar a partir das montagens foi dispô-las lado a lado para sugerir maneiras de compreendê-las em relação, entrevedo disputas espaciais nos interstícios das imagens, pois, como vimos em Didi-Huberman (2013), imagens não falam de modo isolado. A montagem é um mecanismo privilegiado para produzir sentidos e proporcionar formas de conhecimento que não se limitam à objetividade da palavra escrita, pois dependem da subjetividade de quem as observa na configuração dada. Por isso, reiteramos que as montagens apresentadas podem sempre ser dispostas de outros modos, que

surtirão outras conexões e outras perspectivas para uma gama de outros aspectos que estão nelas presentes.

As quatro montagens das artistas se referem a temas extremamente cotidianos e até mesmo banais. Ukeles limpa a rua e dá ênfase ao departamento municipal de saneamento básico; seu trabalho opera no ponto fronteiroço daquilo que delegamos ao espaço privado e daquilo que não encontra visibilidade no público, mas que é sempre matéria pública – não apenas a manutenção da vida urbana e social, mas todos os corpos que são socialmente designados ao privado. A visibilidade, como vimos em Butler (2011), é pré-condição para as lutas políticas contestadoras e, portanto, na reivindicação por direitos políticos e direito à cidade, são estes corpos de “ausência estruturante” no espaço público que perturbarão os rígidos limites entre público e privado. Os corpos presentes nas ruas, em exercício do seu direito de aparência, podem performativamente exigir outras condições de existência, pois a separação entre espaço doméstico e espaço urbano servem de suportes materiais à reprodução das dicotomias do pensamento.

Piper caminha na rua, usa o transporte público e opera pequenas fissuras nos arranjos simbólicos destas atividades triviais. Ora transformando-se performativamente em um homem, ora provocando sensorialmente com odores, barulhos – a mera inclusão de uma toalha branca em cena serve para a total desestabilização dos ambientes pelos quais percorreu. Produzindo situações transgressivas aos padrões considerados normais, termina por lançar luz à rigidez das normas que regem as situações públicas.

Export é a artista que aborda a relevância do corpo para pensar se a cidade é justamente esta base material socialmente significada que atua também nas diferentes maneiras de experienciar espaço público. Transitar no espaço é sempre uma relação corpórea: a realização da vida cotidiana urbana se dá tanto no contato do corpo confrontado com as estruturas materiais, como em *Body Configurations*, quanto nas relações sociais, presentes em *Touch Cinema* e *From the Portfolio of Doggness*.

Sophie Calle trata, a todo momento, o espaço público como privado e o privado como público – a tal ponto que elimina, ao menos para leitura de suas performances, a possibilidade de estabelecermos um ponto referencial. Se o lugar na cidade que elege na cidade é “seu”, então temos um espaço que é público e

privado ao mesmo tempo. Se expõe como arte o local querido de um morador do Bronx, então, está publicizando algo que consideramos privado, tratando-o como público. Assim, o que temos em Calle é uma evidenciação de que a separação entre público e privado não é mais que uma simplificação das funções sociais de cada espaço, minando a compreensão de público dentro dos parâmetros normativos.

Cada montagem, em nossa leitura, parece revelar temas que podem ser problematizados junto às questões de gênero e espaço: Ukeles está sempre em ação, mas em ações socialmente subjugadas; Piper, por vezes, parece passiva, mas também desafiadora. Export ora assume postura instigante, ora é totalmente inerte, ao passo que Calle é absolutamente provocativa e furtiva. Em conjunto, buscamos pôr à mostra como todas as montagens emanam que há uma ordem, uma hegemonia nos modos de existir no espaço público, mas propõem, a todo tempo, outros modos de estar na cidade: operam em conjunto o agonismo, a partilha do sensível e o dissenso.

Esses três conceitos centrais não são mais do que o resultado da indução de eventos inesperados, que produzem alterações no curso das coisas: são práticas espacialmente disruptivas e são ações corporais sobre o espaço que produzem espaço público (DEUTSCHE, 2008). Para além da reivindicação ao direito de uma identidade feminina, rompem as barreiras invisíveis da ideologia implicada na dicotomia dos espaços e trazem ao sensível a pluralidade de identidades em disputa na cidade. A promessa da arte que cria novas realidades e supera os binarismos do pensamento se compromete diretamente com a interferência na “distribuição do sensível” (RANCIÈRE, 2009), que se define por aquilo que compartilha (o “comum” social) e a cisão em partes exclusivas.

Assim, qual é o entendimento que cabe sobre a ideia de uma partilha do sensível para pensar a cidade? Ora, a ideia de partilha do sensível opera no nível de legitimação e deslegitimação de certas acepções sociais dadas como a ordem natural das coisas e, assim, é um processo impreterivelmente político. Ao lograrem se estabelecer como naturais, lembramos como as coisas sempre podem ser de outro modo, pois a ordem é sempre contingente (MOUFFE, 2013) e determinada por um certo modo de organização do sensível. Logo, a própria ordenação do que é considerado público ou privado é, em si, um modo de partilha, de determinação que hierarquiza determinados corpos, códigos e condutas em escala valorativas. A

recusa ao confinamento doméstico, por exemplo, implica na criação de uma nova posição na partilha do sensível, uma reconfiguração que resulta em rearranjos, reordenações na partilha.

A geografia feminista busca compreender de que modos o sujeito coletivo mulher pode se constituir no interior de uma matriz sócio espacial patriarcal, uma vez que a estruturação urbana funcional não é mais que um grande reflexo da dominação masculina sobre o espaço: cidade, suas diretrizes, formas, construções atuam na manutenção do *status quo* definido pelo modo de partilha do sensível preestabelecido. É assim que apostamos na conexão entre a ideia de partilha e os campos de pensamentos que buscam compreender, precisamente, como se estabelece e como é possível superar, romper com essas matrizes. Em desdobramentos deste trabalho, cabe ampliar o campo de abordagem: nesta dissertação apresentamos uma leitura *lato sensu* do feminismo, mas refinar sua interpelação junto a questões do feminismo interseccional, decolonial, bem como com questões LGBT são possibilidades de continuidade no âmbito acadêmico aos estudos interdisciplinares de espaço e gênero.

Redefinir essa partilha é uma ação estética: a recusa de uma organização do sensível, em nome de propor outras articulações, evidencia a plasticidade que os signos podem assumir ao serem reorganizados, recompostos, renovados. As práticas artísticas se mostraram, neste trabalho, um dispositivo privilegiado de reconfiguração do sensível, pois necessariamente determinam a participação do espectador, removendo-o de qualquer neutralidade possível. Assim, essas artistas tomam a cidade como um laboratório de experimentos sociais (AMARAL, MARZULO, RIPOLL, 2016): deslocam contextos a partir de suas práticas, forjam processos que incidem no espaço, que, por sua vez, também é sujeito das práticas, pois torna-se condição às narrativas. Nenhuma das montagens trazidas ao trabalho teriam o mesmo efeito narrativo em outros espaços e, por isso mesmo, a especificidade da espacialidade assume papel de dinamizadora das práticas: a ação sobre o espaço é potencializada pela sua própria agência e, portanto, condição política para a expressão dos dissensos.

Apesar do enorme desenvolvimento de tecnologias da informação que permitem aos agentes ocupar e produzir novos modos de ação política deslocalizados, o momento contemporâneo é de uma recuperação de fôlego dos

protestos públicos em grandes cidades. Acontecimentos como Primavera Árabe, *Occupy Wall Street* e Jornadas de Junho, no começo da década de 2010, até os movimentos mais recentes mostram como as lutas sociais ainda dependem de uma base espacial para se afirmarem. No campo das lutas feministas, diversos movimentos renovam e pluralizam as pautas, como a Marcha das Mulheres, em Washington (EUA), *Ni Una Menos* (América Latina) e Marcha das Vadias (iniciada no Canadá e com repercussões mundiais) são alguns exemplos da efetividade que tais modos de expressão corporal no espaço reassumem na contemporaneidade. A centralidade do espaço para a reprodução das lutas pela democracia é relevante, como vimos em Butler (2011), que atesta como a democracia traz em si mesma a premissa de constituir espaços públicos (DEUTSCHE, 2008), pois se legitima através das negociações de fronteiras que se produzem nos espaços em disputa.

Nesse contexto, as artes visuais não se pretendem como ações apartadas desses movimentos, mas como partícipes. Em nosso trabalho, trouxemos artistas que elaboram o feminismo no campo expandido, negociando sua presença no âmbito público (DAWSEY, 2008). Como vimos em Agrest (2008), as mulheres podem se utilizar de sua própria posição marginalizada para interferir e produzir novas formas de espaço. É preciso reconhecer a política em toda sua potência de antagonismo para a existência de uma democracia radical, que se produz sempre por meio de diversos tipos de lutas afirmativas por reconhecimento. Na leitura das montagens, percebe-se uma miríade de modos de ser e estar coletivamente dos espaços públicos. As artistas foram importantes à nossa reflexão acerca do urbano não por afirmarem, de maneira essencialista ou identitária, um modo de ser e estar para as mulheres, mas, antes, voltam-se à multiplicidade de formas e expressões possíveis de serem assumidas no espaço público: este é um modo precisamente feminista de pensar a cidade.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGREST, Diana. À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo. In: NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

AMARAL, L.; MARZULO, E. P.; RIPOLL, A. C. Transitoriedades e espaços intermeios. Da cidade como laboratório: lugar de experimentação. In: 25^o Encontro da ANPAP - Arte: Seus espaços e/em nosso tempo, Porto Alegre, 2016.

ANTIN, Eleanor. *Eleanor Antin by Rachel Mason*. Entrevista. MASON, Rachel. Bomb Magazine, 8 de setembro, 2014. New York City: New Arts Publications, Inc, 2014. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/eleanor-antin/> Acesso em 13 de fevereiro, 2018.

ARENDT, Hannah. A condição humana. Trad. Roberto Raposo. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007 [1958].

ARGAN, G. C. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996 [1938].

BECKER, Howard. *Falando da Sociedade. Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. *Métodos de pesquisas em ciências sociais*. Tradução Marco Estevão e Renato Aguiar. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. 1982. *Art Worlds*. Berkeley & Los Angeles, Cal.: University of California Press.

BENJAMIN, W. Obras Escolhidas I. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002 [1985].

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar – A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BONDI, Liz & ROSE, Damaris. Constructing gender, constructing the urban: A review of Anglo-American feminist urban geography. In: Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography, 10:3, p.229-245, 2003.

BONDI, Liz. Gender, Class, and Urban Space: Public and Private Space in Contemporary Urban Landscapes. *Urban Geography* 19, v.2, p.160-185, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O ofício de sociólogo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2007 [1987].

_____. (Org.). *A miséria do mundo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

BOWLES, John. "Acting like a Man": *Adrian Piper's Mythic Being and Black Feminism in the 1970s*. *Signs* Volume 32, nº 3, p.621-647, 2007.

_____. *Adrian Piper – Race, Gender and Embodiment*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

BROOKS, Alison (2011). On Societal and Challenges. In: KULLACK, Tanja (org.) (2011). *Architecture: A Woman's Profession*, Berlin: Jovis.

BUTLER, Judith. *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

_____. *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*. 2011. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/print> Acesso em 10 de Outubro, 2017.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALLE, Sophie. *Double Game with the participation of Paul Auster*. London: Violette Editions, 2007.

_____. *The Address Book*. Los Angeles: Siglio, 2012.

_____. *Suite Vénétienne*. Los Angeles: Siglio, 2015.

CARRAPATOSO, Thiago. *Where the streets have no name*. Master of Arts in Curatorial Studies, Bard College, 2014.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Vol. 1. Artes de fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CIDADE, Daniela Mendes. *Os cortes de Gordon Matta-Clark : um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura*. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Faculdade de Arquitetura – PROPAR. Porto Alegre: 2010.

COHEN-CRUZ, Jan. *Radical Street Performance: an internation antology*. Routledge: London, 1998.

CORTÉS, José Miguel G. *Políticas do espaço: arquitetura, gênero e controle social*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CRENSHAW, Kimberlé W. *Demarginalizing the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*. University of Chicago Legal Forum, pp. 139-167, 1989.

DAWSEY, Jill Christina. *The uses of sidewalks: women, art and urban space, 1966-80*. Tese de Doutorado em História da Arte. Stanford University, 2008.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Visiones públicas*. In: DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. Col. Quaderns portàtils. Barcelona: MACBA, 2008.

_____. *Público: ¿hay alguien ahí?* Conferencia en el curso "Ideas recibidas". Un vocabulario para la cultura artística contemporânea. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2007. Disponível em: https://marceloexposito.net/pdf/trad_deutsche_publico.pdf Acesso em 10 de novembro, 2017.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions. Art and spatial politics*. Cambridge: MIT Press, 1996

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente - história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

_____. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Las imágenes son un espacio de lucha*. Entrevista. FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador et al. Madrid: Mediapro, 2010b. Disponível em: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha> Acesso em 14 de fevereiro, 2018.

DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: Uma trajetória filosófica (Para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Hubert Dreyfus e Paul Rabinow. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DUNCAN, Nancy. *Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces*. In: _____. *Bodyspace - Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. New York: Routledge, 1996. p. 127-145

ELKIN, Lauren. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux: Nova Iorque, 2016.

FABRIS, Annateresa. *Sophie Calle: entre imagens e palavras*. Revista Ars USP. v. 7, n. 14, 2009

FAJARDO-HILL, Cecilia, GIUNTA, Andrea (Orgs). *Radical Women: Latin American Art 1960 -1985*. Hammer Museum. Los Angeles: Del Moniac Books. Prestel, 2017

FENSTER, Tovi. *Gender and the City: The Different Formations of Belonging*. In: *A Companion to Feminist Geography*. NELSON, Lise SEAGER, Joni (Org.). Blackwell Publishing Ltd, 2005.

FOUCAULT, M. *O sujeito e o poder*. In: Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. MICHEL FOUCAULT. Uma Trajetória Filosófica Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p231-249

_____. *Outros espaços*. In: Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-.422.

_____. *Espaço, saber e poder*. RABINOW, Paul. Skyline: The Architecture and Design Review, Março, 1982. Tradução Pedro Levi Bismarck. Disponível em: http://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault_88.html Acesso em 03 de março, 2017.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANÇA, Claudia. *Estratégias para não se perder na cidade Derivas urbanas de Sophie Calle*. Revista Arte & Ensaio, nº 17, p.85-92, 2008.

FRASER, Nancy. *Rethinking the public sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*. In: Social Text, No. 25/26, pp. 56-80. [1990] 2013.

FRIEDMAN, A. T. *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*. New York: Harry N. Abrams, INC., 1998

Ghent Urban Studies Team [GUST] (editores). *Post ex sub dis: urban fragmentations and constructions*. Rotterdam, The Netherlands : 010 Publishers, 2002.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2012.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

GROSZ, Elizabeth. *Bodies-Cities*. In: Sexuality and Space. Org: Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press, 1992.

_____. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge: Massachusetts, 2001.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003 [1962].

_____, J. *The theory of communicative action*. Vol 1. Reason and the rationalization of society. Boston: Beacon Press, 1984.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, Donna J. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In: Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature. Donna J. Haraway. Routledge, 1991.

- HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- HELENE, Diana. *O movimento social das prostitutas e o direito à cidade para as mulheres*. In: Anais do XI Fazendo Gênero, IEG/UFSC, Florianópolis, 2017.
- HUNT, Lynn. *Revolução Francesa e Vida Privada*. In: História da Vida Privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. New Left Review no. 146, pp. 53-92, 1984.
- LEFÉBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing, 1991 [1974].
- _____. *O direito à cidade*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008 [1968].
- LIPPARD, Lucy, PIPER, Adrian. *Catalysis: An Interview with Adrian Piper*. The Drama Review: TDR, Vol. 16, No. 1 (Mar., 1972), pp. 76-78. The MIT Press, 1972.
- MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1994.
- _____; KAYNES, Milton. *Filosofia e Política da espacialidade: Algumas considerações*. Tradução: Rogério Haesbaert. In: Revista GEOgraphia, Vol. 6, No. 12, 2004.
- McDOWELL, Linda. *Genero, identidade y lugar. Un estudio de las geografias feministas*. Cátedra: Madrid, 2000.
- _____. *Towards an understanding of the gender division of urban Space in: Environment and Planning D: Society and Space*, volume 1, pg. 59-72, 1983.
- MOUFFE, Chantal. *Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?*. In: Arte & Ensaios 27. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano XXI, número 27, 2013.
- _____. *Feminismo, ciudadanía y política democrática radical*. In: Feminists Theorize the Political, ed. Judith Butler, Joan W. Scott, Routledge, 1992.
- _____. *O Regresso do Político*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- _____. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007.
- MUELLER, Roswitha. *Valie Export – Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

NEGT, Alexander, KLUGE, Oskar. *The Public Sphere and Experience: Toward an Organizational Analysis of Proletariat and Middle-Class Public Opinion*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana; São Paulo : Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000.

PATEMAN, Carole. *Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy*. in: *The Disorder of Women. Democracy, Feminism and Political Theory*, Cambridge: Polity Press, 1989.

PERREGAUX, Myriam. *The City as Gendered Space: A Reading of Three Literary Texts in the Light of Feminist Geography*. In: Spurr, David, and Cornelia Tschichold (eds.). *The Space of English*. SPELL 17. 2005 , Pg 179-194

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. (Org.) *História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Minha história das Mulheres*. Tradução Ângela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007

PINHO, Armando F; OLIVEIRA, João Manuel. *O olhar político na performance artística autobiográfica*. Revista Ex aequo, n.º 26, pp. 57-76, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n27/n27a05.pdf> Acesso em 15 de setembro, 2017.

PIPER, Adrian. *Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of An Art Object*. Bari, Itália: Marilena Bonomo, 1975.

_____. *Biography*. Site da Artista. Sem data. Disponível em: <http://www.adrianpiper.com/biography.shtml> Acesso em 26 de fevereiro, 2018.

_____. *Passing for White, Passing for Black*. In: Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight*, Volume I: Selected Essays in Meta-Art 1968-1992. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

PRECIADO, Paul B. "Cartografias 'Queer': O 'Flâneur' Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia 'Zorra' com Annie Sprinkle". eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

_____. *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*. Tese (Doutorado em Teoria da Arquitetura). School of Architecture – Princeton University, Princeton, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O dissenso*. In: A crise da razão. Org: NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. New York City: Phaidon Press, 2001.

SANTORO, Paula F. *Gênero e planejamento territorial: uma aproximação*. In: XVI Encontro Nacional de Estudos Populacionais, 2008, Caxambu-MG. Anais do XVI Encontro Nacional de Estudos Populacionais.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 [1974].

_____. *Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, 2003 [1989]

SHEIKH, Simon. *In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments*, 2004. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0605/sheikh/en> Acesso em 09 de janeiro, 2018.

SILVA, Joseli M. *Um ensaio sobre as potencialidades do uso do conceito de gênero na análise geográfica*. In: Revista de História Regional 8(1): p. 31-45, 2003.

SPAIN, Daphne. *Gendered spaces*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press, 1992.

UKELES, Mierle Laderman. In: Brooklyn Museum, *Mierle Laderman Ukeles*, Nova York: sem data. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/mierle-laderman-ukeles Acesso em 22 de fevereiro, 2018.

_____. *Manifesto for Maintenance Art, 1969!*, Ronald Feldman Gallery, New York, Disponível em: [http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles MANIFESTO.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf) Acesso em 23 de fevereiro, 2018.

VIJ, Diya. *Sanitation Celebrations: Mierle Laderman Ukeles's Performative Monument with/for/by Sanmen*. Hunter College at City University of New York. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Nova Iorque, 2016. Disponível em: http://academicworks.cuny.edu/hc_sas_etds/69 Acesso em 23 de fevereiro, 2018.

WARD, Frazer. *Adrian Piper Review*. In: Frieze Art. 03 de março, 1999. Disponível em: <https://frieze.com/article/adrian-piper>, Acesso em 13 de março, 2018.

WEISMAN, Leslie Kanes. *Discrimination by Design: A Feminist Critique of the Man-Made Environment*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.

WOLFF, Janet. *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*. Theory, Culture and Society, v 2, p. 37-48. London, 1985.

YOUNG, Iris. *City Life and Difference*. In: Cities of Difference. Fincher, Ruth; Jacobs, Jane (Org). New York: The Guilford Press, 1998.

7. ANEXO I

1. Montagem Mierle Ukeles, Figura 33.



Mierle Ukeles (1973). *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside*. Fonte: RECKITT, PHELAN, 2001, p.92.



Mierle Ukeles (1973). *Hartford Wash: Washing steps outside*. Fonte: Columbia University. Disponível em: http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/htm/fa_ck_ukeles_1.htm acesso em 15 de fevereiro, 2018.



Mierle Ukeles (1973). *Hartford Wash: Washing steps outside*. Fonte: Timeline. Cortesia da galeria Ronald Feldman Fine Arts. Disponível em: <https://timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum-64d274a0a19c>, acesso em 15 de fevereiro, 2018.



Mierle Ukeles (1979). *Touch Sanitation*. Fonte: The New Yorker, cortesia da galeria Ronald Feldman Fine Arts. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/07/mierle-laderman-ukeles-and-the-art-of-work> acesso em 15 de fevereiro, 2018.



Mierle Ukeles (1979) *Touch Sanitation*. Fonte: Arnolfini Art House, cortesia da galeria Ronald Feldman Fine Arts. Disponível em: <https://www.arnolfini.org.uk/whatson/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art-works-196920131980> acesso em 15 de fevereiro, 2018.



Mierle Ukeles (1980) Touch Sanitation: Follow Your Footsteps. Fonte: New York Public Library. Disponível em: <https://www.nypl.org/events/programs/2016/03/02/seven-work-ballets-mierle-laderman-ukeles-and-kari-conte-and-special> acesso em 15 de fevereiro, 2018.

2. Montagem Adrian Piper, Figura 34.



Adrian Piper (1971). *Catalysis III*. Fotografia de Rosemary Mayer. Generali Foundation Collection. Fonte: BOWLES, 2011, p. 184.



Adrian Piper (1971). *Catalysis IV*. Fotografia de Rosemary Mayer. Generali Foundation Collection. Fonte: BOWLES, 2011, p. 175.



Adrian Piper (1971). Cytalysis IV. Fotografia de Rosemary Mayer. Generali Foundation Collection. Fonte: BOWLES, 2011, p. 171.



Adrian Piper (1975). The Mythic Being: Cruising White Women #1. Fotografia de James Gutman. Coleção de Eileen Harris Norton. Fonte: BOWLES, 2011, Plate 2.



Adrian Piper (1975). The Mythic Being: Getting back #2. Fotografia de James Gutman. Generali Foundation Collection. Fonte: BOWLES, 2011, p.236.



Adrian Piper (1973). The Mythic Being. Fotograma de vídeo de performance. Fonte: site da artista. Disponível em: http://www.adrianpiper.com/vs/video_tmb.shtml acesso em 10 de fevereiro, 2018.

3. Montagem Valie Export, Figura 35.



Valie Export (1968). From the portfolio of doggedness. Documentação de uma ação. Fonte: Pomeranz Collection. Disponível em: <http://pomeranz-collection.com/?q=node/40#frou> acesso em 10 de fevereiro, 2018.



Valie Export (1968). From the portfolio of doggedness. Documentação de uma ação. Fonte: Site da artista. Disponível em: <http://www.valieexport.at/en>, acesso em 10 de fevereiro, 2018.



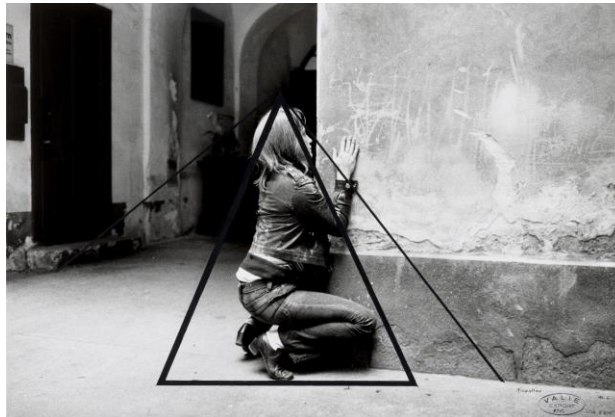
Valie Export (1968) Tap and Touch Cinema. Documentação de uma ação. Fonte: Pomeranz Collection. Disponível em: <http://pomeranz-collection.com/?q=node/40#frou> acesso em 10 de fevereiro, 2018.



Valie Export (1968). Tap and Touch Cinema. Fotograma de video de uma ação. Fonte: Generali Foundation. Disponível em: <http://foundation.generalifoundation.at/en/collection/artist/export-valie/artwork/tapp-und-tastkino.html#.Ws5a8ojwbIU> acesso em 10 de fevereiro, 2018.



Valie Export (1976). Body Configurations (Encirclement). Fotografia. Fonte: Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/147166> acesso em 10 de fevereiro, 2018.



Valie Export (1972). Body Configurations. Variation A, B, C. Fotografia. Fonte: Site da artista. Disponível em: <http://www.valieexport.at/de> acesso em 10 de fevereiro, 2018.



Valie Export (1982). Body Configurations – Variation B. Fotografia da artista. Fonte: Site da artista. Disponível em: <http://www.valieexport.at/> acesso em 10 de fevereiro, 2018.



Valie Export (1976). Body Configurations – Lean in. Fotografia da artista. Fonte: Site da artista. Disponível em: <http://www.valieexport.at/> acesso em 10 de fevereiro, 2018.

4. Montagem Sophie Calle, Figura 36.



Sophie Calle (1983). The Address Book. Fotografia da artista. Fonte: CALLE (2012, s.p.).



Sophie Calle (1980). Suite Vénétienne. Fotografia da artista. Fonte: CALLE, (2015, s.p.)



Sophie Calle (1980). Suite Vénétienne. Fotografia da artista. Fonte: CALLE, (2015, s.p.)



Sophie Calle (1981). The Detective. Documentação de ação. Fonte: CALLE, (2007, p.134)



Sophie Calle (1980). The Bronx. Fotografia da artista. Fonte: Krakow Witkin Gallery. Disponível em: <https://www.krakowwitkingallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/2921> acesso em 20 de fevereiro, 2018.



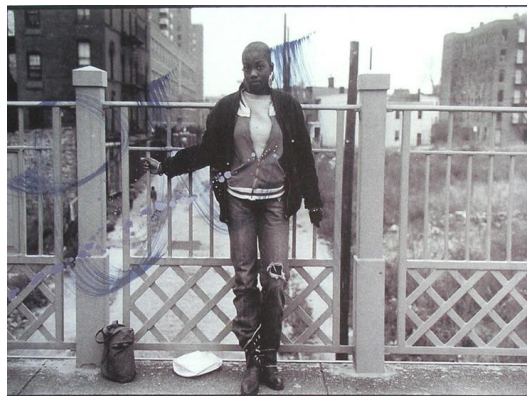
Sophie Calle (1994). Phone Booth. Fotografia da artista. Fonte: CALLE, 2007, p.281.



Sophie Calle (1994). Phone Booth. Documentação de uma ação. Fonte: CALLE, 2007, p.293.



Sophie Calle (1994). Phone Booth. Fotografia da artista. Fonte: Galeria Emmanuel Perrotin. Disponível em: https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/gotham-handbook/7054, acesso em 20 de fevereiro, 2018.



Sophie Calle (1980). The Bronx. Fotografia da artista. Fonte: Mutual Art. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Bronx/5D568178265E11CA>, acesso em 20 de fevereiro, 2018.