

Ocupação socioestética, por uma poética da proximidade
Aesthetic social occupation, for a poetics of proximity
Ocupación socioestética, por una poética de la proximidad

Maria Thereza O. Azevedo
 Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo

A proposta deste artigo é apresentar uma primeira definição do termo *ocupação socioestética*, conceito em processo de desenvolvimento a partir de experiências com intervenções urbanas de vários modos e formas realizadas na cidade de Cuiabá, desde 2009, com o Coletivo à deriva. O texto discute os autores Bourriaud, Cornago, Fernandes, Laddaga e Bishop, que abordam o tema da *utopia da proximidade* como um possível da arte contemporânea. Para a discussão do termo *ocupação socioestética*, são utilizados os relatos de duas experiências realizadas no Bairro Araés, na cidade de Cuiabá, que traduzem a proposta.

Palavras-chave: Ocupação socioestética, poética da proximidade, Coletivo à deriva.

Abstract

The aim of this article is to present a first definition of the term *socio-aesthetic occupation*, a concept that is being developed based on experiences with urban interventions, of various modes and forms, which have been realized in the city of Cuiabá, since 2009, with the *Coletivo à deriva*. The text discusses the authors Bourriaud, Cornago, Fernandes, Laddaga and Bishop, who approach the topic *utopia of proximity* as a possible one of contemporary art. For the discussion of the term *socio-aesthetic occupation*, the reports of two experiments, carried out in the Araés neighborhood, in the city of Cuiabá, are used to define the proposal.

Keywords: Aesthetic social occupation, poetics of proximity, Coletivo à deriva.

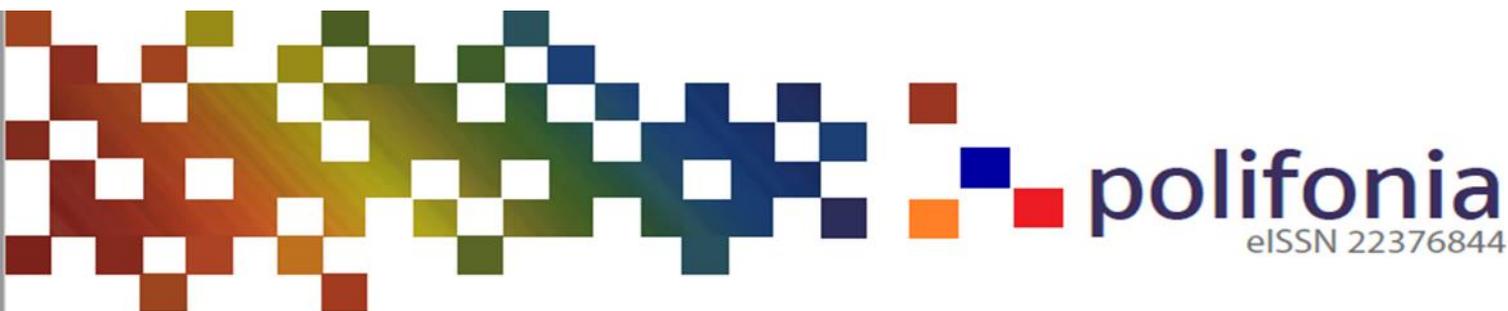
Resumen

La propuesta de este artículo es presentar una primera definición del término *ocupación socioestética*, este concepto está en proceso de desarrollo basado a partir de experiencias con intervenciones urbanas de diversos modos y formas realizadas en la ciudad de Cuiabá, desde el 2009, con el Colectivo a la deriva. El texto discute los autores Bourriaud, Cornago, Fernandes, Laddaga y Bishop, que abordan el tema de la *utopia de la proximidad* como una posible del arte contemporáneo. Para la discusión del término *ocupación socioestética*, son utilizados los relatos de dos experimentos llevados a cabo en el Barrio Araés, en la ciudad de Cuiabá, en los cuales traducen la propuesta.

Palabras clave: Ocupación socioestética, poética de la proximidad, Colectivo a la deriva.

Parece-me essencial que se organizem assim novas práticas micropolíticas e microsociais, novas solidariedades, uma nova suavidade juntamente com novas práticas estéticas.

Felix Guattari

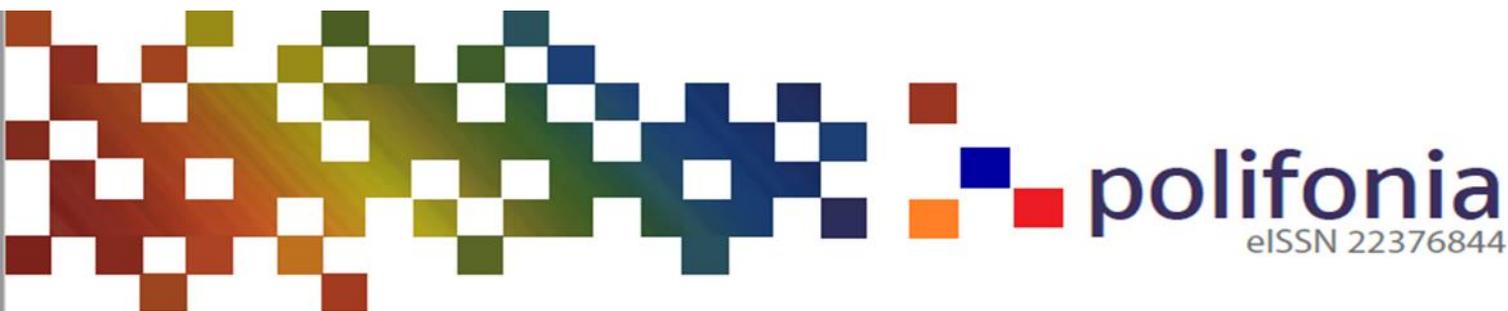


Quando Nicolas Bourriaud (2009) apresenta as *utopias da proximidade* como uma tendência nas artes visuais e Oscar Cornago (2008) usa a mesma expressão para abordar a teatralidade contemporânea, ambos apontam na direção da arte que se pauta pelos encontros, modos de convívio, novas sociabilidades. Bourriaud, com base em obras realizadas por artistas europeus no período dos anos 1990, propõe o termo *estética relacional* para aquelas propostas artísticas que têm como provocação o relacionamento entre pessoas, como é o caso bastante citado do argentino-tailandês Rirkrit Tiravanija.

Nesse caso, em 1999, na Bienal de Veneza, o artista manteve um fogão aceso com uma panela contendo água em ebulição para o preparo de sopas tailandesas desidratadas, das quais os visitantes podiam se servir. A ação que promove o encontro entre pessoas desconhecidas propõe, conforme Fernandes, recuperando Bourriaud, “modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos com potência suficiente para constituir modos de existência e de ação” (FERNANDES, 2018, p. 15).

Ao discutir as formas do teatro contemporâneo que adotam como estratégia a aproximação do outro, principalmente nos chamados *teatros do real* – tais como o *teatro documentário*, o *biodrama*, o *autoficcional*, o *play back*, entre outros –, Cornago as considera como utopias que apontam para um horizonte social: “O fenômeno social, assim como o fenômeno da representação exige agora sua reconstrução baseada na proximidade (...)” (CORNAGO, 2008, p. 26). E, ao referir-se às “utopias da proximidade”, concorda com Jacques Rancière (2009) quando afirma que estas resultam da crise de representação da sociedade contemporânea, especialmente a política. Ao invés do enfoque temático dos problemas sociais, muito comum à dramaturgia engajada dos anos 1960, observa Fernandes que “o viés político vinculado aos teatros do real estaria relacionado ao desejo de investigar as realidades sociais do outro e interrogar sobre os muitos territórios de alteridade e exclusão social do país” (FERNANDES, 2009, p. 83).

Tanto nas artes visuais e plásticas quanto nas artes cênicas e performáticas, essas práticas que apostam na relação direta com o real sem intermediações, “em verdadeira inserção no mundo concreto, no universo social, político e econômico, em confronto imediato com as situações

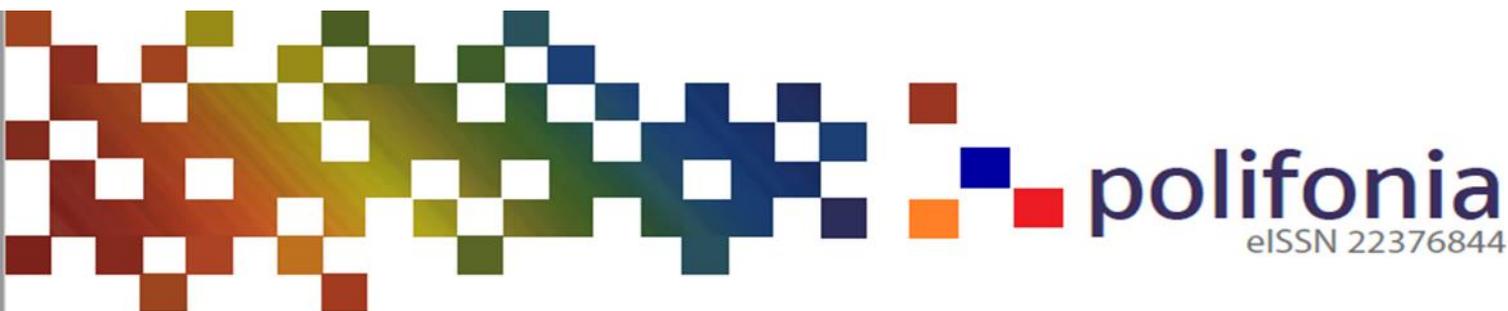


materiais em que se produzem” (FERNANDES, 2018, p. 14) acabam por inventar um modo de operar em que questões emergem nas relações que as próprias práticas artísticas desencadeiam. “O esboço de ‘utopias da proximidade’ é a tentativa de escapar, ao menos parcialmente, à uniformização dos comportamentos, por meio de práticas artísticas que se envolvem no território da experimentação social” (FERNANDES, 2018, p. 15).

É interessante observar que, no Brasil, as propostas de convívio e *proximidade*, nas artes plásticas, já se anunciavam desde os anos 1960/70: Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape são exemplos brasileiros contundentes. Oiticica, com seus *bólides*, *ninhos* e *parangolés*, realizados a partir do encontro com pessoas do morro da Mangueira – outra realidade sociocultural, que definiu toda a sua atuação na busca da proximidade –, vai trabalhar suas obras tendo como foco as interações e as intersubjetividades, apontadas por Bourriaud muitos anos mais tarde – apesar de Oiticica não ter sido referência para este autor, o foi para Tiravanija.¹ A arte, para Lygia Clark, era um exercício para a vida, e em suas últimas proposições ela mesma já não se rotulava artista. Ao projetar seus *objetos relacionais*, em 1978, propôs experiências artísticas vivenciais. E Lygia Pape, quando cria, em 1968, *O divisor*, também insere o outro nesta ação, pois essa obra, para existir, depende das pessoas dispostas a dela participarem. *O divisor* é formado por um grande tecido branco com vários espaços vazados, buracos pelos quais entram as cabeças das pessoas, e os corpos caminham juntos. Apenas com as cabeças para fora, as pessoas tentam encontrar uma sintonia, ligadas pelo mesmo tecido. Pape concebe a ação como um acontecimento poético, sem distâncias entre a experiência da criação e a experiência da participação.

Não podemos nos esquecer, também, dos processos de hibridação entre artes que já ocorriam nessas décadas de 1960/70, uma vez que as tentativas de intersecção e combinação entre as várias artes foram e são tentativas de encontro com o outro, o que pressupõe um exercício de intersubjetividade. Nas artes cênicas, por exemplo, é interessante lembrar dos experimentos realizados, nos anos 1960, por Augusto Boal, que propunha com o chamado *teatro do oprimido* o

¹ Em entrevista à *Folha Ilustrada*, em 28 de janeiro de 2006, Tiravanija declarou que Hélio Oiticica se tornou sua maior referência. Um dos trabalhos realizados pelo artista, cozinhar para o público, é inspirado num “Parangolé Área” proposto pelo brasileiro.

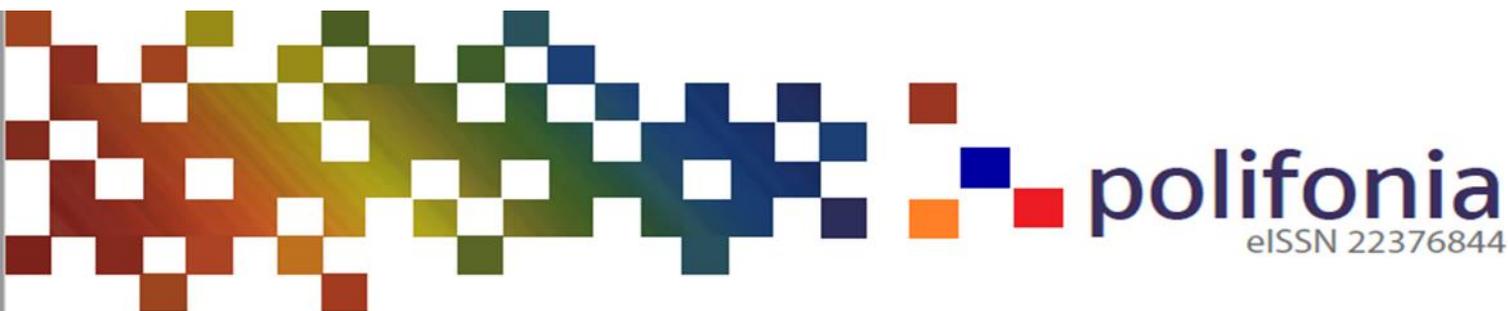


fortalecimento das comunidades, por meio de exercícios para identificação e solução de problemas das áreas periféricas. Um teatro que envolve a comunidade em todo o processo teatral, desde a criação do texto até a atuação, baseando-se em problemas apontados pelos participantes. Esse teatro, construído com o outro e não para o outro, tem forte ligação com a pedagogia do oprimido de Paulo Freire e grande inserção no movimento popular como, por exemplo, nas ligas camponesas e no Movimento Sem Terra (MST). Boal acreditava, naquele momento, que o Teatro do Oprimido buscava a transformação da sociedade: “É Ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras. Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!” (BOAL, 2005, p. 19).

1 Intervenções urbanas

As artes plásticas e visuais, as artes cênicas, a música, a arquitetura, a dança, a performance ou todas elas misturadas passam, então, a ocupar as ruas, movidas por diálogos com os mais diversos movimentos artísticos, desde o situacionismo liderado por Guy Debord – em que se criavam situações para tentar mostrar os problemas que as cidades já estavam enfrentando nos idos dos anos 1950/60 – até os happenings, que muitas vezes eram cultos à Dionísio e foram praticados desde 1919 pelos dadaístas, para quem o *nonsense* era uma posição política. As chamadas intervenções urbanas, de várias naturezas e modos, na maior parte das ações são implementadas por coletivos que aprimoram o *estar junto* em processos colaborativos. Para Cochiarralle (2004, p. 69), esse deslocamento – do lugar especializado em que se situava a arte moderna para a ambiguidade transitiva da arte e da vida contemporâneas – “libera os componentes desses grupos dos compromissos estáveis (de linguagem e grupo) que moviam os artistas até pouco tempo atrás”.

Coletivos organizados no mundo inteiro se articulam, desde os anos 1990, por meio de intervenções urbanas: *flash mobs*¹, *mp3*, *performances*, *stencils*, *grafitti*, *cultura jamming*, *instalações*, *composições urbanas*, *mídia tática*, *mídia radical* e *ações táticas*, entre outros: “As situações criadas como intervenções estão no âmbito das experiências com práticas artísticas



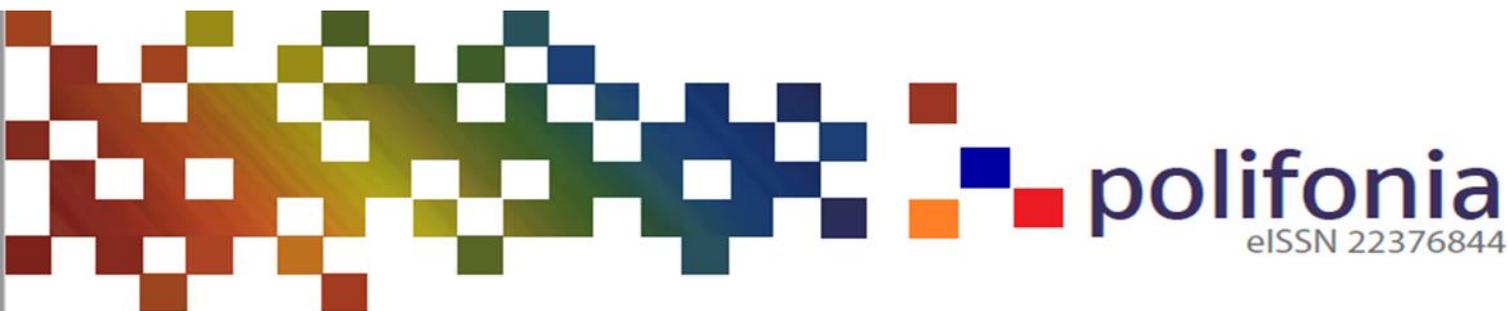
contemporâneas, que incluem artistas e não artistas e buscam, por meio de processos colaborativos, também o exercício do *estar junto*” (AZEVEDO, 2013, p. 143).

Rancière considera os artistas coletivos “relacionais”, por desenharem esteticamente as figuras da comunidade, ou melhor, recomporem não apenas a paisagem do visível, mas favorecerem sua evidenciação. E conclui que essas práticas artístico-sociais não são a simples ficcionalização do real, pois encontram seu conteúdo de verdade na mescla entre a “razão dos fatos” e a “razão da ficção” (RANCIÈRE, 2009, p. 52-54)

Esses movimentos estão inseridos no que Paul Ardenne (apud FERNANDES, 2018, p. 14) chama de *arte contextual*, ou seja, o conjunto de formas de expressão cujo ponto comum é a negação das qualidades especificamente “artísticas”. Incluem-se neste movimento a arte de intervenção, a arte feita em espaço urbano, as performances de rua, as ações em situação, as experiências *site specific*, além das criações chamadas participativas ou ativistas.

Reinaldo Laddaga denomina este movimento de *estética da emergência*, em que artistas passam a criar projetos que implicam na implementação de formas de colaboração que permitem a associação entre artistas e comunidades durante tempos prolongados (alguns meses, no mínimo, ou alguns anos, em geral), atingindo grandes números (dezenas, centenas) de indivíduos de diferentes procedências, lugares, idades, classes, disciplinas (LADDAGA, 2012, p. 15). Em *Estética da emergência*, Laddaga levanta uma série de projetos desenvolvidos em vários países que, segundo ele, permitiram articular processos de modificação de um estado de coisas, a formação de ecologias culturais num movimento de retorno ao comunitário: ocupação de parques em reação à sua modificação pelo estado, processos de apropriação de memórias com uma comunidade, reconstrução de espaços abandonados por um coletivo.

O ativismo, nas instâncias da arte contextual, relacional e emergencial, desenvolve-se simultaneamente à explosão dos movimentos de minorias, o que para Fernandes (2018, p. 16) contribui para levar as artes a uma aproximação mais incisiva com a política. Claire Bishop vai chamar essas práticas relacionais voltadas para as comunidades de “giro social”: “arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral,



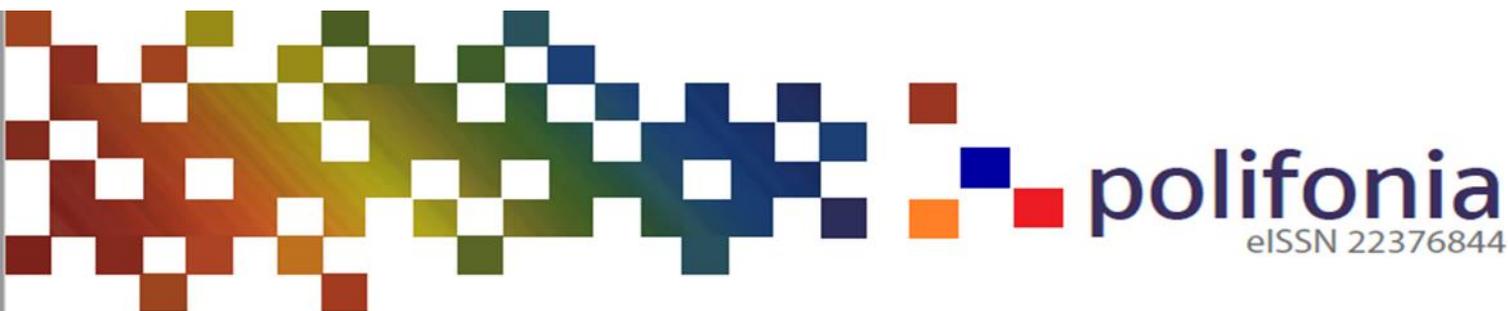
participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas ou colaborativa” (BISHOP, 2008, p. 146).

2 Ocupação socioestética

Ocupação socioestética é um conceito em processo, que venho desenvolvendo a partir de uma série de poéticas urbanas que propus, ao longo de 10 anos, com o Coletivo à deriva,² na cidade de Cuiabá, com a finalidade de discutir a arte expandida no contexto urbano, em especial aquelas práticas que envolvem grupos de pessoas que se encontram e, ao mesmo tempo, encontram-se com as pessoas que vivem nos lugares do encontro. No entanto, nem toda intervenção urbana é uma *ocupação socioestética*. Ocupação, aqui, é uma palavra retomada no sentido de apropriar-se afetivamente dos lugares por meio de trocas e ações com a participação dos moradores cartografando, conhecendo, compartilhando os espaços de vivência e criando laços de convivialidade. A ocupação pressupõe as disponibilidades para a construção de um território existencial, de modos de existência coletiva edificados por meio da experiência – experiência como a que pensa Larrosa, sempre singular, irrepetível, imprevisível, uma abertura para o desconhecido possível aos acontecimentos. O sujeito da experiência, para ele, “seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (LARROSA, 2017, p. 25).

A estética, que se define conforme Rancière pela distribuição dos espaços, dos tempos, dos ritmos e das funções operada por sujeitos políticos (que se tornam sujeitos políticos – em sentido amplo – no momento mesmo em que participam dessa distribuição sensível), é a que interessa aqui. Afinal, “Uma estética não existe sem a implicação de sujeitos que se criam enquanto deslocam

² O *Coletivo à deriva* é o braço-ação do Grupo de Pesquisa Artes Híbridas, intersecções, contaminações, transversalidades, e atua na cidade de Cuiabá desde 2009.



lugares e funções, enquanto intervêm em uma dada partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009 apud BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 130).

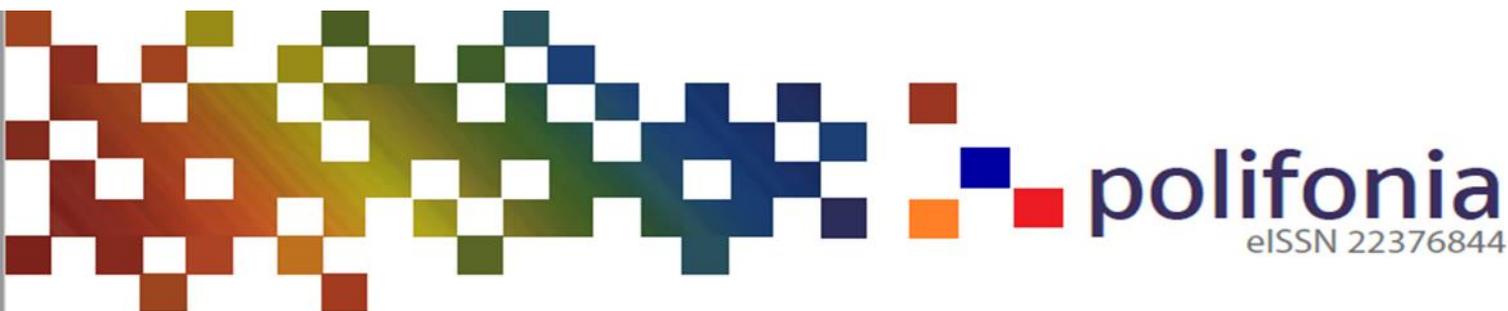
Bishop lembra que o estético é, de acordo com Rancière, a habilidade de pensar a contradição: a contradição produtiva do relacionamento da arte com a transformação social, caracterizada de maneira precisa por aquela tensão entre a fé na autonomia da arte e a crença na arte como algo inextricavelmente atado à promessa de um mundo melhor por vir: “Para Rancière, a estética não precisa ser sacrificada no altar da transformação social, já que ela contém inerentemente tal melhoria como promessa” (BISHOP, 2008, p. 146).

A *ocupação socioestética* é um termo criado a partir das experiências realizadas em Cuiabá, em particular algumas delas, em que a relação com as pessoas produziu uma obra-síntese dos afetos desta relação, devolvida para a comunidade em forma de fotografias, narrativas, aquarelas, ações partilhadas. Isso inclui não só o *estar junto* ou a *provocação de encontros*, ou ações conjuntas, mas também a produção de uma memória que traduz este encontro, que se desdobra numa partilha reverberando na comunidade. Todo este movimento, regido pelo princípio da alteridade, é pautado por um circuito de afetos. O afeto como potência das relações que estão por acontecer.

3 Coletivo à deriva

O *Coletivo à deriva* é um coletivo flutuante³ que surgiu em 2009, logo depois de várias intervenções urbanas realizadas no Bairro do Porto, em Cuiabá, numa parceria do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (ECCO/UFMT) com o SESC Arsenal, a partir da disciplina “Atrações temporárias: estéticas emergentes da cidade”.

³ Coletivo flutuante no sentido de que não existem pessoas fixas, a não ser a líder do coletivo, Maria Thereza Azevedo. A cada intervenção, além dos alunos da disciplina “Estéticas emergentes”, outras pessoas são convidadas a participar. Polifonia, Cuiabá-MT, v. 26, n.42, p. 01-187, abril-junho, 2019.

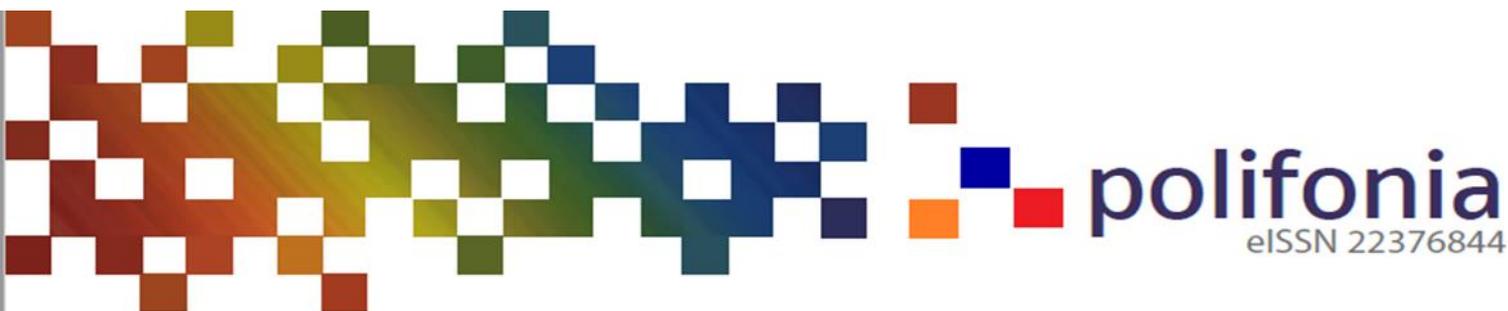


Entre as ações de 2009, resalto *Livre mercado*, que consistiu em uma ocupação do Mercado do Porto, à maneira de um *flash mob*, por 34 artistas.⁴ Num sábado pela manhã, poetas, músicos, dançarinos, atores, fotógrafos e performers invadiram o espaço do mercado com ações simultâneas, distribuídas ao longo de vários pontos, entradas e espaços, onde cada grupo se movimentou de uma forma. Nesta ação, vale destacar a *performance* da atriz Luana Costa, com a personagem *Chapeuzinho Vermelho/Menina de rua*, que circulava pelo mercado pedindo dinheiro com um pequeno papel em que se lia, escrito com uma letra infantil, “preciso de ajuda para tirar minha vó da barriga do lobo”. As relações que se estabeleceram com os feirantes, a partir desta personagem, foram ao mesmo tempo uma brincadeira em que se concedia entrar nela, mas, também, formas de proximidade com essas pessoas que se divertiam e faziam parte da brincadeira. O açougueiro, que ajudou com um trocadinho, foi indagado: “Depois da cirurgia para tirar a vó e que ‘matá’ o lobo, pode ‘pendurá’ ele aí, com as outras carnes?” Ou seja, pendurar o lobo da história, mais do que conhecida, naquele pequeno açougue entre tantos outros. Mais à frente, *Chapeuzinho Vermelho/Menina de rua* pergunta para o amolador de facas, enquanto ele faz a demonstração da faca amolada, se aquela faca dá para matar o lobo. E aí a demonstração se torna um desafio para ele, que passa a exhibir o corte da faca – cortando papéis – que irá matar o lobo da história. Foram muitos os encontros desta personagem com os feirantes, de modo que emergiu das reações uma narrativa que recontava a história de *Chapeuzinho Vermelho* a partir da interação com os próprios feirantes.

Todas as experiências realizadas no Bairro do Porto foram pautadas pela ideia de *deriva*⁵, formulada por Guy Debord (1958), tanto que este projeto se chamou *Porto à deriva*, palavra que deu nome também ao coletivo. A partir daí, todos os anos elegemos, sempre a partir da disciplina “Atrações temporárias: estéticas emergentes da cidade”, um lugar para intervenção a partir de questões que se levantavam nestes espaços: em 2010, no Campus da UFMT, surgiu o passeio de sombrinhas, pedindo mais sombras para Cuiabá; em 2011, ocupamos com várias atividades, durante

⁴ Elaborei um roteiro em que cada ação aparecia em algum ponto do Mercado, de 5 em 5 minutos, e descrevia um desenho no caminhar (linha reta, zigzag, diagonal etc), até que todas as ações, depois de 30 minutos, se encontraram perto da Feira do peixe.

⁵ A deriva como forma de vivência e método para romper com a racionalidade das representações do espaço dominante foi uma prática entre os letristas e situacionistas. A formulação mais ampla dessa prática será, depois, trabalhada por Guy Debord.

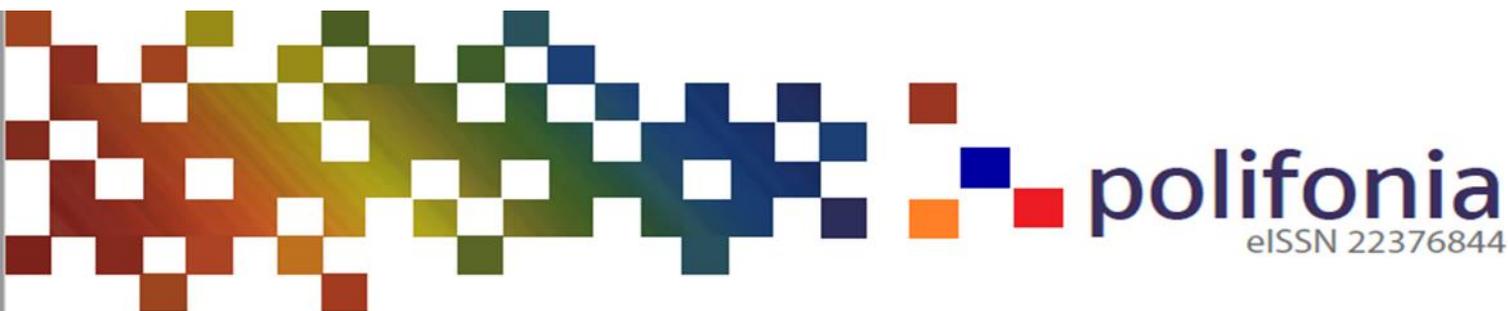


um sábado, a Praça da Mandioca, e lavamos a escadaria do Beco alto com os moradores; em 2012, a intervenção *Praça de estar* foi realizada na Praça Ipiranga, a qual ocupamos com o propósito de demonstrar que a praça é um espaço para *estar juntos*; em 2013 ocupamos a Praça da República, com a intervenção *República do cochilo*, porque percebemos que esta praça servia de espaço para o cochilo dos trabalhadores depois do almoço; em 2014, ocupamos o Morro de Luz com lanternas, quando fizemos várias atividades ao anoitecer; em 2015, com a intervenção *Vozes Livres sobre Tralhas*, ocupamos o espaço de um viaduto próximo à UFMT – que abrigaria os trilhos de um Veículo Leve para Transportes – para rememorar o natimorto VLT; em 2016 desenvolvemos o projeto *Cidade Possível*, em que foram realizadas 100 ações na cidade ao longo de um período de 24 horas; em 2017 fizemos uma crítica à Orla do Porto com a intervenção *Cuyavera Magic Oeste Word*, na qual apresentávamos um pacote turístico fake; e, em 2018, promovemos uma ocupação no Bairro do Araés.

O que move as ações e a pesquisa que se retroalimenta é a urgente necessidade de buscar outros modos de existência, outra cultura política, outras formas de participação na cidade, outras sociabilidades e o estreitamento das relações entre arte e vida. Como, então, trabalhar coletivamente em uma rede de relações e ações dentro de um pensar e agir na cidade, que promovam alternativas possíveis de vida?

4 Cidade possível, Araés

O bairro Araés é rodeado pelas principais avenidas da cidade de Cuiabá. É um bairro de moradores antigos, que ainda mantêm relações de vizinhança e trocas, mas ao mesmo tempo lidam com pontos de vendas de drogas, um córrego poluído, muitas ruas de terra e um certo abandono pelo poder público. Esse pedaço da cidade de Cuiabá já foi um quilombo e já foi também uma aldeia dos índios Araés. É nele que, perto do Córrego do Sargento, se situa o Boca de Arte, ateliê do artista plástico Gervane de Paula que funciona também como um espaço cultural.



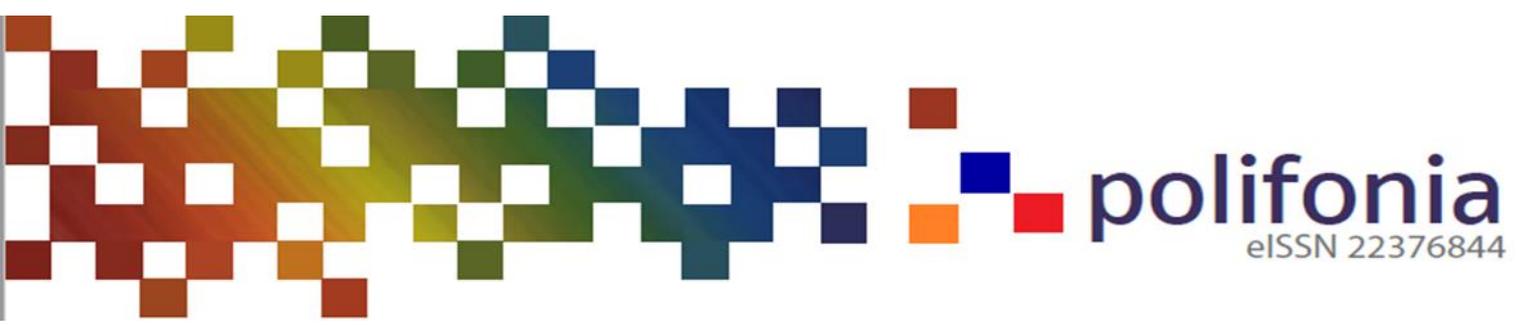
A ocupação ocorreu num sábado, dia 21 de abril de 2018, quando um grupo de artistas da cidade e não artistas aderiu ao movimento junto aos alunos do ECCO. As ações começaram às 8 horas da manhã, com plantio de árvores, e terminaram com projeção de filmes à noite. Vou destacar aqui duas ações, parte da ocupação *Cidade Possível Araés*, para ajudar na compreensão do termo *ocupação socioestética*: uma consistiu em fotografar alguns moradores e realizar uma exposição com as fotos; a outra em transformar narrativas de moradores em aquarelas e expô-las como lambe-lambes no bairro.

Antes da ocupação Araés, foram realizados vários encontros/aula com uma pauta de discussões em torno de cartografias, encontros, afetos, micropolíticas, arte-vida, estética da existência, acontecimento, bem como a apresentação de vários exemplos de intervenção, inclusive os realizados pelo *Coletivo à deriva* ao longo de vários anos. A proposta foi, num primeiro momento, escolher um lugar da cidade – quando se escolheu o Bairro Araés⁶ –, após o que passamos a visitar o bairro, realizar contatos com os moradores e verificar os espaços, antes da ocupação. O grupo se organizou em pequenas equipes, de acordo com as propostas surgiam a partir de um programa interdisciplinar com mestrandos e doutorandos de várias áreas do saber.

5 Como se estivessem sentados em tronos

A ação de fotografar moradores antigos do Araés partiu do doutorando fotógrafo Vinicius Apollari, que não conhecia o bairro e nem seus moradores. O primeiro contato com as pessoas teve como conexão Magna Domingos, moradora do Araés e aluna do programa, que apresentou Vinicius a duas lideranças locais, Nieta e Weto, que já tinham uma relação estreita com os moradores. A primeira ideia foi fotografar habitantes de Araés e espalhar essas imagens com lambe-lambes pela cidade, mas, por questões de logística, essa ideia foi deixada de lado. A partir das conversas em sala de aula, Vinicius pensou então em realizar fotos que ressaltassem a força desses moradores, que

⁶ A sugestão da ocupação em 2018 acontecer no Bairro do Araés foi de uma moradora e aluna da disciplina, Magna Domingos, gestora do espaço Boca de Arte e que faleceu alguns meses depois da ação.



seriam fotografados sentados como se fossem reis e rainhas, em seus tronos, com os objetos que os identificavam.

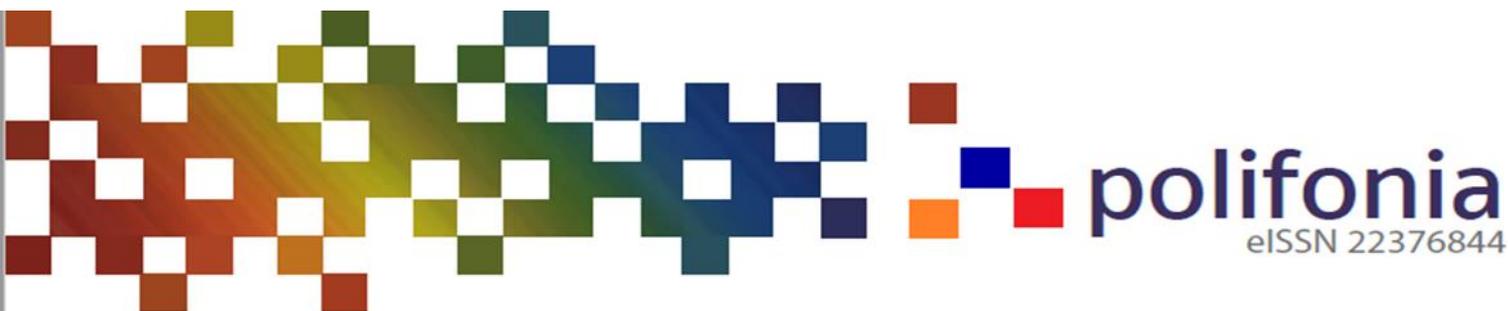


Figura 1 – *Como se estivessem sentados em tronos*
Fonte: Acervo próprio.

A proposta foi realizar fotos produzidas e, para tanto, Vinicius utilizou uma Lente 24mm 80d da Canon, flash e rebatedor. As fotos de 16 moradores foram, então, ampliadas, e se transformaram em uma exposição no espaço Cultural Boca de Arte. Foi grande a participação dos moradores, que levavam vizinhos e amigos para ver a exposição.

6 Micronarrativas afetivas

A segunda ação se deu em conversas realizadas com moradores, em suas casas, pelos alunos Gustavo Fernandes e Thais Magalhães. Mesmo tendo sido alertados de que o Araés é um “bairro muito perigoso”, a impressão desses alunos quando chegaram ao bairro foi diferente: “Aqueles
Polifonia, Cuiabá-MT, v. 26, n.42, p. 01-187, abril-junho, 2019.



animais soltos pelo bairro, as casas com plantas e pessoas habitando a rua, nos remetiam a lembranças dos bairros antigos que habitamos na infância, da casa das nossas avós, e da época em que nós ainda brincávamos na rua.”⁷ Thais relata que entrar na casa de Dona Angela foi como entrar na casa da sua avó, que mora em Belo Horizonte: a espada de São Jorge na entrada, o ora-pro-nóbis, o piso da cozinha, o São Benedito e o hábito de colocar café para o santo. Gustavo observa que no contato com Dona Angela surgiram conversas a respeito de santos que também remetiam à avó dele, assim como o cheiro do doce de abóbora com canela que estava no fogo, o convite para entrar no quintal onde estavam as plantas, que também as avós cultivavam. No meio da conversa, Dona Angela contou a história do café de São Benedito, quando ela pediu para o neto lavar a xícara. O neto, então, respondeu: “ele ainda não tomou o café de ontem, vó”. São Benedito é um santo bastante venerado em Cuiabá, mesmo não sendo o padroeiro da cidade – um hábito praticado por muitos moradores de Cuiabá é servir o primeiro café para o santo. A partir desses encontros, Thais produziu 4 aquarelas, das quais apresento uma, que é a de São Benedito. Essas aquarelas foram distribuídas pelo bairro em forma de cartão e de cartaz, além de circularem como lembranças de amizade com frases escritas pelos próprios moradores, que assim as endereçavam a outros moradores e amigos.

⁷ O excerto foi retirado de texto produzido pelos dois alunos para a conclusão da disciplina “Atrações temporárias: estéticas emergentes na cidade”.

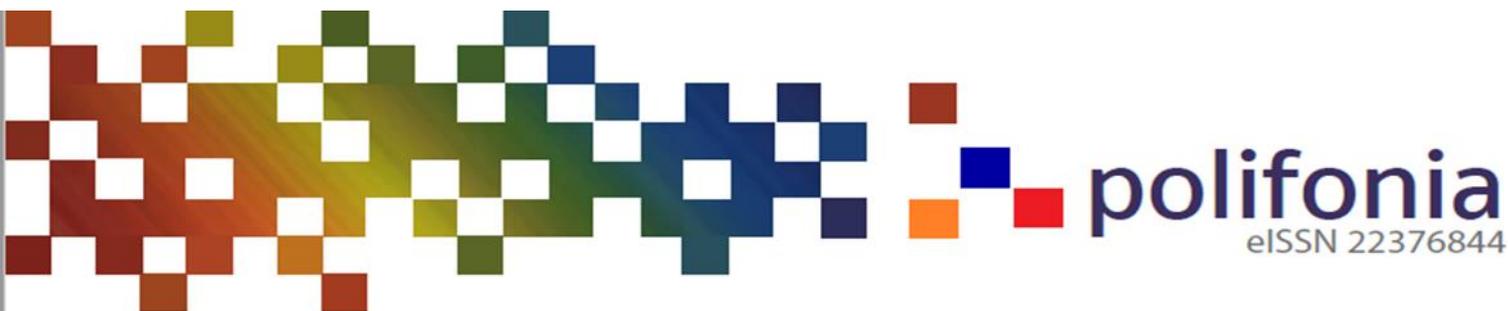


Figura 2- Não deixe de lavar a xícara do santo
Fonte: Acervo próprio.

Nestes dois exemplos foram criadas situações propícias para que surgissem outros modos de se relacionar, baseados nos pressupostos de uma *ocupação socioestética*. Vale lembrar que as questões pautadas como problemas da sociabilidade contemporânea estão relacionadas aos processos de subjetivação capitalístico, que “efetiva-se na medida em que o projeto social dominante se apropria e controla os meios de vida” (COSTA; MAGALHAES, 2011, s.p.) e, assim, distanciamo-nos da possibilidade de encontros singulares.

7 Modos de existência e de ação

Na *ocupação socioestética*, a ação e reflexão não estão separadas, elas ocorrem ao mesmo tempo e são micropolíticas, as quais são definidas por Guattari e Rolnik (1986) como um conjunto de práticas capazes de ativar estados e alterar conceitos, percepções e afetos (modos de pensar-



sentir-querer). Ela surge como valorização de práticas do cotidiano, como Certeau (1998) muito bem coloca no livro *A invenção do cotidiano: a necessidade de se valorizar as práticas cotidianas politizando suas ações*, compreendendo a potência que o ordinário tem. Assim, a *ocupação socioestética* valoriza o ocupar de um espaço no sentido de apropriação, incluindo as sociabilidades próprias deste ocupar e a estética, como definida por Rancière, por meio de uma partilha. Nos dois exemplos anteriormente citados, tanto nas fotografias dos moradores como nas micronarrativas transformadas em aquarelas e devolvidas para a comunidade, socializando a ação, entendemos que se realizou uma *ocupação socioestética*. Afinal, essas ações ocorreram num processo de ocupação, possibilitam o desenvolvimento de uma relação com as pessoas e criaram potencialidades estéticas; promoveram uma experiência singular, potencializaram afetos, criaram desdobramentos desses afetos e tornaram possível, assim, uma reflexão sobre a experiência.

Referências

ARDENNE, P. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2004.

AZEVEDO, Maria Thereza O. Passeio de sombrinhas: poéticas urbanas, subjetividades contemporâneas e modos de estar na cidade. *Revista Magistro*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p.138-146, 2013.

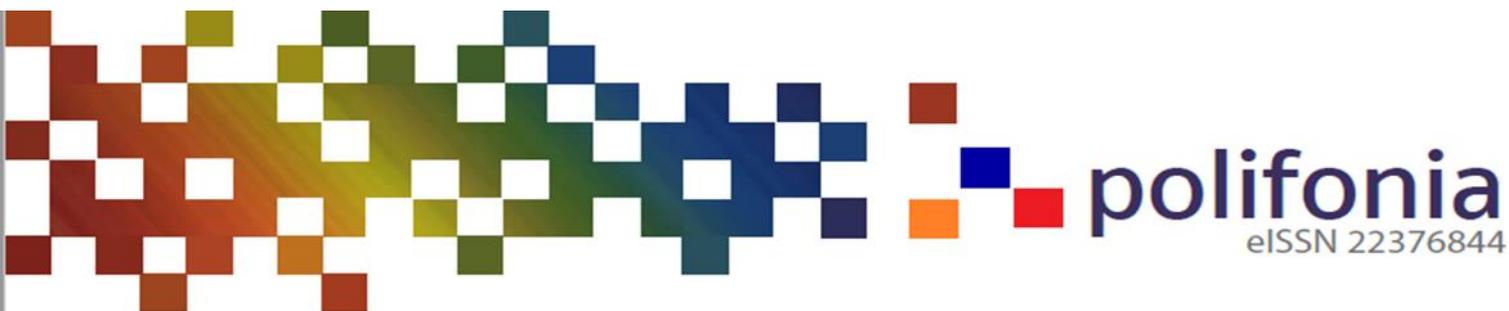
BISHOP, C. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 7. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL, A.; MIGLIORIN, C. A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras. *Ciber Legenda*, Niterói, n. 22, p. 126-141, 2010.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.



COCCHIARALE, F. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, p. 67-71, 2004. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_fernando_cocchiarale.pdf. Acesso em: 13 jun. 2019.

CORNAGO, Oscar. *Teatralidade e Ética*. Próximo Ato. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

COSTA, J. D.; MAGALHÃES, M. J. O. Cartografias da Subjetividade Contemporânea. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PSICOLOGIA SOCIAL - ABRAPSO, 16, Recife, 2011. *Anais...* Recife: Abrapso, 2011.

DEBORD, Guy. Teoria da deriva. *Revista Internacional Situacionista*, n. 2, dez. 1958. Tradução disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2019.

FERNANDES, S. Teatralidades do Real. *Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, Belo Horizonte, ano 6, n. 6, p. 37-50, dez. 2009.

FERNANDES, S. Teatro expandido em contexto brasileiro. *Sala preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

LADDAGA, R. *Estética da emergência*. Trad. Marda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LARROSA, J. *Tremores escritos sobre a experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.