

"TRISTE SINA SER POETA DE LATRINA":

Um estudo antropológico/artístico dos grafitos de banheiro

LUDMILA HELENA RODRIGUES DOS SANTOS

São Carlos

2012

LUDMILA HELENA RODRIGUES DOS SANTOS

TRISTE SINA SER POETA DE LATRINA: UM ESTUDO ANTROPOLÓGICO1
CTV~UVÆQ'DOS'GRAFITOS DE BANHEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos para a obtenção do título de mestra em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique de Toledo

São Carlos

2012

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

S237ts

Santos, Ludmila Helena Rodrigues dos.

Triste sina ser poeta de latrina : um estudo antropológico/artístico dos grafitos de banheiro / Ludmila Helena Rodrigues dos Santos. -- São Carlos : UFSCar, 2013.

185 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2012.

1. Antropologia urbana. 2. Arte e antropologia. 3. Grafitos. 4. Teoria antropológica. 5. Agência social. 6. Banheiros - intervenção. I. Título.

CDD: 307.76 (20^a)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
Via Washington Luís, Km 235 - Caixa Postal 676
CEP 13565-905 - São Carlos - SP - Brasil
Fone: (16) 3351-8371 - ppgas.coordenacao@ufscar.br



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

Ludmila Helena Rodrigues dos Santos

12/12/2012

Prof. Dr. Luiz Henrique de Toledo
Orientador e Presidente
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar

Profa. Dra. Clarice Cohn
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar

Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji
Universidade de São Paulo / USP

Submetida à defesa em sessão pública
Realizada às 14:00h no dia 12/12/2012.

Banca Examinadora:
Prof. Dr. Luiz Henrique de Toledo
Profa. Dra. Clarice Cohn
Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji

Homologado na CPG-PPGAS na
____ª. Reunião no dia ____/____/____.

Prof. Dr. Felipe Ferreira Vander Velden
Vice-Coordenador do PPGAS

*Dedico este papel
Para quem
Parar
Ler e responder
Sem saber a quem
Deixando de si
Levando de alguém
Para todos
Para ninguém*

*Para quem
Espera aqui estar
Ao produtor de sentido
A ti
A mim
Dedico
Ao próprio grafito*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço pela abertura, confiança e generosidade acadêmica meu orientador, Luiz Henrique de Toledo, que aceitou se enveredar pela temática dos grafitos, “entrando nos banheiros” com precisão científica, mas com o olhar sensível às potencialidades artísticas do e no local.

Pelos mesmos motivos enalteço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, agência que financiou a pesquisa e elaboração deste trabalho. Aos pareceristas, tão próximos e anônimos como os grafitos que trabalhei, agradeço o acompanhamento e colaborações a esta dissertação.

Minha gratidão à Natalia Rodrigues, irmã antes de qualquer coisa, amiga acima de tudo.

Aos amigos que (re)conheci durante o trabalho de campo em São Paulo, cada um, uma assinatura grafada em minha alma: Fábio Cunha, João Paulo, Karina Nadaletto, Diogo Bueno, Rubens Lopes, Vanessa Oliveira e Moana Simas.

À Camila Beltrame pela amizade e mais uma lista enorme de coisas: apoio, leituras, aventuras, risadas, choros e por me apresentar São Paulo pela primeira vez.

Às amigas de infância, adolescência, idade “adulta” e futura velhice: Cintia Godoi, Juliane Melo, Fernanda Vitorino, Samantha Cunha.

Por fim e pelo começo de tudo, à minha mãe Juçara, pelo apoio e convicção, por me ensinar tanto e acreditar sempre.

Só não agradeço a memória e a limitação estética e gráfica desta lista, que traem a importância de pessoas que aqui não pude citar, mas que foram, são e serão essenciais para mim. Desculpem e sintam-se agradecidos e engrandecidos na minha vida.

LÍNGUA

A seca foi braba naquele ano.

O pai falou: Lá evêm uma língua de
fogo

do lado da Bolívia
e vai lamber todo o pasto.

O menino assustou: Língua de fogo?

O pai explicou ao menino que se tratava
de imagem.

Língua de fogo é apenas uma imagem.

Mas, pela dúvida, o menino retirou seu
cachorro da imagem.

(Manoel de Barros – Poemas Ruprestes)

RESUMO

Este trabalho realizou um estudo de grafitos de banheiros públicos da cidade de São Paulo. O foco de análise é a capacidade agentiva destas manifestações, e para acessar estas intencionalidades e significados, buscou-se um diálogo entre antropologia e metodologias artísticas, experimentando significados e interações dos banheiros através de instalações e intervenções, explorando sensorialmente e evocando assim olhares, odores e comunicações.

Ressaltar os grafitos, evidenciar os sentidos típicos do banheiro e trazer para este ambiente outras texturas artísticas, para além das suas acepções de caráter anônimo, transgressor na medida em que se utiliza de um espaço de uso e conservação pública, subjetivas e particularizadas, traz uma problematização e trato teórico destas produções e localidades para além de possíveis interpretações de conteúdos e generalizações classificatórias.

Buscamos entender como intencionalidades abandonadas em locais altamente significativos ganham autonomia de interação e possibilitam a compreensão de uma teoria de ação calcada em produções e não em produtores humanos.

Palavras-chave: Grafitos de banheiro, Teoria antropológica, Arte, Agência Social, instalações e intervenções em banheiros.

ABSTRACT

This paper conducted a study of graffiti from public toilets in the city of São Paulo. The focus of analysis is the ability agentive these demonstrations, and to access these intentions and meanings, we sought a dialogue between anthropology and artistic methodologies, experimenting and meanings through interactions of bathrooms installations and interventions, exploring and evoking sensory looks like, smells and communications.

To underscore the graffiti, highlight the typical sense of the bathroom and bring to this environment other artistic textures, in addition to their senses of anonymity, transgressor in that uses an area of conservation and public use, subjective and individualized, brings a problematization and theoretical tract of these productions and locations beyond possible interpretations of content and classificatory generalizations. We seek to understand how intentions abandoned in places highly significant gain autonomy for interaction and enable the understanding of a theory of action grounded in production and not in human producers.

Keywords: Restroom graffiti, Anthropological Theory, Art, Social Agency, installations and interventions in bathrooms.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Banheiro USP- bloco do curso de História.....	12
Imagem 2: Banheiro do Clube Berlin (Pia) – SP.....	12
Imagem 3: Banheiro do Clube Berlin (Parede I)– SP.....	12
Imagem 4: Banheiro do Clube Berlin (Parede II) – SP	12
Imagem 5: Banheiro da Universidade de São Paulo – Prédio da faculdade de educação.....	18
Imagem 6: Banheiro de prédio próximo a galeria do Rock.....	19
Imagem 7: Banheiro de estabelecimento comercial alimentício na Augusta	19
Imagem 8: Banheiro de estabelecimento alimentício da Augusta	23
Imagem 9: Autorretrato tirado na instalação fotográfica.....	23
Imagem 10: Banheiro estabelecimento Cultural da Augusta.....	26
Imagem 11: eudecocoras.com	29
Imagem 12: Divulgação eudecocoras.com.....	29
Imagem 13: Studio SP.....	36
Imagem 14: Banheiro masculino Studio SP	38
Imagem 15: Banheiro feminino Studio SP.....	40
Imagem 16: Balneário Relax Club	44
Imagem 17: Banheiro Vegas Club.....	47
Imagem 18: Banheiro masculino FFLCH – USP	50
Imagem 19: Lixo parte externa WC	50
Imagem 20: Greve Funcionários Limpeza USP	50
Imagem 21: Banheiro masculino FFLCH – USP	50
Imagem 22: Banheiro da Oficina Cultural de Uberlândia – MG.....	54
Imagem 23: Banheiro Rodoviária Santa Cruz de la Sierra - Sanitário	56
Imagem 24: Banheiro Rodoviária Santa Cruz de la Sierra – Parede 1	56
Imagem 25: Banheiro Rodoviária Santa Cruz de la Sierra – Parede 2	56
Imagem 26: Banheiro Rodoviária Santa Cruz de la Sierra.....	56
Imagem 27: Banheiro FFLCH – USP.....	59
Imagem 28: Banheiro Shopping Light: centro de São Paulo.....	63
Imagem 29: Instalação Banheiros por onde ando.....	68
Imagem 30: Instalação Banheiros por onde ando.....	71
Imagem 31: Instalação Banheiros por onde ando (II).....	71
Imagem 32: Instalação Banheiros por onde ando (III)	71
Imagem 33: Instalação Banheiros por onde ando (IV).....	71
Imagem 34: Foto tiradas na instalação UFES com a câmera disponibilizada	72
Imagem 35: Foto tiradas na instalação UFES com a câmera disponibilizada (II).....	72
Imagem 36: Foto tiradas na instalação UFES com a câmera disponibilizada (III).....	72
Imagem 37: Foto tiradas na instalação UFES com a câmera disponibilizada (IV).....	72
Imagem 38: Banheiro do Bar da Devassa – SP	79

Imagem 39: Instalação Seminário	80
Imagem 40: Litografia de Maurits Cornelis Escher: Laço (1956).....	80
Imagem 41: Yoko Ono: Unwrapping (1963).....	80
Imagem 42: Instalação CAASO	81
Imagem 43: Instalação CAASO (II).....	81
Imagem 44: Instalação CAASO (III).....	81
Imagem 45: Banheiro da Universidade Federal de Uberlândia	83
Imagem 46: Banheiro FFLCH – USP.....	85
Imagem 47: Berlin Club	89
Imagem 48: Banheiro estabelecimento: Bar e Lanches - Rua Augusta.....	91
Imagem 49: Banheiro de Prédio próximo à Galeria do Rock – SP centro.....	91
Imagem 50: Banheiro de Prédio próximo à Galeria do Rock (II) – SP centro	91
Imagem 51: Banheiro PUC-SP.....	96
Imagem 52: Esquema relacional.....	98
Imagem 53: Banheiro feminino USP Humanas.....	98
Imagem 54: Banheiro FFLCH - USP	106
Imagem 55: UDIROCK.....	115
Imagem 56: Release da Instalação divulgado de forma impressa no evento	117
Imagem 57: Gil Vicente	121
Imagem 58: Exposta no WC masculino Udirock	123
Imagem 59: Exposta no WC feminino Udirock	123
Imagem 60: Instalação DescaRockga.....	124
Imagem 61: Instalação DescaRockga (II).....	124
Imagem 62: Intervenção a partir da instalação DescarRockga.....	125
Imagem 63: Instalação DescaRockga (III)	126
Imagem 64: Banheiro FFLCH-USP	128
Imagem 65: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Menta	129
Imagem 66: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Menta (II)	130
Imagem 67: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Menta (III).....	130
Imagem 68: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Erva Doce.....	131
Imagem 69: Oze, Ludmila. Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Erva Doce (II)	132
Imagem 70: Oze, Ludmila. Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Erva Doce (III).....	132
Imagem 71: Oze, Ludmila. Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Erva Doce (IV).....	132
Imagem 72: USP Humanas	133
Imagem 73: USP Humanas (II)	133
Imagem 74: USP Humanas (III).....	133
Imagem 75: Banheiro Berlin Club.....	135
Imagem 76: Banheiro masculino FFLCH – USP	135
Imagem 77: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Escatológico	136
Imagem 78: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Escatológico (II).....	137

Imagem 79: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Normativo	138
Imagem 80: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Normativo (II)	138
Imagem 81: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Normativo (III).....	138
Imagem 82: Estabelecimento cultural da Rua Augusta	139
Imagem 83: Estabelecimento cultural da Rua Augusta (Sanitário)	139
Imagem 84: Oze, Ludmila: Instalação Festival Contato 2011: CAASO	142
Imagem 85: Oze, Ludmila: Instalação Festival Contato 2011: CAASO (II).....	142
Imagem 86: Oze, Ludmila: Instalação Festival Contato 2011: CAASO (III)	142
Imagem 87: Foto tirada com máquina disponibilizada em instalação	144
Imagem 88: Foto tirada com máquina disponibilizada em instalação (II).....	144
Imagem 89: Foto tirada com máquina disponibilizada em instalação (III)	144
Imagem 90: Marcel Duchamp, <i>A fonte</i>	149
Imagem 91: René Magritte, <i>La trahison des images</i> , 1929.....	153
Imagem 92: Objeto artístico-antropológico.....	154

SUMÁRIO

Introdução	12
Começando do fim: Das portas dos banheiros aos papeis A4 ou dos espaços aos espaçamentos textuais.....	12
Capítulo 1: De Etnógrafa à Expectadora	25
1.1 - TERÇA-FEIRA: Começo da semana no Studio SP.....	36
1.2 - QUARTA-FEIRA: Meio da semana no Balneário Relax Club.....	40
1.3 - SÁBADO: Final de semana no Vegas Club.....	45
1.4 - Da noite ao dia: saindo da Augusta de metrô rumo a USP	49
1.5 - Do metrô ao banheiro da rodoviária.....	54
Capítulo 2: De expectadora à artista: Instalando novos significados.....	64
2.1 - I Seminário Nacional de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo: Mostra de fotos Instalação Artística “Banheiros por onde ando”.....	67
2.2 - Banheiro retrata(n)do.....	76
Capítulo 3: De Artista à antropóloga: “Arte para artistas”?.....	83
3.1 - A ação artística restringe-se a um produtor humano?	93
3.2 - Encontros marcados: Grafitos e subjetividades.....	96
3.3 - Agência em Marilyn Strathern	103
3.4 - “Antropolarte”	106
Capítulo 4: Rumo às Ex-posições.....	115
4.1 - Festival Udirock: Instalação DescarROCKga:.....	117
4.2 - Instalação Festival Contato.....	126
4.2.1 - Espaço Menta	128
4.2.2 - Erva Doce	131
4.2.3 - Escatológico	134
4.2.3 - Vários avisos de banheiro.....	137
4.3 - Compreensões, usos e reações.....	139
4.4 - Instalação CAASO	142
4.5 - Montando e desmontando significados	146

Considerações finais	148
Do fim ao começo: Da produção acadêmica ao objeto artístico ou dialogando perspectivas.....	148
Bibliografia:	156
Documento Iconográfico:.....	162
Filmografia:.....	162
ANEXOS.....	163
Anexo A – Festival Udirock – 6ª Edição	163
Anexo B – FOTOS POR CAPÍTULOS.....	166

Introdução

Começando do fim: Das portas dos banheiros aos papéis A4 ou dos espaços aos espaçamentos textuais

Uma abordagem que chame atenção para a forma e as imagens leva automaticamente à poética da vida cotidiana (Overing, 2000 apud Lagrou, 2007, p.24)



Imagem 1: Banheiro USP- bloco do curso de História

Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 2: Banheiro do Clube Berlin (Pia) – SP

Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 3: Banheiro do Clube Berlin (Parede I)– SP

Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 4: Banheiro do Clube Berlin (Parede II) – SP

Fonte: Arquivo pessoal

Este é um trabalho de antropologia urbana que trata de grafitos produzidos em banheiros metropolitanos de circulação pública.

Seria possível realizar tal empreitada tratando estas manifestações como produções significativas de egos em interação num ambiente específico e de relações complexas: o banheiro público da cidade. Para tal, buscaríamos significados ou explicações de origem psicanalíticas, estabeleceríamos levantamentos e comparações de escritos buscando padrões classificatórios de comportamento e interação, verificaríamos medidas de origem política-sanitária para lidar com tais práticas, destacaríamos diferenças expressas de gênero na pesquisa e vivência etnográficas e, teríamos por fim, uma descrição de campo ilustrada pelos registros fotográficos e suas categorizações. Contudo, ainda que este caminho obedeça a um procedimento canônico e a uma concepção classificatória cara à antropologia, possível de ser significado e ordenado por nosso pensamento, não trataremos a pesquisa por esta opção metodológica, ainda que alguns destes significados não se ausentem na discussão teórica empreendida.

O trabalho desenvolvido teve por objetivo um estudo antropológico dos grafitos de banheiro, pautado na pesquisa etnográfica realizada em banheiros públicos ou de grande circulação da cidade de São Paulo. A busca de tais expressões se deu em banheiros de um recorte específico da cidade – tendo como premissa que os escritos são manifestações de banheiros com características peculiares, altamente individualizados e urbanizados, locais de grande fluxo de pessoas, de circulação heterogênea e anônima.

Assim, não é intuito da pesquisa, visto que se baseia numa análise antropológica que pensa conceituais da antropologia urbana e de uma abordagem específica da antropologia da arte centrada em trabalhos seminais como os de Alfred Gell - que, grosso modo, tratam a arte como um sistema de ação e seus objetos como portadores de intencionalidade- classificar, associar ou associar lugares, temáticas e grafitos, o que significa dizer que a complexidade de transpor portas de banheiros em folhas de papel, mote do título introdutório, não se refere à dificuldade de normatizar grafitos, e sim ao enfoque analítico adotado, no qual é privilegiada a dinâmica relacional fundada a partir do grafito, ao invés de significados ou mesmo intenções e interpretações destes ou dos sujeitos que os produzem.

Daí o papel fundamental das ferramentas analíticas da arte como possibilidade conceitual e metodológica de tratar os grafitos, pois se referem a um modo de “pensar nosso pensamento” e ações que estão intimamente ligadas às nossas emoções e relações, e que possibilitam novas interpretações que podem e devem dialogar com o conceitual científico já estabelecido.

Utilizar métodos artísticos de expressão e pensamento com objetivos científicos extrapola a noção de estética pautada em classificações e juízos de gosto, e empreende um desafio curioso que diz respeito a traduzir “um pensamento daquilo que não pensa” (RANCIERE, 2009, p. 13), tendo em mente que tal frase não diz que a arte não possua uma atuação crítica ou racional, mas diz da dificuldade de classificar, conceituar ou padronizar o ato artístico.

Pensar a interação artística dos grafitos e a “estética” própria destas manifestações que organiza esta composição de interações e percepções, e buscar contemplá-la à luz de uma estilização acadêmica de ordenamentos e adequações a parâmetros normativos técnicos cientificamente padronizados, é a tentativa de transpor e comunicar distintos “*modus operandi*”.

O tema da arte, centrado nas produções artísticas e nas possibilidades da criação e atuação do objeto artístico, traduz uma nova tentativa de diálogo que visa abrir as “portas da percepção e sensibilidade científica”. Trata de uma tentativa de construção teórica que extrapole as descrições e deduções lógicas que abarcam muitas vezes um pseudocientificismo, mesclando elementos conceituais familiares ao trato antropológico de estudos urbanos (que lida com nossa forma de criar, compor e recompor, compreender e significar nossa forma de viver), e novas estéticas que reconheçam as inúmeras formas de existir que se instauram fora da consciência, e, no nosso caso, do arcabouço científico, e permitam “ao pensamento se obstinar em apreender a si mesmo e se pôr a girar como um pião enlouquecido” (GUATTARI, 2002, p.17).

Traduzir estas formas de existência que se expressam e materializam na dinâmica que instaura e da qual grafito é concomitantemente instaurador, em significados partilhados academicamente, eis o intento deste trabalho, que traz em si a dificuldade de descrição, teorização e “utilização prática” dos sentidos artísticos, tal como descrito por Oscar Wilde, no prefácio do livro “O Retrato de Dorian Gray”, mas que, como veremos, dialoga com a perspectiva agentiva da obra de arte, traçando artistas, índices, receptores e protótipos, falando ainda do próprio teórico da arte e do

conhecimento prático versus o sentimento artístico, concomitantemente criando e teorizando, conciliando o que transcreve como inconciliável: teoria e arte:

O artista é o criador de coisas belas. O objetivo da arte é revelar a arte e ocultar o artista. O crítico é aquele que sabe traduzir de outro modo ou para um novo material a sua impressão das coisas belas [...]

[...] A vida moral do homem faz parte dos temas tratados pelo artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito. Nenhum artista quer demonstrar coisa alguma. Até as verdades podem ser demonstradas [...]

Toda a arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Os que penetram para além da superfície, fazem-no a expensas suas. Os que lêem o símbolo fazem-no a expensas suas.

O que a arte realmente espelha é o espectador, não a vida. A diversidade de opiniões sobre uma obra de arte revela que a obra é nova, complexa e vital. Quando os críticos divergem, o artista está em consonância consigo mesmo. Podemos perdoar a um homem que faça alguma coisa útil, contanto que a não admire. A única justificativa para uma coisa inútil é que ela seja profundamente admirada. Toda a arte é completamente inútil. (WILDE, 2000, p.5).

Assim, temos como objeto artístico e de pesquisa os grafitos de banheiro, o que, como já ressaltamos, não significa que seja um estudo sobre os tipos de grafitos e suas diversidades, já que buscamos compreender a dinâmica relacional que é ao mesmo tempo fundadora e fundada por estes.

Para tal, é essencial percorrer o processo de pesquisa e trabalho de campo, que evidenciou alguns apontamentos do cotidiano dos banheiros e da relação com grafitos (nos quais inclusive algumas temáticas que não se apresentam como problemáticas fundamentais ao estudo aqui empreendido aparecem descritas por fazerem parte do processo de inserção e pesquisa em banheiros), vivência que fez emergir com clareza as questões que fundamentam a investigação teórica aqui realizada, a saber: como grafitos agem e fazem agir? Como evidenciam e/ ou omitem relações? Como geram atenções diferenciadas a ponto de materializar sujeitos e intenções?

É a partir da experiência de campo que o trabalho e a abordagem teórica e metodológica vão tomando forma, e grafitos deixam de ser meros interlocutores para virarem colaboradores e se resignificarem a cada momento, agindo e me fazendo agir de maneiras e significados distintos, da ciência ao fazer artístico, de expectadora à autora, de pesquisadora à testemunha.

Problematizamos desta forma como este tipo de interação tipicamente cidadina apresenta peculiaridades territoriais, emocionais e relacionais que permitem trazer à pauta a importância de uma antropologia urbana que estude coetâneos e pense nossos

espaços e relacionamentos. A tentativa de percorrer estes espaços e refletir sobre as relações, desnaturalizando o olhar e repensando conceitualmente o que parece evidente ao pensamento, requer uma nova estética do fazer antropológico.

Esta premissa coincide com a necessidade evocada por Guattari de uma análise possível de congregar as teorias acadêmicas – libertadas de um cientificismo caduco – com a experiência vivida pelo pesquisador, que é singular, dando ao trabalho uma dimensão criativa, perceptiva e autoral - questão pensada neste trabalho, que busca concatenar as percepções descritas – que fazem parte da relação da pesquisadora com os grafitos, o campo retratado e a teoria que fundamenta a análise científica.

Este intento de conciliar arte e ciência é proposto por Félix Guattari, em sua abordagem de uma “*ecosofia mental*”, que traz uma aproximação entre ciência e processo criativo:

A ecosofia mental, por sua vez, será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os “mistérios” da vida e da morte... [...] Sua maneira de operar aproximar-se-á mais daquela do artista do que a dos profissionais “psi”, sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade. (GUATTARI, 2006, p.16)

A agência dos grafitos é então localizada em ambientes de interação específicos: o banheiro de acesso público no cenário metropolitano. Assim, não seria possível estudar tal agência e os processos artísticos propostos sem pensá-los como típico de uma sociabilidade – aqui pensamos nas relações entre distintos sujeitos, condicionados a práticas típicas das interações da vida na metrópole. Para entender a capacidade de ação destas manifestações, é preciso problematizar a cidade e suas relações, pensar na vigilância e nos corpos esquadrihados por saberes e poderes específicos, interpelar as subjetividades, criatividade e desejos, entender a simbologia dos lugares e o que o espaço representa na configuração das relações, refletir sobre proximidades e distinções com outras manifestações e expressões tipicamente urbanas (como a pichação, os grafites, os decalques, etc.), mas também pensar questões que tratam e repensam o modo de fazer antropologia que trate da nossa interação, pensamento e expressão:

No vivimos em un espacio neutro y blanco. No vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos y amamos en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas clara y zonas sombrías, con diferencias de nivel, con peldaños, huecos, relieves; regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas. Hay regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; hay regiones abiertas, de detención provisoria: cafés, cines, playas, hoteles; y, además, hay regiones cerradas, de reposo y de intimidad. Ahora bien, yo sueño una ciencia- y digo bien, una

ciencia- que tendría por objeto esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales, del espacio donde vivimos. Esta ciencia no estudiará las utopías, puesto que es necesario reservar este nombre para aquello que no tiene, realmente, un lugar, sino que estudiaría las heterotopías, los espacios absolutamente otros; y, necesariamente, la ciencia en cuestión se llamaría, se llamará y se llama: heterotopología. Los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las zonas vacías que la rodean. (Michel Foucault par lui-même, 2003, de 0:24” a 1’:43)

Os banheiros estudados apresentam características de um ambiente partilhado coletivamente, mas paradoxalmente espaços de extrema intimidade e privacidade, o que dificulta pensá-los como “lugares” nesta gama de interações metropolitanas tal como conceituados por Marc Augé (1994, p.73): “identitários, relacionais e históricos”, pois não se ritualizam e se condensam as práticas, não se identificam os autores.

Talvez seja coerente pensar uma imagem trazida pelo mesmo autor, a de “palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação”. (Id., p.74), onde uma determinação prévia ou uma classificação dos grafitos encontrados depende de uma configuração de tempo e espaço, pois portas e paredes de banheiros configuram uma relação passageira, que de tempo em tempo são higienizadas, e se abrem para outras configurações de relações neste local, configurando uma socialidade¹ mutante, reconfigurando cada banheiro estudado. Frequentemente pintados e reformados, escondendo inscrições e intervenções que ali se acumularam, assinaturas e indícios passados “redesenhados” e recompostos continuamente por novas interações, restaurando de modo incômodo um constante diálogo entre velhos e novos grafitos, os banheiros contrariam as concepções de que ali devam prevalecer alguns dos índices caros a noção de civilização² urbana, sendo assim vigiados, disciplinando as exsudações e manifestações corpóreas. Temos, desde já, a complexidade de adentrar os banheiros: ambientes reclusos, de intimidade, de confissões e atos ilícitos e furtivos.

¹ Veremos como o banheiro traz a discussão dos termos socialidade e sociabilidade, questão que fará parte da reflexão teórica apresentada ao longo do texto. Por ora, ressaltaremos que o termo socialidade foi utilizado por abarcar não só as interações com as pessoas que frequentam os banheiros, como também com partes de pessoas e “objetos artísticos”.

² Civilização tal como tratada no texto diz respeito às transformações históricas dos gostos, dos costumes, das etiquetas, do adestramento e cuidados corporais, mas também tudo impresso no trato com os espaços urbanos, naquilo que Nobeit Elias (1993) definiu como “parlamentarização da vida moderna” fruto do autocontrole dos corpos mais afeitos para uma sociabilidade negociada e sem ser mediada tão somente pelas formas da violência.

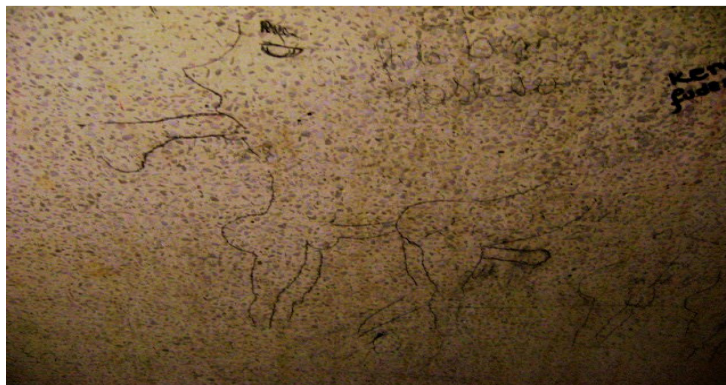


Imagem 5: Banheiro da Universidade de São Paulo – Prédio da faculdade de educação
Fonte: Arquivo pessoal

Pode-se dizer que um novo grafito numa porta de banheiro, ainda que esta já contenha grafitos e dinâmicas de relações já dispostas neste espaço, traz em si interações, e configura assim uma nova sociabilidade. Não há como no caso das pichações e grafites em ambientes externos, uma regra implícita ou explícita que proíba ou censure um artista “atravessar” outras artes, o que significa passar por cima, ou invalidar os dizeres ou grafito que já existia no espaço, condição relata por Pereira:

[...] Conflitos entre os adeptos de cada manifestação não são raros e o correm principalmente por causa dos “atropelos”, ou seja, quando pichações ou grafites são sobrepostos por outras pichações ou outros grafites. Principalmente entre os pichadores, há uma regra bastante rígida com relação a estes “atropelos”. Ao se pichar sobre outra pichação, começa-se uma briga, que terá como consequência a competição para ver quem “atropela” mais a marca do adversário e, em caso de encontro dos rivais, o confronto físico também pode ocorrer. Importante, então, é entender que os pichadores respeitam os grafites principalmente por causa desta regra que organiza sua prática e que pode causar problemas para quem transgredi-la. Porém, com o grafite tornando-se uma das estratégias oficiais de combate à pichação, muitos grafiteiros começaram a “atropelar” pichações, o que provocou indignação de muitos pichadores. Além do desrespeito as regras vigentes entre os pichadores em si, estes grafites, algumas vezes, são feitos sobre inscrições antigas ou mesmo de pichadores que já morreram, dois elementos cuja preservação é importante no meio da pichação. (PEREIRA, 2007, p. 229.).

É apresentada pelo autor uma rivalidade entre as distintas manifestações de rua, o grafite e a pichação. Pois apesar destas se produzirem nesta paisagem urbana e utilizar como base o mesmo material (tinta spray), o grafite é encarado como um tipo de arte urbana, enquanto a pichação é muitas vezes vista como degradação do espaço público.

No banheiro, imagens e escritos são muitas vezes complementares, e se não interagem entre si, compõem formas de interações nesta localidade, que são originadas a partir do grafito em si, não disputando o espaço e sim o compondo. Geralmente,

desenhos e escritos não são “atravessados”, mas não se pode atribuir isto a regras de “artistas de banheiro”, até porque quando o espaço já está todo ocupado, encontram-se desenhos e escritos sobrepostos. A percepção do por quê da existência deste respeito às manifestações já existentes no espaço parece estar, no caso dos banheiros, mais ligada a uma composição das interações, das respostas e opiniões, dando voz a cada uma das manifestações para poder criar esta interação entre frases e imagens típicas destes locais.



Imagem 6: Banheiro de prédio próximo a galeria do Rock
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 7: Banheiro de estabelecimento comercial alimentício na Augusta
Fonte: Arquivo pessoal

Notamos assim aspectos que diferenciam o grafite de banheiro da pichação e grafite das ruas. Enquanto a primeira manifestação artística urbana é, antes de tudo mais localizada num espaço específico – o banheiro-, as outras são vistas em muros, prédios, postes, viadutos, etc. manifestando-se na paisagem urbana, em espaços de visibilidade da cidade – embora nem sempre de fácil acesso. A ideia de palimpsestos que expressa

uma característica da interação dos escritos, não é constituinte do universo do grafite e da pichação (ainda que possa ocorrer), que possuem regras que visam preservá-las.

Diante da comparação e distinção evocada entre grafites, pichações e grafitos, é preciso delimitar o vocabulário que o expressa nosso objeto de pesquisa. Grafitos de banheiro é um termo usado que busca ser abrangente tanto dos escritos como das manifestações artísticas ou estilísticas encontradas em banheiros: que podem ser grafites, marcas pessoais, desenhos, tag's³, pichações, dizeres que particularizam e identificam um determinado produtor, etc. Portanto, tratamos diferentes manifestações como artísticas e as analisamos independentemente de um discurso veiculado a técnica ou mesmo dos significados dos produtores como nos casos do grafite e da pichação das ruas. **Pouco importa o conteúdo ou classificação das frases**, importa as relações criadas a partir destas, relações estas que podem se dar com outras “frases”, com desenhos, com pessoas, com desejos, etc.

Grafitos de banheiro são mais do que frases, mais do que escritos, pois inscrevem subjetividades e desejos, se referem a marcas dos sujeitos que assumem formas inúmeras e ganham intencionalidade própria.

Por conta desta necessidade de uma especificação da grafia do termo, tornando-o mais abrangente, o trabalho descrito trata sempre que possível estas produções com a denominação de grafito, ou descreverá caso trate de um tipo específico de manifestação. O banheiro é um universo comunicacional que não se limita ao vocabulário, ele expressa desejos, intenções, reprovações, através de suas próprias acomodações, equipamentos, espacialidade, frases, desenhos, odores, olhares, gestos ali ostentados, esquivas sociais, encontros e desencontros furtivos, etc. Por isso é importante delimitar os termos e conceitos utilizados no caso do nosso estudo em específico.

Para pensarmos e tratarmos a capacidade agentiva dos grafitos, evocamos uma série de questões antropológicas, que se evidenciam já na metodologia do trabalho de campo, a qual propõe um diálogo com os próprios grafitos e com pessoas através dos grafitos- viabilizado por interfaces com tecnologias e propostas artísticas, mas que não delimitam ou são limitados a uma disciplina estética ou a práticas e técnicas que especializam e disciplinam o “fazer artístico”.

A concepção de arte aqui tratada diferencia-se e extrapola a noção de estética pensada como um conceito estritamente pertencente à filosofia e que engloba em si uma

³ Representam as assinaturas, nomes e pseudônimos de artistas/produtores.

reflexão sobre os procedimentos técnicos e condições sociais que fazem uma ação ser considerada artística, e, por conta desta distinção, pode implicar na proposta de renovação e criativização tanto do conceitual – que delimita o que arte venha ser e o trato acadêmico desta no interior das disciplinas- como da metodologia acadêmica que pode e deve se utilizar de métodos artísticos para fazer ciência.

Ante esta abordagem, o projeto de estudo deste trabalho apresentava a possibilidade da realização de **experimentos artístico-antropológicos** no campo, que se deram na forma de instalações artísticas, cuja proposta inicial era fruto de um convite dos organizadores de uma casa noturna situada na cidade de Uberlândia no Estado de Minas Gerais, com um público característico, (pessoas envolvidas no cenário artístico). Porém, quando o projeto foi contemplado pela agência de fomento que o financiaria, o estabelecimento para o qual a proposta de instalação foi idealizada fechou.

A proposta de instalações artísticas em banheiros, descritas como experimentações artístico-antropológicas visam trabalhar sob uma nova textura – a da imagem capturada - a questão do anonimato e da interação no banheiro, além de possibilitar uma transposição dos escritos e conseqüentemente do *ethos* dos locais retratados, mostrando que o estudo do banheiro e das formas de interação típicas deste local são questões de relevância que dizem respeito a dinâmicas sociais específicas.

Houve então uma reprogramação da proposta – pois passaria de convidada a realizar um experimento artístico para proponente deste, e assim teria que convidar e validar minha proposta como “artística” perante o estabelecimento, eventos, locais, instituições de fomento da arte, etc., onde quisesse realizar tal instalação, o que implicava em questões de reconhecimento da minha atuação como “artista”- que traz a tona não só questões técnicas, que inquiram um saber específico, mas questionam o próprio “fazer artístico”: “quem produz arte?”, “quais os conceitos e significados artísticos?”, “o que é um autor?”, “qual a interface dos processos artísticos com a ciência e no meu caso específico com conceitos antropológicos?”.

O operacional da instalação consiste basicamente na exposição de fotos de banheiros tiradas durante o trabalho de campo dentro dos banheiros dos locais onde fosse realizada tal experimentação, numa tentativa de transportar significados e sensações. Concomitante a esta exposição e transposição de *ethos* destes banheiros, máquinas descartáveis são disponibilizadas para que os usuários do banheiro também

produzam imagens, buscando uma ideia de arte em movimento, banheiros que se comunicam e de pessoas que falam por e com imagens no banheiro.

Tudo isso configurou neste trabalho antropológico o intento de dialogar e transpor “situações específicas vivenciadas no trabalho de campo” utilizando como meio a imagem: fotografias tiradas por mim durante o trabalho de campo na cidade de São Paulo dialogam com imagens produzidas pelos usuários de banheiro, produzindo desta forma interações que têm como base visual os grafitos retratados, mas que ampliam esta “intenção de comunicar” do usuário de banheiro para além das possibilidades usuais dos grafitos, expressando a tentativa de um novo canal de contato, neste universo de convivências e falas que o banheiro representa.

Um exemplo notado desta nova textura de comunicação é expresso pelas marcas pessoais. É comum ver em banheiros manifestações como assinaturas, dizeres como “estive aqui” seguido do nome da pessoa. Mas em nenhuma situação, estas assinaturas que visam “marcar a presença deste eu” trazem, obviamente, fotos ou ilustrações figurativas da pessoa. Primeiramente porque “Márcio” representa um grafito e não uma pessoa em específico, ou seja, “Márcio” não é um corpo reconhecível, e sim uma marca que pode ser reconhecida. Não se vê assim “estive aqui” e uma foto colada da pessoa ou sua impressão digital.

Entretanto, na proposta de instalação o “estive aqui” ganha uma imagem, mas não possui um nome. Na instalação que pude realizar na ocasião do I Seminário Nacional de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo (2011), este tipo de manifestação- foto de si- foi uma das formas predominantes de manifestação da parte daqueles que aceitaram participar do experimento, que neste caso específico pode representar um diálogo direto – reconhecível- com a “artista” e a proposta.



Imagem 8: Banheiro de estabelecimento alimentício da Augusta
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 9: Autorretrato tirado na instalação fotográfica
Fonte: Arquivo pessoal

* As propriedades da foto foram modificadas para preservar a identidade do produtor da mesma

Esta é uma tentativa de trazer a porta, o escrito, o produtor, as intenções, para dialogar com a pesquisadora, tentar acessar os agentes, pacientes, índices e protótipos descritos por Gell (1998) e que serão apresentados no decorrer deste trabalho, sem parecer que se trata de pura apropriação e análise de um processo de interação já dado, estático e inacessível, amparado previamente por algum escopo conceitual. Mesmo que as formas de acessar os tipos de interações e as intencionalidades nos banheiro não sejam convencionais, os agentes podem ser acessados e é possível mostrar como se intercambiam as posições de agente e paciente, produtores e receptores, quando abordamos e induzimos estas expressões artisticamente.

A descrição das instalações, os resultados e as reflexões obtidas com as experiências será realizada no decorrer do trabalho, por ora é importante saber que as intenções destas dialogam com as abordagens antropológicas propostas, pensando esta nova metodologia e trazendo questões pertinentes a reflexão da antropologia e da prática artística. O uso da antropologia da arte, não trata apenas de um segmento de análise antropológica e sim de pensar a antropologia e a arte como disciplinas, entendo como estas dialogam e se comunicam, como descrito por Sicerd, citado por Romano em prefácio do livro de Valcarcel (2005):

[...] Se criadores reivindicam uma atividade de ‘pesquisador’, inversamente os cientistas usam palavras que pertencem por vezes mais ao vocabulário da estética do que da ciência. Eles falam em ‘sentimento estético difícil de transmitir’, de um brilho engeuecedor devido à beleza dos fenômenos ou de suas explicações’. Sim, a pesquisa científica gera autênticos choques emocionais. Faltam palavras então para dizer e as pessoas se dirigem para um novo vocabulário. Como falar da emoção da descoberta? Que escondem as palavras? ... As palavras não teriam como função mascarar a austeridade e o

rigor dos trabalhos científicos? (ROMANO, 2005, p XIV apud SICERD in VALCARCEL)

Tal dificuldade de tradução de espaços a espaçamentos textuais aqui problematizados, bem como a complexidade de mirar os processos em sua condição dinâmica, é comum na prática científica, não sendo, pois exclusividade deste trabalho ou da “tradução” que a antropologia tenta realizar da vivência etnográfica, tal como retratado por Bruno Latour em texto citado por Freire (2006) , que simula o diálogo entre um professor e um aluno que não consegue aplicar a teoria Ator-Rede - teoria que dá enfoque não na informação, mas na “transformação”:

Para responder esta questão, cito um texto esclarecedor em que Latour (2002) simula o diálogo entre “um professor um tanto socrático”, e um aluno da London School of Economics às voltas com a produção de sua tese. Ao perceber a aflição do aluno por não conseguir aplicar a Teoria Ator-Rede ao seu estudo em organizações, o professor tenta tranquilizá-lo: “não se preocupe, ela não é aplicável a nada!”. Surpreso com a afirmação do professor, o aluno replica: “você está dizendo que ela é realmente inútil?”. O professor então o corrige: “ela deve ser útil, mas apenas se não for ‘aplicada’ a nada”. Com o aluno cada vez mais confuso, o professor procura explicá-lo de maneira mais didática: “ela é uma teoria, e uma teoria forte, eu acho, mas sobre como estudar coisas ou como não estudá-las. Ou ainda como deixar os atores terem espaço para se expressarem por eles mesmos”. O pesquisador, nesse caso, não deve emitir interpretações sobre seu objeto de estudo, mas apenas descrevê-lo da melhor forma possível.

Desconfiado dessa função de “descrever sem explicar”, o aluno, já bastante preocupado com a redação de sua tese, lhe faz perguntas práticas: “mas quando devo parar? O que é uma descrição completa?”. A ele então o professor responde: “ora, uma boa tese é uma tese feita”. O aluno insiste com a pergunta, provocando uma resposta ao mesmo tempo direta e irônica do professor: “você pára quando você estiver escrito suas 50.000 palavras ou seja qual for o formato aqui (...) Uma solução para parar é adicionar uma moldura, uma explicação, a outra é escrever a última palavra no último capítulo de sua tese”. (FREIRE, 2006, p.57.).

De uma estética a outra, **como descrever sem classificar os escritos**, mas observando a capacidade do escrito de relacionar? Como emoldurar academicamente e que molduras usar, este é o desafio que nos propomos enfrentar.

“Triste sina ser poeta de latrina”, a frase que intitula este trabalho, encontrada em alguns banheiros, pode não ser tão clichê como outras que fazem parte de um repertório comum de frases de banheiro, mas enuncia esta dificuldade e várias das questões aqui tratadas. Se é triste a sina de um artista de latrina, talvez pelo anonimato, pelo lugar onde divulga sua arte, pelo próprio reconhecimento deste como artista, esperamos cumprir a sina de estudar antropologia em banheiros, compreendendo alguns destes significados e produzindo outros.

Capítulo 1: De Etnógrafa à Expectadora

Tomando como referência a clássica citação de Evans- Prichard em seu livro os Nuer – uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota, que diz:

Já que não podia empregar o método mais fácil e mais rápido de trabalhar por meio de informantes regulares, tinha que voltar à observação direta e à participação na vida quotidiana das pessoas. Da porta da minha barraca podia ver o que acontecia no acampamento ou aldeia e todo o tempo era gasto na companhia dos Nuer. (EVANS-PRITCHARD, 2008, p. 20)

É possível, desde já, evocar a peculiaridade do trabalho com os grafitos, que difere de uma descrição de trabalho de campo coeva, coabitada e compartilhada nos moldes “tradicionais” relatados por Prichard.

Meu relato antropológico não pode ver o que ocorre nos recantos de convivência do banheiro, pois me reservo nas cabines para adentrar um universo particularizado, o da interação entre grafitos. Minha barraca é a cabine em que me tranco, e em vez de interagir com o ambiente externo, ela me traz vestígios e *devires* inúmeros, no momento em que me isolo. Assim, a companhia dos grafitos faria meu enredo de um movimento contrário ao de praxe antropológica- o de se trancar, se ocultar, se resguardar no espaço público estudado. E, ante o exposto, teria uma descrição às avessas, algo como: “na porta divisória das cabines, em pé em frente ao sanitário, podia ver e interagir com grafitos diversos, e, ainda que tivesse contato com as pessoas que ali entravam de passagem, o meu tempo e convívio era gasto na companhia destas manifestações um tanto silenciosas”.

Meus nativos não possuem corpos físicos a contemplar, ainda que possam materializar relações entre estes. É exatamente esta capacidade de interagir- fazer rir, revoltar, fazer chorar (principalmente no caso de manifestações hostis às pessoas), erotizar, sexualizar, politizar, criticar, revelar amores, etc. que me envolveu e me fez de pesquisadora a expectadora de inúmeros estados emocionais e físicos em banheiros, sem, contudo, materializar corpos ou nominar informantes.

Todavia, não foi imediata esta compreensão de que faria um estudo urbano sem corpos nomináveis, isto é, o entendimento de que estudaria os grafitos sem necessariamente ter que abordar os usuários de banheiros foi processual, até porque é bem difícil pensar antropológicamente desprendendo a imagem das descrições físicas

dos “nativos”, que faz possível nominá-los e situá-los, tal como os Nuer, interlocutores de Evans-Pritchard.

Com intuito de mostrar como este entendimento se processou na vivência de campo, bem como minha interação com banheiros e grafitos na cidade de São Paulo, exponho meu primeiro registro das impressões do campo e das dificuldades vividas, feito no formato de blog. O intento foi feito como uma ferramenta de registro pessoal do campo, mas também, neste momento de inserção, tratava de uma tentativa de estabelecer comunicação com os usuários dos banheiros – dividir assim minha experiência de campo, além de uma forma de interagir com os grafitos, através da divulgação desta “ferramenta” no banheiro. Confeccionei divulgações do blog na forma adesiva, e as colava nos banheiros que frequentava e estudava. Esta tentativa representou naquele momento da pesquisa um meio de atingir as pessoas que fazem parte, seja como produtoras ou expectadoras, desta dinâmica que os grafitos instauram:

<http://eudecocoras.blogspot.com>

EU INSCRIÇÃO ANÔNIMA:



Imagem 10: Banheiro estabelecimento Cultural da Augusta

Fonte: Arquivo pessoal

De tantos escritos anônimos em portas que se fecham preservando intimidades, me sinto como uma escritura em um banheiro enorme, com inúmeras portas, variados grafites, intenções, cheiros e sentimentos, que circunscribe uma realidade singular: a cidade de São Paulo.

Minha porta não é nada modesta, chama-se Augusta – e ainda terei que escrever meu nome em outras portas tão complexas como esta.

Heterogênea, aparecem nela desde assinaturas de adolescentes “Emos”, grafites, pichações, executivos da Paulista, gente Cult, gente “que curte”, e eu, obviamente. Tento interagir com tudo isso e penso como fica meu nome neste caleidoscópio.

Minha inscrição tem origem interiorana, caligrafia certinha, redonda e pontuação exata. Caio eu num enredo e fico, pois, enredada em uma narrativa sem começo, fim ou meio. Não há coesão, nem coerência, sem vírgula ou ponto final. Ideias misturadas, nomes, pessoas, lugares, referências... Indiferenças metropolitanas.

Fiz melhores amigos de um dia, que sumiram da porta no dia seguinte. Já sabia desta tendência de apagarem os escritos da porta. É preciso higienizar, dizem os frequentadores. Mas logo depois reaparecem milhares de escrituras, tudo de novo, interagindo até a próxima higienização. Não sei quantas das minhas intenções foram higienizadas. Por isso, tento registrar tudo. Fotografo os banheiros e portas por onde ando. Registro em mim as intenções alheias. Para que não se percam e eu não me perca com elas, pois o banheiro é grande, a circulação intensa, a higienização constante, a intimidade partilhada e o anonimato preservado. Preservado até demais.

Pode-se ser da forma que quiser, pois ninguém se importa. Mas qual a vantagem de ser o que se quer se ninguém se importar? O que aprendi? A porta se importa! “Corpos sem cara” se encaram, a contradição é perfeitamente possível neste ambiente. A falta de contradição é límpida e interrompe o fluxo de interações. A “sujeira” revela o que é íntimo e dá vida a este banheiro cinza, sem clareza, sem certeza da limpeza. Não me sento nos assentos. Observo bem se há papel para limpar meus rastros. Mas não há papel, sabonete, sabão, higienizadores ou desodorizadores. Será que alguém vai sentir meu cheiro? Será que me olharão nos olhos? Saberão que estive lá? Ou terei que escrever como milhares o fizeram: “ESTIVE AQUI, ASSINADO: EU”.

A intenção deste diário de campo no formato de blog era compartilhar e divulgar os banheiros pesquisados, além de representar uma possibilidade de diálogo para além das portas do banheiro, mas sem perdê-las do foco da discussão.

A divulgação se deu da seguinte forma: foram confeccionados adesivos com endereço do blog - <http://eudecocoras.blogspot.com/>- que eram colados em locais estratégicos dos banheiros visitados: como paredes, portas, lixeiras, espelhos. A escolha do papel adesivo como material desta divulgação foi pensada para que a intervenção pudesse ser notada e até mesmo retirada se assim quisessem os donos do estabelecimento ou frequentadores.

Na internet, conquistei alguns seguidores e recebi poucos comentários sobre o meu trabalho e minhas postagens, mas a maioria dos acessos não fez nenhum tipo de registro. Desde sua criação, em cinco de março de 2011, até o mês de julho de 2012, o blog foi visualizado por 984 pessoas (informação do site), ainda que esteja desativado e sem nenhuma atualização há mais de um ano- o que é fruto da mudança metodológica e operacional da pesquisa. Apesar do impulso de compartilhar e dialogar sobre meu campo e experiência, notei que à prática da pesquisa o blog pouco serviria, todavia esta tentativa teve sua importância na minha interação e demarcação como pesquisadora e interlocutora de grafitos nos banheiros que frequentava- além de ser compreendido posteriormente como minha primeira intervenção em banheiros. A divulgação do blog representou minha relação e processo de abandono de subjetividade e interação das minhas intenções, fazendo-me produtora de grafitos e agente de intencionalidades específicas: criando, confeccionando um material e intervindo neste espaço significativo.

Como já relatado, com o blog não tive o intenso diálogo que buscava, mas é interessante destacar que a iniciativa atraiu leitores anônimos- como se processa, por exemplo, com as inscrições de banheiro.



Imagem 11: eudecocoras.com
Fonte: Arquivo Pessoal



Imagem 12: Divulgação eudecocoras.com
Fonte: Arquivo Pessoal

Assim, ainda que minha tentativa de dialogar com os expectadores, com quem lê escrituras de banheiros e talvez tivesse algo a falar, tenha sido abandonada por entender que não interessava a esta pesquisa a análise das experiências individuais ou a coleta de opiniões sobre os escritos e manifestações artísticas diversas presentes nos banheiros, mas sim pensar antropologicamente a interação de pessoas e grafitos, bem como buscar entender como produções humanas, frutos de subjetividades criativas ganham autonomia de interação e desprendem-se de uma ligação direta, ou seja, localizável no sujeito que os produz; tal intento frustrado de abordar a dinâmica partindo dos produtores, me desprendeu da necessidade de um relacionamento face a face com frequentadores de banheiro.

Tal enfoque abriu possibilidades de pensar estas produções estudadas sem mediações, tratando desta forma direto com o grafito, pois, na medida em que estes comunicam e fazem comunicar, não precisaria lê-los (numa perspectiva classificatória), interpretá-los ou ainda buscar significados externos para conhecê-los, pois eles estavam sempre acessíveis, comunicantes, interativos.

Pouco importa saber se quem os produziu era homem ou mulher, qual a faixa etária, classe social, ou qualquer dado sociológico que referende o produtor/ artista, pois era exatamente o *anonimato* e *autonomia* que possibilitavam toda a liberdade de interação destas manifestações, características que iria vivenciar em São Paulo dentro e fora das cabines dos banheiros, mostrando como a relação dos grafitos falam mais do que possíveis classificações conteudistas que estas podem evocar numa visão apriorística e menos atenta a complexidade das relações ali traçadas.

Antes de mudar para a capital paulista, apenas conhecia a cidade de São Paulo descrita por inúmeras abordagens, desde os meios jornalísticos e publicitários como alguns relatos etnográficos e textos específicos de abordagem mais acadêmica. A capital

paulista me capturava por algumas imagens de programas televisivos, filmes e documentários nacionais e músicas que exaltam o modo de vida na capital, tornando de certa forma a percepção deste espaço um tanto clichê, estilizando um “modo de vida paulistano” que tornava este espaço familiar e totalmente estrangeiro à minha percepção interiorana:

[...] São Paulo - como outras grandes cidades - constitui um espaço privilegiado para experiências desse tipo, dada à procedência de seus habitantes, a riqueza de suas tradições culturais, à variedade de seus modos de vida, e, por conseguinte, a infinita possibilidade de trocas e contatos que propicia. Mas também alimenta representações que a identificam com o ethos do trabalho, com a formalidade e frieza das relações impessoais, o anonimato da vida cotidiana. A desigualdade social, a violência - desde a poluição sonora e visual, até a criminalidade, passando pelas conhecidas e gritantes contradições urbanas, são outros fatores presentes quando se avalia a qualidade de vida que oferece. (MAGNANI 1996, p. 3).

Residi em São Paulo por quatro meses (de março a julho de 2011), tempo maior ao inicialmente calculado para o trabalho de campo, fator que em si representa o estranhamento e uma dificuldade de alguém que não faz parte da dinâmica própria que esta cidade representa.

A cidade, tomada como um constructo tecno social, para utilizar uma das definições simmelianas, consiste no palco das interações que tem na “intensificação da vida nervosa” um dos fundamentos daquilo que Simmel definiu como “regime psicológico singular que permeia sua sociabilidade”⁴. É na metrópole que as forças sociais impessoais produzidas por uma cultura objetiva (da mercadoria) se entrelaçariam e produziriam tensões na cultura subjetiva centrada na noção de indivíduo. Para Simmel, no entanto, o advento das massas, produto desse nivelamento em alta escala produzido pela modernidade e seu assentamento na realidade das metrópoles nunca dissolveriam totalmente a individualidade; o indivíduo reservaria para si áreas inteiras de sua personalidade. (WAIZBORT, 2000, p.317) e o sujeito não seria meramente objetivação de processos transcendentais. Há resistência do sujeito a ser nivelado e consumido em um mecanismo tecno-social. Nas palavras do próprio autor: “(...) a pessoa resiste a ser nivelada e uniformizada por um mecanismo sócio-tecnológico” (SIMMEL 1979, p.14). O que o autor vislumbra, em síntese, é a modelagem de uma noção de pessoa centrada na noção de indivíduo.

⁴ A respeito da questão da intensificação da vida nervosa como fundamento psicológico típico de ambientes urbanos, ver Simmel (2005).

No interior desta dinâmica, surgem alguns temas clássicos tratados nos estudos antropológicos urbanos, como as questões do anonimato e da intimidade, que configuram as relações sociais nesta organização física, territorial, mental e relacional que as metrópoles representam e que enfocam um maior ou menor grau de impessoalidade no interior destas.

Tal impessoalidade seria essencialmente uma característica metropolitana, pois a “intensificação da vida nervosa” típica da cidade resultaria da “mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” das individualidades (SIMMEL 1903, p. 577), fazendo com que estas produzam mecanismos para se resguardarem desta sucessão de significados.

Daí entendermos a necessidade da relação dos estudos urbanos e da abordagem específica do estudo antropológico da arte, para a compreensão da dinâmica própria de interação de escritos de banheiros públicos ou de grande circulação das cidades. A autonomia que os escritos assumem, que no caso deste estudo não representa um termo frouxo, pois tem uma concepção teórica pontual, o estudo da agência dos objetos e suas posições relacionais descritas por Gell⁵, é possível pelas características do banheiro como espaço simbólico que reforça e incorpora esta impessoalidade, permitindo a dinâmica de relações instauradas pelos grafitos.

Assim, a descoberta das escalas e proporções urbanísticas dos lugares que abrigam relações muitas vezes inversamente proporcionais aos espaços da cidade, mostraram várias faces que realmente tinham um novo sentido quando observadas “de perto e de dentro” tal qual descrito por Magnani:

Mais concretamente, o que se busca com essa opção é um ponto de vista que permita articular dois elementos presentes nessa dinâmica: os comportamentos (recuperando os aspectos da mobilidade, dos modismos etc., enfatizados nos estudos sobre esse segmento) e os espaços, as instituições e os equipamentos urbanos que, ao contrário, apresentam um maior (e mais diferenciado) grau de permanência na paisagem – desde o “pedaço”, mais particularista, até a “mancha”, que supõe um acesso mais amplo e de maior visibilidade. O que se pretende com esse termo, por conseguinte, é chamar a atenção (1) para a sociabilidade, e não tanto para pautas de consumo e estilos de expressão ligados à questão geracional, tônica das “culturas juvenis”; e (2) para permanências e regularidades, em vez da fragmentação e do nomadismo, mais enfatizados na perspectiva das ditas “tribos urbanas”. (MAGNANI, 2008 p.177).

⁵ O conceito de agência e as posições relacionais descritas por Gell serão descritas no decorrer deste trabalho.

Ainda que, o espaço do banheiro não se apresente como um pedaço no sentido conceitual abordado por Magnani, que constitui um “espaço privilegiado entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada em laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade” (MAGNANI, 2008, p.178), os locais onde alguns destes banheiros estudados se encontravam eram pedaços conhecidos da cidade, alguns inclusive já tratados em etnografias- como no caso da sorveteria vegan (que não utiliza produtos de origem animal na composição dos sorvetes) Soroko situada na rua Augusta, etnografada Bruna Mantese e parte integrante da coletânea “Jovens na metrópole: uma análise antropológica dos circuitos de lazer, encontro e sociabilidade” (MAGNANI; MANTESE, 2006).

Ante o exposto, iniciar a pesquisa me proporcionou esta experiência de abdução a esta realidade exaltada e estetizada nos meios artísticos, problematizada nos acadêmicos, e que só quem nunca andou pela Avenida Paulista pode sentir ao ver a grandiosidade ali figurada.

Mudei para São Paulo no dia 17 março de 2012, coincidentemente um dia antes do fechamento do Cine Belas Artes. Inicialmente me mudei para o Bairro Santa Cecília, localidade central situado a mais ou menos uns 20 minutos de caminhada até a Rua Augusta.

Diante da particularidade do momento, resolvi ir ao Cinema Belas Artes, conhecido reduto cultural, por décadas, frequentado por intelectuais, artistas e formadores de opinião que circulam na noite paulistana, antes que nunca mais eu pudesse fazê-lo. Subi a Avenida Consolação a pé onde se encontra o cinema, localizado na esquina com a Avenida Paulista, outro marco de grande visibilidade simbólica e arquitetônica da cidade⁶.

Em meio a uma comoção pública que se arrastava por anos em relação a um problema imobiliário, ao menos essa era a tônica de uma controvérsia que nos chegava pelos jornais, alcancei o Cine Belas Artes sem dar conta ainda do que significava seu fechamento até adentrar suas dependências.

⁶ As centralidades simbólicas de São Paulo, bem como a importância da Avenida Paulista nesta configuração são abordadas por Heitor Frúgoli Junior em seu livro: *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na cidade*.

Na entrada onde encontravam as bilheterias o clima parecia de desolação. Tal sentimento era nítido já no rol de entrada e se estendia pelos demais espaços do cinema, na lanchonete, na sala de exibição do filme, nos guichês de venda dos bilhetes. Quando comprei meu bilhete pude notar que a mulher da bilheteria chorava. E chorar neste caso não representa o esboço discreto de uma tristeza, ela estava, de fato, aos prantos! Tanto que me vendeu o bilhete e se retirou.

Eu, perdida, comovida, fiquei ali chocada com este primeiro momento inesperado. Mesmo com esta atmosfera de tristeza, as demais atendentes continuavam trabalhando.

Paradoxalmente, apresentando um contraponto entre os espaços e a desolação e revolta expressa pelos frequentadores do cinema, o banheiro do lugar me pareceu um “território neutro”, invertendo uma comum configuração deste espaço como *locus* de intimidade compartilhada. A visibilidade dos estados emocionais das pessoas ali presentes, a necessidade de compartilhar o momento e até de ser notabilizado nele – emitindo opiniões a jornalistas, distribuindo panfletos e tirando fotos, não fez do banheiro um local ativo nesta movimentação empreendida pelas pessoas ali presentes. Não presenciei nada confessional ou íntimo neste espaço, no máximo uma extensão dos comentários que já eram emitidos fora dele. Daí a impressão de território neutro, um lugar onde as pessoas não precisavam se mobilizar, mostrar estados emocionais ou no discurso o que sentiam e pensavam naquele momento de fechamento do cinema até mesmo pela invisibilidade com relação à expressão da intimidade alheia que o local promove.

Até o momento da liberação da entrada fiquei sentada no hall, vendo os frequentadores revoltados, os funcionários emocionados e o público que lá estava considerado tradicional de parte da sociabilidade metropolitana. Mesmo com esta postura de expectadora destes eventos simultâneos, chegou inesperadamente um jovem repórter posicionando um gravador próximo ao meu rosto:

O que você acha do fim do Cine Belas Artes?

Se já estava atônita com as múltiplas informações e acontecimentos, o susto da pergunta me deixou num estado reflexivo: o que eu acho do fechamento do Cine Belas Artes?

Como explicitado, sentar no hall do cinema era diferente de ficar em seu banheiro, e assim sendo, assumindo um perfil de observadora, era parte integrante

daquela movimentação e estado coletivo, optar por sair do banheiro me fazia ter que dizer algo a respeito de um momento grave na cena cultural da cidade, e me mobilizava em torno de uma questão. Até parecia que a impessoalidade e os mecanismos que protegem as individualidades da intensificação da vida nervosa descritos por Simmel ganhavam concretude na primeira experiência de campo em São Paulo, no fechamento de um famoso cinema, que talvez não significasse ou não fosse do conhecimento de todas as camadas sociais de uma vasta cidade, mas que especialmente e para o público que ali estava, ou ainda, com relação ao “pedaço” que tal lugar representava para aqueles frequentadores e funcionários, o fechamento trazia à tona as subjetividades, sentimentos e desejos.

Estar presente neste momento do fechamento e ainda ter que emitir opinião sobre o mesmo, já mostraram de imediato uma primeira face da cidade: acontecimentos inúmeros, simultâneos, informações diversas, sentimentos confusos, emoções contraditórias.

Neste turbilhão, ao sair do cinema, impregnada da sensação que não seria exagero defini-la como um “velório cultural” e interiorizado pelos acontecimentos vivenciados no espaço, virei a esquina e me deparei com a Avenida Paulista. Simultaneamente esta sensação de ausência vivida há minutos atrás foi bombardeada de uma overdose de presenças, sentidos, grandiosidades.

A não naturalização de eventos e lugares comuns aos paulistanos é parte integrante da etnografia realizada neste trabalho, portanto, a imagem da Avenida Paulista era uma primeira materialização das multiplicidades paulistanas, que se expressariam de forma ainda mais latente ao anoitecer, descendo esta Avenida até chegar ao metrô Consolação e adentrando a Rua Augusta.

** ** *

A Rua Augusta tem passado por um processo de renovação, que configura o espaço como dotado de características próprias e localizadas. Tal configuração é possível pelo fato da rua abarcar uma diversidade de estabelecimentos, pessoas e expressões no decorrer do seu entorno e trajeto. Tratamos conceitualmente trajeto como termo que categoriza o uso do espaço distintamente do descrito pela categoria já exposta de pedaço, pois se aplica a “fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e

no interior das manchas urbanas” que, por sua vez, “acolhem um número maior e mais diversificado de usuários, e oferece a eles não um acolhimento de pertencimento, mas, a partir da oferta de determinado bem ou serviço, uma possibilidade de encontro” (MAGNANI, 2008, p.178).

Desta forma, a rua assume características variadas fruto das multiplicidades que abarca, pois muda de configuração tanto de acordo com a localização neste trajeto (perto do metrô, baixa augusta, no bairro Jardins) ou acordo com o dia da semana que se frequenta o local.

Historicamente a rua também apresenta várias facetas: notabilizada e frequentada pela juventude das elites da cidade e abrigo de boutiques elegantes, que ditavam as tendências da moda nas décadas de 50 e 60, e que ainda figuram nesta mancha urbana⁷ que a rua representa para quem a toma em direção ao bairro dos Jardins, tradicional reduto das classes abastadas. Mas também traz sua contraface como lócus da prostituição e de todos os estereótipos que acompanham tal condição, maldizendo seus frequentadores e a intensa sociabilidade que ali se instalava, se vista em direção ao centro da cidade. Mais contemporaneamente com sua revitalização e policiamento, surgiram inúmeros estilos de estabelecimentos que vão de Shopping Center e galerias comerciais a academia de ginástica, hotéis, restaurantes, casas noturnas, bares, teatros, todavia sem deixar de ostentar suas tradicionais “casas de massagem”.

Diferentemente da interação e heterogeneidade externa que a rua representa, foi preciso entrar no banheiro – o que particulariza as relações já por uma configuração de espaço - e, muitas vezes, fechar as portas das divisórias dos sanitários para notar a interação dos grafitos. Esta reclusão traz diálogos internos que se diferenciam os grafitos de simples enunciações de textos e imagens, pois criam interações próprias e típicas de cada banheiro e cada porta ou parede, constituindo um universo próprio e distinto tanto com relação ao banheiro como aos seus espaços internos.

Descreverei esta faceta distinta e múltipla da rua e seus banheiros, com base no levantamento etnográfico realizado em três estabelecimentos com perfis distintos em diferentes dias da semana: O Studio SP e sua “Noite Fora do Eixo” parceria estabelecida na terça feira com Coletivo Fora do Eixo (coletivo cultural de atuação nacional que congrega artistas e produtores culturais) e de entrada gratuita, a boate Vegas no sábado–

⁷ MAGNANI (2002) define *mancha* como uma área contígua do espaço urbano com equipamentos que remetem a uma especialização por tipo de atividade e/ou perfil de público.

uma das casas noturnas mais caras da Augusta e o Balneário Relax Club – sauna e “casa de massagem” - visitada no meio da semana (quarta-feira) - o que permitiu um preço negociado de entrada e algumas “vantagens promocionais”⁸.

Obviamente meu foco era o banheiro de tais locais, mas entrar nestes banheiros foi compreender uma composição de fatores internos e externos, num movimento de retração e expansão de intimidades que diz respeito aos frequentadores, às temporalidades – mês, dia da semana, feriados, de manhã, à tarde ou à noite – e as espacialidades: ao estabelecimento, a rua e à cidade onde estão inseridos.

1.1 - TERÇA-FEIRA: Começo da semana no Studio SP



Imagem 13: Studio SP
Fonte: Arquivo pessoal

Em seu website na internet - <http://www.studiosp.org/ostudio.php>- o Studio SP é definido como “atuante em diversas frentes e movimentos de valorização da política cultural no país” e conta com um depoimento do antropólogo Hermano Viana⁹, que é apresentado em forma de citação antes da descrição textual, dizendo que muito além de

⁸ Esclareço que eventuais juízos de valor expressos na descrição de campo são fruto do meu olhar e experiência pessoais. Quanto à nomenclatura dos estabelecimentos, elas são fundamentais para entender diferenças de público e de configuração dos banheiros estudados. Além disso, tais estabelecimentos possuem websites, letreiros, são conhecidos e estereotipados pelo público que frequenta a rua Augusta. Omitir ou mesmo censurar tais impressões é impedir a análise de cunho antropológico, afinal, como falar da nossa vida e interação omitindo as instituições? Da mesma forma que o trabalho artístico aqui empreendido utiliza-se de imagens cuja censura implicaria num desmantelamento das interações e significados evocados pelo mesmo, assim se dá na descrição de campo, no qual a não definição dos lugares visitados faria um trabalho acadêmico “sem alma”, difícil de ser compreendido e compartilhado seja conceitualmente ou mesmo na interlocução deste.

⁹ Doutor em antropologia pelo Museu Nacional/ UFRJ, é autor de "O mundo funk carioca" (Jorge Zahar, 1998) e "O mistério do samba" (Jorge Zahar, 1995), resultado de sua tese de doutoramento. Também atua em projetos de cinema e televisão, tendo participado da realização de programas como "African pop", "Baila Caribe", "Programa legal", "Na geral", "Brasil legal", "Além-mar" e "Música do Brasil". Faz pesquisa musical para projetos cinematográficos. Dados retirados do site: <http://www.dicionariompb.com.br/hermano-vianna/dados-artisticos>

uma casa noturna o Studio “ poderia virar exemplo para política pública em muitos estados, dando visibilidade a novas cenas e indústrias criativas locais”. A descrição do site prossegue trazendo importantes nomes de bandas do nomeado “cenário alternativo” nacional, que este lugar promove em alguma instância.

No tocante à decoração do local, ele traz exposições fixas e eventuais de “arte urbana” e também cita no site nomes de artistas famosos deste cenário, que integra este “projeto maior” que o Studio SP representaria.

Por fim, esta apresentação (de caráter publicitário) trata de projetos gratuitos que fazem parte da programação, como o projeto “Cedo e Sentado” e descreve o intento da formação de público para novas bandas e da “democratização” do acesso a música.

Percebe-se no teor do discurso apresentado um perfil que se pretende politizado e artístico do lugar, desde aquele que define o estabelecimento até os banheiros que o integram.

Posso testemunhar que no caso das terças-feiras que frequentei o Studio, este perfil foi confirmado também pelo público que o integrou.

Já na fila de entrada vemos sujeitos alternativos, com toda uma indumentária e fala que os classificam desta forma, a saber, pessoas buscam expressar (em graus variados) – tanto com relação à aparência como com relação às escolhas pessoais (área de atuação profissional, participação política, preferências estéticas e artísticas, alimentação e lazer) - um contraponto ou uma releitura do estabelecido, das tendências e preferências da moda e da arte (música, artes plásticas, cinema, programas televisivos, dança, etc.), de um “consumo pré-moldado” pelo regime político e econômico e ainda uma tentativa de significar este consumo em padrões éticos e estéticos próprios. É importante ressaltar que tais sujeitos, já na fila de entrada, faziam parte da composição do lugar, tal como descreveremos mais detalhadamente.

Trata-se exatamente disto, uma composição dos sujeitos com o ambiente, os equipamentos, a decoração, o repertório musical. E o banheiro acaba por expor detalhes deste ethos na forma de intimidades expostas, relações próprias, escritos e desenhos:

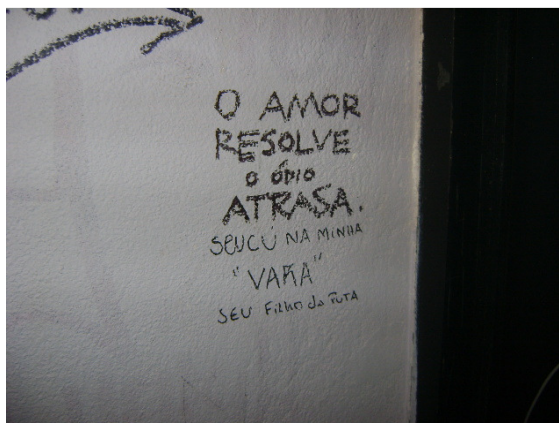


Imagem 14: Banheiro masculino Studio SP

Fonte: Arquivo pessoal

No dia vinte e cinco de março fui a “Noite fora do eixo” que era organizada pelo Circuito Fora do Eixo, uma rede de coletivos que atuam como “multiplicadores de cultura” (definição encontrada no site: <http://foradoeixo.org.br/>) e que tem no espaço do Studio SP um local de atuação e divulgação de projetos e eventos.

O evento foi gratuito e teve a apresentação de uma banda conhecida do cenário “fora do eixo” chamada Mombojô. Cheguei à fila às dez e meia da noite – o show estava marcado para a meia noite. A fila era tão grande que se demorava alguns minutos para percorrê-la e encontrei (literalmente) o seu final, que não se via da entrada do estabelecimento.

Como a fila fazia parte já de um reconhecimento e socialização, eu e duas amigas compramos no decorrer da mesma algumas cervejas, incorporamos ao grupo uma garota que não conhecíamos e que “chegou sozinha e não encontrou as pessoas que procurava” e, posteriormente, ela agregou outros amigos, formando assim um grupo extenso de (re)conhecidos que se sociabilizavam na própria fila.

Aqui é interessante descrever a presença destes “amigos” durante a pesquisa e antecipar a necessidade de colaboradores em certos momentos.

Transcrevo como “amigos” tanto pessoas que me acompanharam na vivência de campo em alguns dos lugares pesquisados, possibilitando uma sociabilidade mais ampla nestes locais (para além dos banheiros), como pessoas que contribuíram diretamente para a minha pesquisa, seja fotografando em certos banheiros que não pude adentrar por ser do sexo feminino ou facilitando e mesmo possibilitando minha entrada / permanência em certos lugares – como no caso que será relatado da casa de

prostituição, onde foi essencial a presença de um “amigo” até para que existisse um convite e acessibilidade ao local.

O termo denota ainda uma possibilidade descritiva de tais sujeitos, que em várias ocasiões são parte integrante do campo e dos resultados, sem necessidade de expor ou nominá-los, pois descreve configurações específicas da forma que realizei o trabalho de campo, ou seja, o campo foi realizado tanto sozinha, o que tem um tipo de impacto na sociabilidade com relação ao local, como acompanhada – e isto se refere ao ambiente externo ao banheiro - pois a coleta no interior destes era íntima e reservada, como o comportamento que o local prescreve.

Já que o tempo de espera na fila foi bastante extenso, sempre alguém trazia uma cerveja para o grupo e esta dinâmica ia intercalando as tarefas de compradores e bebedores.

Entramos uma hora da manhã na casa, e do show ouvimos somente o “obrigado” do encerramento. Depois de tanto tempo na fila e várias cervejas na espera da entrada, fui direto ao banheiro num impulso mais fisiológico que antropológico. O banheiro tinha uma decoração que poderíamos definir como “arte urbana” tal qual estava descrita no site: tinha decalques com desenhos e cartazes estilizados com dizeres de eventos ocorridos no estabelecimento. Por conta do excesso de informações na “decoração urbana” (vários cartazes que dispunham de uma ordem, mas que traziam um excesso de informação visual: alguns que se encontravam rasgados, deteriorados ou danificados por conta de serem molhados, escritos, pintados com batons ou canetas, e ainda decalques que também traziam uma confusão na visão) os grafitos encontrados pareciam compor o ambiente como uma intervenção artística (urbana) dos frequentadores.

Alguns dos escritos eram recorrentes em outros estabelecimentos do recorte de pesquisa, como a assinatura REBISCOITO e sua outra apresentação REBISCATE, geralmente acompanhada por um desenho de seios, e que em alguns casos antecede a frase “pega na minha teta e balança”, amplamente encontrada, tanto nos bares da Augusta como em alguns bares fora deste recorte. Alguns dizeres ali encontrados traçam um perfil comum dos frequentadores daquele banheiro e dos banheiros da USP como é o caso da frase: “seja vegetariano”. Fato que vinha de encontro com os contatos feitos na fila onde conheci estudantes, com imagens pessoais e “modos de vida alternativos”.

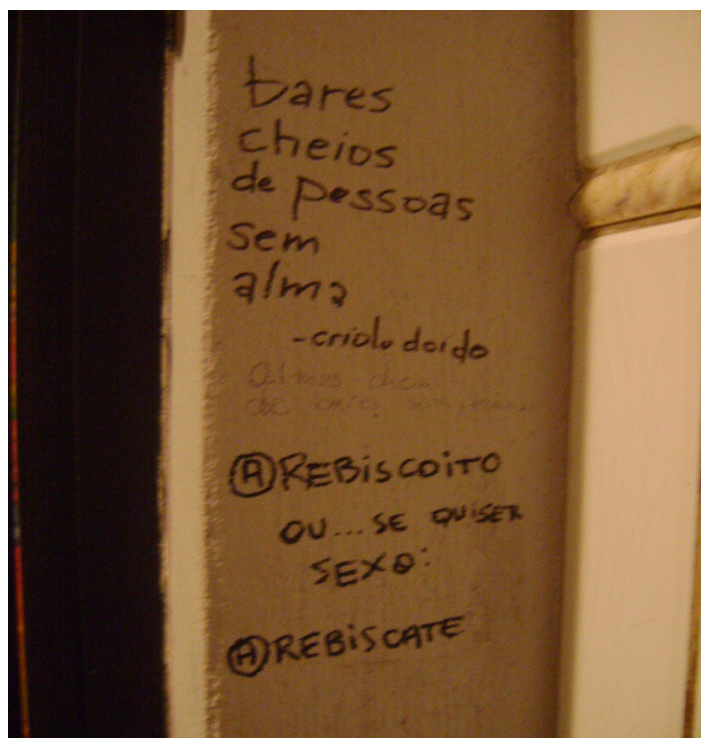


Imagem 15: Banheiro feminino Studio SP
Fonte: Arquivo Pessoal

No banheiro, local desta diversidade visual que compunha uma estética própria, notei mulheres se beijando, uma garota chorando e sendo consolada, outras ainda querendo somente utilizar o banheiro e eu tirando fotos sem ser censurada ou questionada, mostrando que a diversidade ali retratada extrapolava as paredes, a decoração e escritos e poderia se materializar em atos em seu interior.

A “democratização da música” expressão utilizada pelos organizadores para definir o projeto gratuito do Studio SP, implicava numa acessibilidade gratuita, mas parecia remeter a um grupo bem definido, que compartilhava códigos comuns entre si e com a proposta do local. Como já disse, a acessibilidade evocada parecia ter uma estética definida, que foi pensada com detalhamento tanto para o espaço como para as relações, sejam dentro ou fora do banheiro.

1.2 - QUARTA-FEIRA: Meio da semana no Balneário Relax Club

Quarta-feira, nove e meia da noite. Eu e um amigo passeávamos pela Augusta quando fomos interceptados por um funcionário do Balneário – uma nítida casa de prostituição (tanto pelo letreiro, como o visual e ainda pela localização que se

encontrava: na baixa Augusta, lugar onde se reuniam vários clubes de prostituição e onde é possível encontrar prostitutas na rua “fazendo ponto”) - com uma “promoção especial”: “Ô francês, vamos conhecer nossa casa? São vinte reais de entrada para o casal, você ganha uma bebida e a moça ganha um drink”.

Meu amigo (que notei após esta abordagem que realmente poderia ser associado estereotipicamente a um francês pelas características físicas que remeteriam a um europeu) negou apressadamente o convite. Ao negar em português o convite o funcionário – que exercia ali uma função de “leão de chácara”, uma espécie de porteiro de boate, segurança e interceptor de clientes- replicou: “Ah... é brasileiro? Então você e ela pagam dez reais para entrar, você ganha uma cerveja e ela um drink”. Antes que ele pudesse negar novamente eu aceitei a proposta e pedi que me acompanhasse, pois tal “casa” fazia parte da minha pesquisa.

Paguei a entrada e somente ele ganhou uma espécie de pulseira com um número de identificação com o qual se anotava os pedidos, eu então entrei “sem comanda”.

O ambiente que estava quase vazio: seis frequentadores – todos homens- e 7 sete “meninas da casa”.

Imediatamente atraímos todos os olhares por “não fazer parte do perfil dos frequentadores do local”. Isso ficava claro pela nossa vestimenta (estava de calça de lã colorida, blusa de manga branca e cachecol de lã!), pelo grau de inibição do meu amigo e o meu de deslumbre, pela falta de familiaridade com o local e pelo lugar que escolhemos para sentar- uma espécie de sofá logo na entrada e atrás de uma pilastra.

O lugar era escuro e tinha ambientes diversificados. No lugar onde se situava o bar, havia logo em frente uma pequena “pista de dança” contornada por um sofá – no qual sentamos posicionados atrás da pilastra-, um pequeno palco e uma barra de ferro para o show das meninas e apresentação “pole dance”, duas televisões que passavam a programação da “rede globo” naquele momento, e um pequeno espaço lateral onde se situava o DJ e sua aparelhagem.

De forma contínua ao ambiente, mas demarcando outro espaço, havia duchas abertas (sem portas) onde as meninas ou algum cliente poderiam “tomar uma ducha” já que o ambiente também dispunha de uma sauna, que se situava numa parte lateral detrás do bar. Ainda de forma contínua e demarcando outro ambiente havia os vestiários e banheiros. Subindo uma escada disposta lateralmente à localização das duchas havia um

piso superior – onde fui informada que se situava os quartos e no qual fui proibida pelo funcionário de adentrar.

Entrei e fui direto ao bar - seguida pelo meu amigo que parecia perdido devido ao constrangimento de entrar ali na minha companhia. Pedi que trocasse meu “drink” por uma cerveja, o que trouxe alguma resistência por parte do funcionário que necessitou de uma autorização para tal. Dois homens encostados no balcão “vestidos” somente com uma toalha branca amarrada à cintura, não disfarçaram a surpresa de me ver ali. Um dos homens se aproximou e me disse: “O que você faz aqui menina? Acho que se enganou! Aqui não é o que você está pensando! Não é ambiente para você!” Mesmo sem conhecê-lo ou ter falado diretamente com ele, me censurou e interpelou dizendo que aquele ambiente era impróprio.

Por não querer explicar os motivos acadêmicos que me traziam ali, até porque estava submetida a uma vigilância extrema por parte dos funcionários, das garotas e dos frequentadores que também tiveram esta “percepção”, pedi que ele explicasse o que era o lugar e por que ele não era um ambiente para mim. Ele disse o óbvio - que saltava aos olhos de qualquer pessoa que ali entrasse, pela configuração do ambiente, pelas roupas das meninas e pela toalha branca que ele usava. Falou que ali se fazia “programas sexuais”, apesar de algumas pessoas só frequentarem o lugar para utilizar a sauna e relaxar – tomando uma bebida no bar e “curtindo o ambiente”.

Enquanto conversávamos, visualizei um corredor azulejado e perguntei se ali ficavam os banheiros. O suposto amigo que o acompanhava começou a rir e ele explicou que lá era a sauna, mas que “eu não podia entrar lá”. Perguntei se realmente não podia, pois se o ambiente era composto de uma sauna onde se podia relaxar, porque não poderia usufruí-la?

Novamente me alertou que nada sabia, mas que não recomendava. Perguntei se ali eram realizados os programas, ele contou que eram efetivados nos quartos, mas que neste ambiente poderiam existir “prévias” e que para frequentar a sauna precisaria da pulseira – que não ganhei na entrada- pois o funcionário do bar anotaria o número da mesma e me cederia uma toalha. O próximo passo seria ir ao banheiro, tirar a roupa e me cobrir com a mesma (pois nenhum frequentador ou mesmo as “funcionárias” do local transitavam nus no espaço - com exceção do local reservado às duchas onde as mulheres que trabalhavam na casa tomavam banho de maneira exposta) para depois então adentrar a sauna.

Diante da minha insistência em permanecer no ambiente com todas as explicações e advertências, que não me demoveram da ideia de ali permanecer por mais um tempo, a minha presença e perguntas geraram então desconfiança:

“Entendeu por que aqui não é ambiente para você? Ou será que é?”

O amigo que estava ao meu lado e até agora assistia a conversa explicou que eu era estudante e pesquisava bares. Numa tentativa de amenizar tais desconfianças.

Sai do bar acompanhada por meu amigo - sob o olhar atento das pessoas que ali estavam e sentamos no sofá. Conversamos um pouco, perguntei se já conhecia alguma “casa de massagem” e ele disse que já tinha ido a algumas, mas não tinha utilizado os serviços e era a primeira vez que ia com uma “menina”, o que trazia algum incômodo e constrangimento. Bebemos nossas cervejas e então pedi que entrasse no vestiário masculino e tirasse fotos. Ao se retirar, novamente o sujeito do bar e seu amigo voltaram à cena:

“Tá gostando do lugar?”

Respondi que eu e meu acompanhante estávamos “curtindo” sim, dando a impressão que éramos um casal.

Aproveitei a reaproximação e perguntei quanto era o programa na casa. Ele constrangido me disse que não sabia.

Argumentei na hora: “Fala a verdade! Você está em uma casa de massagem, na Augusta, só de toalha, às 11 horas da noite e não sabe quanto é programa?”

O amigo riu muito e ele mesmo me informou que variavam de cinquenta a setenta reais dependendo da “menina”.

Aí que meu “interlocutor mais ativo” disse: “Mas uma menina assim tão princesinha como você eu daria até cem reais”. Sorri e brinquei que esse preço estava aquém da minha pessoa, já que não fazia programas.

É possível notar que a palavra menina é ressemantizada na descrição e nas falas de maneiras distintas. Primeiramente, meu acompanhante diz o quanto é constrangedor estar naquele recinto na presença de uma menina, termo com o qual ele me designa, com um sentido distinto da proposta recebida supracitada de programa sexual. Neste sentido, a palavra menina se aproxima da definição dada também às prostitutas quando o interlocutor informa o preço dos programas. Assim, mais que uma designação de gênero, menina descreve comportamentos e impressões distintas.

Ao notar a reaproximação dos dois homens, meu amigo que foi tirar fotos voltou rapidamente e me abraçou para afastá-los.

Perguntei se foi possível tirar fotos do vestiário e ele disse que não pelo fato de haver homens pelados no local, mas que tirou disfarçadamente fotos da área anterior aos vestiários.

Realmente tirar fotos parecia uma tarefa impossível, tanto devido à extrema vigilância a que fomos submetidos, quanto pela característica do local: lugar onde as pessoas expunham suas intimidades “ fora do banheiro” , e que, pelas características descritas, podemos pensar em uma imagem do banheiro transportada para outros ambientes- como as duchas ao ar livre e os corpos envoltos em toalhas.

Era minha vez de tentar, levantei e fui rumo ao vestiário onde se situava os banheiros. Rapidamente veio um funcionário perguntar para onde estava indo. Falei que iria ao banheiro, quando ele então informou que “meu banheiro” seria outro e me conduziu a um banheiro mais reservado e isolado.

Era uma pia do lado de fora, uma porta e um sanitário. Não havia escritos ou nenhuma movimentação ali. Mas deste ambiente tentei captar, de forma clandestina, outros ambientes descritos. No final, também não tive muito sucesso na empreitada.



Imagem 16: Balneário Relax Club
Fonte: Arquivo Pessoal

Voltei ao sofá e meu amigo contou que os “caras do bar” perguntaram o que realmente fazíamos ali. Ele disse que se tratava de um “fetiche nosso” e então eles se deram por satisfeitos.

Antes de sair queria registrar as duchas ao ar livre. Tarefa bem incômoda e pouco apropriada, até porque as funcionárias do local estavam ali tomando banho nuas e pelo fato desta expansão do banheiro para a área externa implicar numa intimidade também expandida para estes locais.

Esperei que utilizassem as duchas e, inspirada na ideia de fetiche, pedi ao meu amigo que tirasse fotos minhas ali, mas que na verdade captassem o ambiente. Para tal, ele me instruiria na encenação e no modo como me portar de maneira “sexy”, simulando poses. Fomos às duchas e fizemos como o combinado, mas eu não aguentei a situação e tive uma crise de riso que indiretamente nos expulsou das duchas e do local. Pois além deste fato explicitar “expectativas desencontradas” entre nós, os frequentadores, os trabalhadores e trabalhadoras do local (não consumimos além do estipulado como promocional na entrada, não utilizamos a sauna e não estávamos em busca de um programa sexual), isso expõe outra característica do banheiro, e, que também era extensivo aquele ambiente: não se ri da intimidade alheia, pois isto geralmente causa um grande incômodo e desaprovação.

1.3 - SÁBADO: Final de semana no Vegas Club

Fui à boate Vegas no dia 11 de junho, uma sexta feira e véspera do dia dos namorados. A entrada era 35 reais sem consumação ou 60 reais com consumação e a programação da noite era de música eletrônica com DJ's renomados. Cheguei à boate a uma e meia da manhã e diferentemente do relatado no Studio Sp, não pude notar o público num primeiro contato na fila de entrada embora fosse possível deduzir a presença de público jovem, se observássemos a faixa etária das pessoas que fumavam na área externa da boate.

O próprio perfil da Rua Augusta nos finais de semana, descreve uma prevalência de um público adolescente, a ponto de algumas casas noturnas oferecerem matinês aos domingos.

A fila, que inexistia do lado de fora, mas era substancial no interior da boate, desenhava no chão um “caracol” que chegava até ao caixa, onde se podia fazer um rápido cadastramento, momento em que o frequentador recebia um cartão de controle. Ali pude ver que o ambiente – mesmo já sendo madrugada- estava completamente lotado e que o público era composto de jovens e adolescentes. Tanto é que a minha

presença e de meus amigos destoavam dos demais frequentadores quando pensamos em uma perspectiva etária, o que permite novamente resignificar de acordo com a mudança de ambiente, as conotações possíveis da palavra “menina” distinguindo seu uso no contexto, no ambiente e na relação descrita. Se na experiência da “casa de massagem” eu era vista como “menina”, no Vegas, era nitidamente mais velha, não cabendo tal designação.

Acredito que tal público era o típico do dia semana e da festa organizada, uma vez que o Vegas é uma referência na Augusta entre o público que gosta de música eletrônica (cuja criação ou produção é realizada por meio de equipamentos eletrônicos) e que é bem eclético e de várias faixas etárias diversas. Nota-se ainda de forma clara como o perfil da rua impacta na organização e configuração do lugar.

Feito o cadastro, procurei ir ao banheiro, pois sabia que em um ambiente tão cheio e com um público de faixa etária distinta da nossa, a permanência poderia ser mais curta que o desejado. Após passar por um “mar de gente” consegui com algum custo chegar a ele.

Não sei se por conta do excesso de pessoas daquele dia ou se era uma configuração do ambiente, os banheiros da “parte de cima” não se dividiam em masculinos e femininos. Como em ambientes privados, se assemelhavam a um lavabo: uma porta, um vaso sanitário, uma pia e um pequeno espelho. Havia uma funcionária que organizava a entrada e saída dos usuários dos banheiros e que indicava em que porta cada um deveria entrar. A fila não se dava de frente as portas, mas num ambiente externo a este corredor. Assim, só ouviam-se as instruções da funcionária na sua vez de utilizá-los, que gritava e apontava: “você ali”, “você acolá”. Tentei puxar algum assunto com ela na minha vez, mas o som alto, a necessidade de andamento da fila, e a pouca predisposição da funcionária, só permitiram ouvir dela qual banheiro eu tinha que entrar.



Imagem 17: Banheiro Vegas Club

Fonte: Arquivo pessoal

Entrei no banheiro e fechei a porta. Parecia outro mundo!

O banheiro pequeno e escuro (com iluminação fraca e ladrilhos escuros) não possuía muitos escritos visíveis, e tive então que usar o flash da câmera para captar detalhes do lugar.

O fato de fechar a porta e me isolar daquela confusão, da música eletrônica que tornava o ambiente ainda mais agitado, da funcionária que gritava e parecia ansiosa tentando impor uma ordem, me trouxe um alívio. Sensação provavelmente distinta daqueles adolescentes que ali estavam e que “curti” o local.

Imagino que o banheiro era controlado e vigiado por conta do contingente, mas também para minimizar os excessos que este público poderia dar “vazão”, lembrando que este dia em específico tínhamos a combinação: adolescentes, curtição, música eletrônica e bebida.

Ao contrário do que poderia se esperar de um lugar com uma entrada cara (para os parâmetros da Augusta), que possui, portanto um público com um bom poder aquisitivo, e que poderia ter um grau de exigência com relação ao espaço (uma vez que o banheiro é parte integrante daquele espaço) numa perspectiva de custo – benefício, o banheiro não trazia nada de especial, e esteticamente era neutro – suas paredes cobertas por tinta preta basicamente.

O fato de o banheiro também ter acessórios pretos, ser escuro e mal iluminado, inibia a presença de grafitos neste local, pois afetava tanto na produção (já que possuíam menor visibilidade) como na interação destes.

Esta tendência de pintar portas e optar por acessórios escuros é recorrente em outros banheiros de bares, fato que inibe a presença de escritos e desenhos facilitando a manutenção e limpeza destes locais – até porque acessórios escuros não denunciam tão

facilmente a “sujeira” – seja em forma de dejetos, de poeira, ou de grafitos que podem ser assim julgados. Sobre a noção de sujeira associada à desordem, Mary Douglas ressalta:

A higiene, ao contrário, mostra-se como um excelente caminho, desde que o sigamos com algum conhecimento de nós próprios. Tal como a conhecemos, a impureza é essencialmente desordem. A impureza absoluta só existe aos olhos do observador. Se nos esquivamos dela, não é por causa de um medo covarde nem de um receio ou de um terror sagrado que sintamos. As idéias que temos da doença também não dão conta da variedade das nossas reacções de purificação ou de evitamento da impureza. A impureza é uma ofensa contra a ordem. Eliminando-a, não fazemos um gesto negativo; pelo contrário, esforçamo-nos positivamente por organizar o nosso meio. (DOUGLAS, 1976, p. 7).

Passou-se um tempo e tive que abandonar o meu retiro, pois temia que a “organizadora” do banheiro fosse pessoalmente fazê-lo. Ao sair menti para funcionária dizendo que esqueci meu batom e voltei para buscá-lo entrando num banheiro distinto do que havia conhecido, mas com características semelhantes. Desta vez tive que ser bem rápida, registrei o que pude do banheiro e saí (com a máquina na mão).

Voltando à boate, vi que havia uma escada que levava a outro ambiente, uma espécie de pista inferior. Ao descê-las, pude notar que a pista era menor estava bem cheia, mas com menos pessoas do que o ambiente anterior. Os banheiros ali eram “convencionais”, ou seja, possuíam uma divisão de gênero e no interior destes havia divisórias para os sanitários. Estes também eram pintados de preto e não havia nenhuma pessoa que cuidasse do acesso. Não havia grafitos. Registrei a diferença e pedi para um amigo tirar fotos do banheiro masculino. Saímos da boate sob a impaciência dos demais presentes que me acompanhavam neste trabalho e registro de campo, e quando fui verificar a câmera vi que ele não havia tirado foto alguma. Questionei e ele disse que o banheiro não tinha “nada demais” e não havia nenhum grafito, por isso não fez nenhum registro. Aqui ficou patente a distinção dos olhares e acessos. O que significava não “ter nada demais”? Imagino que seja a não presença de escritos, desenhos ou equipamentos diferenciados naquele ambiente. Mas e o preto tão significante? E os espelhos? Acessar ou não banheiros masculinos em certos ambientes trazia as escolhas e percepções do outro colaborador da pesquisa que não necessariamente coincidiam com aquilo que me revelavam como sendo relevantes à minha pesquisa.

1.4 - Da noite ao dia: saindo da Augusta de metrô rumo a USP

Este caleidoscópio de relações que permeiam os espaços vividos na Rua Augusta, tornando tanto a rua quanto os banheiros dotados de “múltiplas personalidades”, foi notado como composto de combinações distintas num outro recorte observado: os banheiros da Universidade de São Paulo, especificamente numa de suas unidades de ensino e pesquisa conhecida por FFLCH (Faculdade de letras, filosofia, letras e ciências humanas).

As características fazem deste local uma “cidade dentro da cidade de São Paulo”, nomeada inclusive como “Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira”, reduto dos estudantes e espaço delimitado por cercas que permite adentrar num ambiente relativamente autônomo, que dialoga menos com outros espaços da cidade se comparado com a configuração de uma rua como a Augusta. Ali nota-se uma morfologia espacial e administrativa composta por prefeitura do campus, variados prédios, museus, lanchonetes, livrarias, ônibus interno, praças, pistas de caminhadas, quadras de esporte, hospital, farmácia, correio...

Por conta destas características que singularizam e significam o local, é possível inferir um público que preferencialmente frequenta os banheiros – composto significativamente por estudantes-, e que a abordagem da pesquisa particulariza ainda mais no recorte tratado- banheiros dos cursos de humanidades.

Diante deste recorte que denota um público específico, as relações processadas no interior dos banheiros não se tornaram dedutíveis ou auto evidentes, até porque pensar um banheiro frequentado por estudantes, traz as múltiplas facetas do lugar onde se encontra este banheiro - do prédio, de qual curso se trata, qual o momento político, etc. - e ainda ressalta o fato de que o termo “estudante” não carrega em si uma definição auto evidente, ou seja, há vários tipos de estudantes, com preferências subjetivas, políticas e inserções sociais diversas.

Como exemplo desta interação específica do local, e da complexidade das relações íntimas expressas nestes banheiros, cito os presenciados casos de encontros sexuais no interior desses, e um episódio que congregou bem a imagem e simbologia do banheiro com o *ethos* do local que se encontra: a greve e revolta dos funcionários terceirizados da limpeza, que no dia onze de abril de 2011 fizeram uma espécie de

motim , trazendo a sujeira destes ambientes e espalhando-a nos blocos para tornar visível sua causa:



Imagem 18: Banheiro masculino FFLCH – USP
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 19: Lixo parte externa WC
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 20: Greve Funcionários Limpeza USP
Fonte: Arquivo pessoal

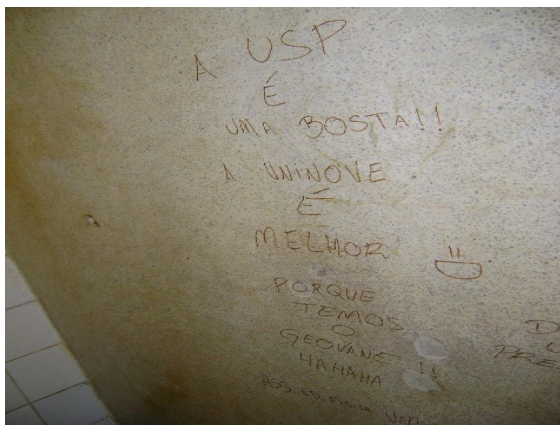


Imagem 21: Banheiro masculino FFLCH – USP
Fonte: Arquivo pessoal

Realizar o trabalho na USP mostrou que o banheiro pode fazer emergir questões políticas para além das frases e escritos encontrados em seu interior. Por sua característica íntima, ele é local de articulações, dos planejamentos, das ações.

Mostrar sua sujeira é dar visibilidade aos profissionais terceirizados que naquela ocasião não recebiam seus salários, explicitando que a desorganização do ambiente era uma espécie de plataforma de reivindicações políticas organizada.

No dia do protesto, andava pela USP de forma despreziosa. Passei quase a tarde inteira fazendo registros no prédio da pós-graduação em educação, onde, por conta das diversas empresas terceirizadas que a cidade universitária contrata, não havia nem

vestígio do que ocorria a poucos metros dali nos blocos da faculdade de letras e ciências sociais. Quando entrei no bloco dessa faculdade, vi papéis espalhados, lixeiras viradas, carteiras desordenadas. Pensei que tivesse ocorrido ali uma festa de grandes proporções e pouco controle, ou ainda que o ambiente fosse permanentemente deteriorado, uma vez que ainda não o conhecia.

Cheguei a imaginar que apesar do nome e das personalidades formadas ali naquele local, ele não apresentava nada de “melhor” no que tangia a sua infraestrutura. Mal sabia eu que estava “no momento etnográfico”, literalmente.

O motim tinha acabado de acontecer de forma drástica. Ainda que a limpeza já tivesse sido paralisada, e que já existisse uma “sujeira” e desorganização no local, que obrigara os estudantes a se organizar e limpar o bloco no dia anterior para viabilizar as aulas, o evento ocorrido serviu para “acirrar os ânimos” de professores e alunos. O momento produziu um discurso corporal da greve, materializada nos desejos, nos suores, nas manifestações do corpo, fazendo com que os banheiros e suas inscrições ganhassem densidade analítica e comparativa, seja em relação aos outros usos dos banheiros que se fizeram possíveis, seja em relação à expansão das relações internas daqueles banheiros expandidas a outros contextos e espaços, pois se explicitava ali uma possibilidade de análise política do espaço.

Resolvi caminhar pelo local e registrar o que estava vendo, até porque intuía o impacto disso para minha pesquisa, uma vez que o banheiro e suas impurezas foram então trazidos para a área externa, o que gerava a grande revolta, que presenciava no discurso das pessoas que passavam pelo local e que “não estavam envolvidas” com o movimento e suas reivindicações.

Por conta desta situação, algo novo se processou com relação a minha pesquisa. O fato de fotografar o banheiro passou de um ato de estranhamento imposto pelo método da observação para uma atitude apoiada e imitada por parte dos estudantes. O acesso e registro do banheiro masculino também foram possibilitados e compreendidos. Mesmo sem explicar porque tirava fotos, era apoiada no meu ato e ainda pessoas apontavam novos lugares para que pudesse registrar.

O banheiro que nesta ocasião se encontrava deteriorado, sujo, fétido e exposto, passou a expressar a opinião política dos frequentadores acerca do movimento dos funcionários terceirizados e seu “ato de rebelião”.

Discussões calorosas a respeito da validade do ato para o movimento e para a causa buscada eram ouvidas nos corredores, e, principalmente no interior dos banheiros.

Rapidamente os estudantes se organizaram e fizeram desta questão e deste ato – que foi também idealizado por lideranças estudantis – uma bandeira política que tinha, como pano de fundo, discordâncias políticas referentes à atual administração da Universidade e que diziam respeito à militância e áreas de estudo e atuação destes sujeitos.

Surge em cena o comitê contra a terceirização, que se organizou naquele espaço e para além dele rapidamente: através de assembleias, de um blog, de abaixo assinados e manifestos, de iniciativas como o churrasco na frente da reitoria, postagens de vídeos na internet¹⁰, veiculação de textos e discussões acerca do trabalho terceirizado para um grupo de e-mails composto basicamente de estudantes envolvidos com a causa visibilizada pelo ato que teve como palco o banheiro e a exposição da intimidade típica do local, bem como a sujeira e exposição provocada por tal deslocamento.

O viés político notado então no trabalho de campo na USP atentou meu olhar para esta possibilidade de análise.

Já na abordagem conceitual deste projeto, que pensa agência dos grafitos, instaurando uma dinâmica relacional de escritos entre si, usuários dos banheiros entre si e entre frequentadores e escritos, algumas questões já eram possíveis de serem antecipadas, como por exemplo, a discussão das subjetividades em interação ou da vigilância do local que esquadrinha os corpos e práticas dos frequentadores (muitas vezes expressas na forma de escritos, como por exemplo o dizer : “ Sorria você não está sendo filmado”). Se o banheiro é espaço de anonimato, como visibilizar os atos políticos nele praticados? Grafitos tornam visíveis intenções e desejos em locais e de formas específicas. Na USP o ambiente do banheiro foi externalizado por motivações específicas. Como já vimos no relato da casa de massagem, trazer o ambiente do banheiro para fora das portas e paredes que o delimitam implica visualizar o proibido, o inadequado, o velado, o intencionado. Isso pode se dar para fins inúmeros, desde compartilhar a intimidade até expor o que deve ser velado, revelando o não reconhecimento de certos profissionais que velam pela assepsia do lugar.

Se por um lado tínhamos no Balneário Relax Club a intenção de sexualizar o espaço como propósito do lugar, sujar a USP carregou intencionalidade de politizá-lo.

¹⁰ Os endereços do blog e dos vídeos veiculados na rede se encontram na webgrafia deste trabalho.

Nos dois casos temos a disposição dos agentes em tornarem as coisas “fora de lugar”, sexualizar e politizar primam pelo excesso, de erotismo em um caso, espetacularizado nos corpos semi nus, e político no outro, com a exposição de dejetos, depredação e sujeira que ultrapassava as fronteiras do banheiro.

A primeira vista, a sexualização da casa de massagem não denota explicitamente um ato político - ainda que espacialize e controle a sexualidade, e que envolva relações muito mais complexas do que uma simples observação de campo poderia conhecer- e sim uma comercialização do sexo, de forma que todo o ambiente carrega signos desta intenção e interação. Daí a minha nítida inserção e reconhecimento como “pessoa fora do lugar”. Nota-se que o deslocamento de equipamentos ou pessoas em local “inapropriado” torna relações visíveis. A forma do uso e os sujeitos que ocupam determinado espaço evocam tais significados.

Minha intervenção na casa de massagem, que no caso impactou mais que uma simples observação, aponta para as configurações desta sexualidade e os significados partilhados no ambiente da boate, no qual sexo é um negócio e movimenta as relações e motivações dos sujeitos ali presentes.

Já na USP o significado em voga é a precariedade das relações de trabalho, que se torna visível com o deslocamento da sujeira. Assim, a “sujeira nas relações” – o não pagamento de salários e as condições instáveis de trabalho- torna-se visível com os dejetos depositados pelo espaço, que incomodam e prejudicam a todos, expandindo relações. Enfim, os usos dos banheiros tanto em um quanto em outro caso são fundamentais para ditarem e expressarem ethos, e dessa forma banheiro não são meros palcos onde se desenrolariam sexualidades e atos políticos, mas vetores dessas formas expressivas de sociabilidade



Imagem 22: Banheiro da Oficina Cultural de Uberlândia – MG
 Fonte: Arquivo pessoal

O campo trouxe novas perspectivas de abordagens da agência, da vigilância e da intimidade partilhada, dentre elas o potencial político destas relações íntimas e partilhadas que o banheiro expressa e a expansão dos significados que veicula.

1.5 - Do metrô ao banheiro da rodoviária

A questão da “sujeira”, que aponta para “coisas fora de lugar”, é uma preocupação que aflora questões políticas, principalmente quando se concebe e o que se entende por manutenção e preservação de espaços públicos de grande impacto como parece ser o caso de alguns equipamentos como metrôs e terminais rodoviários.

De forma não prevista ou mesmo não esperada quando elegemos o recorte dos banheiros de terminais rodoviários e metrôs, tais banheiros no cenário paulistano também trazem uma questão política, que expressa uma mudança nos significados que são firmados pelos usos desses espaços.

Em sua maioria com funcionários terceirizados que permanecem dentro do banheiro ou em seus arredores, há de forma mais ou menos generalizada o intento de manter esses ambientes dentro de condições de conservação e higiene estabelecidas pelos órgãos competentes, que vem de encontro a políticas públicas urbanas continuadas e utilizadas permanentemente como propaganda política de administrações sucessivas.

Assim, o estereótipo de banheiro de rodoviária tido como sujo, deteriorado, fétido e perigoso, possível de se notar na frase popular: “mais sujo que banheiro de rodoviária”, no caso da capital estudada, devido a interesses políticos que associam o

número de transeuntes que diariamente cruzam tais locais, o progresso que tais empreendimentos modernizados representam – exemplificado na nova estação de metrô Butantã, que foi inaugurada durante o trabalho de campo, dia 28 de março de 2011, e que fazia parte da propaganda política que destacava as ações governamentais da administração pública da cidade- muda a configuração óbvia e de referência comum destas localidades.

É preciso enfatizar que tal tendência de higienização, privatização e controle dos banheiros de espaços públicos e populares ainda não é generalizada, e mesmo com toda vigilância que tal mudança instaura, há ainda a presença de grafitos e manifestações diversas, que podem ou não ser higienizadas tão logo ocorram, mas que não deixam de existir mesmo com a presença destes mecanismos de controle do espaço e dos corpos que aí circulam.

Obviamente, em terminais rodoviários urbanos e intermunicipais de cidades menores ou de localidades onde os interesses políticos e administrativos não se voltam “para os banheiros”, ainda que estes sejam administrados por empresas privadas, ocorrerá menos vigilância e conseqüentemente mais interações de grafitos e pessoas. Desta forma, é possível ainda alimentar uma tipologia de “banheiro de rodoviária com uma cara específica” em diversas localidades, e, mesmo que se controle e higienize o local, o imaginário trabalha para que tais ambientes permaneçam como zonas de encontro e expressão diversas. Como exemplo de banheiro típico de terminais rodoviários, ilustro o banheiro feminino da rodoviária de Santa Cruz de la Sierra (de acesso privado), cidade mais populosa da Bolívia e zona de passagem para vários destinos turísticos do país e adjacências. Embora não seja o recorte deste trabalho, diz respeito a impressões, comunicações e resistências típicas dos banheiros de zonas de passagem e que apresentam um contraponto à realidade vivenciada em São Paulo:



Imagem 23: Banheiro Rodoviária Santa Cruz de la Sierra - Sanitário
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 24: Banheiro Rodoviária Santa Cruz de la Sierra – Parede 1
Fonte: Arquivo pessoal

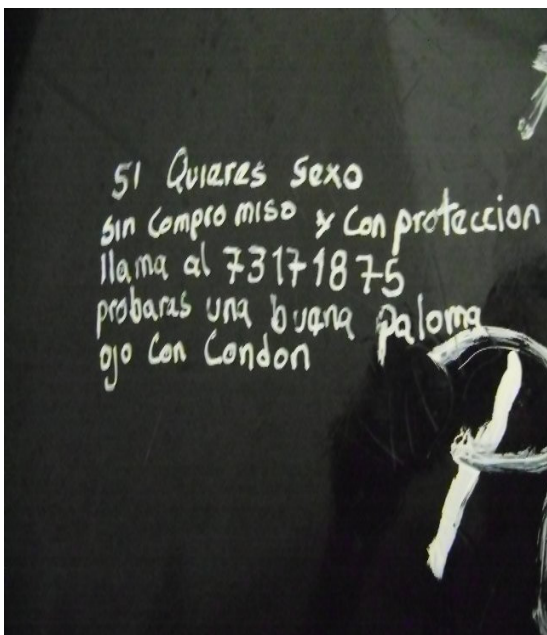


Imagem 25: Banheiro Rodoviária Santa Cruz de la Sierra – Parede 2
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 26: Banheiro Rodoviária Santa Cruz de la Sierra
Fonte: Arquivo pessoal

Ainda que as imagens apresentem um lugar razoavelmente limpo- já que havia funcionários que cobravam a entrada nos banheiros, ilustram-se algumas características estereotipadas, como a presença de grafitos, tornando o local impuro não somente pelo

cheiro e vestígios fisiológicos que ali se encontram, mas pela poluição visual e por intenções “suas” ali confessadas e quem sabe, efetivadas.

Já a vigilância e controle observados nos banheiros de metrô e rodoviárias de São Paulo obviamente impactaram na “produção de grafitos” no interior desses e na inibição da possibilidade de encontros sexuais ou atos ilícitos ou controversos nesses lugares. A contraposição das vivências apresentadas é a expressão de uma sociedade onde a noção de público é hierarquicamente inferiorizada ao privado, que evidencia a necessidade de vigilância e autoridade, como uma perspectiva reguladora das relações nestes lugares:

A extrema valorização do privado, em detrimento do público, em uma relação desequilibrada, parece estar irremediavelmente vinculada a uma conjuntura histórica [...] O investimento existencial é desta forma, concentrado na área do privado. Isto produz uma elaboração particular da subjetividade. A relação com a cultura objetiva se dá de forma específica desde que, de saída, há uma tendência à exclusão de vinculação com domínios, em princípio, significativos para a própria constituição desta cultura objetiva. (VELHO, 1986, p. 105)

E aqui não se trata apenas de uma dualidade espacial que demarque atuações distintas dos sujeitos, por mais que a questão do privado e público seja cara a dinâmica dos banheiros, - mas “do vínculo fundamental entre eficácia institucional e predisposição valorativa individual” tal como ressaltada por Jessé Souza em sua crítica a Da Matta:

Desse modo, os poderes impessoais que criam o “indivíduo” não limitam sua extraordinária eficácia ao mundo da rua. Eles entram dentro da casa de cada um de nós e nos dizem, em grande medida, como devemos agir, o que devemos desejar e como devemos sentir. Ao contrário do que supõe a dualidade damattiana, os poderes impessoais (que criam o “indivíduo”) do mercado e do Estado não são instituições que exercem seus efeitos em áreas circunscritas e depois se ausentam nos contatos face a face da vida cotidiana. Eles jamais se ausentam e na verdade penetram até nos mais recônditos esconderijos da consciência de cada um de nós. A dualidade damattiana pressupõe a perda da eficácia específica das instituições que criam o mundo moderno. (SOUZA, 2001, p. 53).

Daí entendermos esta adequação dos banheiros a um padrão sanitário e sua íntima relação com uma ação e regulação política.

Ao conversar com funcionários, fui informada que a limpeza dos banheiros dos metrô é privatizada, e que há turnos de trabalho para garantir a manutenção, bem como a inspeção três vezes por dia do estado de limpeza e conservação nas trocas de turno - o que leva a vigilância descrita por parte dos funcionários do local.

Os metrô e os terminais rodoviários recebem por dia milhares de pessoas e manter o ambiente limpo é em si uma eficiente plataforma política. Mesmo os banheiros de acesso privado – como das rodoviárias do Tietê e Barra Funda, apesar de frequentemente gerar reclamações por parte dos frequentadores da obrigatoriedade de pagamento, visualmente causam um bom impacto e aceitação por parte dos usuários.

Com todo o controle exercido nesses locais, não pude entrar nos banheiros masculinos, e então esta tarefa foi realizada mais uma vez por um amigo/ colaborador da pesquisa, que saiu comigo em dias diferentes exclusivamente para fotografar banheiros.

Ele informou que apesar da vigilância (um funcionário inclusive questionou o que fazia indo de um sanitário para o outro), sabia por conta de outras experiências vividas tanto no banheiro de terminais rodoviários como metrô, da existência de códigos de olhares, que marcam encontros entre homens fundados na sociabilidade íntima do banheiro – fato que ele pode confirmar na pesquisa de campo exatamente por conta de sua permanência suspeita no interior desses locais.

Assim, se “não se pode” escrever nas portas para marcar encontros, tal como ocorre nas universidades e nos bares ou como ocorria de forma indiscriminada nestes locais, pois tais registros são rapidamente “apagados” ou higienizados, funda-se uma dinâmica de olhares que iniciam no banheiro e que se estendem ao ambiente externo, gerando encontros a partir de códigos específicos de comportamento.

Este colaborador – que é homossexual, disse que foi abordado algumas vezes, e que a partir de uma troca de olhares no metrô, recebem-se convites para sair, para ir a bares. Existe, portanto um código comportamental que é lido pelas pessoas com intenções sexuais em banheiros. Não é que o banheiro se torne um ambiente de paquera, mas ele traça um código que permite tal abordagem ao sair por suas portas.

Há uma diferença entre esta sociabilidade que se inicia no banheiro mediante a troca de olhares e se estende para o ambiente externo – menos íntimo e reservado. Assim, diferentemente dos encontros sexuais realizados dentro dos banheiros, onde não é necessário conhecer, conversar ou mesmo encarar o seu “parceiro” e sim responder a códigos específicos como estar no lugar marcado, responder a sinais de forma impessoal, não manter vínculos com os frequentadores e garantir o anonimato dos participantes – explicação dada por um informante que frequenta encontros sexuais nestes locais, marcados ou não por escritos em portas- sair do banheiro gera a

necessidade do praticante de encontros se “revelar”, mostrando-se e comunicando-se mais que o faria dentro do banheiro. Até porque é preciso exprimir-se e marcar um local reservado para efetivar qualquer contato mais íntimo.

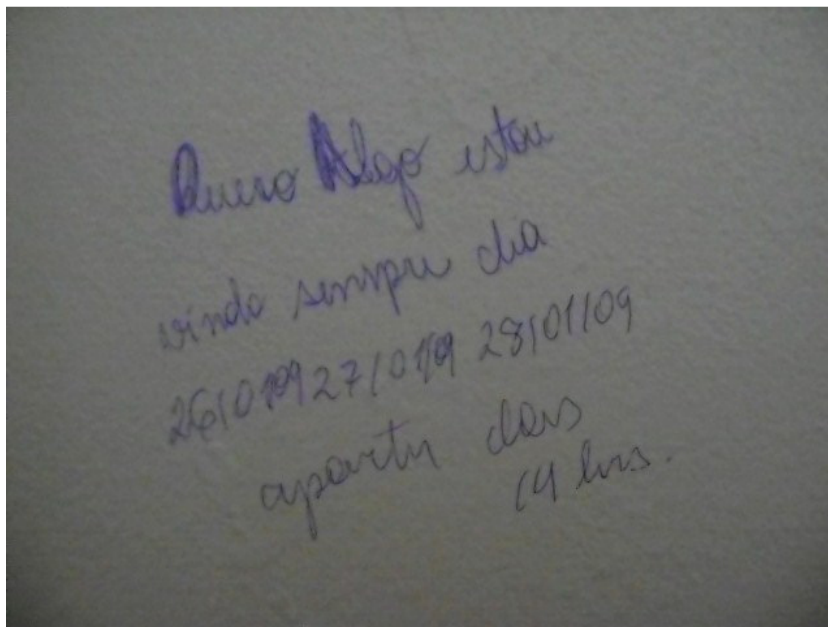


Imagem 27: Banheiro FFLCH – USP

Fonte: Arquivo pessoal

Tal atribuição do banheiro como espaço de encontros sexuais – muitas vezes marcados por escritos- não foi notada por mim nos banheiros femininos, procurados e geralmente utilizados como espaços de passagem rápida das frequentadoras. O intento geralmente é utilizar os sanitários e/ou os espelhos para “dar um trato no visual” e sair. Até porque mesmo vigiados e mais “limpos” estes banheiros não são convidativos às interações entre frequentadoras, por se situarem em um local onde as pessoas geralmente estão com pressa – seja chegando ou partindo- para um destino final que provavelmente não é a estação do metrô ou a rodoviária, muito menos seu banheiro.

A interação mais contínua que tive em um banheiro de metrô ocorreu quando meu celular caiu no sanitário e tive que pegá-lo. Isto gerou uma comoção da funcionária que estava dentro do banheiro, e que me arrumou vários papéis absorventes e álcool para limpar a mão, e de outra frequentadora que me recomendou que ao chegar em casa secasse o celular com um secador de cabelo. Este evento aparentemente banal e fortuito reforça a ideia de impureza e contaminação do banheiro público, que apesar de ser combatida com a própria presença constante daquela funcionaria da limpeza.

Aproveitei a aproximação e perguntei sobre os grafitos, falando que eu os estudava, e queria saber sobre a experiência dela. Ela disse que de vez em quando aparecia algo, e que ela limpava assim que notava, mas que era bem raro, pois o uso dos sanitários femininos geralmente era feito bem rapidamente. Disse que talvez isso aparecesse mais no banheiro masculino e chamou o funcionário deste. Ele disse que aparecia de vez em quando, principalmente “coisas de gays falando sacanagem”. Também contou dos turnos e da inspeção dos banheiros, que faz com que tais manifestações sejam logo “limpadas”. Reforçou a presença dos homossexuais no ambiente “querendo fazer pouca vergonha”. Perguntei se ele podia tirar uma foto do banheiro e ele desconversando falou que não tinha nada ali e voltou ao trabalho.

Com base na diversidade de experiências relatadas, posso expor que durante a pesquisa os banheiros e locais frequentados extrapolaram qualquer cálculo ou impressão dada de antemão. Os acontecimentos vivenciados corroboraram para problematizar o banheiro e suas relações além do esperado ou presumido.

Notamos na descrição e vivência das experiências nos banheiros um diálogo permeado por um simbolismo de questões políticas que perpassaram as análises, expressas tanto nas experiências em que o banheiro aflora como espaço político como no caso da greve dos funcionários terceirizados da limpeza dos banheiros na USP, até a estratégia de vigiar e higienizar banheiros de terminais rodoviários e dos metrô, iniciativa que inclusive privatiza a entrada a alguns destes lugares, como os banheiros da estação de metrô e rodoviária da Barra Funda e do Tietê.

As questões de fundo político e econômico também foram relevantes no relato do fechamento do Cine Belas Artes, transformado em ato político de oposição às decisões e interferências da especulação imobiliária, que, aliás, tempos depois do trabalho de campo levou ao fechamento da boate Vegas cuja inserção em campo foi aqui descrita. Em nota ao portal de notícias Pepper, Facundo Guerra, um dos sócios do estabelecimento, declara:

É com pesar que anunciamos o fechamento do Vegas a partir desta semana do dia 16/04/2012. O Vegas teve um ciclo de sete anos, e ao longo destes anos todos a noite de São Paulo e especialmente a rua Augusta mudou para melhor. É possível contar a história da noite recente de nossa cidade através de um antes e um depois do Vegas: coincidência, timing, chame como quiser, mas a noite de São Paulo floresceu desde a abertura do projeto. A rua Augusta, antes desolada, hoje representa a cara de nossa cidade. E ironicamente foi o sucesso do clube e, por consequência, da rua Augusta, que acabou por vitimar o Vegas: o galpão onde o mesmo se encontra recebeu uma proposta de compra milionária para ali ser montado um empreendimento

imobiliário. Como inquilinos nunca poderíamos cobrir a oferta que o imóvel recebeu e batalhamos até o último segundo, mas nesta segunda-feira resolvemos jogar a toalha. O Vegas tombou não por conta da falência do projeto, mas em virtude do preço do metro quadrado na região, hoje uma das mais valorizadas de São Paulo. (REDAÇÃO. Vegas Club na Rua Augusta Fecha as Portas. Portal Pepper, 17 de abril de 2012). <http://www.portalpepper.com/noticias/vegas-club-na-rua-augusta-fecha-as-portas>

A especulação imobiliária não só fechou o Cine Belas Artes e o Vegas Club, como vem mudando e elitizando cada vez mais o perfil da Augusta. Pequenos estabelecimentos etnografados e retratados no trabalho de campo também se renderam a concorrência desleal da especulação imobiliária, que torna a Augusta cada vez mais multifacetada, mas com uma característica importante, elitizando e empurrando cada vez mais para a “baixa Augusta”, próximo ao cruzamento com a Rua Maria Antônia, as “casas de massagem” e botequins que ali persistem.

Em sua análise das centralidades de São Paulo, Heitor Frúgoli Junior disserta acerca do “princípio da revitalização excludente, justificada ideologicamente pelas mudanças de ajuste a globalização, com provável expulsão ou drástica redução das classes populares do centro, e a consequente desabilitação de seu mais tradicional espaço público” (FRÚGOLI JUNIOR, 2000, p. 45).

No caso da Augusta e seus arredores, a elitização avança esta exclusão e desabilitação do espaço público, pois apesar da rua durante a noite ser ponto de encontro e sociabilidade de pessoas e grupos, geralmente estes sujeitos que a frequentam adentram os estabelecimentos ou consomem nos variados bares ali existentes, tornando-a reduto de entretenimento e lazer privados. Ocorre então em um segundo momento, a seleção destes estabelecimentos, elitizando o espaço e o público cada vez mais. Assim, ainda é possível frequentar uma “casa de massagem” na rua por dez reais e ganhar uma cerveja e um drink, tal como descrito no relato do Balneário Relax Club, ou descer a mesma rua até o Bairro dos Jardins e frequentar uma balada liberal¹¹ renomada, cuja entrada pode chegar a trezentos reais por pessoa.

Voltando a ideia de palimpsestos (AUGÉ, 1994) já descrita neste trabalho, se a superfície de inscrição dos grafitos é a mesma, que neste caso seria representada pelo banheiro, os novos textos que se inscrevem são muito mais complexos do que os significados semânticos nele expressos ou possíveis classificações que isolam a

¹¹ Nefertitti Club se auto define como “balada liberal no site” os preços para entrar na casa na época da pesquisa de campo eram trinta reais para mulheres desacompanhadas, cento e vinte reais para casais e trezentos reais homens desacompanhados.

interpretação às manifestações em si ou as vontades dos sujeitos que as produzem. Não se ignora o momento e contexto histórico e social de sua produção. O que ali se diz ou se cala, extrapola significados artísticos e/ou semânticos, ainda que estes existam no caso dos grafitos e possam ser analisados.

Neste ponto, já marcamos uma aproximação com a intenção de Alfred Gell de libertar a análise antropológica da arte da leitura das manifestações como um sistema de linguagem ou um sistema de comunicação:

Recuso totalmente a ideia de que qualquer coisa, exceto a própria língua, tem 'sentido' no sentido proposto... No lugar de comunicação simbólica, ponho ênfase em *agência, intenção, causação, resultado e transformação*. Vejo a arte como um sistema de ação, com a intenção de mudar o mundo em vez de codificar proposições simbólicas a respeito dele. (LAGROU, 2007: 47 apud GELL, 1998, p. 6).

Destacamos que os textos, figuras e significados dos banheiros se renovam numa capacidade de auto-reprodução – pois o grafito também se inscreve, num sentido lógico que o termo inscrição pode assumir: traçando figuras dentro de outras, fundando e expandindo relações a partir de sentidos próprios, tendo assim o papel prático de mediação dos objetos de arte no processo social, tal como descrito por Gell. Este cruzamento de intenções, figuras e expressões, nem sempre materializada na forma de grafitos mas no qual estas manifestações são de relevante interação, dizem muito acerca dos momentos e posicionamento dos frequentadores dos banheiros acerca destas questões para além do xistoso ou subjetivo que frequentemente grafitos são associados.

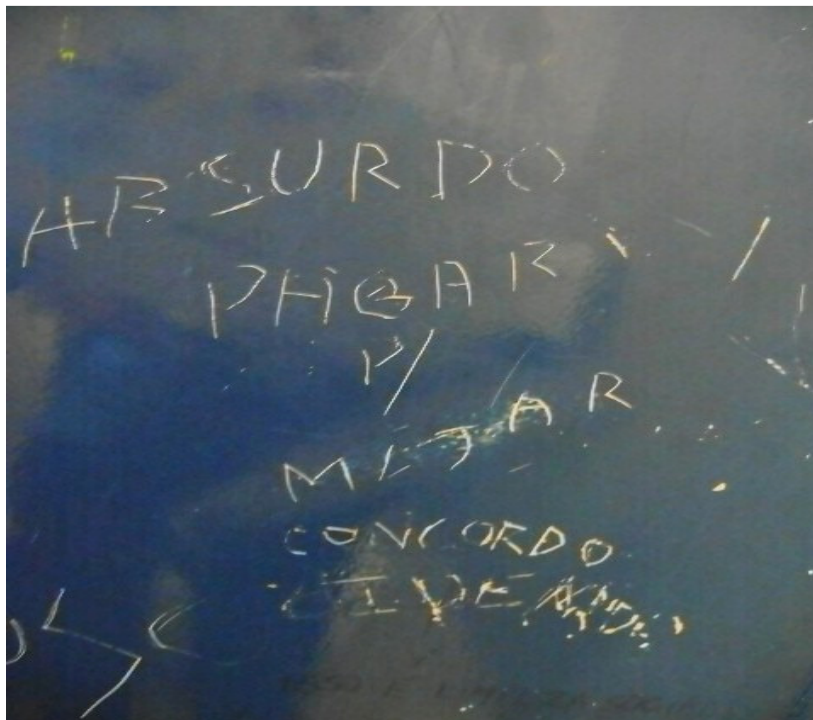


Imagem 28: Banheiro Shopping Light: centro de São Paulo

Fonte: Arquivo pessoal

Tal significação e capacidade de comunicar e fazer agir dos grafitos nos banheiros, nos leva da experiência de campo, que extrapola os banheiros, à experiência criativa prática partindo dos grafitos, voltando e resignificando em banheiros.

Capítulo 2: De expectadora à artista: Instalando novos significados

MacDougall (1998) argumenta que uma das principais diferenças entre texto e imagem, em termos da produção do conhecimento antropológico, está na possibilidade de controle sobre o significado que o texto oferece quando comparado à imagem. Na descrição densa proposta por Geertz, por exemplo, os dados colhidos são canalizados através da linguagem, produzindo uma condensação do significado que praticamente os deixa para trás. Quando trabalhamos com imagens, é só com os dados efetivamente captados que podemos contar. O texto antropológico pode trazer algo equivalente, como os depoimentos dos informantes, mas estes não constituem o todo do texto. Neste sentido, talvez seja possível pensar a montagem, tal como foi proposta por Eisenstein, como uma tentativa do discurso visual de produzir algo que vá além das imagens efetivamente captadas, mesmo que se valendo delas e de sua justaposição para produzir novos sentidos (NOVAES, 2008, p.463).

Este capítulo busca descrever uma das propostas metodológicas desta pesquisa: a interface com processos artísticos como uma nova textura de comunicação e ação comunicativa no espaço do banheiro.

As iniciativas descritas expressam um intento mediado de forma específica- a emoção artística- de um diálogo com os frequentadores deste espaço, comunicação que busca ressaltar o caráter anônimo, privado, reservado e que paradoxalmente voltam a destacar características como a vigilância, o controle e a normatização dos banheiros.

O diálogo e aprendizado do trabalho de campo, das situações e constatações feitas nos vários banheiros coabitados por intenções, recepções, pedaços de subjetividades, pessoas, encontros furtivos, corpos presentes, ausentes, ou fragmentos destes. Diferentes instâncias que se combinam gerando composições comunicativas, tentam ser expressas na pesquisa, interagindo de outras formas, lidando com a capacidade de comunicar.

A proposta de realização de uma instalação artística¹², que buscasse pensar os significados do banheiro numa perspectiva dialógica com seus frequentadores, já se encontrava descrita na metodologia de pesquisa do projeto de mestrado, no qual constava a proposta de utilização de experimentações artístico-antropológicas, buscando, mais do que uma interface com a arte, a problematização do processo artístico e criativo como antropológico.

¹² Definimos instalação artística como uma proposta onde os elementos do espaço interagem com os expectadores e que só existe no momento em que está montada, sendo assim transitória e finalizando quando é desmontada.

Como previamente relatado, a proposta inicial fazia parte de um convite realizado pelos organizadores de um bar chamado Goma no início do ano de 2011, situado na cidade de Uberlândia no Estado de Minas Gerais, que se particularizava pelo público que o frequentava, composto por artistas e pessoas envolvidas com o universo da produção cultural direta ou indiretamente. Por acreditar que a proposta dialogaria com as questões trabalhadas conceitualmente, além de trazer novas percepções e novas formas de se pensar o fazer antropológico, esta experiência foi então incluída na metodologia de trabalho.

Contudo, quando a proposta foi aceita pela agência de fomento que financiaria esta iniciativa, o bar fechou. Como já descrito, isso impactou diretamente no trabalho de campo, já que existia uma metodologia de análise pensada e problematizada, mas já não contava com um espaço para realizá-la, nem garantias de que tais questões poderiam ser de fato abordadas.

Passei então de antropóloga convidada a realizar uma experiência artística num espaço voltado a estas questões, à “artista”: pois teria que convencer estabelecimentos, seminários, festivais, festas, ou quaisquer outros lugares onde pretendesse fazer esta mesma instalação, de que se tratava de um trabalho artístico, que traria em si questões antropológicas, e legitimá-lo desta forma para adequá-lo a uma rede de exposições e publicização que demandava, pois, reconhecimento técnico e conceitual que legitimasse minha atuação.

Também não tinha em mente um lugar com o perfil do aludido Goma, onde uma instalação no banheiro pudesse compor com a proposta do local – no bar eram comuns performances, exposições de fotos, mostra de filmes, apresentações musicais, enfim, propostas artísticas. Portanto, provavelmente teria outro público, o que traria em si uma expectativa distinta de resultados e compreensão da interação que propunha.

Como não tinha mais nenhum convite prévio, e obviamente não participava do circuito artístico por não ser “uma artista reconhecida” e, portanto, não ter contatos neste meio, o que indicava que não seria requisitada por estabelecimentos para realizar minha instalação de forma espontânea, comecei a realizar propostas formalizadas (contatos por correios eletrônicos, projetos, participação em editais.) e enviá-las para algumas localidades que poderiam ter algum grau de abertura e se interessar pela minha experiência artístico-antropológica em banheiros. E foi assim que de uma proposta específica e localizada, passei a três que partiriam da mesma ideia inicial, mas se

configurariam de forma totalmente diferenciadas, evidenciando que a uma mesma proposta artística que dialogasse com espaços e públicos distintos, traria novos tipos de interação e novas questões, alcances e possibilidades, fazendo que uma instalação não seja uma proposta estática. Premissa que está de acordo com a abordagem que diz da capacidade de interação entre objetos e pessoas, e que não pode se dar de forma padronizada, principalmente quando tratamos da emoção estética ou da compreensão artística.

Estas três experiências (I seminário de Pós- Graduação em Ciências Sociais, Festival Udirock e Festival Contato) apresentam um recorte, por conta da diferença de perspectivas que cada uma traz. Como comentei, enviei propostas para lugares diferentes para possibilitar o que a princípio seria minha ideia operacional inicial de instalação. Contudo, os resultados da primeira experiência realizada num seminário foram tão específicos, que, depois desta inserção resolvi tentar fazer outra instalação num ambiente mediado por outros significados, um ambiente de “festas”, que traz em sua concepção uma transgressão da vida ordinária, do tempo do trabalho, caracterizando um “tempo do lazer”, e que, segundo Magnani (1998) “rege em parte outra lógica” e é “aberto exercício de uma certa criatividade” (p.29). Ao falar desta nova temporalidade instaurada na festa, Amaral ressalta a visão Durkheim desta “criatividade” típica da festa:

A festa também é capaz de colocar em cena, segundo Durkheim, o conflito entre as exigências da "vida séria" (as obrigações do trabalho, responsabilidades sociais, restrições etc) e a própria natureza humana. Segundo seu modo de ver, as religiões e as festas refazem e fortificam o "espírito fatigado por aquilo que há de muito constrangedor no trabalho cotidiano". Nas festas, por alguns momentos, os indivíduos têm acesso a uma vida "menos tensa, mais livre", a um mundo onde "sua imaginação está mais à vontade". (Durkheim, 1968, pp. 543/547 apud AMARAL 2000).

Ainda citando Durkheim (1968, p. 603), Amaral (2000) ressalta “efervescência” da energia do coletivo e como um dos elementos presentes em festas – bebidas, música, comidas, expressão de sensualidades, danças, etc.- garantem este estado típico.

Assim, busquei um contraste entre uma instalação que se daria num ambiente acadêmico com significados artísticos e antropológicos específicos, com a possibilidade de captar este estado de liberdade e o exercício criativo do momento de lazer expresso por Bataille como a fusão da vida humana. ‘Ela é para a coisa e o indivíduo o cadinho onde as distensões se fundem ao calor intenso da vida íntima’ (BATAILLE, 1973, p. 74 apud AMARAL, 2000).

Entretanto, me vi numa situação inusitada para quem até então nunca tinha se inserido no mundo das artes visuais. Comecei a receber convites e aprovações das propostas enviadas, que me levaram a ter que selecionar eventos – para minha participação como “artista”. Selecionei então dois eventos, por conta das possibilidades distintas e dos significados que poderiam ser partilhados. Um deles, o Udirock, ocorreu na cidade de Uberlândia, Minas Gerais, a cidade que eu faria minha proposta original. O outro evento é um festival chamado Contato- Festival Multimídia de Rádio, TV, Cinema e Arte Eletrônica-, que ocorre na cidade de São Carlos, São Paulo, na qual fui selecionada para realizar “intervenções artísticas em banheiros”. Tive outros convites, mas resolvi me restringir a estas experiências, que abarcam diferenças significantes para a análise desta pesquisa.

Diante de novas questões e dúvidas acerca de como me enveredar por novos caminhos que me propunha, sabendo que existem especialistas, técnicos, mediadores, críticos, enfim, uma série de profissionais da área que legitimam tanto um conceitual como operacional “artístico”, minha primeira experiência de instalação teve uma inserção numa espécie de “intermédio” entre os cenários da antropologia e das artes. Foi realizada em um seminário de pesquisa acadêmico da área das ciências sociais, dentro das propostas artísticas que poderiam ser encaminhadas ao evento.

Descreverei neste capítulo mais minuciosamente esta instalação por representar um intermédio entre prática artística e conceitual antropológico. Depois desta primeira descrição, faço um corte para trazer questões teóricas que foram evocadas na prática, para somente mais ao final da dissertação descrever as duas últimas experiências de instalação. O que a princípio pode parecer um corte abrupto e mesmo uma “desorganização textual” é um reflexo das questões que foram sendo evocadas no campo e na própria descrição textual e reflete uma tentativa de primeiramente relatar, pensar significados desta primeira experiência e teorizar, para depois relatar as práticas posteriores que abarcam as questões da primeira descrição e reflexões próprias.

2.1 - I Seminário Nacional de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo: ~~Mostra de fotos~~ Instalação Artística “Banheiros por onde ando”.



Imagem 29: Instalação Banheiros por onde ando
Fonte: Arquivo pessoal

O seminário nacional realizado na UFES- Universidade Federal do Espírito Santo, cuja especificação temática trazia o título de “Fronteiras do Pensamento e Desafios teórico-metodológicos nas Ciências Sociais”, oferecia no edital do evento a possibilidade de encaminhamento de propostas para apresentação em GT’s (grupos de trabalho) e para a mostra de fotos, nos quais tive meus trabalhos selecionados.

A proposta da instalação artístico-antropológica surgiu como uma extensão e problematização da seleção da mostra de fotos de minha autoria aprovada no evento, denominada “Banheiros por onde ando”, que ilustrava o levantamento etnográfico em andamento em São Paulo e ainda trazia fotos do meu trabalho anterior de monografia (2010)- que fazia um estudo comparativo entre banheiros do Brasil e da Alemanha.

As fotos selecionadas para mostra I Seminário Nacional de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo tinham ligação direta com as descobertas neste percurso desde a graduação até o mestrado, mas, já que as experiências artísticas procuravam pensar e vivenciar a agência dos grafitos, teriam significado para a contemplação dos expectadores de uma mostra? A pergunta talvez fosse: Será que fotos tão impregnadas de significado e agência deveriam ser simplesmente expostas? Mais do que uma exposição do trabalho de campo, tais fotos carregam significados de lugares, pessoas, interações... Como a experiência artística poderia fazer dialogar o expectador e o universo retratado para além da simples contemplação?

As questões acerca de como utilizar esta imagem produzida no trabalho de campo, que retrata manifestações variadas impregnadas de sentido próprio, mas que

simplesmente expostas e descontextualizadas poderiam deixar de dialogar ou de produzir relações de maneira autônoma, pensam os propósitos e motivos dos registros fotográficos como metodologia utilizada e o conceitual que acerca da agência social dos objetos artísticos.

Recortados das situações e ambientes em que foram produzidos, e dispostos numa exposição de fotos, os grafitos poderiam representar outros significados possíveis referentes à apreciação estética e interpretação das fotos, mudando a forma de interagir com o interlocutor e abandonando a capacidade de agir e fazer agir típica do local onde se encontram (o banheiro).

Outro detalhe importante de ser relatado é o de que minha pretensão com as fotos é o registro de um olhar, de uma sensação que tive ao entrar em cada um dos banheiros, ou seja, sem pretensões normativas e estéticas voltadas à produção fotográfica profissional, tanto ao que tange ao equipamento utilizado quanto às questões técnicas: como enquadramento, luz, distintos planos, etc. Até porque as fotos são tão clandestinas e constrangidas como a presença da pesquisadora que as tirou nos banheiros. Elas geram e são frutos de incômodos e como tal não poderiam se preocupar em ser tecnicamente satisfatórias, quando pensamos em parâmetros que delimitam esta área como uma área artística, e que impõem técnicas e saberes específicos.

Como já previamente relatado, esta interface com processos artísticos faz com que sejam cobradas as técnicas, conhecimentos e equipamentos. Entretanto, como minha abordagem neste trabalho procura extrapolar as convenções do campo da arte para além do aparato técnico e conceitual, embora não o negligenciando, vendo-a como meio de criativizar a vida e a academia – e no meu caso específico o “fazer antropológico”, e repensando seu alcance e diferenciando-a de uma disciplina estética, vi nesta oportunidade de montar uma instalação um meio de poder levantar estes questionamentos, além da possibilidade de dialogar com os frequentadores de banheiro através de uma nova textura de comunicação: a imagem fotográfica.

A instalação consistia na exposição das fotos do trabalho de campo e disponibilização de uma máquina fotográfica no interior do banheiro do evento, no intento de um diálogo com os frequentadores, através de uma metalinguagem: um banheiro que através de fotos dialoga tanto com outros banheiros como com expressões encontradas no interior destes que os particularizam. Ao mesmo tempo uma máquina fotográfica que convida o espectador/usuário do banheiro a se expressar naquele

ambiente que traz em si particularidades e, ao mesmo tempo esta transposição de lugares e sensações. Um fluxo contínuo de significados representados no ver e expressar-se por fotos.

Ela foi montada em um banheiro (masculino) que se situava em frente os painéis da mostra fotográfica do evento. Na parte do painel referente à minha mostra, havia o aviso da instalação no banheiro e que seria aberta ao público.

A iniciativa não “inutilizou” o banheiro, que apesar de fazer parte da Mostra, tendo se tornado um espaço de experimentação artística e aberto a visitação das pessoas independentemente do gênero, continuou a ser utilizado para seus devidos fins práticos. Houve uma intimidação por parte das mulheres para adentrar no espaço do banheiro masculino, notei resistência e constrangimento por parte de muitas ao entrar neste banheiro com signos essencializados da masculinidade tão particulares: mictórios, papel higiênico coletivo- não individualizado nas cabines, etc. Algumas só participavam da proposta acompanhadas de colegas do sexo masculino.

O comportamento descrito diz respeito a uma característica do banheiro: ele genderiza o sujeito já na porta de entrada. Ao entrar no banheiro o sujeito deve ser reconhecido como homem ou mulher e assim definido deve seguir regras de comportamento em seu interior. A respeito desta questão, Maia destaca:

Os corpos reconhecidos exclusivamente dentro de uma lógica dualista, homem e mulher, masculino e feminino, passam a adjetivar o espaço físico banheiro, assim como também os configuram, definindo formas arquitetônicas específicas para cada um dos gêneros. Os banheiros, assim, passam a avaliar a adequação dos corpos aos códigos vigentes da masculinidade e da feminilidade sob pena de agressões verbais e físicas. O controle dos corpos ocorre antes mesmo de entrarmos em um banheiro. Já na porta somos questionados sobre o nosso gênero; não nos é perguntado se vamos mijar ou se vamos cagar, somos, sim, interpelados pelo nosso sexo/gênero: somos homens ou mulheres? Por isso, como argumenta Preciado, não entramos nos banheiros somente para eliminar dejetos, mas para reafirmarmos a adequação dos nossos gêneros.(PRECIADO apud MAIA, 2010 , p.1).

Seguem algumas fotos da amostra:



Imagem 30: Instalação Banheiros por onde ando

Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 31: Instalação Banheiros por onde ando (II)

Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 32: Instalação Banheiros por onde ando (III)

Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 33: Instalação Banheiros por onde ando (IV)

Fonte: Arquivo pessoal

Notamos a diferença dos resultados esperados com relação à proposta original da instalação – que seria em um bar - e da instalação realizada no congresso. Fotos “comportadas”, pousadas, retratando a própria imagem no espelho ou ainda fotos “artísticas” de objetos, buscando olhares e enquadramentos, imagens de terceiros, quase que totalizaram o conjunto do material colhido. Ao contrário da expectativa dos resultados com relação ao bar integrante da proposta originária da instalação (que era um ambiente artístico frequentado por pessoas de estilo mais despojado e alternativo), as pessoas não se expuseram de formas tidas por comprometedoras, não exploraram a sensualidade ou particularidades corporais.



Imagem 34: Foto tiradas na instalação UFES com a câmera disponibilizada

Fonte: Arquivo pessoal

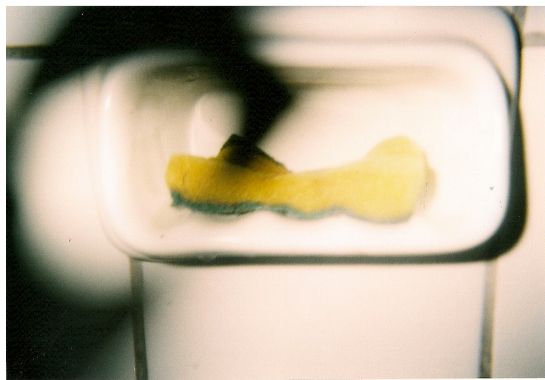


Imagem 35: Foto tiradas na instalação UFES com a câmera disponibilizada (II)

Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 36: Foto tiradas na instalação UFES com a câmera disponibilizada (III)

Fonte: Arquivo pessoal

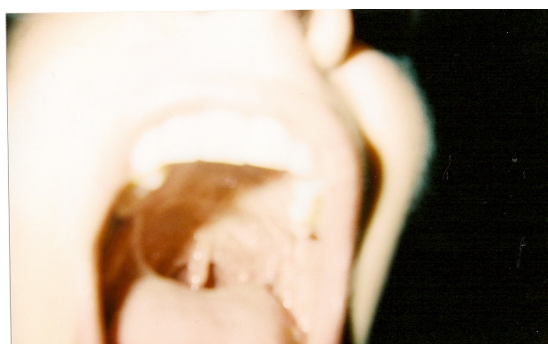


Imagem 37: Foto tiradas na instalação UFES com a câmera disponibilizada (IV)

Fonte: Arquivo pessoal

É importante discutirmos o uso de imagens de terceiros. Como as imagens fazem parte concomitantemente de uma proposta artística e de uma análise acadêmica, nos encontramos rodeados por questões éticas acerca do uso da fotografia. Geralmente, em trabalhos de cunho científico, pede-se uma autorização por escrito do direito de imagem. Assim também é comum que no meio publicitário, que utiliza imagens e as relacionam a um comportamento ou produto. Entretanto, parece improvável que alguém que lida com imagens de multidão, ou que busca o registro de um momento histórico específico, tenha que lidar com autorizações prévias para a realização do trabalho. Há desta forma, uma diferença fundamental entre o uso de imagens para trabalhos artísticos e propostas com fins lucrativos ou acadêmicos.

Por conta do trabalho das instalações representarem uma intersecção entre arte e academia, tive que lidar de forma criativa com a questão ética do uso e propagação de imagem, já que não podia formalizar a participação das pessoas na proposta artística desenvolvida sob risco de que esta deixasse de ser entendida sob esta rubrica.

Um exemplo frutífero da dificuldade de formalizar o uso artístico de imagens, que faz analogia a dificuldade encontrada em lidar com o retratado nas instalações, é o trabalho do fotógrafo japonês Shizuka Yokomizo e sua série denominada “Strangers”.

O trabalho de Yokomizo começa com a proposta, enviada na forma de carta, a pessoas anônimas, de posarem para fotos nas janelas de sua casa, sem saber quem as retrata e qual o fim das fotos. A adesão se dá pela aceitação prévia do contatado, que caso queira participar da proposta deve acender as luzes da casa (pois as fotos se davam a noite para garantir o anonimato do fotógrafo), abrir a cortina e posar para foto em horário e dia determinados na carta. A não aceitação seria entendida como o não cumprimento destas condições.

Segue a descrição do trabalho encontrada na página do Museum of Contemporary Photography da cidade Chicago:

[...] Her series *Stranger* (1998-2000) centers on a momentary confrontation between observer and observed. At its core it is a collaboration of sorts: Yokomizo sends her subjects an anonymous letter proposing they stand in the front window of their home at a specified date and time, at which point the artist arrives outside, sets up her tripod and camera, exposes her film, and then leaves. The subjects are instructed to turn on all their lights, wear their usual clothing, and remain still—or if they choose not to participate, to signal this by drawing their curtains. Because the hour selected is during the night, Yokomizo’s subjects can discern the photographer only as a dark silhouette[...] Yokomizo’s *Stranger* series reveals a shadowy, indistinct boundary between public and private. Qualities that usually seem at odds become thoroughly entangled: distance and intimacy, anonymity and exposure, collaboration and control, surveillance and exhibitionism. Perhaps just as importantly, each of the photographs in the series registers the tension of the encounter and the fragility of its terms, which might change at any moment. (http://www.mocp.org/collections/permanent/yokomizo_shizuka_php)

Pensar a produção e mostra de fotos é evidenciar a relação de tensão gerada em torno do uso da imagem nos trabalhos artísticos, situação que enquadra as instalações de fotos aqui analisadas. Contudo, no caso do uso acadêmico destas fotos, que implica em análises, ainda que não classificatórias do material artístico realizado pelos interlocutores das instalações, temos outro tipo de tensão, típica da disposição formalizada destes retratos no texto. Assim, academicamente seria eticamente adequado pedir autorização a cada um que utilizou a câmera e produziu uma imagem que pudesse ser usada neste trabalho teórico— e parece incoerente que algo produzido para fins científicos não seja analisado e esgotado em relações e teorizações possíveis - mas artisticamente improvável e absurdo. Para tentar amenizar tal impasse, obviamente não esgotaremos as análises e ilustrações possíveis a este texto- até porque isso desviaria da intenção antropológica de estudar as relações e focar nas produções-, contudo, nas

ocasiões que foram usadas imagens de pessoas frutos de produções da instalação, estas foram modificadas em suas propriedades de cores e saturação, a ponto de impedir a identificação dos sujeitos, ainda que estes tenham aderido à proposta voluntariamente. Já as fotos de ambientes, ou de imagens parciais e destotalizadas de corpos, foram mantidas em sua forma original.

É possível que a pouca “exposição íntima” ou a parca destotalização dos corpos nesta e outras propostas, não sejam somente configuradas por características isoladas do banheiro como o público, a localização, a forma de apresentação da moção, o acesso (que diferencia características de banheiros públicos e privados) e o tipo de vigilância ali presente, apesar de cada um destes fatores impactarem na composição de um *ethos* de cada banheiro.

Não se pode reduzir os resultados obtidos a um fato isolado, como por exemplo, a diferença de público do banheiro de um evento acadêmico e de um bar - até porque o mesmo estudante que participa do evento pode figurar como frequentador “descolado” de um bar artístico, sem com isso representar uma mudança de percepções, expressões, vontades e desejos. Um exemplo desta igual possibilidade de expressão figura detrás das portas dos banheiros de ambas as localidades, onde existem tal exposição do corpo e intimidades na forma de desenhos (órgãos sexuais anatomicamente representados, pessoas nuas, partes íntimas com feições humanas, etc.) e dizeres (frases do tipo: “meu pênis mede x centímetros”, “tenho o pau grande”, “já comi fulana/ fulano – descrevendo características íntimas do corpo da mesma(o)”, etc.)

Se os sujeitos e os desejos são os mesmos, o espaço imprime mudanças de conduta na conjunção dos fatores citados (acessibilidade, vigilância, características do local e do público que o frequenta). Existem códigos de conduta que são observados e enunciados que se pronunciam com ênfases distintas de acordo com o espaço que o banheiro ocupa. Comportamo-nos diferentemente em um banheiro público ou de acesso mais privativo. O banheiro da empresa é diferente do da faculdade, o de casa é distinto do da “rua”. Desde as formas de utilizá-lo referentes ao uso dos sanitários, a observação de placas de avisos, ao manuseio das trancas e maçanetas, à forma de operacionalizar as “necessidades fisiológicas” (que vão de detalhes que levam em conta a questão da intimidade ser partilhada em banheiros de uso público, onde se busca alguma discricção evitando ruídos ou “vestígios” das motivações que levam o sujeito ao sanitário, por sua vez associadas às noções de higiene e educação pessoal e bom uso dos equipamentos

públicos, do simples ato de sentar no assento sanitário ou de utilizar um rolo de papel higiênico que esteja molhado), e que se estendem aos olhares, comentários e intenções no interior destes banheiros, enfim, todos estes fatores variam com a configuração do espaço, e a questão do público e privado é essencial a esta distinção de comportamento.

Assim o banheiro de uso público (como o caso do local em que a instalação se encontrava) segue certas especificações fruto desta ética que o prevê como local de privacidade e certas especificações sanitárias. Há divisórias que garantem a individualidade e preservam a intimidade do usuário, mas, paradoxalmente o expõe a vigilâncias minuciosas de outros olhares, que frequentam o banheiro, que esperam sua vez para utilizá-lo. E é neste ambiente coletivo/ privado que este usuário era convidado a tirar uma foto, a expor um olhar.

O diálogo proposto buscou formas de expressão típicas daquele lugar: uma universidade federal, um evento científico, pois se tratava, como dito, de um seminário de pós-graduação. Os estudantes ali presentes contextualizaram a proposta como artística e a situaram em consonância com o trabalho apresentado, intentando, pois, um diálogo permeado por estes códigos e lançando mão de um capital simbólico que permitiu operar tal associação que, diga-se, está longe de ser gratuita, pois define um *ethos* dentro de um campo de possibilidades simbólico de classe e estilo de vida.

Esta diferença de perspectivas e a mudança de enfoque relatada trouxeram à tona a distinção deste *ethos* de banheiro, que se dá em consonância com a localização e o público que o frequenta.

Ao retomar tal discussão, é importante frisar que o *ethos* do banheiro não reduz ou classifica as formas de ação e interação no seu interior, mas permite no entanto a análise do porquê a mesma proposta de instalação, toma formas e resultados distintos dependendo do lugar onde esta é realizada. Também dá alguns contornos e diferenciações quando tratamos dos recortes de pesquisa de campo, expressando minimamente um sentido buscado em cada enfoque dado pelo recorte – ainda que tal “sentido tenha sido equivocado” como no caso de algumas expectativas relatadas que na vivência de campo tomaram formas diferenciadas do esperado.

Por fim, relato uma situação que teve um enfoque inesperado tanto no trabalho de campo – com a greve das funcionárias da limpeza- como na instalação: a imagem e participação ativa destas profissionais na conservação e execução da limpeza, permitindo pensar o banheiro em consonância com as relações políticas e de trabalho.

2.2 - Banheiro retrata(n)do

Para montar a instalação precisei contar com apoio de estudantes que eram da UFES e colaboravam com o evento – que se empenharam pessoalmente para a instalação acontecer, e auxiliaram na compra das máquinas, montagem, com as correntes, cadeados, etc., enfim, toda parte operacional e de montagem aconteceu por empenho e colaboração destes, pois desde que cheguei ao evento e fui comunicada que poderia realizar o experimento proposto, já contava com toda uma adesão e participação destas pessoas que não tinham nenhuma “obrigação” de colaborar, e assim, apesar da montagem ser de incumbência minha, se envolveram na ideia e nos significados propostos.

Houve inclusive o cuidado de designar um monitor que de tempos em tempos verificaria se “estava tudo bem” na instalação, e que em duas ocasiões “guardou a câmera” que tinha sido retirada da corrente que a prendia, para evitar furtos. A instalação foi um ato coletivo, e, por mais que a autoria fosse minha, os significados e montagem foi algo que pude compartilhar tanto com os estudantes, como com as funcionárias responsáveis pela limpeza do banheiro, que participaram deste evento cuidando da higiene do local – uma atribuição possível de deduzir- mas também ativamente com a participação na proposta de utilizar as máquinas e também na vigilância e sua manutenção, além de me procurarem pessoalmente para entender o trabalho, perguntar se elas poderiam participar da instalação e relatar o “dia-a-dia dos banheiros” e descrever a relação destas, como trabalhadoras, com os estudantes.

Todo este movimento e interesse por parte das funcionárias foi espontâneo, uma vez que minha preocupação ali expressa em “retratar o banheiro”, aflorou uma demanda de problematização das relações pessoais ali travadas por parte destas trabalhadoras.

O primeiro passo foi dado quando procurei a responsável do turno pela limpeza do banheiro onde se situaria a instalação. Expliquei o que faria no banheiro, pedi que se fosse possível, a limpeza que ali seria realizada no final da tarde pudesse ser adiantada para a montagem e ainda tive que mobilizar os distintos turnos e rodízios de trabalhadoras que seriam responsáveis por limpar aquele banheiro no decorrer da semana do Seminário e da Mostra. Expliquei que as fotos seriam coladas com fitas, e por isso não deixariam resquícios, ou “sujariam” o local. E, exatamente por conta de

serem simplesmente afixadas, pedi que fosse demandado certo cuidado ao lavar o local, para evitar “molhar” e danificá-las.

No outro dia, a funcionária que lavaria o banheiro me procurou e disse que “todas as funcionárias estavam avisadas da “arte no banheiro” e que teriam cuidado”. Individualmente, as funcionárias me procuravam para saber exatamente o que estudava nos banheiros e porque colocava a câmera lá. Elas se preocupavam e advertiam para a “falta de educação dos estudantes” que, geralmente não preservavam aquele local e que não observavam regras de higiene e convívio coletivos.

Quando me encontrava na área externa da universidade- portanto longe do lugar em que realizava a instalação do Seminário- vi uma mulher (com uniforme da empresa que limpa os banheiros) correndo para falar comigo:

Moça, Você que colocou aquelas fotos e colocou as câmeras no banheiro?

Fui eu sim, aconteceu algo lá?

Não... Queria saber por que você fez isso. Você sabia que os estudantes podem estragar tudo? Este povo não tem educação... Se você visse cada coisa que já vi nestes banheiros...

Eu fiz isso porque estudo banheiros, e estas são fotos que tirei em banheiros de lugares que fui realizar meu estudo. Já a máquina eu coloquei lá, para as pessoas também poderem tirar foto das coisas que elas acham importante no banheiro, assim, meu estudo terá as coisas que eu vi e registrei e as coisas que diferentes pessoas viram e quiseram “falar”, ou melhor, tirar foto.

Você sabe que eles podem não respeitar sua pesquisa né? Eles não respeitam nem a gente que fica lá no banheiro direto, se a gente deixa um pano de limpeza lá e depois vai ver tá tudo sujo, rasgado, cagado! Eles não tão nem aí, fazem tudo que é porcaria lá...

Não tem problema, o que eles fizerem lá é importante para o meu trabalho.

Cuidado, eu já vi dois homens trancados no banheiro, de sacanagem e nem ligam que a gente tá lá... Eu tive que mandar eles saírem!

E eles?

Sáiram rindo! Bando de sem-vergonhas! Pode deixar que eu vou cuidar para você! Não vou deixar eles estragarem lá!

Obrigada

Depois deste trabalho você vai escrever algo sobre isso?

Vou sim... O meu estudo do mestrado...

Então não se esquece de falar lá da falta de educação dos estudantes, pois eles nem enxergam a gente! Quem sabe assim...

Vou falar sim, pode deixar. E obrigada por cuidar do meu trabalho e me contar todas essas coisas.

De nada... Vou voltar ao serviço, mas pode ficar tranquila que vou ficar de olho para você!

(DIÁRIO DE CAMPO, diálogo transcrito parte do trabalho de campo)

Neste diálogo transcrito afloram questões típicas do simbolismo do banheiro e das expressões típicas deste lugar. A questão da pureza e do perigo expressa por Mary Douglas (1976) e ainda a associação entre transgressão e erotismo descrita por Bataille (1987).

Segundo Mary Douglas (1976) tais noções de pureza e perigo possuem um caráter universalizado e representam em si a relação entre um conjunto de idéias e a vida social e ainda uma correspondência entre o corpo e as relações sociais, através da idéia de contaminação:

[...] As nossas idéias sobre a impureza estão dominadas pelo nosso conhecimento dos organismos patogênicos. No século XIX descobriu-se que as bactérias transmitem doenças. Esta grande descoberta esteve na origem da evolução mais radical da medicina. Transformou de tal maneira a nossa existência que hoje nos é difícil pensar na impureza sem evocar de imediato o seu caráter patogênico. (DOUGLAS 1976, p. 30).

Daí a possível associação entre ordem do banheiro e higiene dos frequentadores-que, como já assinalamos, também expressa a ideia de impureza e desordem- observada no relato da funcionária da limpeza. A falta de higiene ressaltada é vista como negativa não só pelo caráter patogênico que é expresso por Douglas, mas no caso da análise desta interlocutora ela é associada às questões de ordem moral, bagunça e a atos “pornográficos”, e essencialmente a uma “invisibilidade” desta por parte dos frequentadores, que não se preocupam em colaborar ou preservar este ambiente de uso coletivo, mas de limpeza privada.

É interessante a associação entre “privadas”, “privacidade” e “privar”, palavras homólogas que trazem distintos significados do banheiro. Lugar íntimo, mas coletivamente partilhado, que descreve uma vigilância e possui interditos de ações. Não se deve expor as intimidades no banheiro compartilhado, daí a presença de portas que isolam o frequentador, privando, por exemplo, da co-presença de pessoas no momento que se utiliza as latrinas. Já o ato de se purificar, de lavar as mãos, é coletivamente compartilhado e notabilizado pelos usuários do banheiro. Uma cabine com uma latrina e uma porta é o que garante a privacidade do local. Porta esta que isola um novo universo de permissões e interditos.

Os interditos do banheiro são resignificados na porta que isola. O que não se deve fazer ou dizer num ambiente compartilhado é permitido e incentivado por grafitos que convidam a interação, assim que você se fecha neste ambiente. Bataille (1986), ao tratar do erotismo, fala “das condições de uma experiência interior impessoal que passa

pela experiência contraditória do interdito e da transgressão” (p. 24). Já ao falar da transgressão tratando de grafitos, Gustavo Barbosa explica que sob a ótica de Baitalle:

O prazer sexual está então essencialmente relacionado ao sentimento de uma transgressão, sem a qual não experimentamos esse sentimento de liberdade necessária à plenitude do ato sexual. Nunca, humanamente, a proibição surge sem a revelação do prazer, e nunca o prazer surge sem o sentimento de proibição. (BARBOSA, 1986, p. 38).

Ora, escrever na porta do ambiente asséptico que o banheiro deve representar, abandonar algo de si para além das necessidades fisiológicas que são dali expurgadas-pela descarga, pelo desinfetante, pelo assento de privada descartável, pelo higienizador de assento, pelo álcool em gel, etc.- é em si um ato íntimo e que transgride interditos aos corpos totalizados no ambiente do banheiro.



Imagem 38: Banheiro do Bar da Devassa – SP
Fonte: Arquivo pessoal

Como vimos, para cada banheiro, temos uma vigilância¹³ típica, maior ou menor com relação às prescrições e diferentes tipos de transgressões possíveis. Se existe um *ethos* nestes banheiros, fruto da localidade e dos seus frequentadores, só podemos crer que a proposta de instalação nos banheiros é uma forma de trazer à tona, o que poderia a princípio ser fruto de generalizações do olhar da pesquisadora, como por exemplo, chegar a uma conclusão de que banheiros de universidades- como o que se deu a instalação relatada- seriam ambientes que se particularizariam por manifestações específicas, e catalogá-las num quadro que as cita e analisa. Como esta não é uma pesquisa de levantamento e análise de grafitos, a instalação traz significados importantes do local e das pessoas, falando de compreensão e significados partilhados entre imagens e produção de imagens, sem, no entanto generalizar. Verificamos uma compreensão da instalação por parte dos expectadores/frequentadores de banheiros

¹³ Trataremos da questão da vigilância e dos dispositivos disciplinares típicos do local estudado mais densamente no decorrer deste trabalho.

como “artística”, que levaram, inclusive, a recorrentes tentativas de diálogos com imagens artísticas ou noções técnicas de fotografia, temos, para além desta questão, uma infinidade de outros questionamentos que se pensam a partir do que estas imagens comunicam.



**Imagem 39: Instalação
Seminário**
Fonte: Arquivo pessoal



**Imagem 40: Litografia de
Maurits Cornelis Escher: Laço
(1956)**



**Imagem 41: Yoko Ono:
Unwrapping (1963)**

Ainda que a intenção da instalação seja a busca de um diálogo e problematização dos grafitos através de uma metalinguagem: fotos de banheiros comunicando e produzindo novas fotos de banheiros, imagens que dialogam com imagens, banheiros distantes que se transportam e compartilham significados, intenções e compreensões artísticas, é possível pensar algumas intencionalidades fruto da adesão a uma proposta artística específica – uma instalação- como partilhando sentidos artísticos, o que permite diálogos e analogias com formas de expressão e criatividade diversas:

[...] Na evocação através das imagens, o papel do receptor é fundamental. Neste novo conceito de conhecimento antropológico, o significado não resulta apenas de uma reflexão sobre a experiência; ele necessariamente inclui a experiência — talvez de modo algo próximo àquele de alguém que se submete às práticas mágicas. (NOVAES, 2008, p. 471).

Ainda que não se intencione o julgamento estético e compreensão das fotos tiradas na instalação nos parâmetros de definição e classificação de artes para os críticos, curadores, acadêmicos, os órgãos e figuras que legitimam as definições e entendimentos sobre arte, no plano da ação e da intenção alguns sentidos se

assemelham, numa perspectiva que remete a uma estética tal qual pensada por Felix Guattari: uma produção de sentido, uma invenção de mundo¹⁴.

É possível notar um possível diálogo de intenções, o que nos permite aproximar produções, frutos da proposta, com iniciativas já legitimadas como artísticas, na medida em que evocam intencionalidades semelhantes. A compreensão e participação na instalação permitiu compartilhar significados típicos do ambiente do banheiro, mas extrapolando e o transportando. Algo a ser compreendido como artístico traz em si mesmo que nem sempre de forma consciente e sistematicamente comparada tal como fizemos- significados desta forma de expressão e dialoga tanto como adesão, quanto como uma resposta, mas também como proposta, como um significado próprio, criativo, inventivo.

Tanto o é, que algumas fotos tiradas preocuparam-se com prescrições de técnicas fotográficas, que foram expressas num esforço de produção de cenário, no enfoque, no olhar artístico a ser transmitido, intentos que novamente deslocam as posições e tipo de relações entre eu: pesquisadora, artista, mas também expectadora do olhar e produção artística alheia.



Imagem 42: Instalação CAASO
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 43: Instalação CAASO (II)
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 44: Instalação CAASO (III)
Fonte: Arquivo pessoal

O que temos são posições e significados que se intercambiam a todo momento, e, como veremos no decorrer deste trabalho, a experiência descrita mostra a dificuldade

¹⁴ Definição comentada por Suely Rolnik no texto “Uma ética do real”, resenha do livro “as três ecologias” de Félix Guattari, disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>

de classificar posicionamentos nestas relações, já que a dinâmica torna fluido quem produz significados e quem os interpreta.

No caso da proposta da instalação em banheiros, vários movimentos ocorrem de forma concomitante: a exposição de fotos de grafitos (que possuem em si uma perspectiva dialógica de ação) produzidos por alguém que não a “artista” que as irá expor, mas que por sua vez as “captou” – o que traz em si intencionalidades, seleções e organizações de sentidos específicos-, o transporte destas manifestações em forma de foto para um ambiente tido como não “artístico”, mas que será resignificado pela exposição ali realizada e pela possibilidade de interação, na forma de “instalação”¹⁵, e ainda o fato de oferecer uma máquina para que as pessoas, expectadoras, também possam interagir e relacionar sentidos, que, por sua vez, serão apreciados pela “artista” da exposição, que, novamente, fará uma seleção de intencionalidades e as organizará de forma que comuniquem numa “estética” acadêmica, significados antropológicos, produz toda uma série de ações recíprocas que geram questionamentos e repensam significados:

PRODUTOR ↔ GRAFITOS ↔ ‘ARTISTA’ ↔ EXPECTADOR/‘ARTISTA’ ↔ PESQUISADORA ↔ ACADEMIA

Quem é/são o(s) artista (s)? Em que posição ele(s) se encontra(m)? De que “arte” tratamos? Quais os possíveis significados para “arte”? Quais os significados antropológicos que esta abordagem artística nos traz?

Por considerar estas questões importantes para a continuação das descrições e problematizações que serão transcritas nas outras experiências de instalações, trataremos antes de uma abordagem mais conceitual e da interface entre a antropologia e os significados artísticos que evocamos. As próximas experiências a serem descritas trazem outras questões que dialogam com vivência particular que representaram. Serão descritas posteriormente à discussão de como arte faz parte da teoria e abordagem antropológica, pois trazem em si outras questões e perspectivas de discussões.

¹⁵ A definição de instalação que consta no site do Museu de Arte Contemporânea da Usp, relata dificuldade de conceituá-la de forma incisiva, mas diz que “essencialmente é a construção de uma verdade espacial em lugar e tempo determinado. É passageira, é presença efêmera que se materializa de forma definitiva apenas na memória. O sentido de tempo, no caso da fruição estética da **Instalação** é o não-tempo, onde esta fruição se dá de forma imediata ao apreciar a obra in loco, mas permanece em sua fruição plena como recordação”.

Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>

Capítulo 3: De Artista à antropóloga: “Arte para artistas”?



Imagem 45: Banheiro da Universidade Federal de Uberlândia

Fonte: Arquivo pessoal

Durante o relato de campo, a questão da interface com os processos e técnicas artísticas se fez presente na própria concepção do fazer antropológico.

A necessidade de pensar a arte para além de uma concepção unicamente filosófica ou técnica da estética, e ao mesmo tempo dialogando com preceitos caros a antropologia merece um destaque teórico que trate de questões como: a individualidade e o impacto coletivo da arte, das subjetividades em interação, dos sujeitos que a produzem e das técnicas que a define, das leituras possíveis e ainda da autonomia da obra de arte e da sua agência- perspectiva que adotamos para pensar os grafitos de banheiro.

Estes levantamentos e questionamentos trazem um panorama de como a arte é entendida na disciplina antropológica, e ainda o afastamento ou aproximação que diferentes autores trazem entre arte e estética, ou ainda uma concepção de arte universal, local ou socialmente determinada.

O caminho teórico a ser percorrido é essencial à compreensão e viabilidade desta pesquisa como antropológica, afinal o “nativo” retratado é uma produção que ganha autonomia de expressão e que é captado e transportado para questões caras à disciplina e intermediado por uma narração específica, centrada na experiência da pesquisadora¹⁶.

Se a famosa fuga de Geertz, junto com os balineses da polícia que os perseguia por conta de uma briga de galos foi o episódio que lhe abriu a possibilidade de uma

¹⁶ Segundo Marcio Goldman, “a característica fundamental da antropologia seria o estudo das experiências humanas a partir de uma experiência pessoal” (Goldman, 2006, p.167).

nova percepção da e sobre a etnografia implementada em Bali, aproximando-o dos nativos e suas narrativas ¹⁷, tal abertura se dá neste trabalho através do diálogo artístico que buscou conciliar os grafitos coletados no trabalho de campo, seu potencial e autonomia, e a compreensão e mediação de significados para frequentadores dos banheiros. Tornar-me artista de banheiros permitiu ampliar minha compreensão com e através dos grafitos estudados.

Tal experiência pessoal marca fortemente no caso deste estudo os acessos ao objeto de pesquisa, o que pode ser observado na descrição do campo e nos relatos das instalações artísticas realizadas.

A narrativa desta experiência, que consiste na minha interação com os grafitos e análise das experiências artísticas obtidas a partir destes, se dá necessariamente na forma de uma narração ego centrada. Como os grafitos são aqui abordados como artísticos, é necessário considerar a questão do afeto estético e das potências que estes concentram – desta forma, mesmo que a análise não tenha o enfoque da voltada para a obra de arte conceitualmente instituída, ainda assim, temos que considerar os impactos destas produções em distintos egos, gerando significados diversos, o que justifica a impossibilidade ou mesmo a escolha fundamentada de não trazer uma “fala dos escritos”, pois delimitar suas intenções, na forma de classificações ou densas análises do processo de interação que ele funda, seria limar tais impressões subjetivas criando classificações artificiais como: escritos e desenhos eróticos, políticos, jocosos, etc¹⁸.

Não há assim o texto da “terceira pessoa”, do nativo, e sim um registro da forma como ele faz agir, pois o que o grafito “fala” tem necessariamente a ver com a forma que ele “faz agir” e com o(s) resultado(s) provocado(s). Esta descrição traz a premissa de que “objetos inanimados”, também possuem perspectivas de ação sobre o mundo e de que as ligações que temos com estes são relacionais e agentivas.

¹⁷ Experiência descrita no livro “A interpretação das culturas” sob o título de “Um jogo absorvente: Notas sobre a briga de galos balinesa”.

¹⁸ Como exemplo de trabalhos que tratam de grafitos e suas classificações, notabilizando frases, relações e recorrências de manifestações ver: Barbosa (1986), Couy (2005) e Santos (2010).

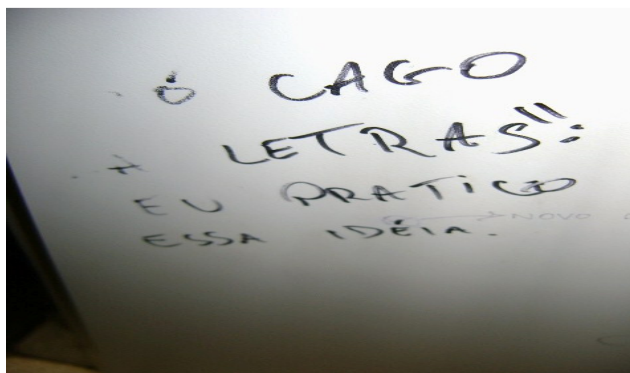


Imagem 46: Banheiro FFLCH – USP

Fonte: Arquivo pessoal

Antes de especificar esta ação dos grafítos, é preciso entender como esta análise que se utiliza de conceituais artísticos e mesmo uma reiterada noção de arte como processo criativo, impacta na possibilidade de estudar a relação de objetos e pessoas concomitantemente ao estudo das relações urbanas. Entender como o estudo da arte é dimensionado no estudo antropológico urbano e de que forma a abordagem artística da antropologia não se limita a simplesmente um enfoque teórico específico que repousa em certas análises ou domínios – como o estudo de artefatos, ou ainda de manifestações classificáveis como artísticas, mas a uma forma possível de pensar e fazer antropologia, representando no intento aqui descrito uma metodologia de pesquisa.

Tal abordagem busca uma possibilidade de enxergar e utilizar as artes como metodologia de análise, acreditando que a ciência e a arte podem e devem dialogar na produção do conhecimento, ou seja, que estão longe de serem polos inconciliáveis e sim meios de ação que configuram as relações, tal como descrito por Etienne Souriau no livro *Chaves da Estética*: “O espírito, em seu voo, é como o pássaro que sobe planando. Possui duas asas: A ciência e a arte. Sobre uma se apoia, na outra se eleva”. (SOURIAU, 1973, p. 125)

Daí entendermos que possibilidades de compreensão antropológica das relações específicas nos banheiros podem focar as interações típicas deste local, tendo como base de análise os escritos e manifestações artísticas nele encontradas e não necessariamente centradas em seus produtores “humanos” e seus desejos e/ou repressões psíquicas. Grafítos não podem ser vistos somente como transgressões de agentes, mas sim como provocadores com e de intenções específicas neste espaço simbólico que o banheiro representa.

Também não interessa a esta abordagem a análise semiótica dos sentidos do discurso ou os simbolismos dos desenhos, tampouco pensar as distinções de gênero nas amostras, ou ainda tratar de metáforas psicanalíticas, pois o que está em pauta é como grafitos agem e fazem agir.

Grafitos trazem sentidos que resignificam artisticamente a subjetividade, despregam-se de um corpo ou uma mente, uma intenção ou ato estético, para dotarem-se de vida como “fragmentos autônomos desta subjetividade” ou ainda “componentes de subjetivação”, que interagem e se relacionam à inteligência e às formas de expressão e desejos, já que são fractais que viram sujeitos de interação:

Conceitos de pessoa podem ser unitários (como no Ocidente) ou múltiplos; a Melanésia cunhou o conceito de *'dividual'* (Strathern, 1988) ou *'distributed person'*, a pessoa distribuída (Gell, 1998), a pessoa que se espalha pelos traços que deixa, pelas partes de si que distribui entre outras pessoas; do mesmo modo, ainda segundo Gell, existem *'distributed objects'* (objetos distribuídos) e a *'extended mind'* (mente estendida) que se espalha através de um grupo de objetos relacionados entre si como se fossem membros de uma mesma família. (LAGROU, 2007, p.49).

As manifestações artísticas estudadas notabilizam que nós, os sujeitos ocidentais, até então concebidos como unidades fixas e indivisíveis, onde o pressuposto da forma e a condição de existência eram fixados à consciência de si, podemos interagir em proporcionalidades que fogem ao nosso controle racionalizado, à sociabilidade domesticada, abre-se a possibilidade de análise, até então imputado ao “outro”- sujeitos que pensam e se organizam diferentemente e assim existem e significam o mundo de forma também distinta-, de nos pensarmos divisíveis, extensos a nossa consciência subjetiva:

Na Melanésia a troca de valores e bens significa a objetificação de relações entre pessoas e grupo de pessoas e implica na concepção divisível da pessoa: pessoas são feitas de partes de outros seres humanos e dos produtos das ações destas pessoas. O conceito de *divíduo* alude ao caráter divisível da pessoa, a pessoa pode circular partes de si entre outras pessoas, ajudando desta forma a criar novos seres e objetos. O conceito de pessoa fractal implica igualmente nesta constituição relacional da pessoa onde a própria existência da entidade implica sempre em relações, e onde cada parte contém em si as informações sobre o todo. (LAGROU, 2007, p.26).

Longe de ser um exercício que visa transportar conceitos de um contexto e aplicar a outro de forma indiscriminada, olhar para os escritos como possibilidade de produção artística que ganha autonomia do produtor, mas que interage tendo por base as intenções, desejos e ação inicial deste, é uma forma de superar a divisão sujeito e objeto

como se um não dissesse ou implicasse na existência do outro. Aqui o objeto é sujeito e desprende-se de um produtor, ou seja, o grafito não se limita ou referencia-se em alguém, ele mesmo diz, age no mundo e faz agir, e comunicando interage e compõe sujeitos:

O sujeito não é evidente: não basta pensar para ser, como o proclamava Descartes, já que inúmeras outras maneiras de existir se instauram fora da consciência, ao passo que o sujeito advém no momento em que o pensamento se obstina em apreender a si mesmo e se põe a girar como um pião enlouquecido, sem engancha em nada dos Territórios reais da existência, os quais por sua vez derivam uns em relação aos outros, como placas tectônicas sob a superfície dos continentes. Ao invés de sujeito, talvez fosse melhor falar em componentes de subjetivação trabalhando, cada um, mais ou menos por conta própria. Isso conduziria necessariamente a reexaminar a relação entre o indivíduo e a subjetividade e, antes de mais nada, a separar nitidamente esses conceitos. Esses vetores de subjetivação não passam necessariamente pelo indivíduo, o qual, na realidade, se encontra em posição de "terminal" com respeito aos processos que implicam grupos humanos, conjuntos socioeconômicos, máquinas informacionais, etc. Assim, a interioridade se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos uns em relação aos outros e, se for o caso, francamente discordantes. (GUATTARI, 2006, p.17).

A perspectiva de Guattari, que congrega teorias acadêmicas, expressões subjetivas, potencialidades e desejos, permite elucidar este papel múltiplo de pesquisadora, artista, expectadora e interlocutora de grafitos com bases de atuação antropológica e filosófica. Pensando, interagindo e criando na realidade estudada.

A diferenciação por ele apresentada entre o indivíduo e os componentes de subjetivação dialogam, no entendimento deste trabalho, com a perspectiva antropológica que pensa a arte como um sistema de ação e seus objetos como portadores de intencionalidade e autonomia.

Ante o exposto, temos pistas de como pensar os grafitos como agentes sociais e sua condição artística. A arte apresenta-se então como meio sensível de interagir com estes desejos e manifestações sem corpos. Nesta perspectiva, ciência e arte não se separam, não são instâncias descoladas, pois os sentidos compartilhados dizem a respeito de formas de interação típicas da nossa sociedade.

Tal empreendimento não resulta numa análise extravagante, pois, apesar de extrapolar a possibilidade de grafitos representarem objetos ou intenções específicas de seu produtor/ artista, o que veremos adiante ao tratarmos da teoria de Alfred Gell sob a conceituação de *índice de agência*, existem entre tais manifestações e as obras artísticas mais semelhanças e possibilidades analíticas do que o intento primário de legitimá-las sob a rubrica de “arte urbana”. Para além dos parâmetros de análises artísticas e suas

classificações, ainda que não seja o intuito deste trabalho uma teorização calcada em análises teóricas de uma disciplina estética, não podemos nos furtar das possibilidades frutíferas de análises de tal enfoque teórico e seus significados partilhados com outras disciplinas, como a filosofia, a linguística e a própria antropologia. Na medida em que descrevemos este estudo como de interesse dos domínios teóricos da antropologia urbana e da arte, pensamos, pois, caminhos e possibilidades teóricas sob a rubrica de tais áreas de estudos. “Em uma palavra, inspirando-nos na fórmula de Kant, discernindo no Belo a forma da finalidade sem finalidades, poderíamos dizer que se trata, aqui, da forma da linguagem sem linguagem” (SOURIAU, 1973, P. 75)

Como já ressaltamos, ao analisarmos grafitos, não intentamos alcançar possibilidades de análises de um “fraseado pictural, de uma sintaxe de composição” (id.,75), ainda que estas permitam o diálogo e relação entre grafitos no ambiente do banheiro, pouco interessa o que falam, sua ordenação, etc. Mas, prioritariamente, o reconhecimento de que tais eventos “falam por si” e “fazem falar” produzindo composição particulares. Por isso a abordagem semiótica, que busca nas expressões artísticas significações, interessa pouco a esta análise que concorda que “é preciso evitar atribuir a obra de arte outra significação afora a própria” (Id.,p.76)

Aqui, compreendemos o intento de Guattari de romper com as significações já postas e forjar novos paradigmas que se desfaçam das referências e metáforas científicas:

[...] É eticamente insustentável se abrigar, como tão frequentemente fazem tais operadores, atrás de uma neutralidade transferencial pretensamente fundada sobre um controle do inconsciente e um *corpus* científico. De fato, o conjunto dos campos “psi” se instaura no prolongamento e em interface aos campos estéticos. (GUATTARI, 2006, p. 21).

Ante o exposto, nos perguntamos como (re) significar tais enquadramentos pensando a arte como o próprio processo renovador e criativo, destas mesmas técnicas e teorias que a delimitam?

E ainda: a abordagem do objeto antropológico em interface com análises do objeto artístico, e ainda a compreensão do seu espaço de produção como meio de interação, não seria um meio de tornar científicas manifestações de cunho artístico, descriativizando-as?



Imagem 47: Berlin Club
Fonte: Arquivo pessoal

A leitura antropológica dos grafitos busca esta aproximação das artes e ciências mostrando que tal abordagem não destitui a segunda de seu grau de objetividade, mas permite novos olhares para notar o objeto científico, mostrando como experimentação e objetividade podem trabalhar conjuntamente, acrescentando a abordagem científica.

É interessante notar este tratamento da arte como essencial à compreensão do *socius* e do cosmos nas sociedades ameríndias como parte integrante do conhecimento antropológico em estudos etnológicos, como no caso dos Wauja descrito por Barcelos:

Objetos de arte (entre os wauja) geram coeficientes de reprodução sociopolítica e vice – versa. Objetos de arte são capazes de mobilizar em termos sociais – imprescindível discutir sua condição de agente diante dos Wauja e de si próprios. Por isso interessa a arte wauja menos como produto (resultado acabado de um processo de produção) do que como um modo de relação (fundada por ações diretas e indiretas exercidas por agentes e pacientes), mas isso não esvazia uma descrição de aspectos estilísticos, coreografia e relações entre propriedades formais e conceituais. (BARCELOS, 2008, p. 30)

Pensar este lugar da arte quando tratamos dos aspectos cosmopolíticos – e aqui utilizo a definição de cosmopolítica adotada por Latour (2004), ou seja, “a de que a "política" são os humanos, e que o "cosmos" são as coisas: nenhum dos dois sozinho é o bastante - que nos traduzem, ainda traz dificuldades como a discutida conciliação de arte e ciência e mesmo a delimitação dos “parâmetros científicos” devem balizar a compreensão desta relação proposta. Esta dificuldade de conciliar as instâncias do nosso pensamento – principalmente quando pensamos nossa experiência- é descrita também por Bruno Latour:

Nossa vida intelectual é decididamente mal construída. A epistemologia, as

ciências sociais, as ciências do texto, todas têm uma reputação, contanto que permaneçam distintas. Caso os seres que você esteja seguindo atravessassem as três, ninguém mais compreende que você diz. Ofereça às disciplinas estabelecidas uma bela rede sociotécnica, algumas belas traduções, e as primeiras extrairão os conceitos, arrancando deles todas as raízes que poderiam ligá-los ao social ou a retórica; as segundas irão amputar a dimensão social e política, purificando-a de qualquer objeto; as terceiras, enfim, conservarão o discurso, mas irão purgá-lo de qualquer aderência indevida a realidade - *horresco referens* - e aos jogos de poder. O buraco de ozônio sobre nossas cabeças, a lei moral em nosso coração e o texto autônomo podem, em separado, interessar a nossos críticos. Mas se uma naveta fina houver interligado o céu, a indústria, os textos, as almas e a lei moral, isto permanecera inaudito, indevido, inusitado (LATOURET, 1994, p.11).

Encarar, significar e valorar a subjetividade de forma “distanciada” ainda parece tarefa mais “objetiva” e, portanto mais “científica”, pois se consegue um grau de exterioridade necessário a nossa concepção de ciência.

Mas como alçar correspondências de significações que digam a respeito das nossas interações e significações, libertando a antropologia que se denomina urbana de um estigma de estudos da cidade e suas relações somente? Ignora-se o fato de que antropologia das sociedades complexas não se reduz a antropologia das cidades – e, portanto abarca a nossa forma de organização e relacionamento, nossas abstrações, como compreendemos e expressamos nosso pensamento tendo como premissa que somos sujeitos que interagimos em um espaço e tempo definidos.

Não gosto da expressão 'antropologia urbana'. Nada contra estudar em cidades, evidentemente. Mas não gosto da expressão antropologia urbana, como não gosto de antropologia suburbana, rural, silvestre, montanhosa, costeira, submarina. Mas não creio que vocês estejam pensando em antropologia urbana no sentido de estudo dos contextos sociais das grandes aglomerações humanas, que é antropologia como outra qualquer. Vocês estão falando, suponho, da chamada 'antropologia das sociedades complexas', das pesquisas sobre sociedades nacionais de tradição cultural europeia (ou eurásica). Boa parte do que se fez em antropologia das sociedades complexas limitava-se a projetar para o contexto urbano os conceitos e o tipo de objeto característico da antropologia clássica. Isso não foi muito longe, pois para fazer uma verdadeira projeção, teria que ser uma projeção no sentido geométrico da palavra: o que se deve preservar são as relações, não os termos [...]. O que estou dizendo é, simplesmente, que uma verdadeira tradução da antropologia das sociedades de tradição não ocidental para a antropologia das sociedades ocidentais deveria preservar certas relações funcionais internas, e não apenas, ou mesmo principalmente, certas continuidades temáticas e históricas. Não estou dizendo, insisto, que não se deva estudar parentesco, candomblé, xamanismo urbano, pequenos grupos, interações face a face... O que estou dizendo é que uma antropologia urbana que 'fizesse a mesma coisa' que faz a etnologia indígena (supondo que isso seja algo desejável, o que não é óbvio) estaria ou esta estudando (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.489)

É importante estudar a arte não como uma forma de conhecimento menor e sim como uma das formas socialmente aceitas de expressão, compreensão e de relações, que

traz em si a questão do subjetivo, da expressão criativa e da interação entre pessoas e objetos.



Imagem 48: Banheiro estabelecimento: Bar e Lanches - Rua Augusta
Fonte: Arquivo pessoal

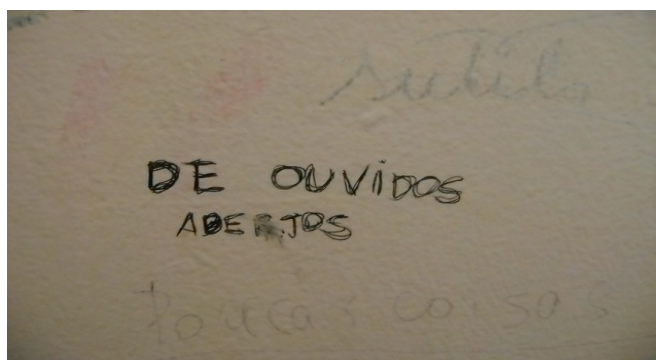


Imagem 49: Banheiro de Prédio próximo à Galeria do Rock – SP centro
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 50: Banheiro de Prédio próximo à Galeria do Rock (II) – SP centro
Fonte: Arquivo pessoal

Então para pensar a simbologia do banheiro, não nos alijamos da interação entre o social e o subjetivo. Contudo, no caso dos grafitos, esta subjetividade extrapola a associação a um corpo que seria produtor de sentidos e interações, para se materializar na forma de manifestações variadas que agem como entidades “autônomas” de interação.

Cabe aqui uma discussão sobre a “socialidade” dos grafitos, pois se temos partes de pessoas interagindo e formando novas relações, parece útil pensar o termo utilizado por Marilyn Strathern (2006) para pensar as relações que etnografou na Melanésia.

As desconstruções de indivíduo e sociedade de Strathern permitem uma nova visão da relação do sujeito e dos objetos que ele produz e que permeiam as relações deste – basicamente repensar a perspectiva ocidental sujeito-objeto.

Se as relações são ressaltadas, causa e efeitos não são fáceis de ser deduzidos. Tal reflexão engloba o sujeito como composto de relações e objetos como pessoas ou partes de pessoas, onde não há uma delimitação do indivíduo e do que seria sua ação como ente singularizado na coletividade (também categorizada pelo ocidente por termos abrangentes como sociedade e cultura, tal como se nota na sociologia e antropologia de inspiração durkheimiana). A socialidade como perspectiva relacional, não limita indivíduos e sim *divíduos* compostos de partes, assim, não faz sentido confrontar o ego e coletividade como entidades dadas, autônomas e em caráter oposicional.

Dada as devidas particularidades, é interessante como o estudo dos escritos nos transporta para uma realidade descrita pela autora, que a princípio nos parece difícil de sintetizar em nosso pensamento, pois se torna necessário desconstruir o indivíduo como certeza científica e metodológica.

No caso dos grafitos, temos a interação (ou busca dela) por parte de indivíduos que abandonam fragmentos de sua subjetividade expressos de formas diversas em um local íntimo (o banheiro), onde não poderão ser recombinaados a ponto de “remontá-lo”, liberando-os para interações próprias com resultados imprevistos pelo “produtor”.

Notamos que a interação de escritos e manifestações artísticas, inserida numa realidade urbana, portanto de compreensão permeada de conceitos como sociedade e indivíduos, extrapolam tais certezas conceituais e possibilita entender outras possibilidades teóricas.

Assim na dinâmica dos grafitos, evocamos uma socialidade, pois trata de fragmentos, de intencionalidades que interagem sem que para isso tenhamos que situar indivíduos ou relações sociais, mas concomitantemente e mostrando que as interações fundadas por tais agentes não excluem uma percepção conceitual ligada a um tempo e espaço definidos, uma sociabilidade, que pensa o banheiro e seus signos como essenciais e atrelados às dinâmicas sociais – principalmente aos regimes de anonimato e individualidade- típicos das grandes cidades, e prioritariamente os grafitos como formas

de expressão fundadas nestas características metropolitanas, que afirmam vigilâncias e afloram subjetividades e desejos que não se expressam intensamente nas interações face a face, mas que podem ser vistos como forma de resistência do sujeito ao nivelamento tecno-social descrito por Simmel (1903). Nesta perspectiva a sociabilidade seria resultante das “condições inerentes e gestadas pelas múltiplas combinações interacionais acionadas a partir dos indivíduos, por grupos e por classes sociais, sintetizadas e cristalizadas na própria sociedade” (ALCÂNTARA JÚNIOR, 2005, p.33).

A possibilidade de análise dos grafitos sob a ótica da socialidade e sociabilidade, não revela uma dicotomia inconciliável de análise, e sim a complexidade de pensarmos nossas relações extrapolando, mas não invalidando, o indivíduo como certeza metodológica e unidade mínima das relações sociais, e questionando a abrangência conceitual do social como “cosmos das relações” possíveis e relevantes à nossa análise.

3.1 - A ação artística restringe-se a um produtor humano?

Tal pergunta que problematiza os fundamentos da ação permite introduzir e deixar em suspenso como o conceito de agência opera nas teorias de Alfred Gell (e sua análise antropológica da arte como um sistema de ação), bem como a de Marilyn Strathern (e a conexão do termo com a capacidade recíproca de “fazer agir”) tentando uma conexão com análises possíveis voltadas à obra de arte – afinal a criação artística é uma ação em si-, que a autonomizam, e neste sentido, permitem melhor entender as teorias e abordagens conceituais utilizadas para pensar o grafito de banheiro.

Partindo desta reflexão das abordagens (tendo a criação artística como ponto de partida), buscamos situar tal problemática “no banheiro”, ou melhor, como a agência e as particularidades descritas são frutíferas para se pensar os eventos grafados em banheiros.

O intento em si problematiza outras indagações pertinentes para a análise antropológica que buscaremos enfrentar ao pensar a análise de escritos, a saber:

- Ações/intenções só podem ser constituídas se partimos a análise de uma entidade que as produza e as defina ou as relacione a pacientes ou receptores específicos?
- É possível decompor e situar os momentos e os sujeitos quando tratamos de ações composta de relações?

- Pessoas objetificam relações ou estas podem materializar pessoas?

Balizados por tais questões, podemos extrapolar a abordagem dos escritos como uma “produção material”, ou como fruto de uma projeção humana, onde intencionalidades são inscritas em coisas/ palavras vistas como depositários inertes que simbolizam somente vazões/desejos.

A visão melanésia expressa por Strathern da personificação das relações- na qual objetos são dotados de atributos e capacidades humanas, cuja forma não é canal de expressão de simbolismos, mas é levada a se “fazer aparecer” nas relações- permite pensar tais expressões para além de possibilidades teóricas pré-moldadas, centradas nos indivíduos e suas atuações. Tal acepção, que parece de difícil abstração, é suavizada quando pensamos a possibilidade da análise estética tendo como piloto significados da linguística destacada por Souriau:

E se pinto a árvore, ou a velha mulher, ou o crepúsculo, de tal maneira que sejam verdadeiramente obras de arte, vós equivocais, redondamente, se crerdes que seriam obra de arte com a condição de que se pudesse reconhecer nas figuras que traço no papel a representação de uma árvore ou de uma velha mulher. Enganai-vos, igualmente, pensando ser preciso reconhecer, por intermédio das figuras, que me sentia angustiado pelo crepúsculo ou penalizado pela velha mulher. Meu desenho não é a representação da arte; é a própria árvore encontrando em meu desenho seu valor terminal e sua realização (SOURIAU, 1973, P. 78).

Notamos como, esteticamente, uma ação evidencia, constitui, configura algo, independentemente das intenções e estados emocionais de quem a pratica e de uma recepção padronizada do trabalho artístico. A obra de arte se configura quando pensamos na relação desta, do artista e do contemplador, podendo estas instâncias representar sujeitos distintos, ou, ainda, que um mesmo sujeito seja produtor e receptor das emanações estéticas deste objeto. Sujeitos são ativados na presença e na relação destes fatores: só existe artista se há o reconhecimento de sua obra como tal, e a condição de artista é determinada no tempo e espaço sendo assim relacional à produção artística. A obra existe apenas se alguém a produz e é reconhecida desta forma, por sua vez a existência do expectador depende do artista e da obra. Comunicam-se, a todo o momento, instâncias que não se individualizam como tal sem a presença da relação. Assim, é possível entender obras de arte como “pessoas”, ou parte destas- quando a pensamos como a produção e intenção de alguém visando atingir outrem:

É a obra por inteiro que possui uma significação, que constitui de algum

modo, sua alma. E isso não é uma metáfora. É uma similitude. O emprego que a filosofia contemporânea faz da nação de alma pode, igualmente, ser aplicado, rigorosamente, em relação à obra de arte na medida em que todo seu conteúdo espiritual ou moral possa ser posto ao corpo físico da obra, e quando se considera a obra nessa unidade e unicidade, que a fazem comparável a uma pessoa. (SOURIAU, 1973, P. 79)

A intenção expressa não é analisar escritos como “verdadeiras obras de arte”, mas mostrar que tal relação pensada para as obras conceituadas artísticas, contemplam outras instâncias de relação, que podem se utilizar de palavras e imagens, sem limitar-se a significados semânticos ou “epítetos estéticos” de definição destas instâncias, tais como o belo, gracioso, agradável, temeroso, etc.

É preciso pensar na relação fundada entre as partes que compõem o momento artístico, considerando a própria obra como “pessoa”, dotando-a assim de intenção e singularizando sua capacidade de mobilizar-se.

Este pensamento possibilita pensar e renovar em bases de compreensão comum experiências a princípio inconciliáveis: como a compreensão e relação do conceitual vivido e descrito por Marily Strathern nas terras da Guiné e o olhar mais criterioso para grafitos em banheiros públicos, compreender que “Rembrandt ao gravar as Três árvores, não somente encontrou a significação dos três pinheiros que tinha diante de si, como encontrou também sua própria significação” (SOURIAU, 1973, P. 78) ou ainda associar tal entendimento ao encantamento e impacto artístico profundo baseado numa compreensão do Ritual de máscaras Apapaatai no Alto Xingu:

Animal, objeto e espírito formam o trinômio fundamental da descrição e análise etnográfica dos processos de transformação e objetivação dos apapaatai. Contudo, dada a inconstância das perspectivas humanas e não-humanas no universo wauja, estes termos não apresentam, aqui, as mesmas propriedades conceituais que lhe são atribuídas no ocidente moderno. Eles apenas apresentam valor analítico em seu encadeamento ternário e na sua apreensão contextual. Não há como isolar conceitualmente “os animais”, porque eles não existem como tal no mundo xinguano – visto que não podem ser reduzidos a classes taxonômicas de seres estáveis e previsíveis-, mas como tipos de perspectivas, como modos de ver o mundo e criar ambientes de intencionalidades. Por sua vez, os objetos raramente são apenas objetos. Sua simples existência já é o indício da presença (potencial ou atual) de outrem. (BARCELOS, 2008, p. 29)

Da mesma forma que a pessoa pode ser concebida como uma “entidade distribuída”, pois transcende o espaço- tempo de seu corpo biológico através dos atos, produtos e lembranças que produz, o objeto se torna igualmente uma “entidade distribuída”, à medida que seu campo de ação se amplia em termos de tempo e espaço. (GELL apud Lagrou 2007, p. 53).

Da mesma forma que pessoas não representam entidades fixas, produtoras de relações e mediadoras de objetos, estes últimos não são inertes, representações puras de intenções delimitadas em um sujeito. É o que veremos nas relações dos grafitos com outros agraftos e interlocutores humanos.

3.2 - Encontros marcados: Grafitos e subjetividades



Imagem 51: Banheiro PUC-SP

Fonte: Arquivo pessoal

Para Alfred Gell (1998), agente é todo aquele que produz acontecimentos, e animais e objetos também seriam potenciais portadores de agência – pois lhes são atribuídas intenções. Gell adverte que os objetos não representam agentes auto-suficientes, mas agentes secundários, que *atuam em conjunção com seus associados humanos* (grifo nosso), e, por sua vez, estes objetos não seriam agentes por si, mas índices da agência de seus criadores. Diante desta imagem, temos os sujeitos e os objetos interagindo por meio de intenções que lhe são atribuídas externamente, e a questão da autonomia do objeto pode ser vista como mediada, ou produzida. A agência dos objetos não se confunde com humanização destes.

Ora, se questionamos e diferenciamos os sujeitos e os modos de subjetivação, e, para tal, pensamos no caso específico do grafito e de sua agência social, como tratar esta abordagem do autor do que é “produzido” como índice de agência?

É preciso destacar que o autor trata a teoria da agência apresentada numa perspectiva relacional e posicional, onde se localizam agentes e pacientes.

Agência social é um atributo de pessoas e objetos que iniciam sequenciais causais de tipos particulares, que são atos que possuem intencionalidade, ainda que estes sejam parte da concatenação de eventos. O agente é quem “provoca” tal evento

intencionalmente, diferenciando, pois esta sequência de consequências “naturalmente” produzidas, ou meras respostas instintivas a um estímulo.

A ideia de agência é então relacional, pois para cada agente há um paciente e “vice e versa” – e assim, as coisas em geral não possuem uma natureza intrínseca independente desta relação.

Diferentemente do exemplo da boneca relatado por Gell, que para interagir é preciso que “sua personalidade” lhe seja imputada pela pessoa que a manuseia, ou seja, a boneca como objeto é somente uma boneca, mas no convívio com os sujeitos ela passa a ter vida e interação própria balizada em sentidos que estes sujeitos atribuem a ela; o grafito abandona o sujeito que o escreveu (até porque uma de suas características constituintes é o anonimato de seu produtor) e passa a interagir por significados próprios que não são constantemente reforçados pelo seu “criador”, saindo da condição de índice para a de sujeito.

Independente da mensagem que seu produtor gostaria que o grafito representasse, sua compreensão e sentido ganham autonomia de interação e produz tantas outras pouco previsíveis numa espiral de significações. Ele não é somente índice, é impregnado de agência social por si, pois é agente da sua continuidade ou do caráter relacional que preconiza, e assim, é o próprio sujeito de sua interação.

É exatamente este caráter relacional dos grafitos que o faz perpassar distintas posições dentro das disposições relacionais descritas por Gell. Tais manifestações são produzidas por alguém que poderia representar um agente primário na dinâmica da interação fundada pelos grafitos, enquanto estes, por sua vez assumiriam o papel de agente secundário. Sobre a definição de agentes primários e secundários Gell afirma que:

[...] ‘Primary’ agents (entities endowed with the capacity to initiate actions/events through will or intention) and ‘secondary’ agents, entities not endowed with will or intention by themselves but essential to the formation, appearance, or manifestation of intentional actions (GELL, 1998, p.36).

Contudo, não tratamos de posições fixas e acabadas e sim relacionais – ao tratarmos os escritos e manifestações artísticas em banheiros, estas posições são cambiáveis, pois tais empreendimentos podem ter a intenção de provocar uma resposta e/ou comentário sendo, pois, agente primário. Entendemos desta forma como a agência social pode ser exercida com relação às “coisas”, mas também pode ser exercida por “coisas” (id., p.17).

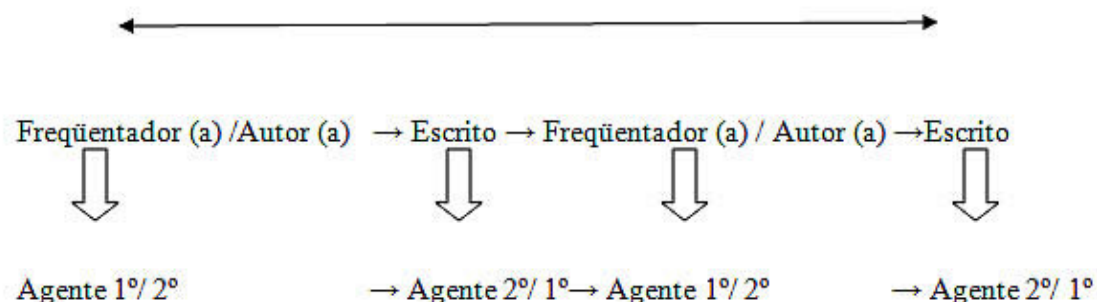


Imagem 52: Esquema relacional

Fonte: Elaborado pela autora

O frequentador pode ser tomado como agente primário assumindo a posição de artista (dando início à dinâmica relacional), mas também como agente secundário se este estiver respondendo a provocação do grafito, sendo, pois um veículo, um canal da agência deste. Apesar de grafitos terem sido necessariamente produzidos por alguém, eles podem ser visto como agente primário nas relações, pois podem ser a causa e o próprio provocador da dinâmica que instauram, quando se autonomizam, se destituem da presença de quem os produz:

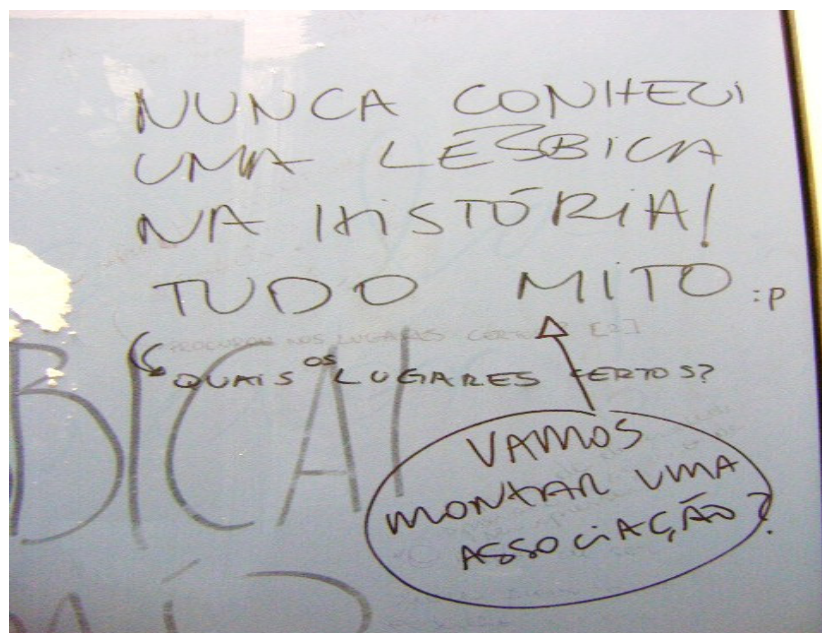


Imagem 53: Banheiro feminino USP Humanas

Fonte: Arquivo pessoal

Tais posições intercambiáveis na dinâmica dos grafitos de banheiro têm relação direta com a definição de agente e paciente a qual Gell nos descreve como relacional e de posicionamentos variáveis, pois a agência social pode ser exercida com relação a “coisas”, mas também pode ser exercida por “coisas” (Id. p.17). Assim, temos que, a

classificação de agente e paciente no caso das práticas aqui estudadas e das fotos destas em instalações é posicional, ou seja, o grafito perpassa diferentes posições: é feito por alguém que pode ser visto como agente, mas é autônomo e provocador depois de realizado podendo também produzir e se reproduzir na relação instituída entre escritos, frequentadores e novos escritos. A variação de posicionamento é descrita por Gell, a partir de quatro “termos” que ele intitula como o “nexo canônico das relações de vizinhança dos objetos de arte” (Id. p.28). Os termos são: O artista, o índice, o protótipo, e o receptor. Segue uma breve definição destes

ARTISTA: A quem se atribui, por inferência, a responsabilidade causal pela existência e característica do índice;

ÍNDICE: Entidade material que motiva inferências e interpretações cognitivas e etc;

PROTÓTIPO: Entidade que se acredita, por inferência, estar representada no índice, quase sempre em razão da semelhança visual, mas não necessariamente;

RECEPTOR: Aquele em relação a que se considera, por inferência, que os índices exerçam intencionalidade, ou que exercem intencionalidade via índice;

(GELL, 1998, p.27, tradução nossa)

O índice é visto como o pivô do nexo artístico. Mas o índice, entretanto, raramente é um agente ‘primário’ ou simplesmente um paciente. Ele revela e potencializa a agência exercida e a condição de paciente sofrido pelos agentes primários, receptores, artistas, e, em menor grau de extensão, pelos protótipos. O índice é então o articulador na relação causal. (GELL, 1998, p. 37).

Para compreendermos melhor a relação entre os termos, destacamos a tabela apresentada por Gell dos possíveis nexos da arte:

Quadro 1: Quadro Agente-Paciente (Alfred Gell)

	AGENTE	AGENTE	AGENTE	AGENTE	AGENTE
	*****	ARTISTA	ÍNDICE	PROTÓTIPO	RECEPTOR
P A C I E N T E	ARTISTA	Artista como fonte do ato criativo. Artista como testemunha do ato de criação	Inerência material ditando ao artista a forma que assume	O protótipo controla a ação do artista, a aparência do protótipo é imitada pelo artista. Arte realista	Receptor é a causa da ação do artista (como cliente)
P A C I E N T E	ÍNDICE	Material formado pela agência do artista e sua intenção	Índice como causa de si... Fazer-se Índice como algo feito	Protótipo dita a forma tomada pelo índice.	Receptor causa e origem e da forma tomada pelo índice
P A C I E N T E	PROTÓTIPO	Aparência do protótipo ditada pelo artista. Arte Imaginativa.	Imagem ou ações do protótipo controladas por significados do índice, o lócus do poder sobre o protótipo	Protótipo como causa do índice Protótipo afetado pelo índice	
P A C I E N T E	RECEPTOR	Reação do receptor ditada pelo conhecimento e poderes mágicos do artista. Receptor Cativado.	Índice como poder sobre o receptor. Receptor como espectador, submetido ao índice.	Protótipo tem poder sobre o receptor. Imagem do protótipo usada para controlar ações do receptor. Idolatria.	Receptor como cliente Receptor como espectador

(GELL, 1998, p.29, tradução nossa)

Tais termos são vistos de maneira relacional quando analisamos as posições de agentes e pacientes, que por sua vez também são classificados de forma posicional como primários e secundários. Segundo o autor, artistas são agentes primários e índices são agentes secundários.

As experiências das instalações descritas neste trabalho evidenciam que estes termos que visam posicionar as relações entre pessoas e objetos nem sempre dão conta da complexidade das interações entre estas instâncias, ainda que tratem de um modelo de análise.

Os processos interativos entre pessoas e entre elas e objetos, de quaisquer tipos, me parecem bem mais complexos do que essa tabela pode conter, como o exemplo anterior, tirado de um livro de Bruno Latour, procurou demonstrar. Fazendo um paralelo com uma proposta consagrada nesse sentido, os tipos de dominação, em Max Weber, auxiliam na medida de sua simplicidade e abrangência, o que faz com que não possam ser confundidos com a realidade. Já em Gell, acontece o inverso. Temos, ao todo, 20 possibilidades de relações envolvendo objetos de arte que parecem querer dar conta de todas as formas de interação possíveis. (ALVES, 2008, p.333)

É importante notar os termos que abrangem a ideia agência em Gell, uma vez que nestes termos ele descreve as relações tentando situá-las, o que embasa seu argumento de que a arte é um sistema de ação. Diferentemente de Strathern, Gell dá ênfase nos termos como constituintes de relações por isso a possibilidade de relacioná-los em distintos posicionamentos elucidando-as:

I think one can justifiably criticize Strathern for not doing enough to elucidate the concept of relationship, as I have just done, and in particular for saying so much about relationship without introducing the logically essential concept with terms, i.e., what relationships relate. She took all this for granted. In what follows, relationship are necessarily between terms, and terms are treated as constituted out of the relationship in with they participate. (GELL, 1999, p.35)

O fato de retratarmos e pensarmos a agência dos objetos no caso dos grafitos de banheiro, não indica um intento de particularizar suas relações excluindo as pessoas e o rebatimento de tais interações. O que se busca mostrar com a teorização da possibilidade de interação autônoma de objetos é uma capacidade distinta da intenção semântica ou gráfica produzida por um sujeito impactando somente textualmente ou graficamente em outro, mas uma capacidade de algo produzido criar interações entre grafitos, pessoas e entre grafitos e pessoas para além destes sentidos descritos.

Entendemos então como o conceito de agência é expandido no estudo dos grafitos como categoria de estudo de uma prática urbana relacional e comunicacional,

que redefine todo um conceitual por conta do enfoque dado a interação e não aos sujeitos que “escrevem ou desenharam em banheiros”.

Se o conceito de agência em Gell é localizável ao universo das artes, tal expansão é possível, pois este é um domínio da realidade, da expressão, das relações, ou seja, um domínio humano, que não finda ou se limita ao objeto artístico definido no interior de um domínio da estética ou da academia. Como já relatamos, a arte extrapola suas definições e delimitações, o que vem de encontro a uma percepção descrita por Simmel (2005, p.5): “Arte, para nós, significa aquela atividade na qual o ser autônomo das coisas - a nós no fundo ininteligível - foi tornado inteiramente transigente com os movimentos internos da alma”.

Arte aqui pensada, mais do que voltada para o artista, é um processo da vida e voltada para o conhecimento.

A expansão da arte proposta por este trabalho não visa banalizar o artista reconhecido como tal pelas delimitações que classificam objetos artísticos tendo como parâmetro técnicas e saberes específicos.

Mas o intento da análise é situar a estética e sua dimensão técnica como instâncias da arte e não a totalidade de suas possibilidades, como já apontara Gell:

Anthropology, from my point of view, is a social science discipline, not a humanity. The distinction is, I admit, elusive, but it does imply that the 'anthropology of art' focuses on the social context of art production, circulation, and reception, rather than the evaluation of particular works of art, which, to my mind, is the function of the critic. (GELL, 1998, p.3).

Busca-se situar a arte como produção num sentido mais totalizante, pensando e a problematizando nas ciências humanas, mas concomitantemente que esta produção dotada de criatividade possa impactar as próprias ciências que a pensam e a forma de produzi-las.

Ao pensarmos a arte como possível meio de síntese entre subjetividades, objetos, pessoas e ações direcionadas, não podemos encarar tal intento como um caminho que se distancie de uma pretensa “objetividade científica” e por isso invalide a análise ou seja ilusório, pois ela também pode ser um meio de compreensão que dialoga com as formas de expressão científica e acadêmica, já que não resumimos a arte, seu contexto e produção a um estudo estético de grafitos:

Concorda-se amplamente com a ideia de que a ética e a estética pertencem à mesma categoria. Eu sugeriria que o estudo da estética está para o domínio da arte, assim como o estudo da teologia está para o domínio da religião. O que

é o mesmo que dizer que a estética é um ramo do discurso moral, que depende da aceitação dos artigos iniciais da fé: de que no objeto esteticamente valorizado reside o princípio da Verdade e do Bem, e de que o estudo de objetos esteticamente valorizados constitui-se em caminho rumo à transcendência. Na medida em que almas modernas possuam religião, essa religião é a religião da arte, a religião cujos santuários consistem em teatros, livrarias e galerias de arte; cujos padres e bispos são pintores e poetas; cujos teólogos são críticos, e cujo dogma é o do esteticismo universal. (GELL, 2005, p.43)

Se tomarmos a perspectiva posicional de Gell, um escrito pode representar uma subjetivação de um sujeito qualquer - por mais que, como já vimos, o alcance dos grafitos extrapole o próprio sujeito que o realizou, por conta de sua capacidade agentiva. Já para Marilyn Strathern: “a pessoa não existe num estado permanente, de subjetividade ou objetividade”, e ainda rejeita que sua forma ‘livre’, natural, seja a de sujeitos ou agentes. (STRATHERN, 2006, p.475).

Assim, se não é possível reconhecer a pessoa em um estado permanente, parece-nos improvável que os escritos possam “surgir” como uma canal de expressão de subjetividades de determinados sujeitos, senão como uma perspectiva de que escritos são pessoas. Se objetificam em relações e possuem posicionamento múltiplo do agente que “age com conhecimento de sua própria constituição como uma pessoa na consideração dos outros e, na verdade, fabrica esta consideração (objetivando-se) ao ativar a relação”. Se afirmamos os escritos como agentes, é importante destacar que para a autora “um agente pode dispor de partes, ou agir como parte” (STRATHERN, 2006, p.466)

3.3 - Agência em Marilyn Strathern

No livro *O Gênero da Dádiva*, Marilyn Strathern descreve um agente como um conduto, uma vez que “a pessoa não existe num estado permanente, seja de subjetividade ou de objetividade”, pois “seria um erro ver certas pessoas sendo sempre objetos das transações de outros, como seria igualmente equivocado supor que sua forma ‘livre’, natural, seja a de sujeitos ou agentes”. (STRATHERN, 2006, p.475)

Agência em Strathern relaciona-se com a capacidade do sujeito agir a partir de seu próprio ponto de vista tendo em mente um outrem (entendido de forma recíproca: na relação um sujeito faz outro agir assim como este outro o faz agir) temporal e

sequencialmente: um processo que envolve co-ação e coerção. Ela se funda na relação e objetifica pessoas – daí a premissa que toda “posição social” é múltipla, pois é na relação que pessoas são objetificadas.

Vimos que em Gell o índice é visto como o pivô do nexos artístico. Já em Strathern, o sujeito que age, o agente, é construído como um pivô de relações. Agente neste caso não é especificado como “a pessoa” (forma de objetificação destas relações).

Há desta forma uma distinção entre causa e agente e entre pessoa e agente.

No primeiro caso, uma causa existe como um ponto de referência para o agente, e o efeito de uma relação existe como simples resultado. “A causa é a ‘pessoa’ com quem a relação do agente deve ser transformada. Já o agente é aquele que levando em consideração a causa (razão para ação) age também para si mesmo - por isso a posição do agente é sempre múltipla. Na relação de causa e efeito, posições ativas e passivas são reversíveis, visto que ser uma causa (passiva) é ter sido agente (ativo) num momento anterior.

[...] O agente age com conhecimento de sua própria constituição como uma pessoa na consideração dos outros e, na verdade, fabrica esta consideração (objetivando-se) ao ativar a relação. Um agente pode perceber-se como uma pessoa na forma individual, potencialmente um dos elementos de um par, ou como *um microcosmo compósito, potencialmente determinado como uma unidade*. (STRATHERN, 2006, p. 40)

No que se refere à pessoa, ela é construída da perspectiva das relações que a constituem, sendo, pois, revelada por estas relações. O agente (constituído por um ego) é aquele que age em virtude das relações e é revelado por suas ações. A separação entre agente e pessoa (causa das ações) é uma separação sistêmica que governa a percepção melanésia a respeito da ação, sendo que tais termos ocupam posições definidas por diferentes perspectivas: pois “uma mesma figura é objeto de atenção de outros (pessoa) como aquela que age como si em favor destes outros (agente)”. (STRATHERN, 2006, p. 401).

Já com relação aos modos de troca, momento em que observamos a aplicação da agência e a objetivação de pessoas, o uso das pessoas como forma em que a objetificação se torna visível resulta em dois modos simbólicos descrito pela autora: as relações mediadas e não mediadas.

A primeira forma ressalta as coisas conceitualizadas como partes de pessoas (o que significa algo distinto de ‘representantes de pessoas’ tal como na construção do ocidental):

Pessoas ou coisas podem ser transferidas como algo que ‘representa’ (em nossos termos) partes de pessoas. Esta construção, portanto, produz objetos (a pessoa como uma ‘parte’ de uma pessoa- ele ou ela, ou outrem) que podem circular ente pessoas e mediar a relação entre elas.(STRATHERN, 2006,p. 270)

Já as relações não-mediadas caracterizam o trabalho de produção. Neste caso, as pessoas não destacam partes de si sendo os efeitos da relação experienciados de forma direta. “Pessoas são construídas como tendo uma influência direta nas mentes ou corpos daqueles com os quais estão relacionadas deste modo... cria uma assimetria característica entre as partes”. (STRATHERN, 2006, p. 270)

Tal assimetria encontra-se no fato de que um agente não é capaz de apropriar-se dos atos de outro. Ele somente pode fazer com que outra aja, tornando-se uma causa (passiva) desta ação. A autora exemplifica tal situação com o parto das mulheres, que não podem ser apropriado pelos homens, eles apenas podem intervir como causadores da ação.

[...] Não é que os agentes criem assimetria, eles a encenam. Resumindo: ser ativo e ser passivo são posições relativas e transitórias; na medida em que categorias relevantes de atores são ‘masculina’ e ‘feminina’, cada sexo pode ser tido como causa dos atos do outro, e a condição se manifesta na possibilidade perpétua de um ser vulnerável à exploração do outro ou de ser capaz de englobar o outro. A conclusão deve ser a de que essas construções não implicam relações de dominação permanente. (STRATHERN, 2006,p. 478)

A socialidade melanésia distingue, pois, dois tipos de relação: coletiva e particular. Onde as interações se caracterizam antes por relações não mediadas do que mediadas, não é necessário uma comunicação explícita entre os atores, estas são situação não-coletivas e de certa forma, não comunicativas. Comunicá-las é produzi-las de forma mediada. Assim, toda condição unitária de pessoa é comunicada como uma condição “múltipla”, pois é isso que a comunicação faz com ela.

Este fato de repensar a relação do sujeito com o mundo que o rodeia, ou ainda o que é delimitado como o sujeito e o que é “do sujeito”, onde o olhar antropológico pode focar seus objetos – o que a antropologia estuda como conceitualista e caracteriza seus objetos; todos estes questionamentos acrescentam quando nos propomos pensar escritos de banheiros. É na diferença do enfoque das relações melanésias que “pensamos nossas formas de pensar” e podemos expandir esta reflexão:

Os ocidentais apreendem como simbólica a relação entre um item e aquilo que ele “expressa”..., pois a relação é entre coisas com sua própria forma. Já os melanésios personificam relações – dotam objetos de valor com atributos e capacidades humanas como fazem com respeito às pessoas individuais- e,

ao invés, precisam *fazer aparecer a forma*. (STRATHERN, 2006, p. 273)

Neste sentido, apesar de não ser exposto como um modelo teórico de substituição ou superação de conceitos, as relações expostas pela autora podem nos liberar de algumas “amarras conceituais” e, no caso dos escritos podemos ir além dos modos de subjetivação do sujeito, do simbólico, das representações, das classificações de gênero, entre outras formas de pensar que classificariam os escritos de uma ou outra forma e o enquadrariam em abordagens específicas.

Ante o exposto, é importante situar algumas das concepções de arte no pensamento antropológico e social, suas abordagens, aproximações e divergências com relação ao conceitual aqui utilizado, para entender e posicionar o estudo empreendido com relação a este fazer artístico- antropológico que evoco.

3.4 - “Antropolarte”

O que é arte? Quem a produz? Para quem ela se destina?

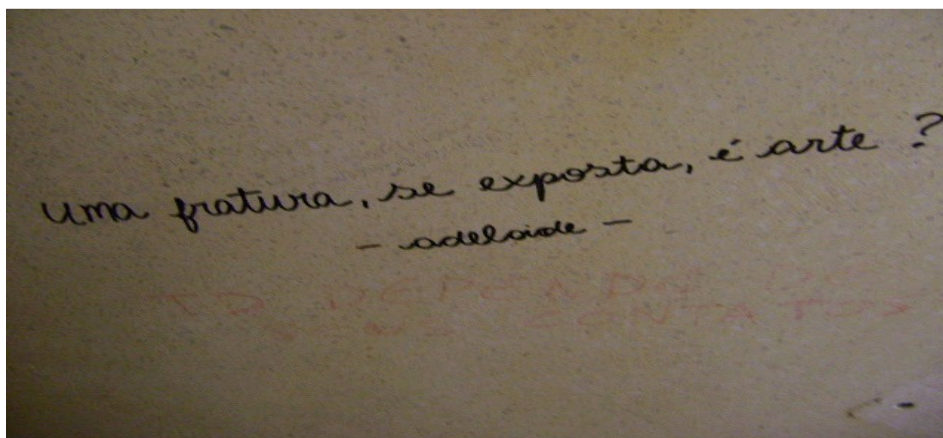


Imagem 54: Banheiro FFLCH - USP

Fonte: Arquivo Pessoal¹⁹

¹⁹ O grafito exposto traz uma questão fundamental ao estudo da arte e de uma disciplina estética, a que diz que da característica contemplativa da arte. Não nos furtamos a estes significados que permitem no nosso pensamento classificar ou teorizar a arte, por mais que a perspectiva antropológica aqui adotada conceitue arte como um campo de ação. Cabe uma referência a Souriau, quando faz a análise da diferença entre o artista criador e o utilizador da arte, contemplador ou ouvinte. Segundo o autor, a crença do artista como homem sentimentalmente sensível “fortalece o preconceito de que a criação artística é, antes de tudo, matéria da contemplação e da sensibilidade” e ignora que os artistas são, à sua maneira, homens de ação, sendo a atividade artística uma ação no mundo (SOURIAU, 1973, p. 32).

Tais questões perpassam as distintas abordagens do pensamento antropológico além de serem fundamentais aos propósitos teóricos e metodológicos deste estudo de grafitos de banheiros.

Na abordagem estrutural, a noção de arte é pensada como universal e refere-se à dimensão simultaneamente sensível e inteligível que o termo engloba. Trata-se, pois, de uma abordagem de forma e conteúdo, significantes e significados. Por isso, o estudo da arte extrapola a concepção estética, história e até filosófica da produção artística de determinado grupo (sem, contudo, negar a importância do estudo etnográfico localizado). A este respeito, Lévi-Strauss ressalta que:

[...] o estudo das correlações internas entre mitologia ou a arte e todo o resto constituiria um preâmbulo absolutamente necessário, mas insuficiente... Com efeito, esses mitos opõem-se a outros mitos, contradizem-nos ou transformam-nos, e seria impossível compreendê-los sem nos reportarmos a estes – do mesmo modo que todo e qualquer enunciado se explica por meio de palavras que, precisamente, nele não figuram, visto que as que o locutor empregou extraem a sua significação e seu alcance do fato de terem sido escolhidas de preferência a outra que ele também poderia ter empregue e às quais, portanto, convém fazer referência ao comentar o texto. (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 126)

A escolha no plano da arte traz consigo a questão do “estilo artístico” e suas abordagens diferenciadas. Segundo Lévi-Strauss, os estilos não se ignoram mutuamente e a originalidade não exclui, por exemplo, empréstimos. A escolha de um estilo – bem como a noção de originalidade – diz respeito à recusa de inúmeros outros possíveis. Assim, “Lévi-Strauss usou a recorrência da ‘representação desdobrada’ em tradições artísticas sem contato histórico demonstrável para ilustrar o método estruturalista” (LAGROU, 2007, p.38). Aqui também é evocada a questão da criação artística: como as pessoas criam artisticamente? Seria uma ilusão a imagem do artista como criador/autor?

A criação é envolta nestas lógicas de eleição e rejeição, que não se dão na forma de polaridades incomunicáveis, pelo contrário a rejeição de algo pode significar o próprio “ato criador”, daí a premissa de o artista “nunca caminhar sozinho pelas veredas da criação” (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 128). Assim, o ato de criar é limitado pelas possibilidades de criação. Entretanto, por mais que este ato trate de possibilidades elegíveis, sua origem demanda o artista, é ele que as elege e omite as formas sob as quais são representadas:

[...] o gênio do pintor consiste em unir conhecimento interno e externo, ser e

devir; em produzir, com seu pincel, um objeto que não existe como objeto e que ele, pintor, sabe, entretanto, criar em sua tela, síntese exatamente equilibrada de uma ou de várias estruturas artificiais e naturais e de um ou de vários acontecimentos naturais e sociais. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.41).

Apesar da originalidade se encontrar restrita a produções precedentes, atuais, materiais ou virtuais, o artista é quem traz à tona a representatividade da expressão artística que, por sua vez, diz respeito a uma estrutura de pensamento e expressão própria da sociedade em que se insere. A ilusão do artista como criador/autor se encontra nas possibilidades limitadas de criação dispostas estruturalmente. Talvez a importância dada à originalidade se manifeste numa perspectiva conceitual/ científica de arte (que difere da abordagem artística primitiva calcada em signos), a qual busca sentidos relevantes da representação ou de uma funcionalidade como parte de um ineditismo típico da ciência moderna, mas que também se encontra limitado por seu caráter conceitual generalizador.

É preciso situar, desta forma, a reflexão da arte sob a perspectiva da bricolagem e da ciência. Tratamos da arte situada nas distintas formas de organização do pensamento, mas como elemento constitutivo das estruturas destes.

As considerações anteriores várias vezes tocaram de leve no problema da arte, e talvez se pudesse indicar brevemente como, nessa perspectiva, ela se introduz a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico- pois todos sabem que o artista tem, por sua vez, algo do cientista e do bricoleur: com meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, um objeto de conhecimento. Distinguimos o homem de ciência e o bricoleur pelas funções inversas que, na ordem instrumental e final, conferem ao acontecimento e à estrutura, um criando acontecimentos (mudar o mundo) por meio de estruturas, e outro, estruturas por meio de acontecimentos (fórmula inexata, por ser categórica, mas que nossa análise deve permitir matizar). (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.38).

Desta forma, a arte é vista como ocupando uma posição intermediária quando tratamos de estrutura e acontecimento - uma vez que tais termos se manifestam de forma simétrica e inversa quando tratamos de ciência e bricolagem. O que permite compreender suas manifestações nas sociedades mais simples às mais complexas. Há uma diferenciação de expressão e diálogo nestas duas. A relação de sincronia e diacronia se encontra, como já dito, invertida: o pensamento mítico elabora estruturas ordenando os acontecimentos, ou melhor, os “fragmentos” que os acontecimentos irão dispor na estrutura. Já a ciência cria na forma de eventos fabricados (hipóteses, conceitos e teorias) seus meios e resultados.

Na sociedade que o pensamento engloba e utiliza “afastamentos diferenciais entre homens- alguns dominantes e outros dominados- (...) para produzir a cultura, a um ritmo até então inconcebível e insuspeitado” (LÉVI-STRAUSS, 1962 apud HEUSCH, 1967, p.23) a arte é a expressão concreta de técnicas e compreensões abstratas, mas, paradoxalmente manifesta-se diferentemente da ciência por seu caráter simultaneamente sensível e inteligível:

A ciência teria trabalhado, com efeito, na escala real, mas por meio da invenção de um ofício, enquanto que a arte trabalha em escala reduzida, tendo por finalidade uma imagem homóloga do objeto. O primeiro passo é da ordem da metonímia; substitui um ser por outro ser, um efeito por sua causa, enquanto que o segundo é da ordem da metáfora. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.40)

Em tal diferenciação a arte é apresentada como “modelo reduzido”:

[...] a transposição gráfica ou plástica implica sempre a renúncia a certas dimensões do objeto; em pintura, o volume; as cores, os perfumes, as impressões tácteis, até na escultura; e, nos dois casos, a dimensão temporal, já que o todo da obra representada é apreendido num instante. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.39)

A redução explicitada (seja de escala ou de propriedades) resulta numa nova apreensão do processo de conhecimento, pois apresenta-nos um modelo de totalidade que pode ser tanto captado pelos sentidos como racionalmente, invertendo assim a tendência no nosso pensamento de decomposição do objeto em partes para então conhecê-lo em sua totalidade. Esta transposição quantitativa que parece qualitativamente simplificada permite um domínio do objeto em sua totalidade, e é esta ilusão fruto de uma apreensão diferenciada da inteligência e da sensibilidade, que Lévi-Strauss denomina de prazer estético. Além do mais tal modelo é construído, feito manualmente²⁰, o que implica numa verdadeira experiência sobre o objeto, não sendo, pois, um homólogo passivo.

A arte cria, é classificada e classifica. É, pois, superior ao caos e não se trata de expressão espontânea ou de compilação de sentidos- ela própria (tal como os mitos) seleciona e omite sentidos, que no caso do pensamento científico são operados por meio de conceitos e no pensamento “selvagem” opera por meio de signos.

Para tratar dos signos, seus significantes e significados na arte e no mito, é frutífero trazer à tona a imagem do *bricoleur*, pois ambos os casos tratamos de

²⁰ Uma questão possível refere-se à produção em série de “objetos de arte”. No cerne deste questionamento temos a particularização dos objetos de arte e sua diferenciação estrutural em contraponto à produção de mercadorias, por mais que a produção destas envolva dimensões estéticas próprias. Tal diferenciação engloba questões relativas à economia e a troca, funções e posições simbolicamente ocupadas. Para esta reflexão proposta basta diferenciá-las através do papel da arte nas estruturas de pensamentos.

mensagens pré-transmitidas. O artista no plano da criação opera da mesma forma que o pensamento mítico, como o *bricoleur*, elabora no plano prático, conjuntos estruturados por meio de resíduos e fragmentos de acontecimentos:

A arte procede, por conseguinte, a partir de um conjunto: (objeto + acontecimento) e vai à descoberta de sua estrutura; o mito parte de uma estrutura, por meio da qual empreende a construção de um conjunto: (objeto + acontecimento). (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 41)

A inferência ao estudo e compreensão dos mitos em relação direta com a compreensão e posicionamento da arte na estrutura de pensamento primitiva não é despropositual pois objetiva mostrar a validade do método comparativo para entender a arte como pressuposto universal estruturante e presente de forma igualmente válida no pensamento abstrato / científico e no pensamento concreto, bem como os contrastes que tal noção atravessa: mito e ciência, natureza e cultura, *bricoleur* e cientista/ engenheiro.

Arte como pressuposto universal do pensamento humano nos mostra a impossibilidade de pensar a diferença expressa de forma e conteúdo como estágios, fases, ou mesmo evolução do saber e da estética, uma vez que as distinções estruturais operam lógicas igualmente válidas de pensamento.

Diante da reflexão exposta, resta saber como pensar como a dimensão sensível, própria da arte e do prazer estético, pode ser relacionada ou compor a experiência científica no pensamento abstrato. Em que medida arte e ciência dialogam para além da abstração conceitual e teórica? Qual o lugar da sensibilidade na ciência moderna?

A arte pode extrapolar a delimitação conceitual a ela imputada através da dimensão sensível, pelas sensações que proporciona para além da abstração: assim a música vive no indivíduo e partilha de seu corpo, traz-lhe sensações que compõe uma emoção estética particular (mas também se consegue buscar pelo método comparativo as estruturas que a situam, tais quais as análises promovidas por Lévi-Strauss das diferentes formas de máscaras, que por oposição tratam de lógicas que se equivalem na forma estrutural do pensamento concreto). Compreender neste caso é também sentir.

Temos, pois, que a noção de mensagem que o objeto artístico exprime, extrapola uma dimensão conceitual e se materializa, por exemplo, em aparências plásticas que se referem em contextos distintos:

[...] Aparências plásticas de máscaras portadoras de uma mesma mensagem se invertem de maneira totalmente semelhante na passagem de uma população para a outra vizinha. (...) Quando os elementos plásticos se mantêm os mesmos – como entre a máscara swaihwé dos Salish e sua

imitação kwakiutl sob o nome de xwéxwé – são as mensagens que sofrem inversão. (...) A relação de inversão já observada entre máscaras respectivamente salish e kwakiutl aparece também, no plano dos mitos... (LEVI-STRAUSS, 1979, p. 110)

Assim a dimensão estética corrobora, é constituída e integra os mitos. A máscara não representa o mito, ela é o mito materializado. A noção de representação é ocidental, uma vez que diz respeito a uma noção conceitual, abstrata. Desta forma, pensar a dimensão do sensível, do concreto, na ciência moderna, também perpassa a reflexão de em que medida a noção de arte e estética no nosso pensamento cumpre uma função para além da representação.

Se não há a necessidade de fissões entre arte e mito no pensamento mítico, ou seja, há continuidade e coerência entre as categorias, parece válido questionar a separação das esferas no pensamento científico como o pressuposto que torna válido o próprio conhecimento científico, racional, abstrato, universal. Como vimos, a arte apresenta-se como um intermediário, através do contraponto que esta é representativa e, portanto categorizada no pensamento abstrato, mas sua existência funda-se na experiência sensível, no emotivo, valorativo, subjetivo, daí seu status inferiorizado quando comparada ao conhecimento científico:

[...] Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se em nossa civilização confinado àquilo que Lévi –Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica no interior do pensamento domesticado: a arte.; fora dali, ele seria clandestino ou ‘alternativo’. Valorizada como seja a experiência artística, ela nada tem a ver com o experimento científico: a arte é inferior como produtora de conhecimento. Ela pode ser emocionalmente superior, mas não é epistemologicamente superior...” (CASTRO, 2002, p.488).

Aqui surge, pelo próprio status da arte e diferenciação da mesma e do objetivismo científico, a associação das temáticas da arte a da magia no trato antropológico, onde a agência dos objetos é passível de compreensão, assim esta associação entre arte e magia viabiliza a crença de que “coisas”, animais e as árvores possuem perspectiva de ação sobre o mundo. Ilustra também, utilizando esta imagem do xamanismo indígena, as posições relacionais e agentivas de homens e objetos.

O objeto de arte personifica os processos técnicos, e aí reside seu poder de fascinação; a tecnologia do encanto fundada no encanto da tecnologia. A magia está na transubstanciação do material por intervenção humana e que transcende as possibilidades de realização do espectador – o artista como técnico oculto, e a obra, entidade física que transita entre dois seres”, razão social entre eles e chave para um fluxo de relações posteriores. No contexto social, o virtuosismo técnico capacita a obra a criar assimetrias nas relações interpessoais e das pessoas com as coisas (GELL, 2005, p.41).

Esta atribuição de intenção e “consciência” a objetos não viventes matiza uma objetividade e a relação de delimitação entre sujeito-objeto ou sujeito, ação e causa, categorizada pelo pensamento objetivo e racional, mas pode ser bem especificada na experiência artística, subjetiva, de intenções e sensações diversas expressas por intenção do artista e propagadas pelo próprio objeto, que é em si o foco da emoção artística que ele provoca.

Tal questão é importante para “o mergulho em nós mesmos” que o estudo antropológico da nossa forma de ordenar o mundo exige. Por fim, deixemos em suspenso que talvez a antropologia como ciência seja a forma de conhecimento que trabalha com este aspecto ambíguo – tanto fundada na experiência, quanto teórica- o que torna a questão da arte um problema fundamental à compreensão antropológica de forma mais ampla: seria fazer antropologia uma possível aproximação da arte e da ciência?

Clifford Geertz (1997), em seu texto “a arte como um sistema cultural”, ao contrário da abordagem estruturalista descrita, negava uma acepção abstrata à arte e afirmava a incorporação da apreciação estética a um padrão de vida.

De acordo com tal concepção, a sensibilidade artística antes de ser uma inspiração ou talento do artista, se forma coletivamente:

Esta visão da arte sugere que, para que uma abordagem estética possa ser chamada de semiótica – ou seja, uma abordagem cujo objetivo seja explicar o significado de determinados indicadores- ela não pode ser uma ciência formal como a lógica ou a matemática e sim uma ciência social como a história ou a antropologia. (GEERTZ, 1997, p.178)

A arte então materializa uma forma de viver, evidenciando um modelo de pensamento para o mundo dos objetos. Assim, para elaborar uma semiótica da arte, Geertz sugere que ao invés de buscar uma concepção mental abstrata dos significados dos objetos, é mais relevante à compreensão da arte uma etnografia dos veículos que transmitem significados.

O estudo da arte demanda uma ciência que seja capaz de determinar o sentido que os objetos têm para a vida a seu redor. Delimitando, pois, a existência de sujeitos que significam os objetos. O autor então se afasta de uma noção ou sentido universal de beleza, que, segundo relata, seria fonte de um tipo de sentimentalismo etnocêntrico, que se afasta da concepção de arte, pois uma teoria da arte é constituinte e constitutiva de uma teoria da cultura. Assim a concepção estética seria local.

Desta forma, a variedade artística nada mais seria do que as distintas formas de se retratar as concepções das sociedades da organização e funcionamento do mundo.

Esta visão da particularização da forma de expressão artística como ligada a uma cultura específica e, portanto, sua compreensão mediada por significados próprios, traz um ponto comum com referência à questão da arte entre Geertz e o estruturalismo de Bourdieu, que traz a noção de cultura ao invés de uma noção estética abstrata estrutural, na afirmação de que “a ciência da obra de arte tem por objeto aquilo que faz possível tanto esta ciência como a compreensão imediata da obra de arte, que diz respeito à cultura” (BOURDIEU, 1968, p. 48, tradução nossa).

Ainda quer existam diferenças de abordagens das tradições do pensamento social e dos enfoques dados à arte pelos autores, dentre estes a própria extensão desta particularização da produção e difusão artística - uma vez que Bourdieu traz tal questão para pensar em fatores como distinções entre as classes sociais e hierarquia, daí a reflexão sobre a arte estar mediada por seus conceitos de “campo” e “habitus” como integrantes das diversas esferas de criação simbólicas- este ponto comum é possível pela própria abordagem estruturalista de Bourdieu:

A obra sociofilosófica de Pierre Bourdieu pode ser entendida como uma teoria das estruturas sociais a partir de conceitos-chave. Nas suas investigações, Bourdieu erige uma variante modificada do estruturalismo. Ele se esforça para encontrar tramas lógicas ou problemáticas que evidenciem a presença de uma estrutura subjacente ao social. Segue a tradição de Saussure e de Lévi-Strauss, ao aceitar a existência de estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes. Mas deles difere ao sustentar que tais estruturas são produto de uma gênese social dos esquemas de percepção, de pensamento e de ação. Que as estruturas, as representações e as práticas constituem e são constituídas continuamente (BOURDIEU 1987, p.147 apud THIRY-CHERQUES 2006, p. 28).

Assim, o autor refuta a ideia de a obra artística possa ser fruto de uma inspiração individual do artista. Desta forma, as preferências estéticas estariam diretamente relacionadas à posição que o indivíduo ocupa na estrutura social e se ligariam a fatores como origem, classe social e educação:

Los hombres cultivados son los indígenas de la cultura erudita y, en ese carácter, se ven llevados a esa especie de etnocentrismo que se puede llamar etnocentrismo de clase, que consiste en considerar como natural, es decir al mismo tiempo obvia y fundada en su naturaleza, una manera de percibir que no es más que una entre otras posibles, y que se adquiere mediante la educación difusa o específica, consciente o inconsciente, institucionalizada o no institucionalizada. (BOURDIEU, 1968, p. 47).

Vimos nas abordagens citadas a arte tratada como uma instância da vida ou do pensamento, delimitada, ainda que a obra e interpretação artística possa ter sentidos próprios. Mesmo para existir num mundo próprio – tal qual a interpretação de Geertz²¹, é preciso demarcar o que é arte e diferenciá-la de outras instâncias da vida. Se as formas interpretações sobre o assunto divergem, trazem as diferenças da interpretação da arte, sua lógica e sentidos.

Tentamos mostrar que temas como: indivíduo, sociedade, cidade, subjetividades interagindo, o processo criativo, a delimitação da arte urbana, entram em pauta numa despreziosa conversa de escritos e grafias ilustradas em uma porta de banheiro.

Não é arte por não ser formalizada como tal? Há Significados partilhados numa estrutura de linguagem e sentidos próprios. São manifestações típicas de uma urbanidade que ocorrem dentre inúmeras possibilidades em um local específico. Tratam de ações que se instauram e extrapolam o lugar em que foram criadas, as intenções pessoais de seu produtor e os sentidos estritamente semânticos e/ou gráficos pelos quais poderiam ser analisados. Produz-se uma política no sentido que evidenciam relações e diferenças que não são ou não podem ser conciliadas pelo gosto, pela classe social, pelo uso “democrático” dos espaços e costumes públicos, pela moral religiosa, pelos aspectos fisiológicos. Enfim, os grafitos são resíduos e produtores de diferenças, o que faz da sua expressão (artística, sociológica, moral) seu ponto nodal para a sua compreensão como instituinte de socialidade.

Mais do que arte pautada numa concepção estética, os grafitos são registros de como este conceito se expande para além das delimitações e técnicas acadêmicas. Eles possuem agência social e transpõem conceitos pensados para uma antropologia da arte para o cenário urbano. É exatamente esta interface entre arte e práticas e códigos urbanos que buscamos dialogar na forma de instalações e intervenções artísticas. Práticas dialogam e falam mais do que sobre sujeitos, elas instauram possibilidades artísticas que extrapolam conceituações artísticas. Exposições que denotam ex-posições, novas experiências que miram uma proposta fixa que se dá de forma variável. Voltamos assim à descrição e análise das instalações restantes munidos de questões teóricas e comparações possíveis com uma experiência primeira intermediária.

²¹ De acordo com o autor:[...] A arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isto acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como o caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como o caso das artes não literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá dar uma resposta exata se quisermos saber o que é jazz. (GEERTZ, 1997, p. 142)

Capítulo 4: Rumo às Ex-posições

Trouxe a descrição da primeira instalação separadamente das outras experiências agora etnografadas²² porque as particularidades destas evocam a necessidade de definições e posicionamentos com relação à arte e à antropologia que as problematizam de forma mais densa e possibilitam tratar cada experiência singularmente.



Imagem 55: UDIROCK
Fonte: Arquivo pessoal

Neste momento, nos voltamos a experiências entendidas como unicamente artísticas pelo público que frequentou as instalações. Notabiliza-se uma questão importante ao trabalho, se por um lado buscamos resignificar o alcance e interfaces possíveis de práticas artísticas, e por isso não nos limitamos a uma definição estética de arte, tomando a teoria antropológica da arte que pensa tais iniciativas numa perspectiva que evoca a ação tendo por base significados partilhados, mas de composição variada dependendo dos agentes e pacientes, produtores e receptores, temos por outro lado que minha inserção foi legitimada e reconhecida nestes eventos como artística, portanto utilizando-se de significados (técnicos, conceituais e estéticos) que balizam o “entender artístico”.

²² Descrição da instalação realizada no I Seminário de Pós- Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo, realizada no ano de 2011, consta no segundo capítulo deste trabalho.

Apesar de não buscar classificar ou fazer deste trabalho um estudo voltado a análises e padrões estéticos, concordo com Alves ao relatar que “na nossa sociedade, é absurdo evitar, dentro de uma discussão sobre arte, ou sobre objetos de modo geral, a discussão sobre estética e sobre o crítico de arte” (ALVES, 2008, p. 321), ainda que isso não signifique uma obrigatoriedade analítica aos estudos antropológicos da arte.

Assim, para questionar o estatuto da obra de arte e o alcance das definições que classificam os objetos artísticos, precisei me inserir no próprio universo que evitava como meio de análise produzindo com base em padrões estéticos.

Como a inserção artística teria que ser trabalhada e divulgada de forma diferenciada da apresentação acadêmica, assumi um “nome artístico” que facilitaria a divulgação e aceitação dos trabalhos, a saber, Ludmila Oze. Assim, se na academia eu sou Santos, Ludmila Helena Rodrigues., no cenário artístico precisava de um nome de fácil circulação e memorização, que também fosse artisticamente criado mas ao mesmo tempo veiculado a minha imagem e identificação por parte das pessoas que já me conheciam- independentemente se como antropóloga, artista ou informalmente. Por isso mantive meu primeiro nome, que seria meu “identificador universal” e agreguei Oze – um apelido de infância. Desta forma criei meu eu artístico, me multiplicando. É interessante notar que na primeira instalação que fiz- integrante de um seminário nacional de pós- graduação- não precisei me atentar a esta necessidade de desvincular a instalação de um empreendimento acadêmico. Nesta ocasião era totalmente coerente que a autoria da proposta se desse nos padrões de citação formais exigidos para apresentação de trabalhos científicos.

Entendo que não abordar como linha analítica do trabalho a discussão sobre a estética e o crítico da arte, não signifique o mesmo que apagá-los da discussão teórica, mas propor um novo enfoque desvinculado de uma classificação técnica ou algumas questões filosóficas que se ligam à estética. Tais abordagens podem ser tratadas em trabalhos antropológicos, mas não podem representar a única via de análise, ou as únicas questões possíveis acerca do processo artístico. Veremos nas especificações da experiência e nos projetos a serem descritos, algumas particularidades das disciplinas artísticas, ou seja, questões típicas da produção de arte, como por exemplo, a censura, os significados partilhados e os lugares legitimados à prática artística.

4.1 - Festival Udirock: Instalação DescarROCKga:



Imagem 56: Release da Instalação divulgado de forma impressa no evento

Fonte: Arquivo pessoal

O Festival Udirock é um dos festivais de rock de bandas independentes relevantes no cenário de Minas Gerais. Na sua sexta edição, contou pela primeira vez com algumas iniciativas artísticas para além das atrações musicais, sendo a instalação DescarROCKga, uma destas novas vertentes artísticas. A instalação foi fruto de um convite dos organizadores do evento, que conheciam o trabalho proposto neste estudo e soube da iniciativa da primeira instalação. Assim, a proposta inicial de instalação era exatamente a mesma, ou seja, o mesmo operacional, da realizada em Vitória- ES. Contudo, devido as características particulares do evento e ainda por contar de neste caso, com uma colaboradora da área das artes que fez parte da execução da proposta, temos uma outra experiência, com outros significados veiculados e outro tipo de adesão dos participantes/expectadores.

Como já fora descrito, por conta das especificidades dos resultados da primeira instalação que aconteceu em um evento acadêmico, um dos novos objetivos desta

metodologia adotada era de tentar, de preferência na cidade de Uberlândia, Minas Gerais, cidade em que ocorreria a ideia original de instalação que não ocorreu por fechamento do espaço onde aconteceria, fazer uma instalação cujos resultados pudessem ser analisados sob à luz da primeira experiência de caráter “mais formal”. Por isso, a proposta seria a mesma, somente os locais e intenções dos frequentadores do banheiro poderiam expressar distinções nas experiências.

O estado de excepcionalidade que a festa determina, poderia assim trazer à pauta novos temas, outro tipo de vigilância, e até mesmo compreensão dos significados propostos artisticamente.

Ao tratarmos da vigilância, aspecto que a princípio pode parecer oposto à ideia de intimidade que o banheiro também representa ou ainda, parece destoar da questão do anonimato, característica essencial à produção e autonomização dos grafitos que estudamos, é essencial entender como tais idéias não só caracterizam o banheiro, como convivem sem grandes problemas na disciplinalização dos corpos no interior deste local. Este controle tem sua forma particular no banheiro, mas faz parte processos históricos disciplinares que tomam no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação:

[...] O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política que é também igualmente uma “mecânica do poder” está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer. (FOUCAULT, 2008, p. 119)

É interessante esta imagem de corpo esquadrinhado, articulado e recomposto para os propósitos deste estudo, pois permite uma aproximação do regime de anonimato constituinte destes locais estudados - banheiros de circulação pública - com a problemática da corporalidade, uma vez que é sobre o corpo que incidem as práticas disciplinares²³, tornando-o controlado, cientificizado, pois é nele que recairiam formas de saber-poder que fazem dele não um objeto natural, mas o produto de relações de poder, estabelecendo, desta forma, coordenações entre regimes de poder e produção de verdades (FOUCAULT, 2008).

²³ A definição conceitual de disciplina aqui pensada é tratada no texto “A ordem do discurso”, que nos parece relevante para o estudo do nosso objeto, os escritos de banheiro: “A disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Fixa-lhe limites pelo jogo de identidade que tem a forma de uma reatualização permanente de regras”. (FOUCAULT, 1998, p.12).

O estudo dos grafitos evidencia que este corpo cerceado de práticas disciplinares não deixaria de produzir e reproduzir modos de subjetividade. Entender como os grafitos produzem interações e composições variadas a partir de uma “marca” abandonada pelos sujeitos, como esta é e não é, concomitantemente, parte integrante desta subjetividade, pois é produzida tendo como base traços de subjetividade e desejos de um produtor, mas a interação que geram independe do acompanhamento, reiteração e vigilância, permite entender como uma marca é um estado específico produzido por um corpo e que o produz:

O que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir. (ROLNIK, 1993, p. 02)

Ao tratarmos estes grafitos, uma pergunta vem à mente: como lidar com estas marcas, que são produzidas por corpos, sem um contato, sem poder descrevê-lo em suas características pessoais/ subjetivas, sem poder enquadrá-lo nas categorias de estudo sociológicas/ antropológicas com alguma precisão que temos do contato com o “nativo” e suas intenções? E ainda, o que é relevante estudar? Como é possível estudar antropologia a partir destes traços de subjetividade materializados e propagados na forma desses grafitos?

Se tais marcas produzem um novo corpo numa perspectiva de corpo recriado, temos que, no caso dos escritos de banheiro, o resultado é um corpo autônomo ao que o produziu, espécie de duplo anonimato, pois os grafitos também se tornam anônimos neste espaço, ainda que marquem uma assinatura ou marca pessoal.

Ao estudar o suplício, nota-se um deslocamento do corpo como alvo de intervenção disciplinar para a alma. Aqui é possível discutir a intervenção das disciplinas. Forma-se o indivíduo composto de um corpo e de uma alma. Indivíduo este que não é natural, tanto ele quanto a noção de sujeito são fabricações e nenhum deles é corpo físico. A fabricação de uma individualidade é então a fabricação de uma anatomia que envolve a fabricação de um corpo e uma alma:

A minúcia dos regulamentos, o olhar esmiuçante das inspeções, o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo darão em breve, no quadro da escola, do quartel, do hospital e da oficina, um conteúdo laicizado, uma racionalidade econômica ou técnica a este cálculo místico do ínfimo e do infinito. (FOUCAULT, 2008, p. 121)

Pensar o corpo como o lugar da uma subjetividade é entender como esta fabricação está situada entre uma forma de produzir verdade e um exercício de poder, o que difere de uma perspectiva biológica. Os “envoltórios” de um corpo extrapolam uma consciência material de corpo, neste sentido ao nos relacionarmos com grafitos, lidamos com estas definições que delimitam uma concepção de subjetividade:

A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta então como direito a diferença e direito à variação, à metamorfose. (DELEUZE, 1986, p.113)

A temática da vigilância dos corpos é cara a descrição da instalação realizada no Udirock por uma situação especial que impactou na forma que a instalação assumiu no evento.

Uma primeira diferença a ser marcada da primeira instalação realizada é que no caso desse evento os banheiros mantiveram sua distinção de gênero, ou seja, ao invés de resignificar um banheiro e abri-lo a visitação, neste caso, por conta do extenso público envolvido, por questões de responsabilidades legais dos organizadores- uma vez que em uma festa de grandes proporções tornar este espaço de intimidades partilhado entre gêneros poderia implicar problemas diversos ligados a privacidade, conflitos, exposições consideradas impróprias, além de problemas com o juizado de menores, pois a censura do evento era 16 anos.

Ante o exposto, no UdiRock os espaços, compreensões, censuras e distinções de gênero foram constitutivamente marcados em função dos controles e proibições atribuídas a proposta da instalação e sua inserção no espaço íntimo que o banheiro representa, que teria que passar pela avaliação e autorização dos organizadores do evento em acordo com as disposições do juizado de menores, que estava atento ao conteúdo e fiscalizando (antes e durante o festival) as atrações artísticas e uso do espaço.

[...] escapar al régimen de género de los baños públicos es desafiar la segregación sexual que la moderna arquitectura urinaria nos impone desde hace al menos dos siglos: público/privado, visible/invisible, decente/obsceno, hombre/mujer, pene/vagina, de-pie/sentado ocupado/libre... Una arquitectura que fabrica los géneros mientras, bajo pretexto de higiene pública, dice ocuparse simplemente de la gestión de nuestras basuras orgánicas. (PRECIADO, 2002, p.5).

Divulgação do evento preparada, fotos para a exposição selecionadas, câmeras fotográficas compradas. Alguns dias antes do festival o organizador me ligou, perguntando se haviam fotos que figuravam corpos nus ou ideias destes, pois isto poderia gerar problemas com o juizado de menores que fiscalizaria o evento. Lá estava eu diante de outra alteração importante na proposta da instalação, a questão da censura. Retirei da seleção aquelas que poderiam gerar alguma discussão nessa direção, revelei outras com mensagens ou desenhos que não envolvessem questões sexuais. Mas tinha a vista um problema estrutural sério, o fato de a instalação ser compostas de máquinas fotográficas nos banheiros. Poderia ter problemas sérios com a captação de imagens sensuais ou eróticas de menores de idade. Não se pode prever que tipo de foto iria ser tirada, tampouco era objetivo da instalação colocar alguém para vigiar o uso das câmeras. Após a compra de 20 câmeras descartáveis (que seriam utilizadas nos dois eventos artísticos que selecionei, o UdiRock e o Festival Contato), cada uma com 27 poses, tinha um impasse legal que me impedia utilizá-las. Deveria tornar a instalação uma exposição de fotos? Volto à questão da contemplação das fotos como meio artístico apartado do significado antropológico que estas expressam, a saber, sem problematizar a capacidade agentiva das mesmas. O que fazer diante de tais proibições?

A questão da censura é tema frequentemente abordado na prática artística. A tensão entre política, burocracia e arte, marca estilos e vanguardas artísticas. Recentemente, um artista teve suas obras censuradas na bienal de artes de São Paulo, acusado de apologia ao terrorismo, por uma série de autorretratos em que aparecia assassinando líderes políticos. As telas foram cobertas com um pano na área em que estava exposta e havia a informação aos expectadores de que aquela obra estava censurada:



Imagem 57: Gil Vicente

Fonte: Marcelo Justo / Folhapress 25-dez-2010

Outro artista, Gil Vicente, mostra uma série de autorretratos em que aparece

assassinando líderes políticos e religiosos, entre eles o presidente Lula e George Bush.

"Minha questão era muito direta, era expurgar a raiva que tinha", diz Vicente. "Não entendo de arte e também não leio nada sobre arte." No caso, a OAB de São Paulo acusou o artista de fazer apologia ao terrorismo. É uma discussão que ronda até agora só a casca polêmica dessas obras, mas turbinou o debate sobre o que significa arte política hoje. (MARTÍ, Silas. Bienal começa hoje sob censura e acusação de apologia ao terrorismo. FOLHA.com, Ilustrada, 25 de dez. de 2010).

A arte na nossa sociedade, por mais que teoricamente tenha um status criativo e, portanto considerada mais livre no que se refere à expressão, está igualmente submetida a normas, controles, espaços, técnicas, censuras. Assim, até mesmo para transgredir ou questionar valores, a prática artística será avaliada, autorizada, aceita ou rejeitada, criticada ou divulgada. Da mesma forma que há resistência de sujeição por parte dos corpos das práticas disciplinares que incidem sobre eles, a arte também possui seus mecanismos de negação desta disciplinalização da criatividade. Em ambos os casos é importante notar que nem o indivíduo nem seu processo criativo estão livres das formas de adequação e asujeitamento imposto pelas disciplinas. Mesmo o uso do método criativo típico dos artistas para uma renovação das disciplinas, tal como propõe Guattari (2006), está sujeito à outra instância de controle e vigilância, vemos que estruturalmente os mecanismos são os mesmos, ainda que a proposta seja válida no intento de “desengessar” os processos científicos, que por conta de uma sistematização baseada no objetivismo têm sérios problemas de renovação ou mesmo de criação, mas não podemos nos iludir pensando que tal iniciativa liberaria o conhecimento das “amarras científicas”. Teremos outros mecanismos que podem ou não operar mais “frouxamente” permitindo aberturas a iniciativas, que impactarão em alguma instância na academia e na vida dos homens.

Diante da censura das câmeras e da possibilidade das fotos tiradas me acarretarem problemas legais sérios, tivemos – pois neste caso tinha uma colaboradora na instalação- que forjar novas possibilidades que dialogassem com esta situação inusitada.

Retiramos então da seleção as fotos que tivessem algum apelo sexual, com exceção de duas fotos, que veiculariam, uma em cada banheiro, esta necessidade de esconder estes significados:



Imagem 58: Exposta no WC masculino Udirock
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 59: Exposta no WC feminino Udirock
Fonte: Arquivo pessoal

Ambas as fotos foram coladas na parte interna das cabines que comportam os vasos sanitários, sendo que no banheiro feminino, a figura explícita de duas pessoas fazendo sexo oral foi censurada com uma fita preta, que durante o evento – como esperado- foi retirada pelos expectadores/ usuários de banheiro.

É interessante notar que tais manifestações foram fotografadas em banheiros de uso irrestrito, o que significa dizer que “menores de idade” podem ver, ler ou produzir significados que veiculem temáticas sexuais em portas de banheiros, contanto que não se identifique os produtores da mesma. No caso da instalação, este anonimato era impossível, pois “artistas” a montaram, e nominaram estes significados. No caso da montagem, somos responsáveis pelos significados ali trazidos- ainda que não os tenhamos produzido- e ainda os que seriam fruto da proposta de produzir imagens, representaria um entrave legal, pois poderia representar um ato vexatório ou constrangedor à menores de idade:

Art. 18. É dever de todos velar pela dignidade da criança e do adolescente, pondo-os a salvo de qualquer tratamento desumano, violento, aterrorizante, vexatório ou constrangedor. Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei Federal nº 8069, de 13/07/1990 – ECA)

Aqui temos o valor do anonimato para este tipo de manifestação que o grafito representa.

Ante esta nova situação, a ideia original de instalação sofreu modificações que buscassem trazer a tona estas questões da censura e da arte. Além da modificação das fotos expostas, na instalação a máquina aparece presa numa ratoeira juntamente com o aviso: “Objeto censurado, não tire fotos no banheiro”.

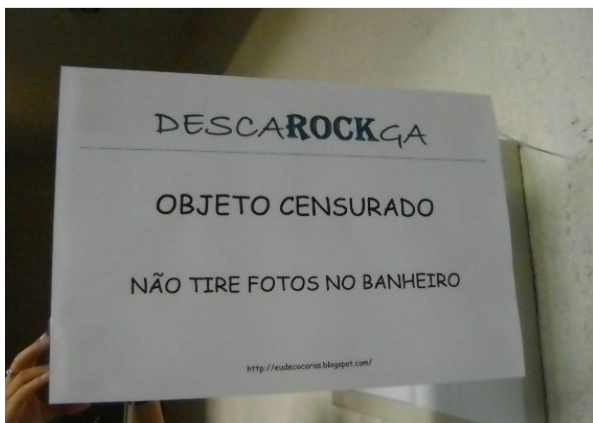


Imagem 60: Instalação DescaRockga
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 61: Instalação DescaRockga (II)
Fonte: Arquivo pessoal

Com isso buscamos polemizar em algum grau para os expectadores a proibição de captar imagens de corpos- ainda que adesão a uma proposta artística seja voluntária- e ainda tirar fotos no espaço do banheiro, que representa um lugar de intimidade, anonimato e privacidade.

Aqui temos a questão da recepção não controlada das imagens e de uma compreensão não padronizada que leve a um resultado artístico calculável:

O antropólogo que trabalha com imagens detém menos controle sobre as possibilidades de leitura que suas imagens trazem ao receptor; é sempre possível que o receptor se distraia diante dos objetivos do autor. Exatamente no momento da recepção as imagens são polissêmicas. É por esta razão que, ao contemplar uma foto, frequentemente o que se vê não é apenas o que ali está representado pela intenção do fotógrafo, mas o que ela evoca no universo das experiências pessoais de quem a contempla. (NOVAES, 2008, p. 464).

Ainda sobre a questão da imagem:

Alfred Gell (1998) demonstra que a necessidade de controle sobre a própria imagem não se restringe às populações indígenas, é algo muito comum a todas as pessoas. O autor não vê razões para invocar crenças mágicas ou animistas para afirmar que as pessoas são muito vulneráveis às representações hostis que delas podem ser feitas. Isto porque a agência do indivíduo está efetivamente impressa na representação. Como pessoas sociais, estamos presentes não apenas em nosso corpo físico, mas em tudo o que nos rodeia e que testemunha nossa existência, nossos atributos, nosso agir. Nesse sentido, eu sou a causa da forma que minha representação assume. Mais do que isto, a imagem pode exercer um efeito causal na direção oposta, sobre a pessoa que ela representa, tal como ocorre em alguns rituais (NOVAES, 2008, p.462 apud GELL, 1998).

A instalação resultou em algumas interferências interessantes, que foram manifestadas desde apropriação não autorizada de algumas fotos por parte dos expectadores, como o caso de um garoto que retirou a foto com o dizer “o fim se

aproxima” e colou em sua camiseta, desfilando no evento com a foto que estava no banheiro em seu corpo, fazendo uma intervenção pessoal partindo do material da instalação fixa, até uma reorganização das mesmas – uma foto que falava de alienação foi “retirada de seu lugar original” no banheiro masculino e foi colada na entrada deste mesmo lugar.



Imagem 62: Intervenção a partir da instalação DescarRockga
Fonte: Arquivo pessoal

Foi deixado um recado escrito com batom em papel toalha no banheiro feminino com os seguintes dizeres: “com chave dá jeito” (referindo-se à câmera censurada), e registrei a presença de marcas de batom na forma de beijos no espelho ao lado de uma foto exposta. Muitas pessoas tiraram fotos com o celular ou máquinas digitais próprias, ignorando ou contrariando a proibição anunciada de se tirar fotos no banheiro. Tanto o é que no dia posterior ao evento, pude ver fotos do banheiro e instalação postadas em rede social, por pessoas que não tinham ligação direta comigo ou com os organizadores do evento.



Imagem 63: Instalação DescaRockga (III)
 Fonte: Arquivo pessoal

Ainda que não tenhamos imagens que manifestem intenções específicas, no caso da instalação no Udirock, temos ações que configuram uma relação dos expectadores com a instalação e que trazem assim novos significados.

4.2 - Instalação Festival Contato

O Festival Contato ocorreu entre os dias 14 a 20 de novembro de 2011, em São Carlos, interior do estado São Paulo, cidade onde está situado o programa de Mestrado em Antropologia Social que executo meu estudo.

Entrei em contato com a organização do evento na mesma época que encaminhei outras propostas, no intento de ter mais uma instalação aprovada. Tanto a organização do Udirock, como a do Contato aprovaram minhas propostas e resolvi aceitar ambas por conta das particularidades, possibilidades de riqueza dos resultados e repercussão variada.

No Contato, além da tentativa de manter a proposta original de instalação nos banheiros, realizei intervenções nos banheiros químicos do evento que se encontravam em frente à Praça do Mercado Municipal da cidade, no centro comercial.

A proposta das intervenções era de trazer significados dos banheiros de formas variadas- literárias, sinestésicas, fotos.

Chamamos esta segunda proposta de intervenção artística, pelas próprias características que a configuram, a saber, a produção realizada na área central e comercial da cidade, a interação feita nas cabines de banheiros químicos públicos (um espaço a priori não artístico), onde se buscou contatos, reflexões e as percepções acerca do objeto artístico, resignificando momentaneamente tal espaço.

Tal intervenção também se deu no formato de instalação, pois a montagem era propositadamente sazonal, houve, portanto um arranjo do espaço, que se limitou ao tempo de duração e permanência dos elementos ali dispostos para o fim artístico proposto.

E foi exatamente este caráter sazonal que marcou a intervenção. Diferentemente de instalações feitas em locais “próprios” para tais propostas – como museus, galerias, mostras artísticas, entre outros, no caso da proposta de intervir com tal ação publicamente, a reação do espectador não poderia ser mediada por significados de tais lugares, nem mesmo pode ser esperado um comportamento padrão, tanto pela diversidade de pessoas que frequentam tais cabines, como em função da surpresa de encontrar este local modificado. Foram evidenciadas diferentes compreensões e aceitações da iniciativa, e todos estes fatores impactaram na intervenção das pessoas que ali estavam.

Realizei montagens distintas em oito cabines de banheiro químico dispostas numa área em frente à Praça do Mercado Municipal de São Carlos, sendo quatro temas distintos trabalhados e montados respectivamente em quatro banheiros femininos e quatro masculinos – cobrindo quase a totalidade das cabines dispostas em tal localidade – sobraram uma masculina e uma feminina sem intervenção alguma.

Como já dito, procurei trabalhar de forma sinestésica os temas abordados, trazendo imagens visuais, impressões olfativas, balas e sabores de chás e plantas.

A proposta era tornar cada cabine um espaço artístico que dialogue com estas sensações e significados. Ao invés de fotos, o significado e manifestações geralmente encontradas em banheiros seriam trazidos numa forma textual – poesia, inferências a escritos. Os textos, de minha autoria, representaram uma nova forma de escrever o que estudo, com um novo formato, o poético/artístico.

Trago abaixo a arte final e descrição dos temas trabalhados. Já o relato da experiência bem como a reação dos usuários/expectadores, se dará ao final da

explicação dos conceitos e significados artístico-antropológicos, pensados na elaboração dos trabalhos.

4.2.1 - Espaço Menta

Trata-se de um espaço com um texto poético que faz inferência a dizeres e temas comuns aos banheiros por mim estudados como: Dê o cu, todo mundo tem cu, no banheiro todos são iguais.

Exemplo de escritos de banheiro:

- "Por que mijas fora se no entanto cagas dentro? Ou tu tens o pau torto ou o cu fora do centro!";
- “Venha comer meu cu que é bem gostoso. Chupo muito bem e pago bem”;
- “Dona Pica gosta do Seu Ânus”;
- “Cagar todo mundo caga, Cagar é a lei do universo, Cagou Dom Pedro II, Cagando fiz este verso.”

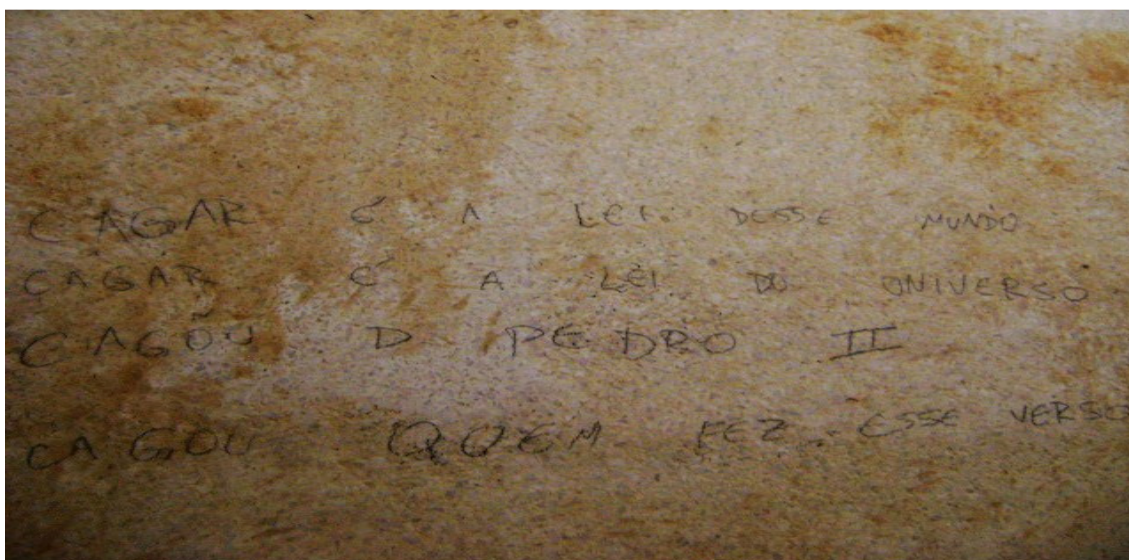


Imagem 64: Banheiro FFLCH-USP

Fonte: Arquivo pessoal

Tendo por base estes significados, propus um espaço chamado Espaço Menta, que traria tais temáticas em forma de texto poético e seria decorado por imagens, balas e chás de menta. Segue abaixo a arte final do cartaz de vinil que foi colado na cabine.



Imagem 65: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Menta

Fonte: Arquivo pessoal

Já na montagem do espaço o público vinha interagir, perguntar por que estava colando cartazes e pendurando balas – pois foi confeccionada para este banheiro uma cortina de balas de hortelã – porque colocava sachês de chá no banheiro.

Muita gente vinha me parabenizar pela iniciativa que deixava a visita a tal espaço menos “aterrorizante” e despertava o olhar para um espaço que não se volta o olhar atento, só utiliza-se e de preferência da maneira mais rápida possível, pois não há

nada que chame atenção e que ainda carece de infraestrutura: não há descarga mecânica, não há luz, geralmente não há papel, demandando, desta forma, certa habilidade do usuário para utilização. A entrada é geralmente individual, até porque o espaço não permite a co-presença de corpos, e a mistura destas características, associada a um odor forte típico fruto dos produtos químicos misturados aos dejetos humanos, torna o local pouco convidativo.

Assim, fazer um convite aos sentidos neste ambiente é tornar patente tais características, surpreendendo para além das intenções fisiológicas das visitas.



Imagem 66: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Menta (II)
 Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 67: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Menta (III)
 Fonte: Arquivo pessoal

A proposta literária trazia significados e um signo específico: A sexualidade e o ânus.

Buscou-se revelar uma incompatibilidade entre o que se come e o que se expele, onde e sob quais condições se realizam tais atos – daí a as balinhas no local. A proposta trouxe cheiros tanto “refrescantes” como odores “fétidos” - do que é ali expelido.

4.2.2 - Erva Doce

Este espaço evoca outro tema comum de banheiro- a inferência ao uso de drogas – especificadamente o uso da maconha, pelos dizeres que veicula:

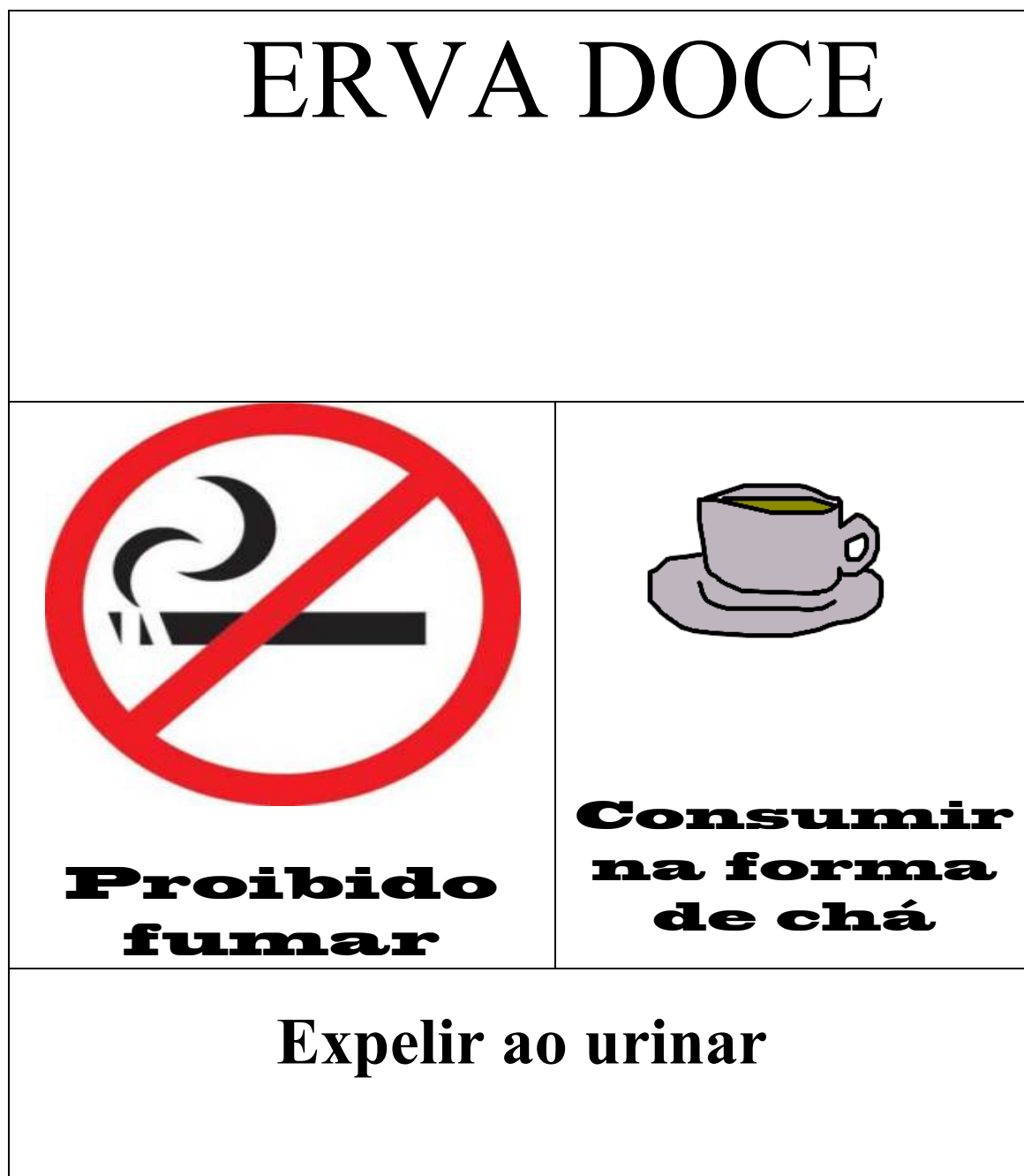


Imagem 68: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Espaço Erva Doce
Fonte: Arquivo pessoal

As cabines foram decoradas com o cartaz acima ilustrado, com sachês de chá de erva doce e cortina de balas de erva doce. Também se buscou uma mistura de impressões e sentidos, sejam olfativos, gustativos ou visuais. A questão do que se deve ou não fazer no banheiro e subjetivamente- e neste caso prescrições de usos e induções de significados também foram trabalhados.



Imagem 69: Oze, Ludmila.
Intervenção Festival Contato
2011: Espaço Erva Doce (II)
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 70: Oze, Ludmila.
Intervenção Festival Contato
2011: Espaço Erva Doce (III)
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 71: Oze, Ludmila.
Intervenção Festival Contato
2011: Espaço Erva Doce (IV)
Fonte: Arquivo pessoal

O tema de uso de drogas, seja apologético ou não, é recorrente nos grafitos de banheiro e apareceu de forma significativa durante o trabalho de campo, principalmente nos banheiros da USP e dos bares da Rua Augusta.

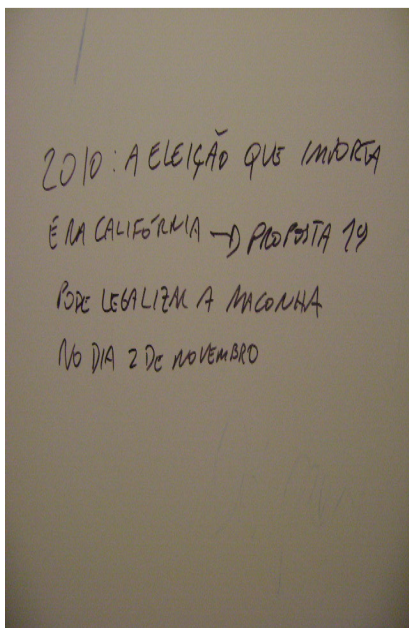


Imagem 72: USP Humanas
Fonte: Arquivo pessoal

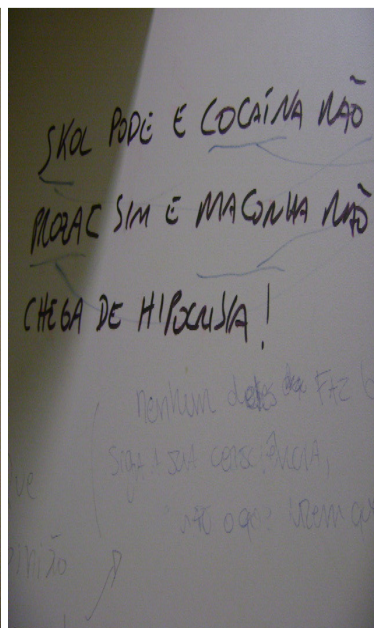


Imagem 73: USP Humanas (II)
Fonte: Arquivo pessoal

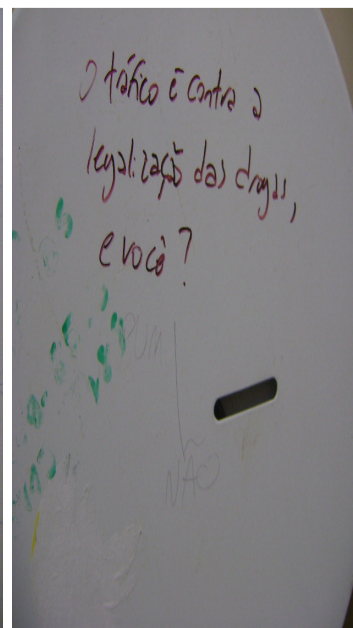


Imagem 74: USP Humanas (III)
Fonte: Arquivo pessoal

Este trabalho buscou traduzir artisticamente a vivência e compreensão de tais temáticas e significados, trazendo o proibido e o permitido, os usos e acessos e esta relação íntima do banheiro público e do uso das drogas.

Na produção fílmica do tema das drogas o banheiro é o local das cenas em que os personagens adictos atingem o auge da degeneração, e, em alguns casos, este mesmo lugar aparece como contraponto de purificação, o que dialoga com as depravações físicas e psicológicas tratadas nos roteiros.

Com base neste simbolismo, este local é privilegiado ao tratar do íntimo, pessoal, do inconfessável, do corrompido, do que é excretado e do que deve ser higienizado. A temática das drogas serve como um catalisador de significados que o banheiro expressa, e este, por sua vez, simboliza estados físicos e psíquicos que tal temática evoca, e assim concordamos com a premissa exposta por Rose Satiko Hikiji, de que filmes revelam uma interpretação que as sociedades trazem de si mesmas, impregnadas de valores, categorias e contradições (CAIUBY & MENEZES apud HIKIJI, 1998, p. 40):

A arte teria a propriedade de sintetizar a experiência social cotidiana. Essa ideia é fundamental para compreendermos o potencial que filmes possuem para captar e expor estilos de vida, tendências comportamentais, sensibilidades coletivas. (HIKIJI, 1998, p. 43)

Podemos citar como exemplos de produções que tratam de tal relação os filmes “Requiem para um sonho”, “Eu, Christiane F.-13anos, drogada e prostituída”, “Kids”, “Trainspotting – Sem limites”, entre outros do mesmo gênero²⁴.

Visamos assim, sentidos que ligam banheiros públicos e drogas planam de uma arte a outra, da arte que fala nos banheiros à arte que fala dos banheiros.

4.2.3 - Escatológico

Trata-se de uma proposta com um texto literário de fundo crítico que deseja um “Feliz ânus novo”, fazendo referência às datas festivas de fim de ano.

Os temas críticos, independentemente de uma classificação política, religiosa, de classe ou quaisquer outros, são também muito recorrentes nas manifestações por mim estudadas. Questões filosóficas, de cunho subjetivo, sociais, etc. são tratadas tanto de forma direta e explícita, como de forma irônica e dando margens a interpretações ambíguas. Como os grafitos instauram dinâmicas, temas críticos são frequentemente seguidos de respostas irônicas e/ou que ridicularizam seu conteúdo. Porém, como não há regras de configurações destas interações, é possível acessar mensagens críticas que trazem verdadeiros debates.

Foi exatamente esta última possibilidade que inspirou a idealização deste ambiente composto por tal texto literário.

²⁴ As referências dos filmes citados encontram-se nas referências bibliográficas deste trabalho.

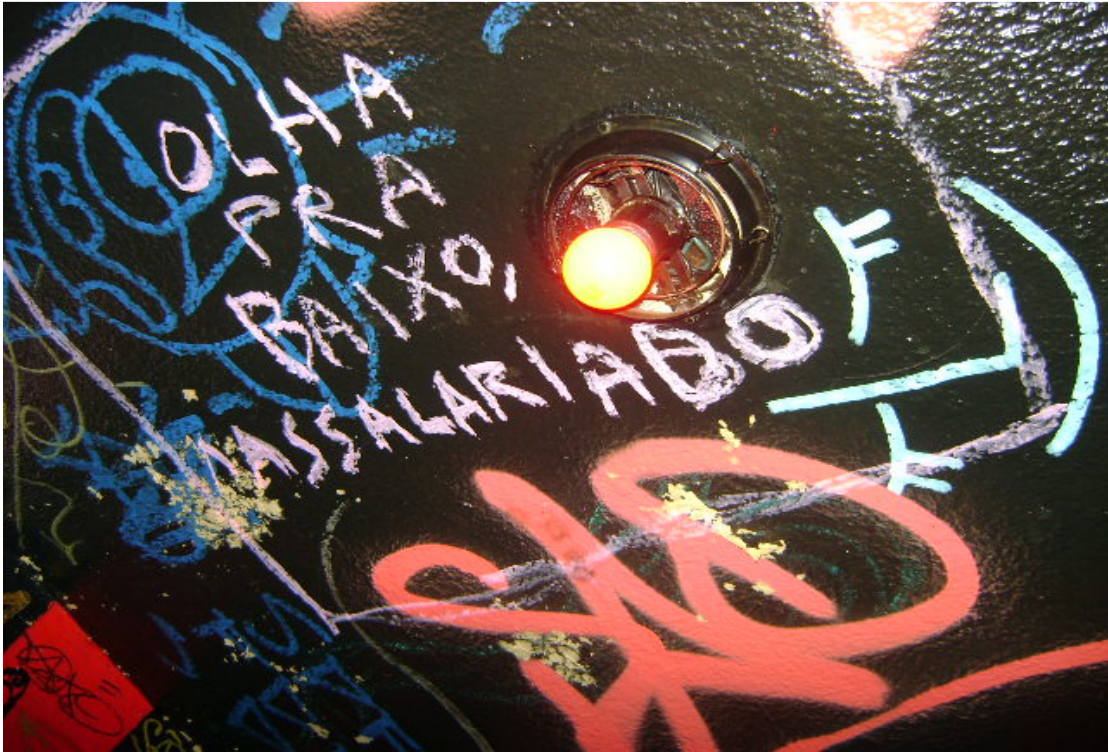


Imagem 75: Banheiro Berlin Club
 Fonte: Arquivo pessoal

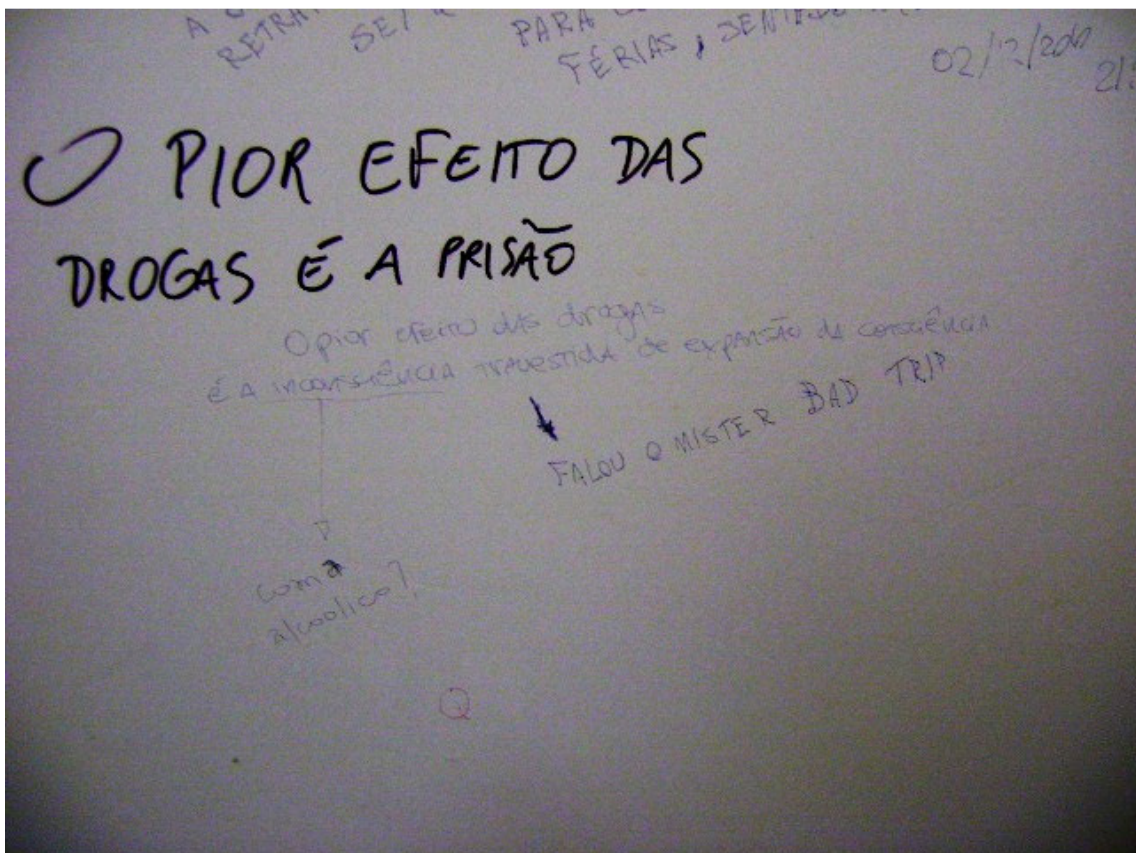
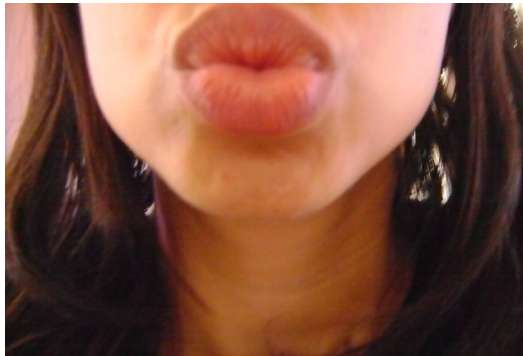


Imagem 76: Banheiro masculino FFLCH – USP
 Fonte: Arquivo pessoal

Escatológico



Feliz Ânus Novo
 Este é o trocadilho
 Feliz cada um com seu fundilho
 Seja novo, decadente ou guardado
 Prepare com muito cuidado
 O caudilho traseiro para atuação
 Haja cu para aguentar
 Tanta bosta, fedor, podridão
 Contraia o esfíncter para evitar
 De na vida ser somente
 Mais um cagão
 Feliz Ânus Novo
 É meu voto sem troca-troca
 Um desejo tão realista que toca
 No fundo do olho do furacão

Ludmila Oze

Imagem 77: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Escatológico
Fonte: Arquivo pessoal

A foto utilizada tem uma intenção ambígua que dialoga com o texto, a representação do beijo como uma forma de congregação e a referência ao ânus, pelo

foco dado a foto e a composição com o poema. A foto utilizada é de minha idealização e autoria, e ainda me utiliza como “modelo” para evitar eventuais problemas de direitos autorais e/ou mesmo censuras.



Imagem 78: Oze, Ludmila: Intervenção Festival Contato 2011: Escatológico (II)

Fonte: Arquivo pessoal

4.2.3 - Vários avisos de banheiro

Esta é uma referência do banheiro como espaço de ordenamento e controle das pessoas. Como tal, o espaço foi composto por placas, folhas e fotos de avisos, (proibido fumar, não jogue papel no chão, etc.) e cartazes normatizando o uso e acesso ao banheiro, bem como divulgando práticas de higiene e cuidados pessoais.

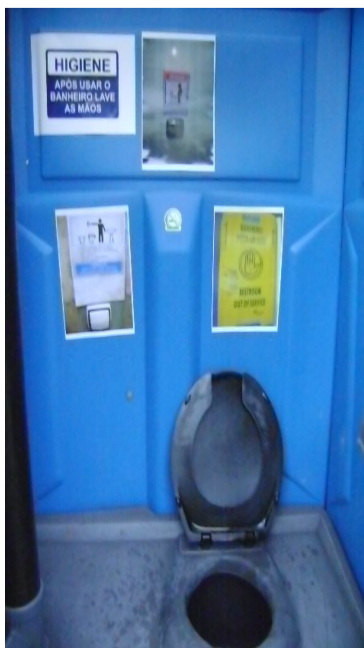


Imagem 79: Oze, Ludmila:
Intervenção Festival Contato
2011: Espaço Normativo
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 80: Oze, Ludmila:
Intervenção Festival Contato
2011: Espaço Normativo (II)
Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 81: Oze, Ludmila:
Intervenção Festival Contato
2011: Espaço Normativo (III)
Fonte: Arquivo pessoal

Muitos destes avisos existem de forma padrão nos banheiros públicos e podem ser comprados em papelarias na forma de adesivo. É comum notar em banheiros cartazes impressos e colados, normatizando o uso e indicando práticas de higiene a serem praticadas. O uso destes avisos é tão comum, difundidos e padronizados, que cheguei a notar “gafes” com relação aos seus usos, como o aviso de não subir no vaso colocado logo acima do sanitário de deficientes num estabelecimento cultural da Rua Augusta.



Imagem 82: Estabelecimento cultural da Rua Augusta
Fonte: Arquivo pessoal

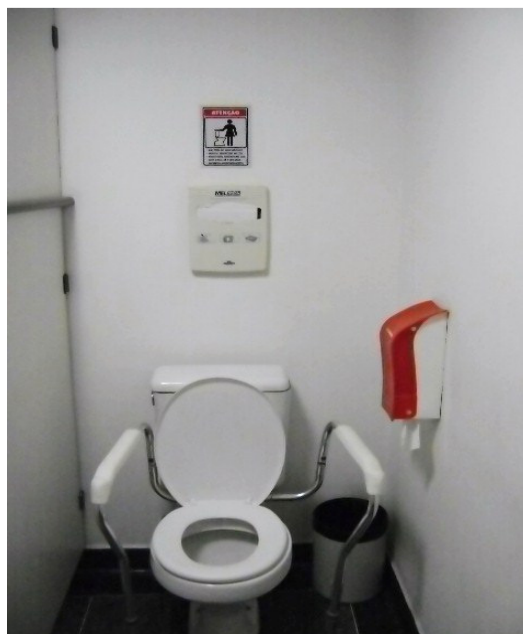


Imagem 83: Estabelecimento cultural da Rua Augusta (Sanitário)
Fonte: Arquivo pessoal

Temos então neste caso a possibilidade de diálogo da instalação com a primeira proposta realizada – que também foi executada numa Universidade-, mas também com a segunda, realizada numa festa, além de expandir os significados para a ocupação das cabines dos banheiros químicos dispostos no trajeto do evento.

Aqui novamente evocamos o banheiro como espaço disciplinador e de vigilância, ainda que carregue sentidos de privacidade e autonomia de ação.

Nivelamentos, práticas disciplinares, noções de higiene e cuidados corporais contrapostas pela noção de infecção e impureza do banheiro, conceitos antropológicos pensados de forma artística pelo excesso de informação e inaplicabilidade dos avisos, como no caso das prescrições: “dê descarga”, “lave as mãos após utilizar o sanitário”, “não jogue papel no sanitário”, “apague a luz”, etc.

A tradução artística destes conceitos se deu, desta forma, mediada pelos excessos e absurdos.

4.3 - Compreensões, usos e reações

Como já relatado, as intervenções foram motivos de curiosidade e mobilização por parte dos transeuntes. Muita gente veio conversar comigo, elogiar a iniciativa, ajudar na montagem, entender o que estava enfim acontecendo.

O trabalho foi bem aceito e a sua desmontagem deu-se espontaneamente por parte dos frequentadores, que levavam consigo as balas e as poesias, sendo que ao final do festival, no último dia, não havia vestígio do trabalho ali realizado.

Logo durante a montagem, vi uma garota entrar no banheiro e sair com um cartaz na bolsa. Quando me viu montando a cabine ao lado, ela ficou envergonhada, disse ter gostado muito da poesia, e que por isso levava o cartaz. Disse que não tinha problema, mas pedi que o devolvesse, pois precisava realizar uma montagem e registro completo do trabalho, antes de uma eventual desmontagem do trabalho. Ela devolveu e se desculpou. Depois que o trabalho já estava todo montado, aproximadamente duas horas depois deste episódio, ela voltou à cabine e retirou definitivamente o cartaz, desta vez sem notar minha presença, pois observava as reações do público distanciada e não me identificava como autora.

As reações foram as mais variadas durante o período que fiquei observando a interação do público com o trabalho exposto.

Pessoas abriam a porta e ao ver a cortina de balinhas e os cartazes, davam um passo para trás, verificavam a cabine, verificavam em volta, algumas depois a utilizavam, outras pessoas procuravam outra cabine sem intervenções para o uso privado. Outros simplesmente ignoravam as modificações ali expressas e entravam para utilizar o banheiro. Houve quem foi ao banheiro só para ver o trabalho e pessoas que traziam outras para este fim – o que modificou totalmente a “função” de um banheiro químico.

O mais surpreendente foi o fato de pessoas se apropriarem dos objetos da intervenção. Em aproximadamente quatro horas posteriores à montagem, não havia mais nenhum objeto ali anteriormente disposto. Um rapaz que se apropriou de um cartaz me reconheceu e veio se justificar, falando que também era artista e que iria colocar no próprio quarto, pois tinha gostado do trabalho. Um morador de rua, que aparentemente estava vivendo na praça onde se encontravam os banheiros químicos, pois se encontravam ali alguns de seus pertences, foi ao banheiro e saiu interagindo com o cartaz de tema “escatológico”.

Algumas pessoas que se encontravam ali criticavam outras que saíam do banheiro portando os objetos do trabalho artístico. Isso se deu em eventos esporádicos e não impediu a apropriação destes. Eu não intervi em nenhuma interação, tentando me

aproximar sem ser reconhecida como autora ou artista, somente observando de forma distanciada as relações que se criaram a partir do trabalho nas cabines.

Este trabalho de intervenções trouxe outra perspectiva e a possibilidade de inserção no campo desprendida dos grafítos coletados, trabalhando significados dos banheiros e este espaço como “bom para pensar e bom para agir”. Significá-lo artisticamente permite questionamentos acerca do que é “arte pública”, a quem ela se destina, onde e sob quais condições os objetos são tidos como artísticos, além de trabalhar conceitos do universo das artes como a própria definição de instalação e intervenção artística e urbana. Algo que fala de nós e fala conosco, agenciando sentidos e explicitando entendimentos e ações. Se a perspectiva que evocamos como artística enfatiza algumas características ligadas à criatividade (não como uma qualidade subjetivamente apreendida), a inovação e ao fato de agir por si e fazer agir a partir de si. Temos uma iniciativa legitimada e idealizada como tipicamente artística, que busca congruências e alcances maiores que a produção de uma obra.

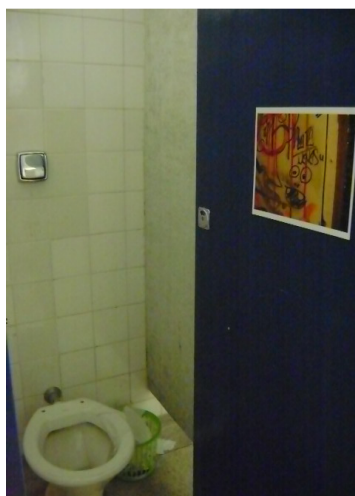
Tal experiência permitiu um maior diálogo entre as questões teóricas aqui levantadas e analisadas e uma inserção metodológica que evocasse tais significados, fazendo assim uma ponte entre as propostas artísticas e toda a trajetória e inserção em campo, além de expandir a interação com os frequentadores de banheiro para além da produção de imagens.

Estas intervenções figuraram como uma possibilidade a mais, mostrando as inúmeras formas artísticas possíveis de diálogos que expressem e dialoguem significados típicos do banheiro. Para fim de análise e contraposição de possibilidades, foi realizada a última instalação no banheiro do CAASO, espaço de socialização da USP de São Carlos, que descreveremos os pormenores.

4.4 - Instalação CAASO



**Imagem 84: Oze, Ludmila:
Instalação Festival Contato
2011: CAASO
Fonte: Arquivo pessoal**



**Imagem 85: Oze, Ludmila:
Instalação Festival Contato
2011: CAASO (II)
Fonte: Arquivo pessoal**



**Imagem 86: Oze, Ludmila:
Instalação Festival Contato
2011: CAASO (III)
Fonte: Arquivo pessoal**

O CAASO- Centro Acadêmico Armando de Salles Oliveira- é o maior centro acadêmico da América Latina e o terceiro do mundo. O órgão é representativo dos alunos da sede da Universidade de São Paulo (USP) em São Carlos²⁵. O espaço reservado para a socialização e organização dos estudantes é bastante amplo, e funcionam ali inúmeras atividades recreativas e voltadas a práticas de esporte, lazer e ainda de articulação política. O espaço conta com um bar e uma grande área coberta, onde realizam-se encontros dos grupos culturais como a Atlética que compõem um grupo de apoio e de atividades esportivas ligadas à USP , oficinas e aulas voltadas à prática de esportes – como atualmente as aulas de capoeira e Kendo. Na área do salão social, frequentemente organizam-se encontros variados, festas e mesmo uma socialização cotidiana no bar do local. Foi neste espaço que realizei a instalação nos banheiros. Como é um espaço muito extenso, os banheiros são bem amplos, o que demandou uma melhor distribuição das fotos e um pré-estudo antes de montar a instalação do Contato- Festival Multimídia Colaborativo- que aconteceu em uma festa realizada neste salão do CAASO.

A instalação foi proposta no “formato padrão” descrita neste trabalho, a saber, a exposição de fotos do campo, de banheiros conhecidos no trabalho etnográfico, no

²⁵ Informações contidas na página do CAASO na internet: <http://www.caaso.org.br/int.php?mid=2&sid=2>

banheiro do espaço onde se realizaria a festa do Contato. Aqui esclareço que as fotos utilizadas foram as mesmas nas três instalações. Os acréscimos de fotos se deram por conta da diferença dos banheiros que realizei a proposta, pois no congresso em Vitória fiz a instalação apenas em um banheiro e dispunha de dez fotos- número sugerido para o edital de mostra fotográfica do evento. Os formatos seguiram o formato destas dez primeiras fotos, que cumpriam as normas técnicas para a participação da mostra, a saber, resolução mínima de trezentos dpi, no formato JPEG, apresentados em papel fotográfico no formato de trinta por quarenta centímetros.

Quando fui realizar a mostra no Festival UdiRock, que foi realizada em um banheiro feminino e outro masculino, eu e minha colaboradora tivemos que selecionar mais dez fotos, dobrando assim a quantidade inicial. Para o festival contato, acrescentei mais cinco fotos, chegando ao total de vinte e cinco fotos. A descrição da quantidade de fotos é importante na experiência no CAASO, pois veremos que as fotos foram, ao final do evento, “higienizadas”.

No ambiente do bar do CAASO geralmente monta-se palcos e há a apresentação de bandas. A área é coberta e bastante extensa e existe ainda uma área externa que a rodeia, o que permite comportar um grande público quando ali se realizam festas e eventos. Os banheiros, bem amplos, ficavam dispostos lateralmente à parte coberta e perto do bar.

Comecei a montar a instalação no final da tarde, enquanto a estrutura de som e palco estava sendo preparados.

Para o evento, contava com vinte câmeras descartáveis, compradas na cidade de Uberlândia para a instalação DescaROCKga. Devido ao impedimento do uso de câmeras na instalação realizada em Uberlândia, redirecionei o total de câmeras para esta experiência em São Carlos.

O público da festa do Festival Contato realizada no CAASO se compunha majoritariamente de estudantes da USP (Universidade de São Paulo) e da UFSCAR (Universidade Federal de São Carlos), uma vez que o evento foi divulgado massivamente nestes ambientes e utilizou-se o espaço físico destas instituições para a realização de oficinas, festas, palestras, etc.

Durante a festa, à medida que as fotos eram tiradas, ou, diferentemente das outras experiências, as máquinas eram depredadas ou furtadas, ia substituindo-as por novas. Do número total de máquinas, apenas sete foram utilizadas e coletadas por mim,

totalizando cento e quarenta e cinco fotos. A maioria das máquinas foi furtada ou depredada devido à tentativa frustrada de apropriação das mesmas- as máquinas eram presas a cadeados e para tentar retirá-las era necessário quebrar uma parte da mesma. A consequência é que a maioria das fotos é das câmeras dispostas nos banheiros femininos – pois era necessária força física para quebrar a máquina fotográfica a ponto de retirá-la da corrente e cadeado. Ocorreram furtos em menores escalas neste banheiro, mas coletei mais máquinas depredadas neste ambiente (abertas, molhadas, no chão, etc.).

Desta forma, a maioria das fotos desta experiência são femininas, algumas da mesma pessoa, geralmente posadas- tanto fotos sozinhas como com grupos de amigos. Este tipo de configuração de foto também foi predominante nas máquinas reveladas do banheiro masculino.

A necessidade de se tornar visível, posar sozinho ou com a “galera” parece estar associado ao ambiente de festa em que a instalação foi proposta.

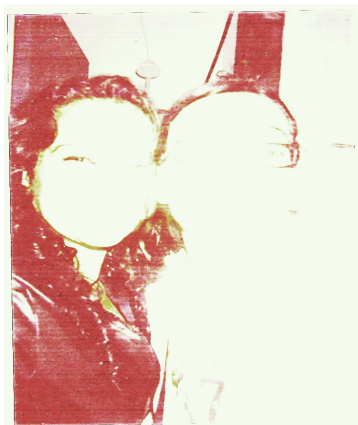


Imagem 87: Foto tirada com máquina disponibilizada em instalação

Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 88: Foto tirada com máquina disponibilizada em instalação (II)

Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 89: Foto tirada com máquina disponibilizada em instalação (III)

Fonte: Arquivo pessoal

Durante a festa, notei mais de uma pessoa tirando fotos no ambiente externo com as máquinas furtadas do banheiro. As máquinas descartáveis e analógicas, como as disponibilizadas nas instalações, devem ter a fotos reveladas em estabelecimentos que oferecem tais serviços e em geral, as fotos de filmes são mais caras para serem produzidas do que as digitais: fato que em si não tornaria vantajoso o furto das máquinas. Há ainda o contratempo de que as máquinas furtadas (provavelmente) já teriam algumas fotos de terceiros, tiradas no banheiro, o que tornaria o furto ainda

menos profícuo, pois não se pode selecionar fotos, é necessário revelar o filme completo.

Não é intenção julgar as intenções ou classificar tais atitudes, mas é necessário destacar que os furtos poderiam não ser vantajosos racionalmente e financeiramente para os que o praticavam. Mas como o ambiente era de festa e descontração, acredito que este cálculo não tenha sido realizado. Após o evento recuperei apenas uma máquina furtada, entregue a organização do evento que me repassou.

Como saldo final tive cento e quarenta e cinco fotos, frutos desta instalação, entre câmeras roubadas, fotos queimadas na revelação e máquinas depredadas.

O evento durou até o amanhecer, e aproximadamente às quatro horas da manhã me retirei para retornar no outro dia as oito e “desmontar” a instalação.

Nesta experiência não precisei novamente desfazer a instalação, pois quando cheguei pela manhã, uma funcionária me informou que o banheiro tinha sido “higienizado”, e assim minhas fotos e meu trabalho – entendidos como sujeira- foram então descartados. Só recuperei as correntes e cadeados que prendiam as máquinas e que estavam presas a canos. As últimas máquinas que deixei foram furtadas.

É interessante notar a compreensão da equipe de limpeza acerca do trabalho ali realizado, que o classificou como poluição daquele ambiente. Até porque as imagens retratadas traziam temas e práticas tidas como depreciativas dos banheiros. Fotos de dizeres, aparatos e manifestações artísticas encontradas em banheiros tratavam de uma forma de transportar tais atos depreciativos, que são geralmente higienizados por este “público”.

Nota-se uma diferença expressa de compreensão deste mesmo público-funcionários de limpeza dos banheiros- entre esta instalação e a realizada no Seminário da UFES, na qual as funcionárias vigiavam o trabalho para evitar depreciações por parte dos usuários, que consideravam “mal educados”. Na instalação do Congresso em Vitória, por fazer parte do evento e ser nomeada e reconhecida com uma atuação artística, ou seja, havia uma explicação prévia daquela modificação, o fato de notabilizar o banheiro, suas imagens e relações, gerou uma empatia e visibilidade por parte das funcionárias. No caso da instalação no banheiro do ambiente de festas, a própria intervenção foi pensada como resquício, sobra, sujeira da noite anterior.

Não consegui recuperar nenhuma foto, pois as mesmas foram amassadas, rasgadas e jogadas no lixo.

A noção de depreciar o espaço do banheiro é entendida nesta experiência de formas distintas quando interagimos os sujeitos. De certa forma, o furto e quebra das máquinas disponibilizadas na instalação, pode ser entendida como depreciação e assim foi compreendida por algumas pessoas da organização do evento, quando relatei o ocorrido. Para os funcionários da limpeza, a apropriação do banheiro, as fotos coladas que fazem referência e até incitam práticas consideradas por estes sujeitos como depreciativas, era o mesmo que realizar um ato de vandalismo, e o significado artístico proposto não se fazia evidente. O fato das minhas fotos terem sido amassadas e rasgadas, subjetivamente me fez sentir (pelo menos no momento do choque emocional etnográfico) incompreendida e lesada, sentido meu trabalho depreciado.

Os significados múltiplos evocados na instalação e possibilidade de comunicação tendo como referência este espaço, pensando o que é nele produzido, gerou uma espécie de “Potlatch”²⁶, de prática agonística, onde por significar tanto e tão diversamente, as imagens e sentidos foram “consumidas”, esgotadas, em prol de um significado de assepsia dominante.

4.5 - Montando e desmontando significados

Como já explicitado, não foi intuito deste trabalho classificar grafitos ou menos ainda, as fotos das instalações, mas sim fazer relações entre estes. Assim, para além do ato de pedir para que pessoas lancem seu olhar, deixem uma imagem, abandonem sua aparência numa experiência artística, temos que o resultado destes abandonos dialoga com o lugar e a situação em que a instalação foi configurada.

Vimos que em cada uma das experiências de instalações lançou diferentes olhares para a mesma montagem, e que o operacional da proposta teve que se adaptar a

²⁶ O Potlatch é descrito por Marcel Mauss em seu livro *O ensaio sobre a dádiva*, e representa um tipo de “prestação total de tipo agonístico” típico dos índios do noroeste norte americano: estágio avançado de circulação de valores, que representa o desenvolvimento da rivalidade e institucionalização da competição. Acerca do Potlatch Lanna relata que :”No potlatch, as posições políticas, na tribo e nas confederações de tribos, são constituídas pela rivalidade entre “casas” (Mauss ainda usa o termo de Boas, “linhagens”). A troca também pode aí assumir a forma de destruição de riquezas, os escudos brasonados de cobre jogados ao mar. No potlatch, a troca de certo modo substitui a guerra, mas guardando um sentido de rivalidade: vence quem dá ou destrói mais, a “luta dos nobres” é a luta dos grupos. Em certos potlatch, o chefe deve gastar tudo o que possui e nada guardar. Mauss (1974, p. 47) reserva ao potlatch a denominação “prestação total de tipo agonístico.”(LANNA, 2000 , p.179)

imprevistos típicos dos locais e do público que se relacionou com as instalações e intervenções nos banheiros realizados.

Mais do que a pretensão de reconhecimento artístico, estes intentos visavam trabalhar texturas e níveis de compreensão, como conceituar através de imagens, pensar a prática artística e sua vinculação com questões críticas que dizem respeito à sociabilidade das pessoas, notabilizar como locais e rubricas demarcam comportamentos e tentam mediar formas de pensar – não se cria no banheiro, se faz arte no museu (ou até no muro da cidade designado para tal fim). A ciência mira instituições específicas e corre o risco de ser menos científica se voltar o olhar para lugares inusitados e se abrir a práticas excessivamente inventivas. Interdisciplinaridade é uma proposta abstrata e comparativa, não podendo confundir práticas. Desejo em certos ambientes é perversidade, expressão não legitimada é depreciação do ambiente, etc.

Além do intento de tornar evidentes os processos de “interação entre os grafitos” ou explorar temas, associando grafitos com locais específicos, o que buscamos contextualizar com o jogo com os grafitos, imagens e práticas artísticas é que:

A arte não surge num vácuo social, e perante o seu contexto não pode afirmar-se neutra porque será sempre reflexo do seu zeitgeist. Recusando tanto o moralismo estético como a estetização moral, o que não significa neutralidade, os projectos artísticos de resistência cultural deverão proporcionar um espaço de autonomia crítica para uma redefinição radical das suas metodologias e configurações. (VIEIRA, 2011, p. 11).

E no caso deste trabalho, há uma plena correspondência entre arte e ciência, tanto ao que se refere à autonomia crítica quando a inventividade e densidade metodológica. Criatividade e crítica, densidade teórica e plasticidade, tentam dialogar renovando abordagens, pensamentos e compreensões.

Considerações finais

Do fim ao começo: Da produção acadêmica ao objeto artístico ou dialogando perspectivas

Pero lo digo con todo esto, la ciencia no es menos, saben, creadora, yo no veo tanta oposición entre las ciencias, las artes, todo esto. Si le pregunto a un científico qué hace, ahí también está inventando, no está descubriendo, un científico. O por lo menos el descubrimiento existe, forma parte de ello, pero eso no sirve para definir una actividad científica como tal. Un científico ha inventado, crea tanto como un artista. Y si cualquiera puede hablar con cualquiera, si un cineasta puede hablar con un hombre de ciencia, si un hombre de ciencia tiene algo que decirle a un filósofo y al revés, es en la medida en que, y en función de la actividad creadora de cada uno, y no se trata de hablar de creación, la creación es más bien algo muy solitario y sino que es en nombre de mi creación que tengo algo que decirle a alguien. Y se dispongo entonces todas estas disciplinas que se definen por su actividad creadora, si las dispongo una detrás de otras, yo diría que existe un límite común a todas ellas, y el límite que es común a todas estas series, a todas las series de invenciones – invenciones de funciones, invenciones de bloques duración-movimiento, invenciones de conceptos, etc.- la serie común de todo esto, o el límite de todo esto, es el espacio- tiempo. (DELEUZE, ¿Qué es el acto de creación? 1/5, 1987, de 7'36" a 9'e18')

O trabalho apresentado buscou entender a relação entre autonomia do objeto artístico e relações urbanas mediadas e não mediadas por grafitos de banheiros.

Numa analogia que não busca transferir contextos, mas exprimir possibilidades de relações entre pensamentos, verificamos na teorização dos grafitos a possibilidade de compreensão das relações mediadas e não mediadas descritas por Strathern para o contexto Melanésio. Um grafito produzido leva intencionalidades e desejos que são vivenciados por outras pessoas, materializando ou não relações – produção de outros grafitos, encontros entre frequentadores de banheiros etc., situação que evidencia a decomposição e recomposição de agências e corporificações de pessoas e desejos que o banheiro pode representar. Estas partes de um produtor específico ganham vida própria, fazendo-o interagir, mas e principalmente, criando relações por si.

Uma provável questão voltada aos grafitos é a interpretação destes como objetos artísticos. Não ignoramos toda uma qualificação técnica e conceitual de obra de arte, mas o que diferenciamos aqui, é o conceito propagado de obra de arte e a possibilidade de um objeto, fruto de uma produção, que expressa uma intencionalidade e criatividade e que se utiliza de aparatos específicos- canetas, lápis, tintas, sprays, etc.-, possa ser tido

como expressão artística do sujeito e, mais do que isso, tais manifestações urbanas possam questionar todo um estatuto da obra de arte e expandir a exclusividade de sua análise e legitimação inclusive como de interesse da antropologia da arte, que não deve repousar somente em análises formais de objetos artísticos reconhecidos, pois pautam-se nos significados e potencialidades e não somente em preocupações de definições em padrões pré-determinados.

Uma analogia válida, que mostra que esta definição de obra de arte não é universal e depende da conjunção de fatores que se ligam muitas vezes a interesses que extrapolam o objeto artístico em si, é da arte conceitual e mais ainda para o contexto deste trabalho o conceito de *ready made* e a polêmica exposição de Marcel Duchamp de um mictório.

Duchamp foi o responsável pelo conceito de *ready made*, que é o transporte de elementos da vida cotidiana, que não possuem reconhecimento artístico, para as artes. Em vez de “torná-los” objetos artísticos, ele os considerava prontos e os exibia como obras de arte.



Imagem 90: Marcel Duchamp, *A fonte*

Fonte: Retirado de <http://fashionblend.files.wordpress.com/2009/06/afonte.jpg>

A Fonte, uma das obras mais polêmicas e conhecidas de Duchamp (a qual ele assina sob o nome de "R. Mutt", possível de se ver ao lado da peça), se baseia no conceito de *ready made*:

Os *ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo este gesto dissolve a noção de obra... [...] O *ready-made* não postula um valor novo: é um dado contra o que chamamos de valioso. É a crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *ready-made* é uma crítica ao gosto; o segundo é um

ataque à noção de obra de arte. (PAZ, 2002, p.23)

Pensada inicialmente por Duchamp para figurar entre as obras a serem julgadas para um concurso de arte, a escultura foi rejeitada pelo júri, uma vez que, na avaliação deste, não havia nela nenhum sinal de labor artístico. Com efeito, trata-se de um urinol comum, branco e esmaltado, comprado numa loja de construção e enviado ao júri.

Assim, se a exposição de um mictório no ambiente de um museu questiona o labor artístico e o estatuto da obra artística, mostrando assim a fragilidade destas classificações, e criando um novo conceito, o *ready made*, não parece absurdo considerar atos criativos, fora de um contexto artístico, produzidos por anônimos, com uma instabilidade de permanência e interpretações, mas que questionam e notabilizam várias acepções por meio de palavras e imagens, como artísticos.

Aqui também nos posicionamos acerca da crítica voltada à teoria da agência de Alfred Gell, que diz que ele não diferencia ou mesmo tem preocupação de delimitar o objeto artístico, podendo sua teoria tratar de qualquer outro objeto passível se suscitar agenciamentos:

Embora o modelo de Alfred Gell seja rico e sofisticado, em nenhum momento diferencia os objetos artísticos de outros objetos igualmente capazes de suscitar reações nas pessoas e igualmente passíveis de múltiplos agenciamentos. O leitor de seus textos chega a se perguntar se existiria, para ele, alguma diferença entre uma escultura de Rodin e um crucifixo carregado em uma procissão religiosa. Por fim, Gell não preocupa, em momento algum, com os aspectos sensíveis da contemplação/participação artística, nem com peculiaridades formais das obras de arte. Sua noção de estética é puramente lógica, trata-se de uma modalidade de relação entre homens e coisas. (GOLDSTEIN, 2008, p.10)

Ainda que o autor trate de arte e agência, a teoria de ação por ele proposta não deve se limitar a conceituações formais de objetos artísticos, podendo expandir esta compreensão aos contextos estudados. Por isso grafitos de banheiros, ainda que não sejam obras de arte (estas sim delimitadas por conceitos, pessoas e lugares), são objetos artísticos (ou podem ser assim antropologicamente tratados) de ação que extrapolam os limites da antropologia da arte, fazendo conexões entre arte e relações urbanas.

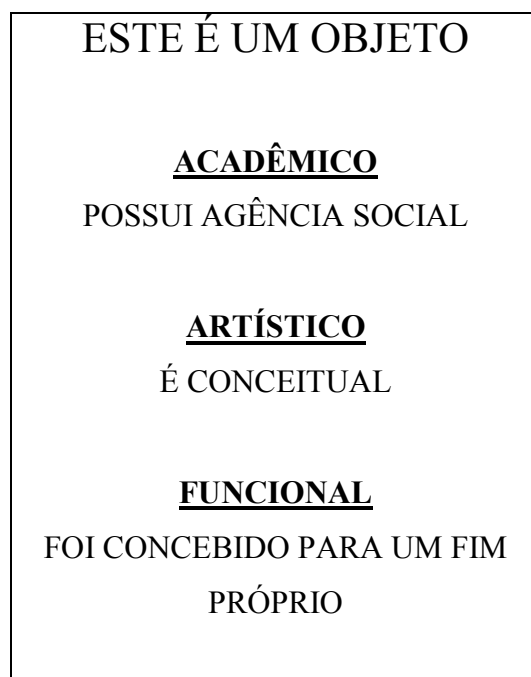
Com base nesta potencialidade dos objetos de agirem de forma artística, criticando, objetivando intenções e materializando pensamentos e abstrações, propomos como resultado direto deste trabalho acadêmico, conceitual, formal e esteticamente configurado a criação de um objeto artístico que expresse em si de forma analógica e literal, os significados e experiências antropológicas e artísticas aqui empreendidas e analisadas.

Trata-se de um objeto que represente visualmente e veicule significados tratados na análise antropológica aqui empreendida, sendo uma tentativa de materializar criativamente a discussão teórica. Se o trabalho acadêmico resultará em uma publicação que respeita a forma de criar científica, buscamos também produzir um objeto artístico conceitual, visando comunicar os polos inclusive nos resultados finais das análises e atos empreendidos para a realização deste trabalho em suas interfaces.

O intento original era que fosse confeccionada uma versão deste trabalho impressa em um objeto típico do local que realizamos o trabalho de campo e os projetos artísticos descritos: um rolo de papel higiênico. Transferir tudo que conceitualmente foi pensado, teorizado e escrito para o corpo de um objeto que emula significados em si, seria uma forma de objetificar uma nova estética, ampliando significados, modificando acessos, compreensões e registros.

Contudo, operacionalmente foi impossível realizá-lo, por falta de tecnologias que desenvolvesse a impressão de um texto extenso neste objeto inusitado. Contatei gráficas, lojas de souvenirs, artistas plásticos e sites internacionais que oferecem serviços de personalização de papéis higiênicos e esbarrava nos mesmos problemas, ou não possuíam máquina capaz de imprimir na configuração do papel do rolo, ou não podiam confeccionar uma matriz tão grande para impressão, uma vez que a impressão em rolos se dá na forma de padrões repetidos- como imagens de notas de determinada moeda, frases de amor, etc.

Ante tal impossibilidade de realizar o inicialmente idealizado, tive que produzir um padrão que tratasse dos conceitos e significados que queria evocar de forma sucinta, e que pudesse ser repetido inúmeras vezes até o fim do rolo. Decidi então compor os rolos com os seguintes dizeres e configuração:

Quadro 2: Projeto papel higiênico acadêmico

Obviamente a produção deste objeto artístico- e não uma obra de arte- não implica na não elaboração deste trabalho em uma estética tradicional: folhas de papel A4, espaçamentos e configurações de página padrões, encadernações específicas.

No livro de Michel Foucault intitulado “isto não é um cachimbo”- referência à obra de René Magrite, o autor trata da relação entre texto e imagem na pintura, analisando a separação entre representação plástica e referência linguística que se deu na pintura ocidental do século quinze até o século vinte. De acordo com a análise “faz-se ver pela semelhança e fala-se através da diferença de modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou se fundir” (FOUCAULT, 1973, p. 39). Assim, ou o texto é regrado pela imagem ou a imagem é regrada pelo texto (como nos livros em que as imagens complementam o que as palavras estão encarregadas de representar). Temos desta forma a equivalência da semelhança e da afirmação nesta separação entre signos linguísticos e elementos plásticos. Na obra de Magrite aparece um cachimbo desenhado acima de uma caligrafia “escolar”, portanto desenhada também, que traz a seguinte menção “isto não é um cachimbo”.



Imagem 91: René Magritte, La trahison des images, 1929

Fonte: Retirado de <http://lavoieestlibre.wordpress.com/>

Foucault faz referência a esta obra em espacial- embora não seja a única analisada no livro- por ligar os signos verbais e o elemento figurativo, mas sem outorgar uma isotopia esquivando o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual repousava a semelhança e colocando em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano (FOUCAULT, 1973, p. 76). Ele traz a imagem do caligrama e seu tríplice papel: “compensar o alfabeto, repetir sem o recurso da retórica e prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia” (Id. p. 22) , para então compreender esta relação entre o que figura mas não é, e o que afirma negativamente, não sendo em si o que se fala.

Esta imagem de caligrama, que representa uma tautologia mas de forma oposta a retórica, é frutífera para pensarmos a proposta do objeto antropológico e artístico aqui proposto, onde se imprimem com palavras- que trazem significados distintos a um mesmo objeto, trabalhando no sentido metafórico e metonímico um deslocamento contínuo de sentidos. Se no caligrama apagamos ludicamente as oposições da “civilização alfabética: mostrar e nomear, figurar e dizer, reproduzir a articular, imitar e significar, olhar e ler” (Id. p.23), buscamos então esta forma para entender como a imagem e o objeto concreto, enunciam significados assim como as palavras nele dispostas. Talvez uma possibilidade de unir o caligrama a retórica, diluindo assim outro par de oposição, pois falam-se coisas distintas com um objeto, que em si figura como utilitário, e não acadêmico ou artístico.

Desta forma, este intento visa, tal como o movimento expresso por Duchamp e a composição de Magritte nas artes, pensar o conhecimento acadêmico, destacando

exclusivismos de formas, padrões, compreensões e acessos, tentando através de cruzamentos de produções (artísticas e acadêmicas) diálogos interno e criações abstratas e concretas.



Imagem 92: Objeto artístico-antropológico

Fonte: Arquivo pessoal

Questionamos no decorrer do trabalho e nesta produção final a impossibilidade de produção de objetos como parte do trabalho antropológico, como se o conhecimento e a experiência de campo não pudessem resultar em criações para além de conceitos abstratos.

Não é objetivo deste intento um ataque gratuito à academia e a sua forma de produção, e sim comunicar o esforço teórico aqui empreendido que fez analogias de pensamento e mesmo mediaram práticas antropológicas e artísticas em uma proposta que também conclua com uma objetificação teórica, portanto visamos com a repetição dos dizeres e significados do rolo de papel higiênico, trabalhar significados e funcionalidades distintas num objeto de ação.

[...] As “coisas” não possuem entre si semelhanças, elas tem ou não tem similitudes. Só ao pensamento é dado a ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece. Ele é tão invisível quanto o prazer e pena. Mas a pintura faz intervir uma dificuldade: há o pensamento que vê e pode ser descrito visivelmente. As Damas de Honra são a imagem visível do pensamento invisível de Velasquez. O invisível seria então, por vezes, visível? Só com a condição de que o pensamento seja constituído exclusivamente de figuras visíveis. A este respeito é evidente que uma imagem pintada- que é intangível por sua natureza- não esconda nada, enquanto o visível tangível esconde sistematicamente um outro visível- se cremos em nossa experiência. Existe, há algum tempo, uma curiosa primazia conferida ao “invisível” através de

uma literatura confusa, cujo interesse desaparece se se observa que o visível pode ser escondido, mas que o invisível não esconde nada: pode ser conhecido ou ignorado, sem mais. Não cabe conferir ao invisível mais importância do que ao visível, ou inversamente. O que não “falta” importância é ao mistério evocado de fato pelo visível e pelo invisível, e que pode ser evocado de direito pelo pensamento que une as “coisas” na ordem que o mistério evoca. (MAGRITE apud FOUCAULT, 1973, P.83).

Por fim, buscamos com este trabalho pensar antropologicamente a ação dos objetos com inserções de campo e análises distintas, ampliando e materializando o conceitual abstrato e ao mesmo tempo conceituando toda uma produção material. Um movimento também repetitivo que visava dialogar antropologia e arte – arte e antropologia.

Bibliografia:

A PRECARIZAÇÃO tem rosto de mulher. Apresentação do livro “A precarização tem rosto de mulher” na paralisação das terceirizadas da USP. 13 de abril de 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WDYA9XQZ9dk>>. Acesso: 10 jun.2011.

ALCÂNTARA JÚNIOR, José O. Georg Simmel e o conflito social. *Caderno Pós Ciências Sociais*, v.2, n.3, São Luiz/MA, jan/jul 2005. Disponível em: <http://www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?option=com_content&view=article&id=162&catid=54&Itemid=114>. Acesso em: 27/03/2011.

ALVES, Caleb Faria. A Agência de Gell na Antropologia da Arte, In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n.29, 315-338. jan./ jun.2008

AMARAL, Rita. As mediações culturais da festa à brasileira. In: NAU – Núcleo de Antropologia Urbana da USP. 2000. Disponível em: <<http://www.n-a-u.org/Amaral-mediacoes.html#1>>. Acesso em 02 out. 2011.

ARTE do Século XX/XXI: Visitando o MAC na Web. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>>. Acesso em: 16 julho 2011.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papiрус, 1994. (Coleção Travessia do Século).

BABO, Maria Augusta. *As implicações do corpo na leitura*. 1996. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/babo-augusta-implicacoes-corpo-leitura.html>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

_____. *Do texto como textura heterogênea ao texto como textura híbrida*. 2005. Disponível em: < <http://bocc.ubi.pt/pag/babo-maria-augusta-texto-como-textura-heterogenea-texto-como-textura-hibrida.pdf> >. Acesso em: 10 jan. 2010

BANHEIRO FEMININO. Disponível em: <<http://banheirofeminino.com.br/>> Acesso em: 10 abril 2010.

BARBOSA, Gustavo. *Grafitos de banheiro*. Rio de Janeiro: Anima, 1986.

BARCELOS, A. N. *Apapaatai: Rituais de máscaras do Alto Xingu*. São Paulo: EDUSP, 2008. 328pp.

BERGER, Mirela. *Corpo e identidade feminina*. 2006. Universidade de São Paulo, São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH); Dissertação (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-22112007-150343/>>. Acesso em: 04 de jan. 2009.

COUY, Venus Brasileira. *Mural dos nomes impróprios*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Tradução de Claudia Sant'Anna Martins)

_____. ¿Qué es el acto de creación? 1/5, Conferencia en la Femis (La Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido), 15 de mayo de 1987. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GYGbL5tyi-E>>. Acesso em: 12 Maio 2012.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo: Ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. São Paulo: Perspectivas, 1976.

DUARTE, L. F. D. *Indivíduo e pessoa na experiência da saúde e da doença*. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_art_text&pid=S1413-81232003000100013&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 2 ago. 2008.

ELIAS, Nobert. *O Processo Civilizador*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. (Tradução de Ruy Jungmann)

EU de Cócoras. Disponível em: <<http://eudecocoras.blogspot.com/>>. Acesso: 12 jul.2012

EVANS-PRITCHARD, E. *Os Nuer: Uma descrição do modo de subsistência e das Instituições Políticas de um povo Nilota*. 3.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

FERREIRA, L.T. 2006. *O TRAÇADO DAS REDES: Etnografia dos grafiteiros e a sociabilidade na metrópole*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de São Carlos, 2006.

FIGUEIRA, S. A. 1981. *O contexto social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Ceci n'est pas une Pipe - Isto não é um Cachimbo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. (Tradução de Jorge Coli).

_____. *História da sexualidade: O cuidado de si*. 3.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. 2008. *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*. 35.ed. Petrópolis: Vozes, 2008. (Tradução de Raquel Ramallete)

_____. *Foucault Par Lui Même*. 21 de abril de 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>> . Acesso: 09 maio 2012. <62 min>.

FREIRE, Leticia. Seguindo Bruno Latour: notas para uma antropologia simétrica. *Comum*, v.11, n. 26, pp. 46-65, 2006.

FRUGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez/Edusp/FAPESP, 2000.

GEERTZ, Clifford. *Um jogo absorvente: Notas sobre a briga de galos balinês*. In: A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *O Saber Local* - Novos ensaios de antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

_____. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia, *Concinnitas* 8(1):40-63, 2005. (Tradução de Jason Campelo)

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Arte em contexto: o estudo da arte nas ciências sociais* In: IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Anais. Salvador: UFBA, 2008.

GOMES, Helena Vieira. *O Sítio do Picapau Amarelo: Cartografia de uma Cosmologia Ficcional*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papyrus, 2006.

HEUSH, Luc de. Situações e posições da antropologia estrutural. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. *O método Estruturalista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p.15-30

HIKIJ, Rose. S. *Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. 1998. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F8%2F8134%2Fde21012002154835%2Fpublico%2Fde.pdf&ei=TnlPUOS2NInw0gHNvYQGAW&usg=AFQjCNFSVEIL9tE6Ja_O_9eTuzds2Try2Q&sig2=u79ipsBB_CerLt0xdyeMwg>. Acesso: 07 de julho de 2011.

LAGROU, Els. A Fluidez da forma, arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaniawa, Acre). Rio de Janeiro: Top Books, 2007. 565pp.

LANNA, Marcos. Nota sobre Marcel Mauss e o Ensaio sobre a dádiva. In: *Revista de Sociologia e Polític*, n. 14, p.173-194, 2000.

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: UNESP, 2000.

_____. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. *Por uma antropologia do centro*. *Mana* 10(2), pp. 397-414. 2004.

LELIS, Maria Alice dos Santos ; FERA, Patricia ; GLASHAN, Regiane ; BRUSCHINI, H. *Banheiros em São Paulo*. Onde ir, como fazer? São Paulo: Editora Livro de Bolso, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A via das máscaras*. Lisboa: Ed. Presença: Martins Fontes, 1979.

_____. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

_____. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. In: *Antropologia estrutural*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 279-305, 1967.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. “*De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*”. São Paulo: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, p. 17-49, 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de (Org.). 2007. *Jovens na Metrópole: Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Terceiro Nome.

MAGNANI, J. Guilherme & TORRES, Lilian. 2000. *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo, Edusp/Fapesp.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Os circuitos dos jovens urbanos*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso: 05 de junho de 2011.

MAIA, Helder Thiago Cordeiro. *Acorda Alice, aluga um filme pornô: Uma Leitura dos banheiros masculinos da UFBA*. Disponível em: <<http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/Acordaalice.pdf>>. Acesso em: 10 de maio de 2011.

MARTÍ, Silas. *Bienal começa hoje sob censura e acusação de apologia ao terrorismo*. FOLHA.com, Ilustrada, 25 de dez. de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/804327-bienal-comeca-hoje-sob-censura-e-acusacao-de-apologia-ao-terrorismo.shtml>. Acesso em: 25 de out. de 2011.

MENEZES, Rodrigo Carqueja de. Devir e agenciamento no pensamento de Gilles Deleuze. *Revista Comum*, n. 26. Rio de Janeiro, v.11, p. 66-85, 2006.

NAZARETH, Paulo. *Projeto Arte no Banheiro*. 2009. Disponível em: <<http://artecontemporanealtda.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 de dez. 2009

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico*. *Mana*, v.14, n.2, pp. 455-475. 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132008000200007>>. (ISSN 0104-9313)

OTTA, Emma & TEIXEIRA, Renata Plaza. *Grafitos de banheiro: Um estudo de diferenças de gênero*. 1998. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/epsic/v3n2/a04v03n2.pdf>. Acesso em: 02 de set. de 2008.

PAO E ROSAS. Disponível em: <<http://nucleopaoerosas.blogspot.com/2011/05/mais-de-150-participam-de-debate-contra.html>>. Acesso: 10 jun.2011.

PARALISAÇÃO dos terceirizados da USP. 08 de abril de 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nZ6ZwCfM66Q&feature=related>>. Acesso: 25 abril 2011.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Pichando a cidade: apropriações “impróprias” do espaço urbano. In: Magnani, J. G. C.; Souza, B. Mantese de (Org.): *Jovens na Metrópole*:

Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

PORTAL Fora Do Eixo. Disponível em: <<http://foradoeixo.org.br>>. Acesso: 03 nov. 2011.

PRECIADO, Beatriz. *Basura y Género, Mear/Cagar. Masculino/Femenino*. Bilbao: Amasté, 2002.

REDAÇÃO. *Vegas Club na Rua Augusta Fecha as Portas* - Portal Pepper. 2012. Disponível em: <<http://www.portalpepper.com/noticias/vegas-club-na-rua-augusta-fecha-as-portas>>. Acesso em: 19 de abril de 2012)

ROLNIK, Suely. Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: *Cadernos de Subjetividade* / Núcleo de estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC, São Paulo: v.1, n.2, 1993.

_____. *Por uma ética do real*. Disponível em: <www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/eticareal.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2010.

SANTOS, Ludmila Helena Rodrigues. “Estive aqui! Assinado: Eu”: Um olhar antropológico sobre os escritos de banheiro. 2010. 54 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) - Departamento de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal de Uberlândia. 2010.

_____. *Experimentação Artística nos banheiros do Festival*. 16 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://www.contato.ufscar.br/sem-categoria/experimentacao-artistica-nos-banheiros-do-festival/>>. Acesso: 30 out. 2011.

_____. *O banheiro no cinema: sexo, drogas e algum odor*. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/SNPGCS/article/view/1555>>. Acesso: 11 jul2011.

SIMMEL, George. A escultura de Roldin e a direção espiritual do presente. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

_____. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org). *O fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. [1903]. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana - Estudos de antropologia social*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.

SOURIAU, Etienne. *Chaves da estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

SOUZA, Jessé. A Sociologia Dual de Roberto Da Matta: descobrindo nossos mistérios ou sistematizando nosso auto-enganos? *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.16, n.45, p.47-67, Fevereiro 2001.

_____. *Simmel e a Modernidade*, Brasília: Ed. UnB, 1988.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. "No limite de uma certa linguagem: entrevista com Eduardo Viveiros de Castro e Carlos Fausto", *Mana* (5/2). Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

_____. 'Parts and wholes: Refiguring relationships in a postplural world'. In A. Kuper (ed), *Conceptualising Society*. London: Routledge, 1992.

STUDIO SP Baixa Augusta. Disponível em: <<http://www.studiosp.org/ostudio.php>>. Acesso: 05 jul.2011.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Pierre Bourdieu: a teoria na prática*, Revista de Administração Pública, 40 (1), pp. 27-56, 2006.

UMA CONQUISTA na luta estratégica pela efetivação – Terceirizados da USP. 25 de abril de 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RkQYBQexoTg&feature=relmfu>>. Acesso em: 29 abril 2011.

VALCARCEL, Amelia. *Ética contra estética*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

VELHO, Gilberto. *Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VIANNA, Hermano. Ternura e atitude blasé na Lisboa de Pessoa e na Metrópole de Simmel. In: Gilberto Velho (org). *Antropologia Urbana. Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Dados artísticos*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/hermano-vianna/dados-artisticos>>. Acesso em: 01 jul. 2012.

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. *Artivismo: estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural*. 130 p. Tese (Mestrado) - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, FBAUP, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. In: _____. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 473-492.

WAIZBORT, L. *As aventuras de George Simmel*. São Paulo: Ed.34, 2000.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2003.

WIRTH, Louis. "O urbanismo como modo de vida". In: VELHO, O.G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

Documento Iconográfico:

DUCHAMP, Marcel. *A fonte*, porcelana. 33,5 cm. Indiana University Arte Museum, Bloomington, 1917.

Filmografia:

DIÁRIO DE UM ADOLESCENTE. Direção: Scott Kalvert. Estados Unidos: Island Pictures; New Line, 1995. 1 DVD. (101 min.).

EU, CRISTIANE F.-13ANOS, DROGADA E PROSTITUÍDA. Direção: Uli Edel. Alemanha: SPECTRA, 1981. 1 DVD. (125 min.)

KIDS. Direção: Larry Clark. Estados Unidos: Xcalibur Films; Guys Up Staires; Independet Pictures, Kids NY Limited, Miramax Fims , 1995. 1 DVD. (109 min.).

REQUIEM PARA UM SONHO. Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos: Artisan entertainment, 2000. 1 DVD. (100 min.).

ANEXOS

Anexo A – Festival Udirock – 6ª Edição

Festival UdiRock - 6ª Edição 13 a 16 de Outubro - 2011 -Uberlândia-MG

" Com 20 bandas de apresentando em 2 dias de shows o Festival UdiRock chega a sua 6ª edição como um dos principais festivais de música independente de Minas Gerais "

Com 20 bandas se apresentando em 2 dias de shows o Festival UdiRock chega a sua 6ª edição como um dos principais festivais de música independente de Minas Gerais, acessibilidade e responsabilidade social são as palavras chaves desta edição, apostando no compromisso com a diversidade musical, o festival abre espaço para estilos musicais diversos como hardcore, punk, grunge, metal, indie e demais vertentes do rock, uma vez que alguns destes estilos encontram dificuldades para se apresentar em outros eventos e espaços locais que não absorvem estes estilos em suas programações. O Festival UdiRock é um momento importante na cena musical local dando a vários artistas a oportunidade de se apresentar em boas condições técnicas.

Para ampliar a acessibilidade para o Público e reforçando o compromisso social do festival a entrada nesta edição será a doação de 2 litros de leite que serão trocados por um passaporte para acesso aos dois dias de shows, os leites posteriormente serão doados para o Grupo Luta pela Vida/Hospital do Câncer de Uberlândia.

Já passaram pelo palco do festival mais de 73 bandas nas 5 edições já realizadas.

A **6ª Edição** do UdiRock será realizada de **13 a 16 de outubro** no e conta com o apoio do **Fundo Municipal de Incentivo a Cultura** e apoio da **Diretoria de Culturas da Universidade Federal de Uberlândia** além de apoios da iniciativa privada e parcerias.

Ações de Sustentabilidade também integram o festival, todos resíduos gerados pelo festival serão recolhidos e doados a cooperativas de recicladores, para estimular o uso de tranposte público e de veículos não poluentes será disponibilizado estacionamento para bicicletas no Acrópole, o horário do festival será diferenciado de outros eventos semelhantes, sendo realizado entre 15:00 e 22:30 h permitindo assim o uso de transporte público (ônibus).

Desde a primeira edição, o Festival Udirock se propõe a estimular a produção musical autoral em Uberlândia através de shows, debates, palestras, oficinas, filmes e expositores de cultura independente (Selos Musicais, Fanzines, Ong's, etc.), criando assim um momento de encontro e articulação da cena musical local.

O Festival UdiRock é realizado pelo Valvulado "Cultura Amplificada" que é uma associação que promove circulação e formação de público para bandas independentes, valorizando a música autoral em Uberlândia e região, saiba mais sobre o Valvulado no sítio www.valvulado.org

As coberturas em vídeos das edições anteriores então disponíveis no www.youtube.com/valvuladotv

Programação Festival UdiRock 2011 – 6ª Edição

13/10/2011 – Quinta

14:00 h as 18:00 h - Oficina de Fotografia*.

Ministrante: Calvino Vieira - Digiteca

Local: Movimentarte - Av.Iraque,60 - Bairro Jardim Botânico

19:00 h - Exibição do Filme: Loki - Arnaldo Baptista / 2008 / 120 min*.

Local: Tenda da Dicult - Praça do Bloco 3E - Campus Santa Mônica -UFU

14/10/2011 – Sexta

14:00 h as 18:00 h - Oficina de Audiovisual com foco em novas mídias*.

Ministrante: Marcelo Banzaii - Digiteca

Local: Movimentarte - Av.Iraque,60 - Bairro Jardim Botânico

19:00 h as 21:00 h - Oficina Produção Cultural na Música Independente*.

Ministrante: Alessandro Carvalho - Valvulado

Local: Movimentarte - Av.Iraque,60 - Bairro Jardim Botânico

15/10/2011 – Sábado

shows

15:00 Maldito Sudaka (MG)

15:45 Anil (MG)

16:30 Seu Juvenal (MG)

17:15 Leave Me Out (MG)

18:00 Rotten Hell (MG)

18:45 Killer Klowns (MG)

19:30 Bang Bang Babies (GO)

20:15 Trampanumbras (MG)

21:00 Haxixins (SP)

21:45 Jupiter Maça (RS)

Local : Acrópole Centro de Eventos (Rua José Resende, 4090 › Bairro Custódio Pereira)

Entrada: 2 litros de leite valem um passaporte para os dois dias de shows

16/10/2011 – Domingo

shows

15:00 Combate (MG)

15:45 Benflas (MG)

16:30 Mula Di Freti (MG)

17:15 No Defeat (MG)

18:00 BurnAHead (MG)

18:45 Lycanthropy (MG)

19:30 WC Masculino (GO)

20:15 Attero (MG)

21:00 Krow (MG)

21:45 Mukeka Di Rato (ES)

Local : Acrópole Centro de Eventos (Rua José Resende, 4090 › Bairro Custódio Pereira)

Entrada: 2 litros de leite valem um passaporte para os dois dias de shows

Artes Integradas:

Artes Visuais

O festival receberá pela primeira vez em Uberlândia a Instalação:

Descarrockga Imagens que falam. Como falar com imagens? O que falar com imagens?

Composições de críticas privadas. Privadas carregadas de composições. Imagens de outros rocks, letras familiares... Você também toca?

Composição: Ludmila Oze / Arranjo: Marol Boaventura

Teatro

O festival recebe a **Trupe Tamboril** com intervenções cênicas durante o festival

Cinema

Teremos a exibição do Filme **Loki** que conta a trajetória do Músico Arnaldo Baptista.

Fotografia

Exposição de Fotos do fotógrafo **Calvino Vieira** que também ministrará uma oficina

Feira Independente

Diversos expositores de conteúdos independentes, cd's, dvd's, roupas, etc..

Acessibilidade:

2 litros de leite longa vida = 1 Passaporte para os 2 dias de shows

-Ponto de Troca Antecipado na POP STORE - Terminal Central

-Ponto de troca também na portaria do evento nos dias dos shows

* Todas as Oficinas são Gratuitas

* Exibição do Filme é Gratuita

- Estacionamento para Bicicletas

- Linha de ônibus A212 - Custódio

Site do Festival: www.udirock.com.br

Informações e Credenciamento de Imprensa:

Jordana Lara - Comunicação Valvulado

valvuladomg@gmail.com / (34) 9976 -1541

twitter: @valvuladorock

www.valvulado.org

Anexo B – FOTOS POR CAPÍTULOS

Introdução: Começando do fim: Das portas dos banheiros aos papéis A4 ou dos espaços aos espaçamentos textuais

Foto 1



Foto 2



Foto 3



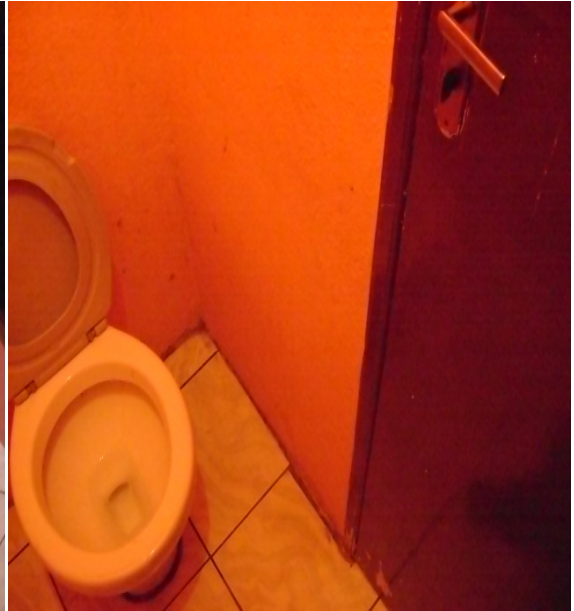
Foto 4

Capítulo 1: De Etnógrafa à Expectadora**Foto 5****Foto 6****Foto 7****Foto 8**

1.1 : TERÇA-FEIRA: Começo da semana no Studio SP



1.2: QUARTA- FEIRA: Meio da semana no Balneário Relax Club



1.3: SÁBADO: Final de semana no Vegas Club

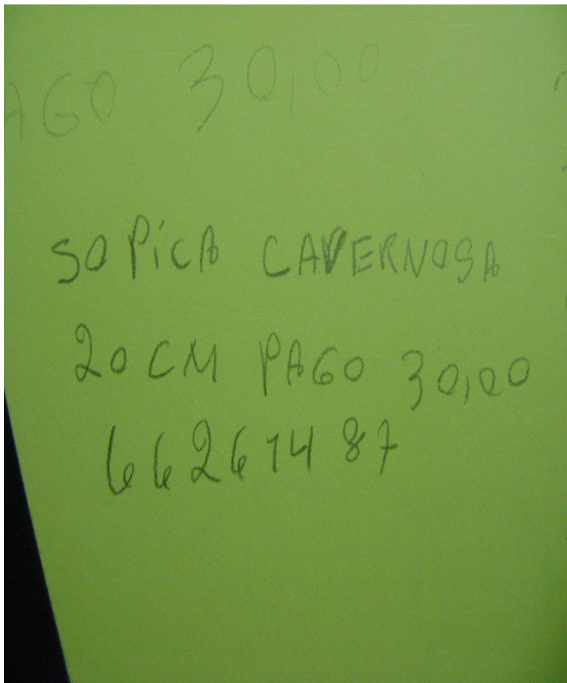
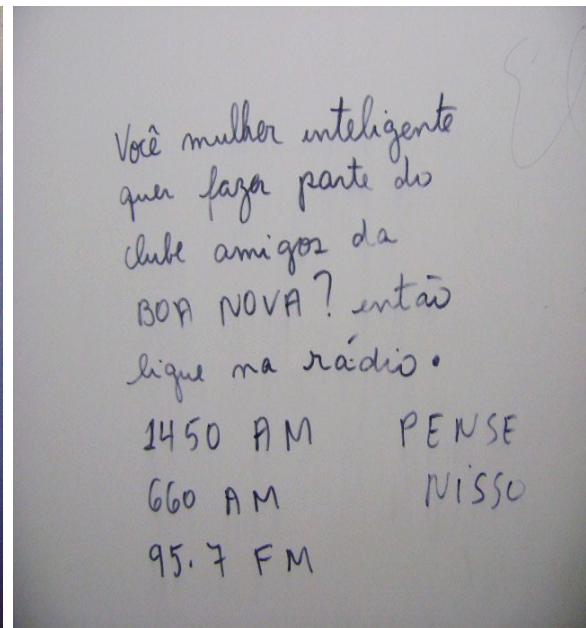


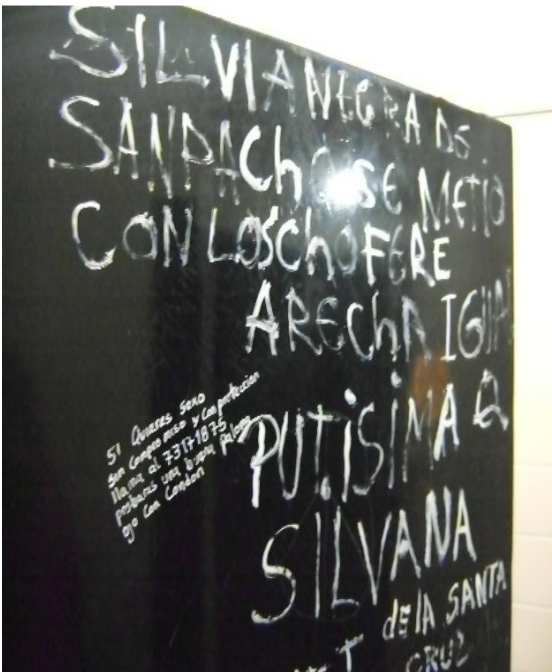
1.4: Da noite ao dia: saindo da Augusta de metrô rumo a USP

Fotos USP:

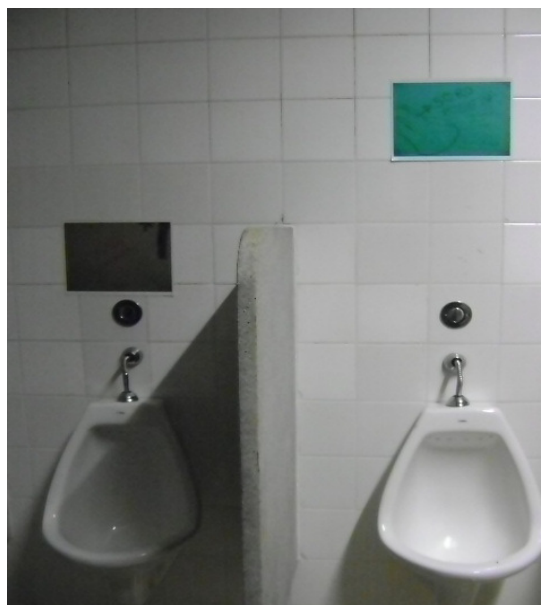


Fotos Metrô:



1.5: Do metrô ao banheiro da rodoviária

Capítulo 2: De expectadora à artista: Instalando novos significados



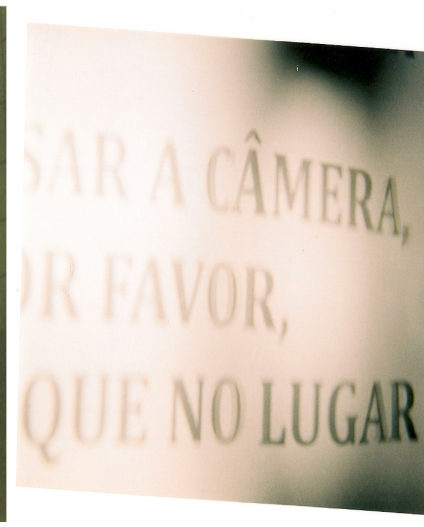
2.1: I Seminário Nacional de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo: Mostra de fotos- Instalação Artística “Banheiros por onde ando”:

Seleção de fotos expostas:

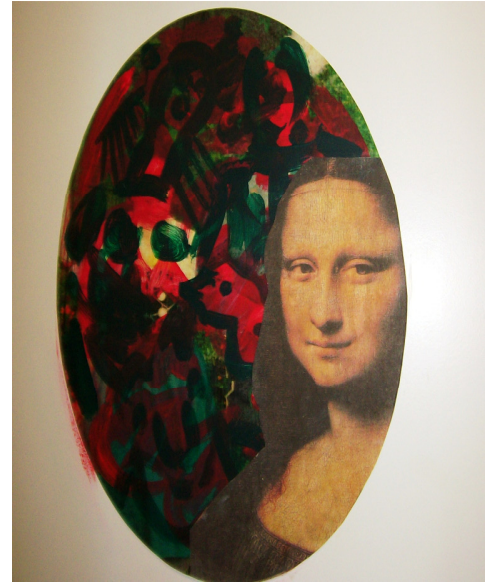


2.2: Banheiro retrata(n)do

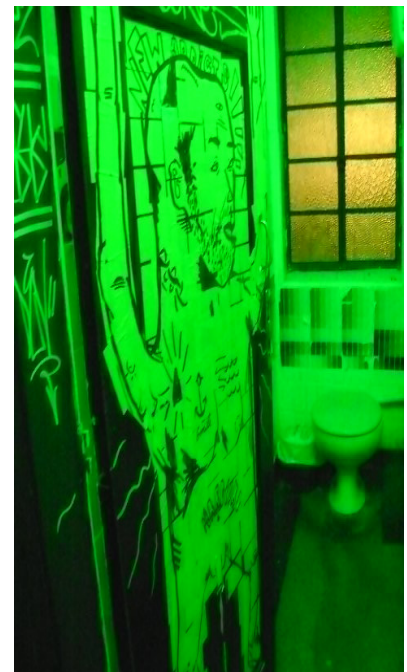
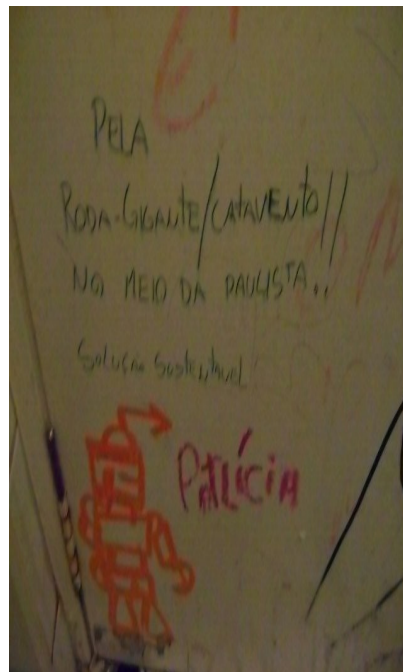
Seleção de fotos tiradas na Instalação:



Capítulo 3: De Artista à antropóloga: “Arte para artistas”?



3.1 A ação artística restringe-se a um produtor humano?



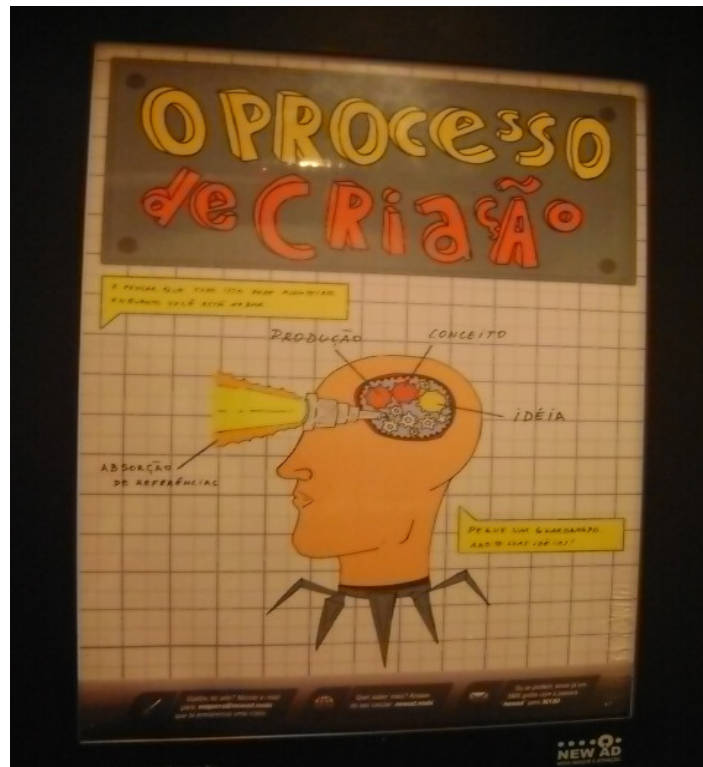
3.2: Encontros marcados: Grafitos e subjetividades



3.3 Agência em Marilyn Strathern



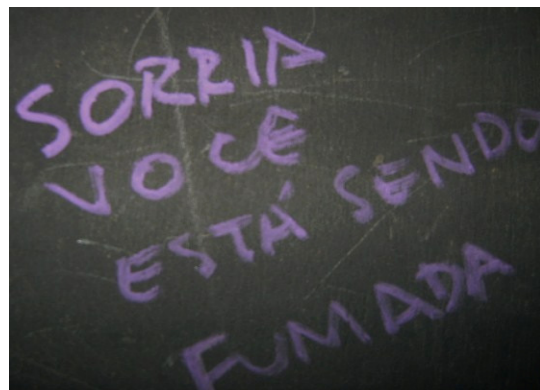
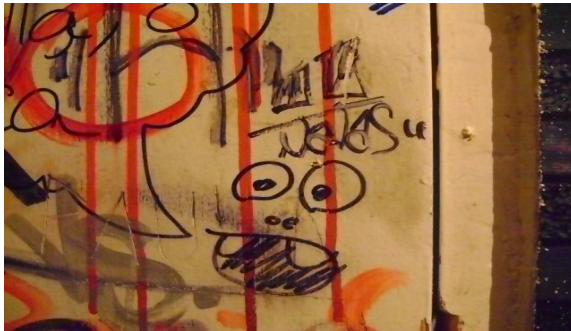
3.4 “Antropolarte”



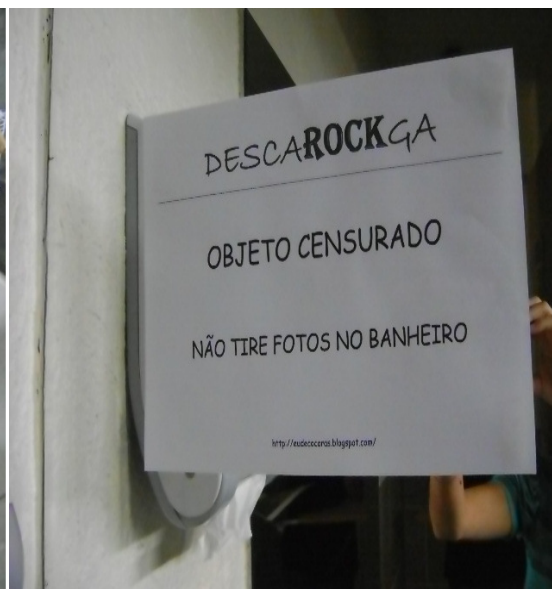
Capítulo 4: Rumo às Ex- posições

4.1: Festival Udirock: Instalação DescarROCKga

Seleção de fotos acrescentadas à Instalação



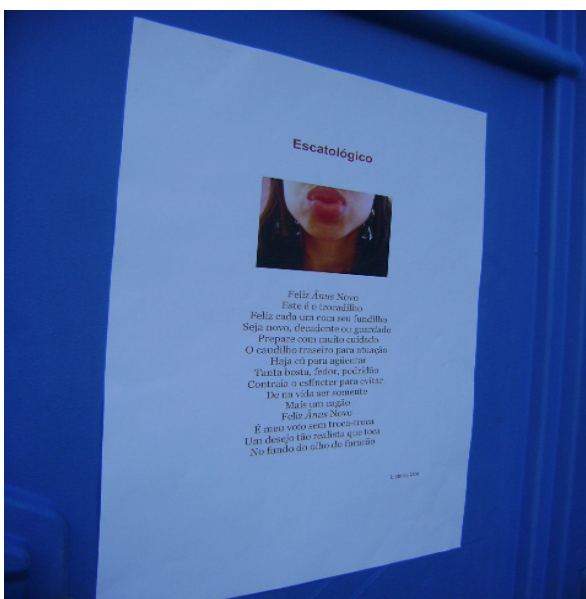
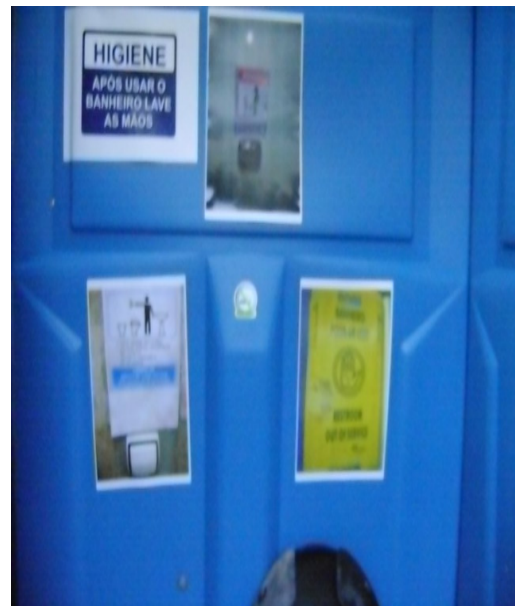
Instalação DescarROCKga



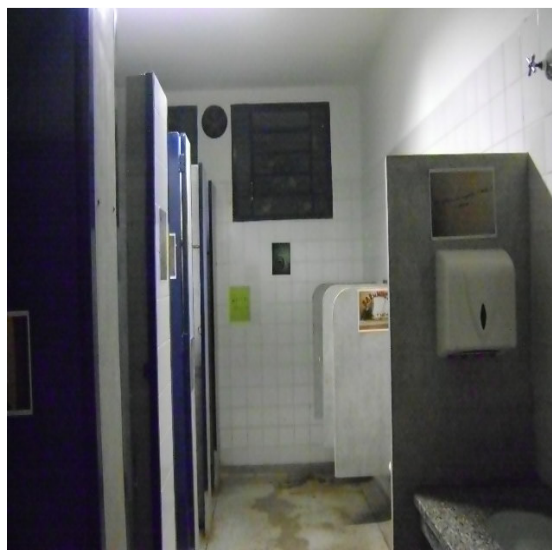
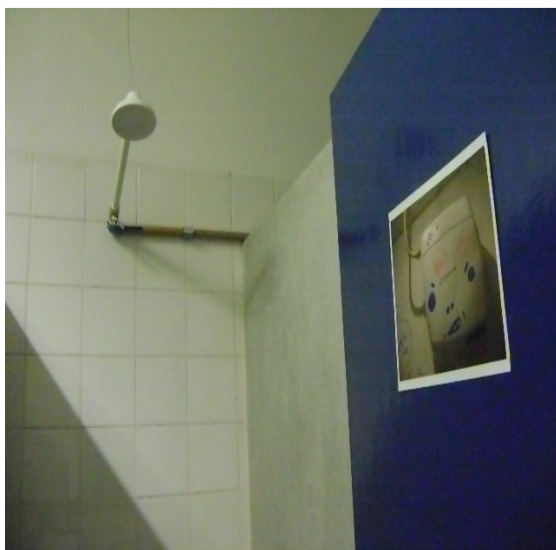
4.2: Instalação Festival Contato

4.3 Compreensões, usos e reações

Intervenções banheiros Químicos



4.4 Instalação CAASO



Considerações finais: Do fim ao começo: Da produção acadêmica ao objeto artístico ou dialogando perspectivas

